Ε΄ Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών
της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών
Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτωβρίου 2014

Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία

Πρακτικά ⌘ Proceedings

5th European Congress of Modern Greek Studies
of the European Society of Modern Greek Studies
Thessaloniki, 2-5 October 2014

Continuities, Discontinuities, Ruptures in the Greek World (1204-2014): Economy, Society, History, Literature

Τόμος Β΄

Επιμέλεια:
Κωνσταντίνος Α. Δημάδης

Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών
Αθήνα 2015

Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία

Continuities, Discontinuities, Ruptures in the Greek World (1204-2014): Economy, Society, History, Literature

Τόμος Β΄

Την ευθύνη της έκδοσης έχει το Διοικητικό Συμβούλιο της ΕΕΝΣ
E-mail: *dimadis@zedat.fu-berlin.de*

ISBN (vol.) 978-960-99699-9-4
ISBN (set) 978-618-81771-3-0

Σελιδοποίηση - τυπογραφική φροντίδα:
Jorge Lemus Pérez (*lemus777@gmail.com*)

Copyright © 2015:
Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (ΕΕΝΣ)
European Society of Modern Greek Studies
www.eens.org

Ε΄ Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών
Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτωβρίου 2014

Π ρ α κ τ ι κ ά

Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία

Τόμος Β΄

Ε π ι μ έ λ ε ι α:
Κωνσταντίνος Α. Δημάδης

Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών
Αθήνα 2015

5th European Congress of Modern Greek Studies,
Thessaloniki, 2-5 October 2014

P r o c e e d i n g s

Continuities, Discontinuities, Ruptures in the Greek World (1204-2014): Economy, Society, History, Literature

Vol. 2

E d i t e d b y

Konstantinos A. Dimadis

European Society of Modern Greek Studies
Athens 2015

Ε΄ Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών
της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών (ΕΕΝΣ)

Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτωβρίου 2014

Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία

Το Συνέδριο διοργανώθηκε
από την Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών
σε συνεργασία
με τα Τμήματα *Φιλολογίας* και *Ιστορίας και Αρχαιολογίας*
της *Φιλοσοφικής Σχολής*
του *Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης*,
με τα Τμήματα
Βαλκανικών, Σλαβικών και Ανατολικών Σπουδών και
Μουσικής Επιστήμης και Τέχνης
του *Πανεπιστημίου Μακεδονίας*, και
με τη *Σχολή Ανθρωπιστικών Σπουδών*
του *Διεθνούς Πανεπιστημίου της Ελλάδος*

Με την ευγενική υποστήριξη
ΙΔΡΥΜΑ ΙΩΑΝΝΟΥ Φ. ΚΩΣΤΟΠΟΥΛΟΥ

With the kind support of
THE J. F. COSTOPOULOS FOUNDATION

Οργανωτική επιτροπή
του Ε΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών

Πρόεδρος:
Κωνσταντίνος Α. Δημάδης (Πρόεδρος της ΕΕΝΣ)

Συντονιστής:
Δημήτρης Σταματόπουλος (Πανεπιστήμιο Μακεδονίας)

Μέλη:
Τάσος Α. Καπλάνης (Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης)
Γεωργία Φαρίνου – Μαλαματάρη (Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης)

Τεχνική γραμματεία:
Παύλος Βασιλειάδης
Εύα Παπαευθυμίου

Επιστημονική επιτροπή
του Ε΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών

Πρόεδρος και συντονιστής:
Konstantinos A. Dimadis (Freie Universität Berlin)

Μέλη:
Γιώργος Αγγελόπουλος (Πανεπιστήμιο Μακεδονίας)

Χάρης Αθανασιάδης (Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων)

Vangelis Calotychos (Columbia University)

Hagen Fleischer (Εθνικόν και Καποδιστριακόν Πανεπιστήμιον Αθηνών)

David Holton (University of Cambridge)

Νίκος Θεοτοκάς (Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών)

Τάσος Α. Καπλάνης (Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης)

Γεώργιος Δ. Κοντογιώργης (Πάντειο Πανεπιστήμιο Κοινωνικών και Πολιτικών Επιστημών)

Marc D. Lauxtermann (University of Oxford)

Francisco Morcillo Ibañez (Albacete, Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas)

Moschos Morfakidis Filactos (Universidad de Granada / Centro de Estudios Bizantinos, Neogriegos y Chipriotas)

Maria Oikonomou – Meurer (Universität Wien)

Γιώργος Π. Πεφάνης (Εθνικόν και Καποδιστριακόν Πανεπιστήμιον Αθηνών)

Walter Puchner (Εθνικόν και Καποδιστριακόν Πανεπιστήμιον Αθηνών)

Δημήτρης Σταματόπουλος (Πανεπιστήμιο Μακεδονίας)

Ερασμία – Λουίζα Σταυροπούλου (Εθνικόν και Καποδιστριακόν Πανεπιστήμιον Αθηνών)

Dimitris Tziovas (University of Birmingham)

Henri Tonnet (Université de Paris IV-Sorbonne)

Άλκης Χαραλαμπίδης (Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης)

Karen Van Dyck (Columbia University)

Το πρόγραμμα του Συνεδρίου

είναι αναρτημένο στον ιστότοπο της ΕΕΝΣ

www.eens.org

Διοικητικό Συμβούλιο της ΕΕΝΣ (2010-2014)

Konstantinos A. Dimadis, Γερμανία (Πρόεδρος)
Marjolijne C. Janssen, Ηνωμένο Βασίλειο (Αντιπρόεδρος)
Javier Alonso Aldama, Ισπανία (Γραμματέας)
Anna Chikovani, Γεωργία (Ταμίας)
Tudor Dinu, Ρουμανία (Μέλος)

Αναπληρωματικά μέλη:
Stéphane Sawas, Γαλλία
Anna Maria Zimbone, Ιταλία

***

Διοικητικό Συμβούλιο της ΕΕΝΣ (2014 –)

Konstantinos A. Dimadis, Γερμανία (Πρόεδρος)
Vassilios Sabatakakis, Σουηδία (Αντιπρόεδρος)
Tudor Dinu, Ρουμανία (Γραμματέας)
Alceste Sofou, Γαλλία (Ταμίας)
Moschos Morfakidis – Filactós, Ισπανία (Μέλος)

Αναπληρωματικά μέλη:
Anastasia Danaé Lazaridis, Ελβετία
Ana Chikovani, Γεωργία
Tatiana Markaki, Ολλανδία

Τόμοι Β΄ και Γ΄

Θεματική ενότητα

5. Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στη λογοτεχνία

5.1. Σημειωτικοί κώδικες και γλωσσικά παίγνια

5.2. Ο λόγος της κριτικής και της διανόησης: επιτελέσεις του κανόνα

5.3. Η πρόσληψη της αρχαιότητας και του Βυζαντίου

5.4. Μετάφραση και πολιτισμική διαμεσολάβηση – Λογοτεχνικά ρεύματα και συγκριτολογικές προσεγγίσεις

5.5. Έμφυλος λόγος στην ποίηση και στην πεζογραφία (19ος-20ός αι.)

5.6. Ειδολογικοί προβληματισμοί (12ος-20ός αι.)

5.7. Συνέχειες και ασυνέχειες στην Κρητική και Επτανησιακή Λογοτεχνία

5.8. Από τη γενιά του 1880 στις αισθητικές αναζητήσεις του Μεσοπολέμου

5.9. Η «γενιά του 1930»: Ποίηση, Πεζογραφία, Ιδεολογία

5.10. Αφήγηση, αναπαράσταση και ιδεολογία στην πεζογραφία: από τις αρχές του 20ού αι. ως τη σύγχρονη λογοτεχνία της κρίσης

5.11. Από τους πρώτους μεταπολεμικούς ποιητές και την ποιητική γενιά του ’70 στη σημερινή ποίηση της κρίσης

5.12. Εκδοτική αγορά, αναγνωστικό κοινό και η ανάγνωση ως πολιτισμική πρακτική – Εκφάνσεις της διεύρυνσης του σύγχρονου λογοτεχνικού πεδίου

5.13. Παιδική και εφηβική λογοτεχνία

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ
ΤΟΥ Β΄ ΤΟΜΟΥ

Πρόλογος (Κ. Α. Δημάδης) 21

5. Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στη λογοτεχνία

5.1. Σημειωτικοί κώδικες και γλωσσικά παίγνια

Ελένη Κόλλια: Σκιές και σώματα, φωνές στη σιωπή. Περιπτώσεις ονομάτων στο πεζογραφικό έργο του Γιάννη Σκαρίμπα 31

Λίζα Μαμακούκα: «Λέξεις-ασπάλακες», «λέξεις-φουρνέλα»: Οι γλωσσικές επιλογές ως μέσο κατάλυσης θεσμών στα μυθιστορήματα του Παύλου Μάτεσι 45

Ευάγγελος Λ. Ντάβας: Έρως- Θάνατος: Η ρήξη των φραγμών στον *Παλαιό των ημερών* του Παύλου Μάτεσι 61

5.2. Ο λόγος της κριτικής και της διανόησης: επιτελέσεις του κανόνα

Δημήτρης Βλαχοδήμος: Ένας πρώιμος κανόνας της "γενιάς του τριάντα": Πέτρου Σπανδωνίδη, *Η πεζογραφία των νέων (1929-1930)*, Θεσσαλονίκη 1934 75

Σάββας Καράμπελας: Η συνέχεια της εθνικής ποίησης: Τα κριτήρια και οι αποκλεισμοί από τον κανόνα του Αντρέα Καραντώνη 91

Andria Michael: Η αναβίωση του αρχαίου ελληνικού δράματος και η νομιμοποίηση της ιστορικής συνέχειας στις αρχές του 20ού αιώνα στην Ελλάδα 103

Βασίλης Α. Μπογιατζής: «Τηλέφωνα του Επέκεινα»: Έλληνες διανοούμενοι ως δημιουργοί (performers) και αποκλειστικοί αντιπρόσωποι υπερβατικών οντοτήτων και Απολύτων (Μεσοπόλεμος-Μεταπολεμική περίοδος) 115

Βενετία Αποστολίδου: Γεώργιος Ζώρας και Λίνος Πολίτης: Οι περιορισμοί του πανεπιστημιακού θεσμού και το συμβολικό κεφάλαιο της Νεοελληνικής Φιλολογίας 143

Νίκος Φαλαγκάς: Η κριτική του ημερολογίου στην Ελλάδα: από την καταδίκη στη μίμηση 159

Σωτηρία Σταυρακοπούλου: Τομές και ρήξεις στη λογοτεχνία της Θεσσαλονίκης 179

5.3. Η πρόσληψη της αρχαιότητας και του Βυζαντίου

Συμεών Δεγερμεντζίδης: Ο ρόλος της χρονικής ασυνέχειας στις διακειμενικές νοηματοδοτήσεις του λογοτεχνικού μύθου 197

Calliopi Dourou: Μεταξύ αναγεννησιακού ουμανισμού και πρόδρομων μορφών Νεοελληνικής εθνικής αφύπνισης: αναψηλαφώντας την επική παράδοση του Ομήρου στην *Ιλιάδα* του Νικόλαου Λουκάνη (1526) 209

Γιάννης Ξούριας: Εκθρονίζοντας τον «Νέον Ανακρέοντα» 229

Georgia Pateridou: Continuities and discontinuities: Kostis Palamas' cultural politics at the end of the nineteenth century 245

Πολυξένη Κ. Μπίστα: «Η ιερή τάξη των πραγμάτων»: στοιχεία του υπερβατικού στα βυζαντινά έργα του Άγγελου Τερζάκη 255

Ευανθία Νικολαΐδου: Η «μυθική» μορφή του τελευταίου αυτοκράτορα του Βυζαντίου σε έργα της νεοελληνικής λογοτεχνίας 265

5.4. Μετάφραση και πολιτισμική διαμεσολάβηση – Λογοτεχνικά ρεύματα και συγκριτολογικές προσεγγίσεις

Andreas N. Michalopoulos: Translating and interpreting Ovid's *Heroides* in 19th century Greece: Philippos Ioannou and his *Φιλολογικά Πάρεργα* 287

Charilaos N. Michalopoulos: Literary transfers and cross-cultural exchanges in the Greek speaking world at the turn of the 20th century: the verse translation of Ovid's *Metamorphoses* by A.S. Kasdaglis (1908) 299

Μαρία Σεχοπούλου: Αντιδάνεια: η αρχαιόθεμη τραγωδία του Στρίντμπεργκ «Hellas» και η άγνωστη μεταφραστική τύχη της στην Ελλάδα 315

Cristiano Luciani: Η βιβλιοθήκη Μουτζάν. Η ιταλομάθεια της Ελισάβετ Μαρτινέγκου (1801-1832) 329

Μιχαήλ Λειβαδιώτης: Ο Ν. Λούντζης μεταφραστής του Hegel: οι μεταφράσεις για τον Σολωμό 347

Βασιλική Μήσιου: Ο ρόλος της ποιητικής μετάφρασης στη διαμόρφωση της νεοελληνικής γλώσσας και ποίησης 359

Χριστίνα – Γεωργία Κασίνη: Ο ελληνικός Joyce: Μια αμφίδρομη σχέση 373

Dimitra Chrysovitsanou: L'eco del Futurismo Italiano in Grecia – Il caso di Giorgio Theotokas 389

Nicole Votavová Sumelidisová: Η γυναίκα και το γυναικείο σώμα στην ελληνική και τσεχική υπερρεαλιστική ποίηση του μεσοπολέμου 403

5.5. Έμφυλος λόγος στην ποίηση και στην πεζογραφία (19ος-20ός αι.)

Βαρβάρα Ρούσσου: Συνέχειες και ασυνέχειες στη γυναικεία ποίηση του 19ου και αρχών του 20ού αι. 419

Λουίζα Χριστοδουλίδου: Ρομαντικές και αντιθετικιστικές απηχήσεις στο ποιητικό έργο της Σαπφούς Λεοντιάδος: «Ο ποιητής και το δάσος ή η τέχνη και η φύσις» 437

Νίνα Παλαιού: Στα ίχνη μιας χειραφετικής φωνής των αρχών του 20ού αιώνα: η περίπτωση της Λώρας Δάφνη 451

Διαμάντη Αναγνωστοπούλου: Ρήξεις της στερεοτυπικής γυναικείας εικόνας και στάσης σε κείμενα γυναικών συγγραφέων του Μεσοπολέμου 469

5.6. Ειδολογικοί προβληματισμοί (12ος-20ός αι.)

Romina Luzi: Continuity, tradition and innovation in the Palaiologan novels 487

Δήμητρα Γιανναρά: Η λειτουργία του αφηγητή και του διηγητή in mediam narrationem 501

Ολυμπία Βρακοπούλου: Οραματικά κείμενα του 16ου αιώνα 519

Θεοδώρα Ζαμπάκη: Λόγοι φιλοσόφων και άλλων σοφών για τον νεκρό Μέγα Αλέξανδρο σε ανώνυμο αιθιοπικό κείμενο και σε αραβική διήγηση που παραθέτει ο ιστορικός al-Tha'ālibī (961-1038 μ.Χ.) 529

Μαρία Παραλίδου: Πρόσληψη της νέας τέχνης – Η κλασικορομαντική αντινομία στο καταληκτικό κεφάλαιο της φιλοσοφικής πραγματείας *Δοκίμιον Καλλιλογίας ήτοι Στοιχεία Αισθητικής* (Ζάκυνθος, 1856) του Κωνσταντίνου Στρατούλη 547

Θάλεια Ιερωνυμάκη: Στον τόπο της διακοπής και της συνέχειας του βίου. Εκδοχές της ποίησης του νεκροταφείου στον 19ο αιώνα 563

Νίκος Μαυρέλος: "Πάρεργον", "Παίγνιον" και "Διηγηματική εγκυκλοπαίδεια": Ο "ναρκισσισμός" της νεοελληνικής δημιουργικής πεζογραφίας ως όχημα της πρώιμης νεοτερικότητας (1716-1866) 581

Ειρήνη Χατζοπούλου: Η *Πάπισσα Ιωάννα* του Εμμανουήλ Ροΐδη: μια πρόταση πρώιμου νεωτερικού-ναρκισσιστικού μυθιστορήματος 599

Φωτεινή Λίκα: Επίγονοι του Γιουβενάλη ή του Ορατίου; Ο Λασκαράτος, ο Ροΐδης και η Σάτιρα του 19ου αιώνα 619

Κατερίνα Κωστίου: Από την παρωδία στο pastiche: ζητήματα ορολογίας και θεωρίας. Μια «ειδολογική» προσέγγιση του ποιήματος «Τι είπε η γκαμήλα (παστίτσιο)» του Γιώργου Σεφέρη 635

Ιουλιανή Βρούτση: Η ανατρεπτική «ποιητική του Τύπου»: ο Κωνσταντίνος Πωπ και η «επικίνδυνος [ειδολογική] καινοτομία» του νεοελληνικού χρονογραφήματος (1848) 661

Λέανδρος Φωτεινιάς: Συνέχειες, ασυνέχειες και ρήξεις της ελληνικής πεζογραφίας στον ημερήσιο τύπο: Ο ελληνικός λογοτεχνικός πεζός λόγος στην εφημερίδα το *Άστυ*, 1891-1900 689

Μαρία Καραΐσκου: Ρήξεις και συνέχειες στην ιστορία του νεοελληνικού διηγήματος: ο Δημοσθένης Βουτυράς και το «φάντασμα» της ηθογραφίας (1900-1930) 703

Αθηνά Κορούλη: Μετά την ηθογραφία: οι νέες κατευθύνσεις της μεσοπολεμικής διηγηματογραφίας (1920-1940) 723

5.7. Συνέχειες και ασυνέχειες στην Κρητική και Επτανησιακή Λογοτεχνία

Τάσος Α. Καπλάνης: Ασυνέχειες και ρήξεις; Οι ασυγχρονίες του ομόχρονου στην κρητική λογοτεχνία (14ος-16ος αι.) 743

Günther S. Henrich: Ακόμα ένα –αποσπασματικό– έργο του Γ. Χορτάτση: «Η Ξεχασμένη Νύφη» 765

Αφροδίτη Αθανασοπούλου: Από τις Κρητικές κωμωδίες στα σατιρικά όνειρα του Σολωμού 785

Αναστασία Δανάη Λαζαρίδου: «..από τα κόκκαλα βγαλμένοι»; Α. Κάλβος, Δ. Σολωμός, Ι. Ρίζος Νερουλός: Φαναριώτες και Επτανήσιοι στη δίνη της κρίσιμης επαναστατικής δεκαετίας 1820-1830 821

Κωστής Παύλου: Από τη φιλολογία στη γενετική κριτική: (α)συνέχειες και ρήξεις στην ερμηνεία και έκδοση του πρώτου σχεδίου γραφής των *Ελεύθερων πολιορκισμένων* του Διονύσιου Σολωμού 839

Κωνσταντίνος Φουρναράκης: Από το *Μισολόγγι* του Δ. Σολωμού στη *Μεσολογγιάδα* του Α. Αντωνιάδη: μια ποιητική ασυνέχεια 861

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ ΤΟΜΩΝ Α΄, Γ΄, Δ΄, Ε΄ 875

Πρόλογος

Η έκδοση των ψηφιακών *Πρακτικών του Ε΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών* συμπίπτει με την εικοστή επέτειο της ίδρυσης το 1995 στην Αθήνα της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών (ΕΕΝΣ).

Μέσα στην εικοσαετία 1995-2015, η ΕΕΝΣ πέτυχε να ακολουθήσει σταθερά τους στόχους που τέθηκαν με την ίδρυσή της και να διοργανώσει, μεταξύ άλλων, πέντε διεθνή συνέδρια νεοελληνικών σπουδών σε πέντε διαφορετικές ευρωπαϊκές πανεπιστημιουπόλεις. Παράλληλα, έθεσε σε κυκλοφορία τα Πρακτικά των εν λόγω συνεδρίων της, τα οποία, μαζί με τα *Πρακτικά του Ε΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών*, απαρτίζουν 17 τόμους των 12.500 περίπου σελίδων.

Το διάρκειας τεσσάρων ημερών Ε΄ Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών πραγματοποιήθηκε από τις 2 έως τις 5 Οκτωβρίου 2014 στη Θεσσαλονίκη, με θέμα *Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία.*

Στην ιστορία των διεθνών συνεδρίων νεοελληνικών σπουδών από το τέλος του Β΄ Παγκόσμιου Πολέμου έως σήμερα, το Ε΄ Ευρωπαϊκό Συνέδριο αποτέλεσε το μεγαλύτερο σε αριθμό συμμετοχών με εισηγήσεις. Συγκεκριμένα, πραγματοποιήθηκαν 357 ανακοινώσεις, σε 95 συνολικά συνεδριάσεις, από ερευνητές, οι οποίοι προέρχονταν από πέντε ηπείρους. Η πλειοψηφία των συνέδρων ανήκε σε πανεπιστήμια και ερευνητικούς φορείς ευρωπαϊκών χωρών.[1]

Καινοτομία, εξάλλου, στην οποία προχώρησε το Ε΄ Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών, αποτέλεσε το γεγονός ότι η ΕΕΝΣ φρόντισε, ώστε η επιλογή του γενικού θέματος να προωθήσει τη διευρυμένη συμμετοχή ερευνητών από τους κλάδους της οικονομίας, της κοινωνιολογίας και των πολιτικών επιστημών. Είναι γνωστό ότι η ΕΕΝΣ, ήδη από το Α΄ Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών που διοργάνωσε τον Οκτώβριο του 1998 στο Βερολίνο, υποστηρίζει

1 Τα προγράμματα του Γ΄, Δ΄ και Ε΄ Συνεδρίου της ΕΕΝΣ, τα κείμενα των ανακοινώσεων του Γ΄ Συνεδρίου και τα ψηφιακά Πρακτικά του Δ΄ και Ε΄ Συνεδρίου της ΕΕΝΣ είναι προσιτά στον ιστότοπο της ΕΕΝΣ (www.eens.org) και προσφέρουν στον ενδιαφερόμενο μια πρώτη εντύπωση για την εξέλιξη που έχουν σημειώσει κατά τα τελευταία χρόνια οι νεοελληνικές σπουδές ως γνωστικό/ερευνητικό αντικείμενο.

το ζήτημα της διεπιστημονικότητας στις επιμέρους ειδικότητες, οι οποίες συγκροτούν το ευρύ φάσμα των νεοελληνικών σπουδών, τόσο στο πεδίο της πανεπιστημιακής διδασκαλίας όσο και στην έρευνα.

Σήμερα, οκτώ μήνες μετά τη λήξη των εργασιών του Ε΄ Συνεδρίου της ΕΕΝΣ, είμαστε στην ευχάριστη θέση να αναρτήσουμε στο Διαδίκτυο τα *Πρακτικά του Ε΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών* σε μορφή ψηφιακού βιβλίου (e-book). Τα ψηφιακά Πρακτικά του Ε΄ Συνεδρίου αποτελούνται από πέντε τόμους. Η πρόσβαση στα ψηφιακά Πρακτικά του Ε΄ Συνεδρίου, όπως και στα Πρακτικά του Δ΄ Συνεδρίου της ΕΕΝΣ, είναι ελεύθερη.[2]

Κάθε τόμος των Πρακτικών έχει αυτοτελή σελιδαρίθμηση. Ο πίνακας περιεχομένων του τόμου προτάσσεται, ενώ στο τέλος κάθε τόμου καταχωρίζονται και οι πίνακες των περιεχομένων των τεσσάρων άλλων τόμων προς διευκόλυνση των μελετητών. Είναι ευνόητο ότι η ψηφιακή μορφή των πέντε τόμων των *Πρακτικών του Ε΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών* θα εξυπηρετήσει ποικιλοτρόπως τους ερευνητές που θα ανατρέξουν σε αυτά.

Η ψηφιακή έκδοση των *Πρακτικών του Ε΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών* της ΕΕΝΣ πραγματοποιήθηκε με την οικονομική αρωγή του Ιδρύματος Ιωάννου Φ. Κωστοπούλου. Για την ηθική και έμπρακτη αυτή υποστήριξη ενός ιδιωτικού φορέα προς τις νεοελληνικές σπουδές εκφράζουμε στη Διεύθυνση του Ιδρύματος Ιωάννου Φ. Κωστοπούλου θερμές ευχαριστίες εκ μέρους του Διοικητικού Συμβουλίου της ΕΕΝΣ και εκ μέρους των συνέδρων που έλαβαν μέρος στο Ε΄ Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών.

Όσον αφορά τα οργανωτικά θέματα, ιδιαίτερα θα ήθελα να ευχαριστήσω εκ μέρους του Διοικητικού Συμβουλίου της ΕΕΝΣ, αλλά και σε προσωπικό επίπεδο, τους συναδέλφους *Μαρία Ακριτίδου* (Κέντρο Ελληνικής Γλώσσας) και *Τάσο Α. Καπλάνη* (Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης). Η συνεχής, συνεπής και πολύπλευρη συμπαράστασή τους σε όλα τα επιστημονικής και πρακτικής φύσεως ζητήματα που αντιμετωπίσαμε, συνέβαλε ευεργετικά

2 Για τα θέματα των προηγούμενων Συνεδρίων της ΕΕΝΣ, για τους τόπους και για τις ημερομηνίες διεξαγωγής τους, όπως και για τα αριθμητικά στοιχεία σχετικά με τις συμμετοχές και τις ανακοινώσεις που πραγματοποιήθηκαν σε αυτά, βλ. τον Πρόλογο στα ψηφιακά *Πρακτικά του Δ΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών.*

στην κατά το δυνατόν αποτελεσματικότερη απόδοση των εργασιών του Συνεδρίου και στην ορθότερη συγκρότηση των ψηφιακών Πρακτικών.

Ανάλογες ευχαριστίες οφείλουμε στη συνάδελφο *Γεωργία Φαρίνου-Μαλαματάρη*, μέλος της Οργανωτικής Επιτροπής (Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης), και στον συντονιστή της Οργανωτικής Επιτροπής, συνάδελφο *Δημήτρη Σταματόπουλο* (Πανεπιστήμιο Μακεδονίας), για τη συμβολή τους στην αρτιότερη οργάνωση και την εύρυθμη διεξαγωγή του Συνεδρίου.

Στα 21 μέλη της διεθνούς Επιστημονικής Επιτροπής του Ε΄ Συνεδρίου εκφράζει η ΕΕΝΣ τις ευχαριστίες της, διότι κάθε μέλος εργάστηκε υποδειγματικά, ελέγχοντας και επιλέγοντας τις αιτήσεις που υποβλήθηκαν για συμμετοχή με ανακοίνωση στο Ε΄ Ευρωπαϊκό Συνέδριο της ΕΕΝΣ.[3] Συνολικά, δεν εγκρίθηκε κάτι λιγότερο από το 20% των προτάσεων που υποβλήθηκαν. Τα αποτελέσματα του Συνεδρίου, όπως αυτά αξιολογήθηκαν σε μια πρώτη φάση και απέσπασαν εύσημα από την πλειοψηφία των συνέδρων, αποτελούν τη δικαίωση του επίπονου έργου που επιτέλεσαν τα μέλη της Επιστημονικής Επιτροπής προς όφελος της διεθνούς κοινότητας των συνέδρων του Ε΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών. Βεβαίως, τα τελικά αποτελέσματα του Ε΄ Συνεδρίου θα κριθούν από το περιεχόμενο των ψηφιακών Πρακτικών που δίνουμε σήμερα στη δημοσιότητα.

Επίσης, στους συναδέλφους που πήραν μέρος στο Ε΄ Συνέδριο της ΕΕΝΣ, είτε ως εισηγητές είτε ως ακροατές, και στους προέδρους των 95 συνεδριών, οι οποίες πραγματοποιήθηκαν στη διάρκεια του Συνεδρίου, χρωστούμε χάριτες και ευχαριστίες.

Θα ήταν, όμως, παράλειψη, αν δεν υπογραμμίζαμε τη συμβολή των παρακάτω συνεργατών της ΕΕΝΣ σε ό,τι έχει σχέση με την καλύτερη διευθέτηση των τεχνικών ζητημάτων που αφορούν την προετοιμασία, τη διεξαγωγή και την ολοκλήρωση ενός διεθνούς συνεδρίου.

Οι ευχαριστίες μας απευθύνονται στον *Νίκο Γουλανδρή* (Παρίσι), στον εκπαιδευτικό *Γρηγόριο Κώτσια* (τον αφοσιωμένο συνεργάτη από το 2002 για τα τεχνικά ζητήματα του ιστοτόπου της

3 Στην οικεία θέση κάθε τόμου των ψηφιακών Πρακτικών του Ε΄ Συνεδρίου της ΕΕΝΣ, πριν από τον Πρόλογο, καταχωρίζεται ο κατάλογος των μελών της Επιστημονικής Επιτροπής.

ΕΕΝΣ στο Βερολίνο), και στους συναδέλφους Ευανθία Παπαευθυμίου και Παύλο Βασιλειάδη (Θεσσαλονίκη), που επωμίσθηκαν την ευθύνη της Γραμματείας του Συνεδρίου.

Για τη συγκρότηση των ψηφιακών Πρακτικών του Ε΄ Συνεδρίου της ΕΕΝΣ οφείλουμε ξεχωριστές και ολόθερμες ευχαριστίες στους συνεργάτες του Κέντρου Βυζαντινών, Κυπριακών και Νεοελληνικών Σπουδών της Γρανάδας (Ισπανία), συναδέλφους *Παναγιώτα Παπαδοπούλου* και *Jorge Lemus Pérez*. Η επιστημονική κοινότητά μας θα έχει ένα χρήσιμο εργαλείο έρευνας χάρη στον μόχθο που έχουν επενδύσει και οι δύο στην επιμελημένη εμφάνιση των ψηφιακών Πρακτικών του Ε΄ Συνεδρίου.

Τέλος, στον Γενικό Διευθυντή και σε όλο το προσωπικό του *Grand Hotel Palace* στη Θεσσαλονίκη, στις αίθουσες του οποίου φιλοξενήθηκαν οι εργασίες του Ε΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών, εκφράζουμε τις ευχαριστίες μας για την άριστη υποδομή και την παραδειγματική υποστήριξη που προσέφεραν, προκειμένου η διεξαγωγή του Συνεδρίου να εξελιχθεί με ακρίβεια και συνέπεια.

Ανατρέχοντας στην έως σήμερα εικοσαετή ιστορία της ΕΕΝΣ, με ικανοποίηση παρακολουθούμε την αναγνώρισή της ως μοχλού στην προσπάθεια να προωθηθούν διεθνώς οι νεοελληνικές σπουδές, γεγονός που επιβεβαιώνεται και από το ζωηρό ενδιαφέρον που προκαλούν σε όλες τις ηπείρους τα ανά τετραετία συνέδριά της. Σημαντική, επίσης, υπήρξε κατά τα τελευταία έτη η συμβολή της ΕΕΝΣ στην προσπάθεια διάσωσης τμημάτων νεοελληνικών σπουδών σε ευρωπαϊκά πανεπισήμια, καθώς και στην προώθηση νέων ερευνητών, με στόχο την επαγγελματική αποκατάστασή τους. Στους τελευταίους η ΕΕΝΣ έμπρακτα προσέφερε την υποστήριξη που χρειάζονταν σε θέματα υποτροφιών και σε συναφή ζητήματα ερευνητικών προγραμμάτων.

Για τον λόγο αυτό, άλλωστε, η ΕΕΝΣ έχει εφαρμόσει ως αρχή, ήδη από το Α΄ Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών του 1998 στο Βερολίνο, και φροντίζει να προσφέρει τη δυνατότητα σε νέους ερευνητές να συμμετάσχουν ως εισηγητές στα Συνέδριά της, σύμφωνα με τους καθιερωμένους κανόνες αξιολόγησης και επιλογής των δηλώσεων συμμετοχής από την αρμόδια Επιστημονική Επιτροπή. Διότι με τον τρόπο αυτό δίνεται η ευκαιρία σε νέους ερευνητές να προβάλουν το επιστημονικό προφίλ τους από το

βήμα μιας διεθνούς επιστημονικής διοργάνωσης, και να έρθουν σε επαφή με ειδικούς στα επιμέρους πεδία έρευνας και διδασκαλίας των νεοελληνικών σπουδών.

Στο πλαίσιο αυτό, προέχει να προχωρήσουμε σε μια σημαντική και επιβεβλημένη από τα πράγματα πλέον σήμερα εκδοτική προσπάθεια. Να πραγματοποιήσουμε, δηλαδή, τη σκέψη που διατυπώσαμε εδώ και μερικά χρόνια για το επείγον ζήτημα που αντιμετωπίζουν διεθνώς οι νεοελληνικές σπουδές: την έλλειψη ενός ψηφιακού περιοδικού νεοελληνικών σπουδών, με διεθνή χαρακτήρα και με αυστηρές προδιαγραφές σύνταξης και επιμέλειας.

Παρά τη δυσμενή από οικονομική άποψη συγκυρία και παρά τις άλλες δυσκολίες που συνεπάγεται μια τέτοια πρωτοβουλία, το περιοδικό αυτό θα αποτελούσε σημαντικό όργανο προβολής των νεοελληνικών σπουδών διεθνώς σε μια περίοδο κρίσης που διατρέχουν οι ανθρωπιστικές σπουδές γενικότερα στα ευρωπαϊκά πανεπιστήμια.

Βερολίνο, 29 Απριλίου 2015

Καθηγητής Κωνσταντίνος Α. Δημάδης,
πρόεδρος του Διοικητικού Συμβουλίου της ΕΕΝΣ

Οι Ανακοινωσεις
του Ε΄ Ευρωπαϊκου Συνεδριου
της ΕΕΝΣ*

* Όσες υποβλήθηκαν/εγκρίθηκαν προς ανάρτηση (<http://www.eens.org/?page_id=3593>)

ΣΥΝΕΧΕΙΕΣ, ΑΣΥΝΕΧΕΙΕΣ, ΡΗΞΕΙΣ ΣΤΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

Σημειωτικοί κώδικες και γλωσσικά παίγνια

Σκιές και σώματα, φωνές στη σιωπή. Περιπτώσεις ονομάτων στο πεζογραφικό έργο του Γιάννη Σκαρίμπα

Ελένη Κόλλια

«Διάβαζα σήμερα Ντοστογιέβσκυ: ''Παντού και κατά τη διάρκεια όλης μου της ζωής ξεπέρασα τα όρια''. Νομίζω, έγραφα στα τετράδιά μου, πως μέσα στη φράση αυτή διακρίνω όλη την προσπάθεια που κάνει η ψυχή μου από τη στιγμή που βρήκα το δρόμο μου», έγραφε ο Στέλιος Ξεφλούδας στα *Τετράδια του Παύλου Φωτεινού* το 1930.[1] Την ίδια χρονιά, πλάι στη *Διασπορά* του Γιάννη Μπεράτη και στο *Λεμονοδάσος* του Κοσμά Πολίτη, ένας άλλος «αναρχικός», που βαδίζει εκτός ορίων στο έργο του, δημοσιεύει την πρώτη συλλογή διηγημάτων του με τίτλο *Καϋμοί στο Γριπονήσι*. Πρόκειται για τον Γιάννη Σκαρίμπα, του οποίου το ιδιόρρυθμο και καθαρά προσωπικό ύφος επισημαίνεται από την κριτική της εποχής του ήδη από την παραπάνω συλλογή.

Η πολλαπλότητα του σημαίνοντος, που σύμφωνα με τον Barthes[2] χαρακτηρίζει το Κείμενο, πλάι στον κατακερματισμό της γλώσσας, συχνά της αφήγησης και τον μετεωρισμό μεταξύ φαντασίας και πραγματικότητας που χαρακτηρίζουν τα νεωτερικά κείμενα, αποτελούν στοιχεία που αποτυπώνονται στην πεζογραφία του Σκαρίμπα. Ετούτη την αμφισβήτηση της ικανότητας της γλώσσας να σημαίνει μοιάζει να καθρεπτίζει η επιλογή των ονομάτων των ηρώων· ήρωες που ζουν σε έναν πλασματικό ετερόκοσμο, ο οποίος δεν αναφέρεται στον κόσμο της πραγματικότητας αλλά στους ετερόκοσμους άλλων κειμένων του αιρετικού συγγραφέα. Ο διακειμενικός χαρακτήρας του υποκειμένου υπογραμμίζεται με τη μορφή και το νόημα των ονομάτων αυτών, τα οποία δηλώνουν συγκεκριμένα χαρακτηριστικά των προσώπων ή των άψυχων αντικειμένων και συνήθως επαναλαμβάνουν κάποιο μοτίβο επιβάλλοντας μια ενότητα. Η αυθαιρεσία ως προς τη σχέση σημαί-

1 (Ξεφλούδας 1930, 72)
2 (Μπάρτ 1988, 155-6)

Πρακτικά Ε΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτ. 2014): Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία
Τόμος Β΄ (ISBN: 978-960-99699-9-4)
© 2015 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

νοντος και σημαινομένου οδηγεί συχνά σε τολμηρούς γλωσσικούς πειραματισμούς, σε νέες λέξεις που πλάθει ο συγγραφέας, τα επιμέρους συστατικά των οποίων ανιχνεύονται κυρίως σε άλλες υπαρκτές λέξεις. Στο πλαίσιο αυτό, ο Σκαρίμπας πλάθει ονόματα, τα οποία φέρουν άνθρωποι και μη, χαρίζοντας με τον τρόπο αυτό τον ρόλο του πρωταγωνιστή στη γλώσσα και όχι στον εκάστοτε ήρωα.

Το όνομα προσδιορίζεται από το συγκεκριμένο κειμενικό περιβάλλον στο οποίο εντάσσεται[3] και στο πλαίσιο του οποίου μπορεί και να αλλάζει· ωστόσο το όνομα αυτό διαμορφώνει την ύπαρξη του ήρωα και με βάση αυτό επικοινωνεί με τον αναγνώστη ή με άλλα λογοτεχνικά κείμενα.[4] 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.

Τα σκαριμπικά ονόματα αποδίδονται σε χαρακτήρες που άλλοτε έχουν σώμα και άλλοτε πάλι μοιάζουν με πρόσωπα-σκιές ή πράγματα που υπάρχουν συχνά για να ακυρώσουν την παρουσία τους. Η κυριολεκτική τους σημασία άλλοτε συμφωνεί με τον τρόπο που παρουσιάζεται ο χαρακτήρας και άλλοτε όχι για λόγους ειρωνείας. Πρόκειται για ονόματα που δημιουργούνται με κάποιον από τους παρακάτω τρόπους: με ηχοποίητες λέξεις, μέσω υιοθέτησης (με παραποίηση ή όχι) ξένων λέξεων, μέσω παραγωγής ή σύνθεσης λέξεων από άλλες λέξεις και τέλος με λέξεις που δεν σημαίνουν τίποτα και σημασιοδοτούνται αυθαίρετα από τον συγγραφέα. Άλλες φορές τα ονόματα αυτά συνοδεύονται από το επώνυμο του εκάστοτε ήρωα και άλλες όχι πλησιάζοντας έτσι πιο κοντά σε περιπτώσεις ανωνυμίας.

Στην εργασία αυτή θα εξεταστούν τα ονόματα που πλάθει ο Σκαρίμπας προκειμένου να προσδιορίσει τα σώματα και τις σκιές, τους ανθρώπους και τα «ζωντανά» πράγματα που συνυπάρχουν μέσα και έξω από την πραγματικότητα συγκεκριμένων έργων του.

3 Η άποψη αυτή συμφωνεί με τον Ricœur ο οποίος υποστηρίζει πως η ταυτότητα της φιγούρας προσδιορίζεται από την ταυτότητα της ιστορίας. (Ricœur 2008, 198)

4 (Margolin, 107-127)

Παράλληλα, θα εξεταστεί η ίδια διαδικασία, όπως (ή αν) αυτή παρατηρείται σε άλλους πρωτοποριακούς συγγραφείς της γενιάς του.

Ανάμεσα στους ήρωες με σκαριμπικό όνομα που έχουν σώμα κινείται ο ήρωας Τάκας Τακάς του μυθιστορήματος *Μαριάμπας* (1935). Το όνομά του αποδίδεται στον συγγραφέα του μυθιστορήματος «Η Κυρία με τα Μαύρα» που είναι ταυτόχρονα ήρωας στο μυθιστόρημα του πρωταγωνιστή Ιωάννη Πιττακού και παραπέμπει στο παρατσούκλι «Τάτης» ή «Τατάκης» το οποίο ίσως προέρχεται από την τούρκικη λέξη «tat», δηλαδή τραυλός.[5] Λίγο διαφορετικό ως προς το επώνυμο (επαναλαμβάνεται η πρώτη συλλαβή), δηλαδή «Τάκας Τατάκας»,[6] το όνομα απαντά για πρώτη φορά στο *Θείο Τραγί* (1933) όπου αποδίδεται σε έναν ψεύτη. Όπως γίνεται φανερό το δοσμένο όνομα μοιάζει με τραύλισμα που επαναλαμβάνει τις συλλαβές· αποτυπώνει την περιορισμένη δυνατότητα έκφρασης που παρέχει ο λόγος, καθώς και τη διάθεση του συγγραφέα για υπονόμευση της γλώσσας και των συμβάσεων που την υπηρετούν, μέσω της διεύρυνσης των ορίων της. Τάκης ή Τάκας, το όνομα θα μπορούσε να αντιστοιχεί σε οποιοδήποτε πρόσωπο φανταστικού συγγραφέα, ώστε μοιάζει να υποδεικνύεται εδώ η ύπαρξη ενός ψεύτικου ονόματος που αναπαριστά το κειμενικό περιβάλλον στο σκαριμπικό σύμπαν.

Στο διήγημα «Φιγουραζέρ Κυριών» της συλλογής *Τυφλοβδομάδα στη Χαλκίδα* (1973), στο εστιατόριο όπου τρώει ο πρωταγωνιστής Ζανετόπουλος εμφανίζεται ο κύριος Λιβάνιος που πουλάει λιβάνια, όπως του επιβάλλει η σημασία του ονόματός του και ο οποίος αργότερα διεκπεραιώνει μια κηδεία. Την κυριολεκτική σημασία του ονόματός τους υπηρετούν επιπλέον ο κ. Μπαμκάτος του διηγήματος «Petroleum é Dijelmen Company» της συλλογής *Τρεις άδειες καρέκλες* (1976) και ο Ζόμιο του διηγήματος «Ζόμιο, το παιδί του τσίρκου» της ίδιας συλλογής. Το πρώτο όνομα παραπέμπει στον ήχο «μπαμ» ενός όπλου και στον θάνατο (κάτω) και ίσως λειτουργεί ως πρόληψη της δολοφονίας του αντίζηλου, που είναι ρομπότ, από τον απατημένο σύζυγο Μπαμκάτο. Το δεύτερο όνομα «Ζόμιο» (ζω+όμοιος) μοιάζει να αναπαριστά την υπόθεση του διηγήματος όπου απαντά, καθώς ο Ζόμιο (παιδί καλλιτεχνών του τσίρκου) πεθαίνει στην προσπάθειά του να μιμηθεί τον θάνατο της

5 (Τριανταφυλλίδης 1995, 75)
6 (Σκαρίμπας 1993, 34)

θείας Καρολίνας και γι' αυτό τα παιδιά που τον παρακολουθούν δεν καταλαβαίνουν πως είναι νεκρός· τον θεωρούν ζωντανό και εξαιρετικό στη μίμηση. Ώστε και η περίπτωση αυτή συμφωνεί με την άποψη του Barthes 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.[7] Συνεπώς, τις περισσότερες φορές το όνομα καθορίζει τον αφηγηματικό ρόλο του χαρακτήρα που το φέρει.

Πλάι στα παραπάνω πρόσωπα που έχουν και σώμα στο σκαριμπικό σύμπαν κινούνται φιγούρες φευγαλέες που δεν έχουν φωνή (ή η φωνή τους ακυρώνεται) μέσα στο εκάστοτε έργο και μοιάζουν με σκιές. Ο ίσκιος, παρατηρεί ο Σταμπουλού, «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"».[8] Το όνομα που τους δίνει ο συγγραφέας και η αναφορά του είναι ο μοναδικός λόγος ύπαρξής τους· συνήθως υπηρετεί την πλοκή. Σε αυτή την κατηγορία ανήκει το όνομα «Σαχραγιάννα Τιφφίν», που αποδίδεται στην Ινδή δασκάλα της πρωταγωνίστριας Κάι-Τσου στο μυθιστόρημα *Η μαθητευομένη των τακουνιών* (1961) και μας μεταφέρει στον κόσμο της Άπω Ανατολής όπου κινούνται οι ήρωες του έργου. Το μικρό της όνομα παραπέμπει από τη μια στην έρημο Σαχάρα (Σαχρα) και από την άλλη κρατάει κρυμμένο το όνομα «Ιωάννα». Ο ίδιος ο Σκαρίμπας μας πληροφορεί πως η Σαχραγιάννα ήταν κρυπτοχριστιανή πριν βουδέψει, προετοιμάζοντας την αποκάλυψη της αληθινής ταυτότητας της Κάι-Τσου, που γίνεται αργότερα από την τελευταία σε άπταιστα ελληνικά, δικαιολογώντας έτσι και τις γλωσσολογικές της σπουδές στην Οξφόρδη. Ουσιαστικά το όνομα «Σαχραγιάννα» εμφανίζεται για να δικαιολογήσει τα ελληνικά της Κινέζας πρωταγωνίστριας διατηρώντας ταυτόχρονα ζωντανή την ατμόσφαιρα της Άπω Ανατολής. Το επώνυμό της δεν έχει κάποια σημασία, η ύπαρξή του ωστόσο φέρνει την ηρωίδα πιο κοντά στις συμβάσεις του ρεαλισμού, ώστε ο αναγνώστης αναρωτιέται για την παρουσία-απουσία της στον κόσμο του μυθιστορήματος.

7 (Barthes 1967, 154)

8 (Σταμπουλού 2007, 297 και Σταμπουλού 2009, 82)

Το όνομα «Σιωπία» αποδίδεται σε ένα από εκείνα τα απατηλά πλάσματα του Σκαρίμπα που αγγίζουν σχεδόν τα όρια της κειμενικής πραγματικότητας και παραπέμπει στο αγαπημένο του μοτίβο της σιωπής. Το όνομα γεννιέται στο μυθιστόρημα *Μαριάμπας* και εμφανίζεται επίσης σε άλλα τρία έργα[9] του συγγραφέα με την ίδια ή διαφορετική μορφή (Σιωπή / Σιγή). Εδώ μοιάζει να προσωποποιείται ο λόγος (ή η απουσία του) προκειμένου να φανερωθεί η αδυναμία της γλώσσας να εκφράσει την πραγματικότητα και συνεπώς η ανάγκη για διεύρυνση των ορίων της.[10] Πρόκειται για μια σκιά, μια γυναικεία φιγούρα που ακροβατεί ανάμεσα στο όνειρο και στη φαντασία, για μια από εκείνες τις γυναικείες μορφές που αποκτούν πνοή, σιωπούν για να ξαναζήσουν πάλι μέσω της γραφής. Ουσιαστικά καθρεφτίζει την γυναικεία παρουσία-απουσία που αγκαλιάζει ολόκληρο το πεζογραφικό έργο του Γιάννη Σκαρίμπα. Το «αμφίβολο σώμα»

9 Πρόκειται για τα μυθιστορήματα Το *Σόλο του Φίγκαρω* (1939) και Το *Βατερλώ δυο γελοίων* (1959) καθώς και για το διήγημα «Η τελευταία των 6½» της συλλογής *Τρεις άδειες καρέκλες*. Μάλιστα στο διήγημα «Η τελευταία των 6½» η ηρωίδα Σιωπία, σύζυγος του πρωταγωνιστή Αγησίλαου, αποκτά φωνή μονάχα όταν κατεβαίνει από το τρένο με το οποίο ταξιδεύουν στον χρόνο, προκειμένου να σώσει τον αγαπημένο της. Το όνομα που δημιουργήθηκε γι' αυτήν από τον συγγραφέα μοιάζει να λειτουργεί ειρωνικά όταν αυτό δεν συνδέεται με το μοτίβο του τρένου που γυρνάει τους επιβάτες του πίσω στον χρόνο. Ο Αγησίλαος κατεβαίνει και εκείνος από το τρένο για να την συναντήσει και όταν τη βλέπει τη ρωτάει: «Σιωπία θα πει σσσσσουτ;» (Σκαρίμπας 1998, 55), ακυρώνοντας με τον τρόπο αυτό τόσο την προσπάθειά του να της μιλήσει όσο και την σημασία του ονόματός της με την απάντηση που προσδοκάει να ακούσει από τη Σιωπία. Η ηρωίδα τελικά δεν οδηγείται στην ανυπαρξία και στη σιωπή, όπως της επιβάλλει το όνομά της· σώζει τον εαυτό της και μαζί τον σύζυγό της, πλησιάζοντας την εξωκειμενική πραγματικότητα και έχοντας πια απομακρυνθεί από την «τελευταία των 6½».

10 Θυμίζουμε πως στον Μαριάμπα και στο *Σόλο του Φίγκαρω* το μοτίβο της σιωπής υποδηλώνεται και μέσω της εμφάνισης του (Γιάννη) Μημίλια (μη+μιλώ), ο λόγος του οποίου δεν ακούγεται ποτέ ή ακούγεται μέσα από το στόμα του πρωταγωνιστή Πιττακού με τον οποίο ταυτίζεται. Η Κωστίου υποστηρίζει πως όλοι οι ήρωες του μυθιστορήματος *Το Σόλο του Φίγκαρω* λειτουργούν ως «θεματικές νύξεις που παραπέμπουν σε μια φανταστική πραγματικότητα, για να αναδείξουν τα βασικά μοτίβα του έργου: την ανεπάρκεια της γλώσσας να εκφράσει την πραγματικότητα και ιδίως να πλάσει μια καινούργια πραγματικότητα, τη συμβατικότητα του χρόνου, το ξέφτισμα της ζωής μέσα στα πράγματα, την αδυναμία της λογοτεχνίας να εκφράσει τη ζωή, την αυθαίρετη σχέση σημαίνοντος και σημαινομένου, την ομοιότητα μεταξύ λογικής και σχιζοφρένειας». Βλ. το σημείωμα της επιμελήτριας στο (Σκαρίμπας 1992, 128).

της ηρωίδας συνδέεται με το «αμφίβολο όνομα», με το μοτίβο της σιωπής ή με την ανωνυμία· η σκιά γίνεται αντανάκλαση της σιωπής, του καθένα ή κανενός.[11]

Στο ίδιο πλαίσιο κινείται η Μυριανθούσα[12] που κατάγεται από τη Χίο και μοιάζει να έχει χάσει το τρένο στο έργο *Φυγή προς τα εμπρός* (1975) και η Νυχτανθούσα[13] του διηγήματος «Ζόμιο, το παιδί του τσίρκου». Το πρώτο όνομα καθρεπτίζει την αγάπη του συγγραφέα για τα άνθη. Το δεύτερο όνομα παραπέμπει στο σκοτάδι και στον θάνατο, μοτίβο που επανέρχεται στο διήγημα, καθώς το παιδί του τσίρκου πεθαίνει, όπως αναφέρθηκε παραπάνω. Σε αυτό το αδιάκοπο πηγαινέλα ανάμεσα στη ζωή και στον θάνατο μοιάζει να βαδίζει και η Χίμαιρα, ηρωίδα στο μυθιστόρημα *Το Βατερλώ δυο γελοίων* (1959). Το όνομά της περιγράφει σχεδόν ολόκληρο το έργο, όπου το θέμα της απάτης και της ένωσης των δύο κόσμων (ζωής και θανάτου) εμφανίζονται κυρίαρχα.[14] Είναι «κάποια άγνωστη και μακρυνή»,[15] όπως μας πληροφορεί ο Σκαρίμπας συνδέοντας με τη φυγή και την περιπλάνηση αυτή την απατηλή γυναικεία μορφή που αγγίζει τα όρια της ανυπαρξίας και της ουτοπίας, ακολουθώντας τη σημασία του ονόματός της.[16] Άλλωστε, ο κατακερματισμός του ανθρώπινου σώματος και η αντικατάστασή του συνδέεται με την απουσία ονόματος, σύμφωνα με την Μπάτλερ·[17] προς την απουσία αυτή μοιάζει να βαδίζει και η Χίμαιρα, η οποία δεν έχει σώμα και υπάρχει μονάχα μέσω της γραφής χωρίς να ακούγεται ο λόγος της.

Πλάι σε ετούτες τις «σκιές» γυναικών[18] που κυκλοφορούν στο σκαριμπικό σύμπαν, την ανθρώπινη παρουσία αντικαθιστούν και

11 Ο συλλογισμός αυτός επιτρέπει την ταύτιση του ονόματος της Σιωπίας με οποιοδήποτε άλλο γυναικείο όνομα κυκλοφορεί στο σκαριμπικό σύμπαν· ουσιαστικά μοιάζει να αντανακλά τον ίσκιο της αγαπημένης και «ιδανικής Φιγιέττας Γ. Πνευματικού», η οποία όταν έφυγε από τη ζωή έγινε ο ίσκιος του Σκαρίμπα.

12 (Σκαρίμπας 1997, 60 και 70)

13 (Σκαρίμπας 1998, 68)

14 (Σκαρίμπας 1994, 170-1

15 (Σκαρίμπας 1994, 166)

16 Ο Σταμπουλού υποστηρίζει πως η Χίμαιρα είναι η τελευταία εκδοχή της πολυώνυμης Άγνωστης του «Φίγκαρω». Βλ. (Σταμπουλού 2006, 315).

17 (Μπάτλερ 2008, 311)

18 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 χωλότητας» του ήρωα. Βλ. (Λαδογιάννη, 160-1). Για τον ρόλο της σκιάς στο έργο του Σκαρίμπα βλ. και (Σταμπουλού 2007, 291-299 και Σταμπουλού 2009, 75-84).

τα «ζωντανά» πράγματα διαταράσσοντας τα όρια της ταυτότητάς τους. Πιο συγκεκριμένα, συχνά η βάρκα υποκαθιστά τη γυναικεία παρουσία και λειτουργεί ως αντικείμενο πόθου για τους ήρωες. Έτσι, στο διήγημα «Πάπια του γιαλού» της συλλογής *Καϋμοί στο Γριπονήσι* ο πρωταγωνιστής Γιακουμής βαφτίζει τη βάρκα του «Καληωρίτσα» (καλή ώρα δηλαδή), ένα όνομα που συνδέεται με το μοτίβο του ταξιδιού και της περιπλάνησης. Το μοτίβο αυτό εμφανίζεται σε έξι από τα έντεκα διηγήματα της συλλογής,[19] στα οποία η βάρκα έχει ιδιαίτερη σημασία για τον εκάστοτε ήρωα· γίνεται το άσυλο της ψυχής του, το καταφύγιο του σώματός του που τον απελευθερώνει από τη δυσάρεστη εξωτερική του πραγματικότητα, την κοινωνική του ταυτότητα, το παρελθόν του και τον οδηγεί σταδιακά στη λύτρωση.

Ανάμεσα στα «ζωντανά» πράγματα που υποκαθιστούν το σώμα βρίσκεται και η περίπτωση του ρομπότ. Το μοτίβο θεματοποιείται στο διήγημα «Petroleum é Dijelmen Company» της συλλογής *Τρεις άδειες καρέκλες*, όπου ο υπηρέτης Κρακ-Τοκ που είναι ρομπότ δολοφονείται από τον απατημένο σύζυγο της κυρίας του, καθώς ο τελευταίος πιστεύει πως το ρομπότ έχει ερωτική σχέση μαζί της. Το όνομά του σχηματίζεται από τους ήχους «κρακ» και «τοκ» της πόρτας ή μιας μηχανής και υποδηλώνει τη φύση του. «Ο χορός των βαλβίδων» του, το τρίξιμο της κίνησής του, τα λόγια του που είναι «σαν εκπομπή» αποκαλύπτουν «το μυστικό της ζωής», «το μυστήριο της ύλης».[20]

Τα σκαριμπικά ονόματα που εξετάστηκαν παραπάνω σφραγίζουν το σύνολο του έργου του συγγραφέα. Υπάρχουν, ωστόσο, περιπτώσεις συγγραφέων της ίδιας γενιάς που ακολουθούν την ίδια ή παρόμοια διαδικασία ως προς τον σχηματισμό ονομάτων των ηρώων τους και εξετάζονται στη συνέχεια, δίχως βέβαια να εξαντλείται το θέμα στην εργασία αυτή.

---

19 Πρόκειται για τα ακόλουθα διηγήματα: Τράτα *κουλουριώτικη*, Στις *πετροκολώνες το λιμάνι*, Ο καπετάν *Σουρμελής ο Στουραΐτης*, Ο *διάβολος στην Κάβιανη*, Πάπια *του γιαλού* και Μια *μάχη που δεν πάρθηκε*.

20 (Σκαρίμπας 1998, 12). «Η ζωή», γράφει κάπου ο συγγραφέας, «δεν είναι αυτό που νομίζουμε - αυτό είναι όνειρο. Η ζωή είναι ακριβώς το ανάποδο – αυτό που κοιμισμένοι εννοούμε. Κι ας το λέμε εμείς –αυτό- όνειρο – αντίς να το λέμε η ζωή! Στην πραγματικότητα ζούμε από την άλλη μεριά…». Βλ. το Επίμετρο στο (Σκαρίμπας 1998, 117).

Η πρώτη περίπτωση αφορά το αφήγημα *Διασπορά* (1930) του Γιάννη Μπεράτη, όπου εμφανίζεται το όνομα του Άκου-Ακούλι, τον τάφο του οποίου ξεκινούν να βρουν στην έρημο ο αφηγητής μαζί με τον ανώνυμο «Φίλο»[21] του. Όπως γίνεται αντιληπτό το επώνυμο επαναλαμβάνει το μικρό όνομα και ταυτόχρονα παραπέμπει στο ρήμα «ακούω». Με τον τρόπο αυτό οι συνδηλώσεις του ονόματος λειτουργούν ειρωνικά, καθώς δεν ακούγεται ο λόγος του προσώπου στο οποίο αποδίδεται. Ωστόσο, το κειμενικό περιβάλλον (δηλαδή το αφήγημα φαντασίας) στο οποίο το όνομα του Άκου-Ακούλι απαντά, υποδηλώνει πως πρόκειται για ένα όνομα ψεύτικο, φανταστικό που ακολουθεί την πλοκή και ίσως ταυτίζεται με αυτήν· μια πλοκή που βαδίζει ανάμεσα σε καταστάσεις δυνητικά πραγματικές και υπερφυσικά φαινόμενα.[22]

Ο Κοσμάς Πολίτης πλάθει το όνομα «Λατακέ», το οποίο αποδίδεται στον πρωταγωνιστή του διηγήματος «Τζούλια» πρωτοδημοσιευμένο στον τόμο *Τρεις γυναίκες* (1943). Το όνομα στη γαλλική του εκδοχή (l' attaqué) δηλώνει αυτόν που έχει υποστεί επίθεση, είναι δηλαδή το θύμα, όπως έχει ήδη επισημανθεί από την Αναγνωστάκη.[23] Ετούτη η σημασία αποτελεί υπαινιγμό για τον χαρακτήρα, ο οποίος πεθαίνει έπειτα από μια επίθεση με μαχαίρι εναντίον του. Το τέλος του προσδιορίζεται από το όνομά του σαν να δημιουργήθηκε για να προβλέψει τον θάνατό του. Μάλιστα οι υπόλοιποι ήρωες αναρωτιούνται γύρω από το όνομα αυτού του αινιγματικού ανθρώπου που δεν μιλάει ακόμα κι όταν κάτι τον ρωτούν και αποκρίνεται με «ένα γρυλισμό, σαν να 'τανε μουγκός», όπως μας πληροφορεί ο ίδιος ο Πολίτης.[24]

Αυτή τη διαδικασία σχηματισμού ονομάτων μοιάζει να ακολουθεί και ο Ν. Γ. Πεντζίκης στο *Μυθιστόρημα της κυρίας Έρσης* (1966) αλλά και στις *Σημειώσεις εκατό ημερών* (1973). Το όνομα του Ρούιτ Χόρας, σημαίνει «ο χρόνος τρέχει».[25] Οι μεταμορφώσεις του καταλήγουν διαδοχικά στον ίδιο τον αφηγητή και συνδέονται «με το μοτίβο της περιπλάνησης, για να υποδηλωθεί η συνέχεια της ανθρώπινης ταυτότητας μέσα στο χρόνο», όπου όλα τα πράγματα

21 Η ιδιότητά του μοιάζει να υποκαθιστά το όνομα, στο οποίο παραπέμπει και το κεφαλαίο «Φ» της λέξης.
22 (Μπεράτης 1980, 29-30)
23 (Αναγνωστάκη 1993, 285)
24 (Πολίτης 1990, 56)
25 (Βογιατζάκη, 1118)

είναι ίδια, παρατηρεί η Βογιατζάκη.[26] Ο Ρούιτ Χόρας δηλώνει πως το νόημα του ταξιδιού είναι «να μην καταλαβαίνει κανείς, να ξεχνά την έννοια του χώρου εν ονόματι του χρόνου».[27] Ο χαρακτήρας αυτός λοιπόν είναι η προσωποποίηση του χρόνου γεγονός που σε συνδυασμό με τις πολλαπλές εμφανίσεις του μοιάζει να υπογραμμίζει την πλαστότητα / μυθιστορηματικότητά του.

Το ζήτημα της ονοματοδοσίας θεματοποιείται στις *Σημειώσεις εκατό ημερών* όπου εμφανίζονται τα ονόματα του Πωσνατομπούμ (πως να τον πούμε), της Χαμενμολύβ (χαμένο μολύβι) και του παιδιού τους του Αώου (α + ωό). Το όνομα της κυρίας Χαμενμολύβ υποδηλώνει την απώλεια της γραφής, ενώ του Αώου την ικανότητά του να αντιλαμβάνεται τους γραμματικούς φθόγγους από το Α έως το Ω μέσω της ακοής, όπως έχει υποστηριχτεί από την κριτική.[28] Την αδυναμία της γλώσσας να εκφράσει την πραγματικότητα μοιάζει να καθρεπτίζει και το όνομα της Σιωπής «με τις πέντε αισθήσεις θυγατέρες της».[29] Όραση, ακοή, αφή, όσφρηση και γεύση διαμορφώνουν τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνεται κανείς τον κόσμο, ωστόσο ο λόγος τους δεν ακούγεται στο έργο. Ανάμεσά στα ονόματα αυτά απαντά και το όνομα του Κυρ Σ. Ώβρακου «που σαν σηκώθηκε προς νερού του μια νύχτα, τράβηξε κατά τ' αντίθετο προς τη σκάλα μέρος του άφραχτου εξώστη του σπιτιού κι έπεσε από ψηλά, δίχως ευτυχώς να σκοτωθεί».[30] Όπως γίνεται αντιληπτό τα ονόματα αυτά παραπέμπουν σε ηχητικές εικόνες· είναι λέξεις μονάχα όχι ήρωες άνθρωποι, καθώς ο αναγνώστης αμφιβάλλει κάθε στιγμή για την ύπαρξή τους. Μια αμφιβολία που ενισχύεται συχνά από τον ίδιο τον συγγραφέα με δηλώσεις του γύρω από φαντάσματα[31] οι οποίες θολώνουν την ήδη αινιγματική ατμόσφαιρα του κειμένου.

Ένα χρόνο πριν από τη δημοσίευση του έργου *Σημειώσεις εκατό ημερών* από τον Ν. Γ. Πεντζίκη δημοσιεύεται *Η Κάδμω* (1972) της Μέλπως Αξιώτη. Το όνομα «Κάδμω» πρωτοεμφανίζεται ωστόσο στο έργο της με τίτλο *Το Σπίτι μου* (1965). Όπως έχει ήδη επισημανθεί από τη Μικέ και τον Saunier, το όνομά της είναι πλασμένο από το

26 (Βογιατζάκη 2004, 135)
27 (Πεντζίκης 1992, 109)
28 Βλ. (Βογιατζάκη, 1127) και (Βογιατζάκη 2004, 255) αντίστοιχα.
29 (Πεντζίκης 1988, 124)
30 Ν. Γ. Πεντζζίκης, σ. 16.
31 (Πεντζίκης 1988, 13 και 21)

μυθικό «Κάδμος» και κατ' αναλογία προς το όνομα «Μέλπω», ώστε να δηλώνεται και η σχέση ανάμεσα στην ηρωίδα και στην Αξιώτη.[32] Στο πλαίσιο αυτό, η πορεία της Κάδμως προς τη φθορά και τον θάνατο πλησιάζει εκείνη της συγγραφέως προς τη σιωπή. Ο θάνατος ανθρώπων, ζώων και πραγμάτων ταυτίζεται με το ανέφικτο της γραφής. Η υπόσταση της Κάδμως δεν είναι απόλυτα ανθρώπινη όπως παρατηρεί η κριτική, καθώς η τελευταία ακροβατεί ανάμεσα στη ζωή και στον θάνατο,[33] ενώ με την ίδια ευκολία η ύπαρξή της ταυτίζεται και με αντικείμενα που παραπέμπουν στην ακινησία και στο κενό.[34] Τα όρια της πραγματικότητας συγχέονται και πάλι.

Συλλαβίζοντας τη γλώσσα των ονομάτων, αυτές τις «παράξενες» λέξεις που γεννιούνται στο πλαίσιο ενός κειμένου και υπάρχουν μονάχα εκεί ή και ανεξάρτητα από αυτό, γίνεται αντιληπτό πως σε κάθε περίπτωση «ο συγγραφέας είναι σαν να τοποθετείται υπογείως των λέξεών του, να καταφεύγει στο εσωτερικό, στον ίσκιο τους· να γίνεται ο ίδιος η λέξη και το αρνητικό της λέξης».[35] Η περίπτωση του Σκαρίμπα υπογραμμίζει μάλλον μια ρήξη στη συνέχεια, καθώς τα στοιχεία εκείνα που αφορούν τον σχηματισμό των «σκαριμπικών» ονομάτων τον εντάσσουν στις αποκλίσεις από τον «κανόνα» της γενιάς του. Η ίδια διαδικασία, όπως αυτή παρατηρείται σε άλλους πρωτοποριακούς συγγραφείς, αφορά συγκεκριμένες περιπτώσεις και όχι το σύνολο του έργου τους· σ' αυτές οι λέξεις-πρόσωπα συνήθως ταυτίζονται με σκιές και πράγματα βαδίζοντας προς την ανυπαρξία. Η μορφή και το νόημα των ονομάτων που πλάθει ο Σκαρίμπας όμως επιβάλλουν την ενότητα του έργου του με την επανάληψη κάποιου μοτίβου· πλάι στα υπόλοιπα ονόματα των ηρώων του και σε άλλες νέες λέξεις (που δεν έχουν θέση ονόματος) πλασμένες από τον συγγραφέα, ετούτοι οι τολμηροί γλωσσικοί πειραματισμοί δίνουν τον ρόλο

32 Για το όνομα «Κάδμω» βλ. (Μικέ 1996, 51) και (Saunier 2005, 167-172).

33 (Αξιώτη 1972, 20)

34 (Αξιώτη 1972, 14-5). Για το ζήτημα αυτό βλ. (Saunier 2005, 110-2) αλλά και (Φαλαγκάς 2011, 216-7).

35 Βλ. (Σταμπουλού 2007, 297) και (Σταμπουλού 2009, 82). «Είναι και τα γράμματα πράγματα» υποστηρίζει ο Πεντζίκης επαναλαμβάνοντας την άποψη του Freud πως δηλαδή «το όνειρο μεταχειρίζεται τις λέξεις γενικά πολλές φορές σαν πράγματα· οι λέξεις υφίστανται τότε τις ίδιες συνθέσεις όπως οι παραστάσεις των υλικών πραγμάτων. Αποτέλεσμα τέτοιων ονείρων είναι οι παράξενοι νεολογισμοί». Βλ. (Φρόυντ 1995, 267) και (Βογιατζάκη, 1127).

του πρωταγωνιστή στους ήχους της γλώσσας και όχι στον ήρωα. Είναι ο προφορικός λόγος και όχι ο γραπτός που επιβάλλει την απελευθέρωση των μορφημάτων της λέξης, παρουσιάζοντάς την σαν ένα είδος ηχητικής εικόνας, όπως γίνεται φανερό μέσα από τα «σκαριμπικά» ονόματα αλλά και τις περιπτώσεις άλλων συγγραφέων που εξετάστηκαν στην εργασία αυτή. Πρόκειται στην ουσία για «νεολογισμούς» που αποτυπώνουν τη γλωσσική αναρχία του Σκαρίμπα και την ανατρεπτική του διάθεση, διεκδικώντας από τον αναγνώστη την ενεργό συμμετοχή του, ώστε να αντιληφθεί και να ερμηνεύσει τις μεταμορφώσεις των λέξεων ταυτόχρονα με εκείνες των ηρώων.

Βιβλιογραφία

Αναγνωστάκη, Νόρα (Παρουσίαση-Ανθολόγηση): «Κοσμάς Πολίτης». Στο *Η Μεσοπολεμική Πεζογραφία. Από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939)*. Τόμος Ζ΄. Αθήνα: Σοκόλης 1993: 252-337.

Αξιώτη, Μέλπω: *Η Κάδμω*. Αθήνα: Κέδρος 1972.

Βογιατζάκη, Εύη: Νίκος *Γαβριήλ Πεντζίκης. Ο άνθρωπος και τα σύμβολα* Αθήνα: Σαββάλας 2004.

————: «Χριστιανική ποιητική και νεωτερικότητα στο έργο του Ν. Γ. Πεντζίκη ή Ο κονιορτοποιός, ο "σακόραφος" και ο Πωσνατομπούμ στη χώρα του Τίποτα». *Νέα Εστία* 164 (2008): 1097-1130.

Λαδογιάννη, Γεωργία: «Η χωλότητα του ήρωα στο έργο του Γιάννη Σκαρίμπα». *Το Τραμ* 1 (1996): 156-169.

Margolin, Uri: «Naming and Believing: Practices of the Proper Name in Narrative Fiction». *Narrative* 10 (2002): 107-127.

Μικέ, Μαίρη: *Μέλπω Αξιώτη. Κριτικές περιπλανήσεις*. Αθήνα: Κέδρος 1996.

Μπαρτ, Ρολάν: *Εικόνα-μουσική-κείμενο*. Μτφρ. Γιώργος Σπανός. Αθήνα: Πλέθρον 1988.

Barthes, Roland: «Proust et les noms». Στο *To Honour Roman Jakobson*, vol. 1. Hague-Paris: Mouton 1967: 150-8.

Μπάτλερ, Τζούντιθ: *Σώματα με σημασία. Οριοθετήσεις του «φύλου» στο λόγο*. Μτφρ. Πελαγία Μαρκέτου. Αθήνα: Εκκρεμές 2008.

Μπεράτης, Γιάννης: *Διασπορά-Στρόβιλος*. Αθήνα: Ερμής 1980.

Ξεφλούδας, Στέλιος: *Τα τετράδια του Παύλου Φωτεινού*. Θεσσαλονίκη: Τυπογραφείο «Ανατολή» 1930.

Πεντζίκης, Ν. Γ.: *Σημειώσεις εκατό ημερών*. Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής 1988.

————: *Το μυθιστόρημα της κυρίας Έρσης*. Αθήνα: Άγρας 1992.

Πολίτης, Κοσμάς: *Τρεις γυναίκες*. Αθήνα: Ύψιλον 1990.

Ricœur, Paul: *Ο ίδιος ο εαυτός ως άλλος*. Μτφρ. Βίκυ Ιακώβου. Επίμετρο Γιώργος Ξηροπαΐδης. Αθήνα: Πόλις 2008.

Σκαρίμπας, Γιάννης: *Το Βατερλώ δυο γελοίων*. Επιμ. Κατερίνα Κωστίου. Αθήνα: Νεφέλη 1994.

————: *Το Θείο Τραγί*. Επιμ. Κατερίνα Κωστίου. Αθήνα: Νεφέλη 1993.

————: *Το Σόλο του Φίγκαρω*. Επιμ. Κατερίνα Κωστίου. Αθήνα: Νεφέλη 1992.

————: *Τρεις άδειες καρέκλες*. Επιμ. Κατερίνα Κωστίου. Αθήνα: Νεφέλη 1998.

————: *Φυγή προς τα εμπρός*. Επιμ. Κατερίνα Κωστίου. Αθήνα: Νεφέλη 1997.

Saunier, Guy (Michel): *Οι μεταμορφώσεις της Κάδμως. Έρευνα στο έργο της Μέλπως Αξιώτη*. Αθήνα: Άγρας 2005.

Σταμπουλού, Συμεών: «Ο ίσκιος της γραφής. Όψεις μιας επίμονης εικόνας του Γιάννη Σκαρίμπα». Στο Κωστίου (επιμ.), *Πρακτικά Α΄ Πανελλήνιου Συνεδρίου για τον Γιάννη Σκαρίμπα*. Χαλκίδα: Διάμετρος 2007: 291-299.

————: *Ο ίσκιος της γραφής. Μελέτες και σημειώματα για τον Γιάννη Σκαρίμπα*. Αθήνα: Άγκυρα 2009.

————: *Πηγές της πεζογραφίας του Γιάννη Σκαρίμπα*. Αθήνα: Σύλλογος προς διάδοσιν ωφέλιμων βιβλίων 2006.

Τριανταφυλλίδης, Μανόλης: *Τα οικογενειακά μας ονόματα*. Θεσσαλονίκη: Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών 1995.

Φαλαγκάς, Νίκος: «Η αναζήτηση της ταυτότητας στην Κάδμω της Μέλπως Αξιώτη», *Ταυτότητες στον ελληνικό κόσμο (από το 1204 έως σήμερα)*. Πρακτικά Δ΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (επιμ. Κωνσταντίνος Α. Δημάδης).

Τόμος Β΄. Αθήνα: Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών 2011: 209-222. (http://www.eens.org/wordpress/wp-content/uploads/2012/05/Identities-in-the-Greek-world-Granada-2010-Congress-Vol_2-2011-isbn_978-960-99699-4-9.pdf)

Φρόυντ, Σίγκμουντ: *Η ερμηνεία των ονείρων*. Μτφρ. Λευτέρης Αναγνώστου. Αθήνα: Επίκουρος 1995.

«Λέξεις - ασπάλακες», «λέξεις - φουρνέλα»: Οι γλωσσικές επιλογές ως μέσο κατάλυσης θεσμών στα μυθιστορήματα του Παύλου Μάτεσι

Λίζα Μαμακούκα *

Όπως λέει ο Γ. Μπαμπινιώτης, (Μπαμπινιώτης, 1984, 139) η γλώσσα είναι «κληροδοτημένο σε όλα τα μέλη της (γλωσσικής) κοινότητας όργανο, αλλά συγχρόνως και προσωπική κατάκτηση του καθενός». Άρα, είναι μεν κοινωνικός θεσμός, μια κι είναι μέσον επικοινωνίας, αλλά είναι και ατομική εκδήλωση του κάθε ανθρώπου, συνεπώς, η λογοτεχνική δημιουργικότητα εξαρτάται κατά μεγάλο βαθμό και από το ξεπέρασμα των φραγμών της συμβατικής γλώσσας από τον δημιουργό. Στην περίπτωση πολλών συγγραφέων, αλλά και ιδιαίτερα του Παύλου Μάτεσι, η ποιητική λειτουργία της γλώσσας επιτυγχάνεται με την παράλληλη χρήση επιλογών σε παραδειγματικό επίπεδο (π.χ. τολμηρές λεξιλογικές προσεγγίσεις που ξεφεύγουν από τους τυπικούς κανόνες σύνταξης, ορθογραφίας, γραμματικής, κλπ.) και αποκλίσεων σε συνταγματικό επίπεδο (π.χ. θέση της λέξης μέσα στη φράση, παραλληλισμοί, μεταφορικές εκφράσεις, κλπ.).

Σύμφωνα με το ηλεκτρονικό ακαδημαϊκό λεξικό, ο ασπάλαξ είναι ένα «μικρό θηλαστικό ζώο του γένους talpa, της οικογένειας των ασπαλακίδων, [...που] τα πρόσθια άκρα του είναι διαμορφωμένα κατάλληλα για τη διάνοιξη στοών κάτω από το έδαφος. Στην καθομιλουμένη λέγεται και τυφλοπόντικας». Ας θεωρήσουμε λοιπόν «ασπάλακες» εκείνες τις λέξεις κι εκφράσεις που γεννήθηκαν από την ένωση της γόνιμης φαντασίας του Μάτεσι με τον πλούτο των γλωσσολογικών του γνώσεων ως μεταφραστή, στοχεύοντας στη ρήξη με τη γλώσσα ως μέσο επικοινωνίας: πρόκειται για διαβρωτικούς νεολογισμούς κι εκφραστικά «λάθη», για λεκτικά παιχνίδια, γι' απρόσμενες (αντι)παραθέσεις λέξεων που προκαλούν «τριγμούς» και «ρωγμές» στο κείμενο.

---

* Η Λίζα Μαμακούκα είναι επίκουρη καθηγήτρια του Τομέα Λογοτεχνίας στο Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Α.Π.Θ.

Πρακτικά Ε΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτ. 2014): Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία
Τόμος Β΄ (ISBN: 978-960-99699-9-4)
© 2015 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

Όσο για το «φουρνέλο», κατά το «Βικιλεξικό», είναι «η δυναμίτιδα ή άλλη εκρηκτική ύλη, που χρησιμοποιείται για τη διάνοιξη ανοιγμάτων σε βραχώδη μέρη». Επισημαίνεται όμως και η μεταφορική σημασία της έκφρασης «βάζω φουρνέλο», που σημαίνει «υπονομεύω κάποιον, δυναμιτίζω μια κατάσταση». Ας ονομάσουμε τότε έτσι τις εκρήξεις που δημιουργούνται από τη χρήση της δυναμικής της γλώσσας σαν μέσο αναθεώρησης κατεστημένων αξιών, ή μάλλον σαν εργαλείο για την αποδόμηση θεσμών. Σ' αυτές τις περιπτώσεις, οι εκφράσεις-φουρνέλα του Μάτεσι θέτουν υπό αμφισβήτηση πανάρχαιες αξίες και ταμπού, καταλήγοντας στην κονιορτοποίησή τους.

Η μελέτη των μυθιστορημάτων του Μάτεσι[1] αποκαλύπτει ότι ο δημιουργός της *Μητέρας του Σκύλου* αφενός πειραματίζεται πάνω στις διάφορες δυνατότητες της γλώσσας, αφετέρου προσπαθεί να μορφοποιήσει κατάλληλα, να «τιθασεύσει» γλωσσικά, θα λέγαμε, το ρηξικέλευθο μήνυμα που θέλει να μεταφέρει στους αναγνώστες.

Ως γνωστόν, στη λογοτεχνία δεν έχει τόσο σημασία το τι θα πεις, όσο το πώς θα το πεις. Έτσι, σε αντίθεση με το σύνδρομο της γλωσσικής καθαρότητας που χαρακτηρίζει πολλούς εκπροσώπους της γενιάς του, ο θεατρικός συγγραφέας Παύλος Μάτεσις επέλεξε να χρησιμοποιήσει -ακόμα και στα πεζά του έργα- έναν λόγο βασισμένο στην προφορικότητα, δημιουργώντας μια γλώσσα σαφώς «ριζοσπαστική» -όπως την ονομάζει ο Κώστας Γεωργουσόπουλος[2]-, που δεν δειλιάζει να έρθει σε ρήξη με τους κανόνες. Το αποτέλεσμα είναι ένα ενδιαφέρον αμάλγαμα στοιχείων της καθομιλουμένης, της «λόγιας» δημοτικής και της καθαρεύουσας, εξ ου και η χρήση τόνων και πνευμάτων, χρονικών ή συλλαβικών αυξήσεων στα ρήματα, επιρρημάτων σε -ως, κλπ.

Στα μυθιστορήματα του Μάτεσι υπάρχουν, π.χ. φράσεις γραμμένες σε αμιγή αρχαία ελληνικά («πότνια ανδρών, μεγιστότιμος, κοσμονόμος», στην *Αφροδίτη*, «Νυκτός παίδες άπαιδες... νυκτός ατιμοπενθείς», στον *Σκοτεινό Οδηγό*[3], κλπ.), αν και -ακούγοντας τη Μυρτάλη να παραμιλάει σε αρχαία ελληνικά-, ο φύλακας του

1 Το αντικείμενο της μελέτης αφορά όλα τα μυθιστορήματα του Μάτεσι, εκτός από τον *Παλαιό των Ημερών*, κείμενο που παρουσιάστηκε από άλλον ομιλητή.

2 Βλ. την ηλεκτρονική βιβλιογραφία που παρατίθεται στο τέλος του άρθρου.

3 Για πρακτικούς λόγους, κυρίως εξαιτίας των πολύ συχνών γλωσσικών παραδειγμάτων, οι παραπομπές στα έργα του Μάτεσι γίνονται με αναφορά όχι στην ημερομηνία έκδοσής τους, αλλά απευθείας στον τίτλο και στη σελίδα του έργου.

Αρχαιολογικού Μουσείου λέει: «Και μίλαγε σε γλώσσα ξένη, δεν ξέρω ποια, εγώ από αγγλικά και γαλλικά κάτι ξέρω, τη γλώσσα της όμως αυτηνής πρώτη φορά την άκουσα.» (*Σκοτεινός Οδηγός*, σ.169)! Στα ίδια κείμενα συναντούμε και λέξεις γραμμένες όπως λέγονται ή προφέρονται σε λαϊκή, καθομιλουμένη γλώσσα, π.χ. «αρρεβώνα», «να ξεμολογηθείς», υπερέτρια, «κιματόγραφο», κλπ.

Με όπλο του τον λόγο ο συγγραφέας αποδομεί τις συμβατικές εκφράσεις παρωδώντας τες και ξεγυμνώνοντάς τες από το σημαντικό τους φορτίο, παράλληλα όμως, όντας εξαίρετος μεταφραστής -άρα και άριστος χρήστης και χειριστής παραπάνω από μίας γλωσσών πλην της μητρικής του-, είναι εξοικειωμένος με την τέχνη του «λέγειν άλλως», κι έτσι στο πεζό του έργο, η κυριολεξία φαντάζει σαν κάτι περιττό, σχεδόν σαν ελάττωμα. Γι' αυτό και προτιμάει να στέλνει τα άλλοτε «υπόγεια» (ως ασπάλακες) και άλλοτε ηχηρά (ως φουρνέλα!) μηνύματά του δια της πλαγίας οδού, μέσω του χιούμορ, της συνυποδήλωσης, κλπ.

Συνήθως ως λέξεις-ασπάλακες λειτουργούν κάποιοι νεολογισμοί, πρωτότυπες λεξιλογικές επινοήσεις που δίνουν στο δημιουργό την ελευθερία να εκφράσει με λέξεις ανύπαρκτες, δηλαδή με «αποκλίσεις από τον καθιερωμένο γλωσσικό κώδικα» (Χιδίρογλου, 2006, 114), κάποιες έννοιες που γεννιούνται στο δικό του μυαλό, κάποιες λεπτές αποχρώσεις νοήματος που δημιουργεί η δική του φαντασία. Για παράδειγμα, στην *Αφροδίτη* (σ.77), διαβάζουμε: «Ο πόνος [του] προσέδιδε μια υπαρκτότητα», στον *Σκοτεινό Οδηγό* (σ.11), ο «συνταξιούχος εραστής» της μαντάμ Πανδαισίας αποκαλείται «Νίκος Ανοχής». Το ίδιο όνομα το συναντούμε και στο *Πάντα Καλά* (σ.363), ενώ στο *Graffito* βρίσκουμε τη λέξη «κανιβαλίστρια». Οι περισσότεροι όμως νεολογισμοί του Μάτεσι είναι σύνθετες λέξεις που προκύπτουν από συγχώνευση δύο άλλων, από τη σύζευξη δηλαδή «τη λεξιλογική σύνθεση ανεξάρτητων λεξικών μορφημάτων» (Χιδίρογλου, 2006, 118), με σκοπό την καλύτερη έκφραση του μηνύματος που θέλει να μεταδώσει ο δημιουργός μέσα απ' αυτές: ενδεικτικά, στην *Αφροδίτη, π.χ.* αποκαλείται «μισαντράκι» (σ.53) και «μικροευτυχισμένος» (σ.58) ο αδύναμος σύζυγος της ηρωίδας. Στον Μύρτο «τα μάτια μισοαπουσιάζουν», (σ.19), ο «άνορχις» (σ.59=ευνούχος) Βελισσάριος ήξερε «ότι προορίζεται για ιεροποιός» (σ.29), κ.ά.. Στο *Πάντα Καλά*, μεταξύ πολλών άλλων, υπάρχουν οι νεολογισμοί «μη

λιγουρογλείφεσαι», (σ.23), «κομμωτηριάζουσες» (σ.193), «κιβδηλοπροσωπία», (σ.196), κ,ά. Στον *Αλδεβαράν* διαβάζουμε: «να με πατροθετήσεις εσύ;», (σ.47), «αρχαιολαγνεία» (σ.134), κλπ. Στο *Graffito* (σ.72), πάλι, υπάρχουν «νεκροταφειούχοι δεσποτάδες». Παρατηρούμε ότι πολλοί νεολογισμοί του Μάτεσι ανήκουν σ'αυτό που η Άννα Αναστασιάδη-Συμεωνίδη ονομάζει «αισθητική νεολογία» (Αναστασιάδη, 1986, 68). Αρκετοί άλλοι όμως, όπως, π.χ. ο νεολογισμός- φουρνέλο που βρίσκουμε στη *Μητέρα του Σκύλου* -«Ταγματαλήτες», αντί για «Ταγματασφαλίτες»- δεν αποσκοπούν απλά σ' ένα διασκεδαστικό γλωσσικό παιχνίδι μεταξύ συγγραφέα και αναγνώστη. Έχουν και συνυποδηλωτική αξία, μια κι εκφράζουν με τρόπο πρωτότυπο την αντίθεση του δημιουργού απέναντι σε θεσμούς που θεωρεί υποκριτικούς, άδικους ή απλά παρωχημένους.

Στα μυθιστορήματα του Μάτεσι συναντούμε επίσης και λέξεις γραμμένες αλλιώς άλλοτε γιατί απλά έτσι θέλει ο συγγραφέας[4], κι άλλοτε «εκ του πονηρού». Αν, κατά τον Ρένο Αποστολίδη (Αποστολίδης, 1975, 283), «η ορθή γραφή κάθε λέξης δηλοί την πολυτιμότατη ετυμολογία της […] δυναμικοποιεί δηλαδή το θησαυρό της σε νόημα […] και βοηθεί, άρα σπουδαία […] στο να ξελαμπικάρεται η λέξη διαρκώς», για τον Παύλο Μάτεσι ισχύει και το αντίθετο: θεωρεί πως γράφοντας μια λέξη αλλιώτικα, «ξεχειλώνοντας» την ορθογραφία της, καταφέρνει κανείς να βρει κι άλλες, κρυμμένες, διαστάσεις της, στέλνοντας έτσι μηνύματα ανατροπής θεσμών. Δημιουργεί, κάποιες φορές, τις λεγόμενες portemanteau-words (Χιδίρογλου, 1993, 26) ή mots- valises στα γαλλικά που προέρχονται από την μετατόπιση των ορίων κάποιων λέξεων ή τη συγχώνευση / συμφυρμό, (Μπαμπινιώτης, 1984, 119)[5] κάποιων συστατικών δύο λέξεων -με απαραίτητη προϋπόθεση να περιλαμβάνουν όμοια φωνητικά τμήματα. Ιδού ένα παράδειγμα από το *Πάντα Καλά*: «Είχε βάλει βέβαια το καλό της κολλάν παντελόνι (η αδερφούλα της η Μελανία το έλεγε κωλάν, πάντα της ανορθόγραφη)», σ.13.

Η λέξη «το καμπαναρ̲ίο» απαντάται τρεις φορές στη σ.146 της *Μητέρας του Σκύλου*, πάντα τονισμένη στην παραλήγουσα.

4 Όπως κάνουν ο Raymond Queneau ή ο James Joyce. Π.χ. η λέξη «δοσίλογος» γράφεται με «ο» στη Μητέρα *του Σκύλου* και με «ω» ("δωσίλογος") στο *Graffito*.

5 Τεχνική που χρησιμοποιήθηκε και από τον γλωσσοπλάστη James Joyce.

Η επιτηδευμένη ανορθογραφία πάντως, σε συνδυασμό με την γλωσσική... ευαισθησία των ηρώων, έχει σχεδόν πάντοτε κωμικά αποτελέσματα «Η... δεσποινίς δεν είναι εδώ;/ -Ποιά από τις δεσποινίδες; είμεθα δύο [...] Έρχομαι να ρωτήσω για την υγεία της... εταίρας (ο Ζώης δεν εγνώριζε ορθογραφία).» (σ. 66), «σάτιρε (έτσι το έλεγε, με γιώτα).» (σ.140).

Σε πολλές περιπτώσεις ο Μάτεσις δεν μπαίνει στον κόπο να δημιουργήσει νεολογισμούς, αλλά χρησιμοποιεί διαφορετικά κάποιες ήδη υπάρχουσες λέξεις, π.χ. «ξέφτι». Στην *Αφροδίτη*, όπου η ηρωίδα ασχολείται με υφάσματα (ράβει πουκάμισα) η λέξη υποδηλώνει την έννοια του τιποτένιου ανθρώπου, άλλωστε, και ηχητικά, παραπέμπει στη λέξη «ξεφτίλας». Στο ίδιο κείμενο διαβάζουμε: «Περνιέσαι για γυναίκα; Χαρτομάντιλο είσαι», (σ.40), «Το σπίτι μας ήταν το μητρικό μου» (σ.75), λέξη καθόλου αθώα, μια και υποδηλώνει την οικογενειακή κατάσταση[6], «Έβγαλε μία αναφτή (= σε έντονο χρώμα, χτυπητή) κομπιναιζόν...», (σ.100). Το ίδιο επίθετο το βρίσκουμε και στον *Μύρτο* : «τζάμια αναφτά» (= χρωματιστά βιτρώ, σ.20). Στο *Σκοτεινό Οδηγό*, το αφεντικό δίνει στον νέο ένα παρατσούκλι που θυμίζει ψωμί επειδή η μητέρα του είχε εραστές οχτώ άντρες συγχρόνως κι έτσι δεν ήξερε ποιανού ήτανε γιός: «Δούλευε οχτάσπορε», του λέει (σ.44). Και στον *Αλδεβαράν* τον Ερμή «τον χόρευε μια ανυποχώρητη επιθυμία να δει το πρόσωπο του Μύρτου», (σ.147). Στο *Graffito*, δε, συναντούμε «φρυκτωριανά e-mail» (σ.114), «άτομα γαλαζωπού αίματος» (σ.95) και ρομπότ που κάνουν «πνευματικό» ή «ψυχικό μασάζ» (σ.58), (Μαμακούκα, 2013).

Για καθαρά χιουμοριστικούς λόγους χρησιμοποιεί επίσης ο Μάτεσις και ξένες λέξεις γραμμένες στα ελληνικά, π.χ. «η γλώσσα, χρυσό μου [...] δεν προορίζεται μόνο για το σπρέχεν, στο Εξωτερικό θα την χρησιμοποιήσουμε και αλλιώς τη γλώσσα, με τους ιθαγενείς εκεί, οι τιμές φιξ, αυτό σαν βουάρ», *Αλδεβαράν*, σ.184. Κι ακόμα: «Όλοι περιμέναμε τους Συμμάχους [...] Τους φανταζόμασταν πιο φανταιζί από τους ντόπιους αντάρτες, αλλοδαποί βλέπεις», *Μητέρα του Σκύλου,* σ.154). Στο *Graffito* (σ.56) τα χερουβείμ «ανασταίνονται α βολοντέ... όποτε τους κάνει κέφι». Όμως οι ξένες λέξεις δεν έχουν πάντα τη σωστή τους σημασία, με το -αναμενόμενο βέβαια-

6 Η έκφραση αυτή απαντάται και στη Μητέρα *του Σκύλου*, (σ.253), όπου υπάρχει παρόμοια οικογενειακή κατάσταση (εγκατάλειψη απ' τον πατέρα).

κωμικό αποτέλεσμα: π.χ. «ένα γλυκό πιό αμπιγιέ», (Πάντα *Καλά* σ.136), «η κυρία Μίνα φοράει κάτι ταγιεράκια πολύ τζέντελμαν…», (Μητέρα *του Σκύλου* σ.248).

Ένα από τα πιο συνηθισμένα παιχνίδια που χρησιμοποιούν οι γλωσσοπλάστες συγγραφείς, όπως ο William Faulkner και ο Raymond Queneau, είναι τα γραμματικά και συντακτικά «σφάλματα» που βάζουν στο στόμα των ημιμαθών ηρώων τους. (Μαμακούκα, 207, 84-104). Ο Μάτεσις κάνει το ίδιο, κι έτσι τα συντακτικά λάθη αφορούν κυρίως φράσεις κομμένες στη μέση ή έλλειψη μερών του λόγου, υπογραμμίζοντας έτσι την προφορικότητα του κειμένου: «το είχε ως αρχή αυτό από οχτώ ετών, λάθος της που.», *Αφροδίτη,* σ.52, «[το κορμί] του αδερφού του, άοπλο μέσα στη μπανιέρα, άοπλο επειδή ολόκληρο.», (*Αφροδίτη,* σ.82), «αυτές […] που γλύτωσαν τη διαπόμπευση λόγον που είχαν τα μέσα.» (*Μητέρα του Σκύλου,* σ.174), «και ύψωσε πάλι το χέρι στον σβέρκο του. Όταν άγγιξε μια ύλη.», (*Μητέρα του Σκύλου σ*.214). Συνηθέστερα είναι όμως τα γραμματικά λάθη που αφορούν πτώσεις, όπως «την οδός», «της δεσποινίς», «τον είχαν αδικαιολογήτως απών…», *Μητέρα του Σκύλου* (σ.19), «από ανέκαθεν», *Πάντα Καλά*, σ.178, «εξεπίτηδες», *Πάντα Καλά*, σ.227. Το βιβλίο αυτό είναι ένα από τα πιο «ελαφρά» και χαρούμενα μυθιστορήματα του Μάτεσι, επικεντρωμένο κυρίως στα γλωσσικά σφάλματα των κατοίκων μιας μικροαστικής αθηναϊκής γειτονιάς. Στο ίδιο κείμενο συναντούμε εκφράσεις όπως «ένα παραπλεύρως παράθυρο» και «ολοκληρωτικά χωμένη, η μισή πάντως», (σ.9 και τα δύο), ενώ η ηρωίδα δηλώνει «γεννηθείς το εξήντα εφτά», (σ.33).

Στα βιβλία του Μάτεσι συναντούμε ακόμα πλεονασμούς, όπως: «υγρό νερό» (*Αφροδίτη*, σ.11), «Γδύθηκε ολόγυμνη» (*Αφροδίτη,* σ.55), «Δίδυμα. Ακριβώς της αυτής ηλικίας, βγήκαν ταυτοχρόνως από την κοιλιά της μητέρας τους.» (Μύρτος, σ.9), «Αυτοκτόνησε επίτηδες. […] Ήταν εκ προμελέτης η αυτοκτονία.» (*Αλδεβαράν*, σ.133), «[…] μέσα στην πείνα και στο λιμό!» (*Μητέρα του Σκύλου,* σ.33).

Σε όλα τα έργα του Μάτεσι, πολλά στοιχεία και μοτίβα (κηδείες, πόρνες, τάφοι, αγάλματα, κλπ.), ακόμη και κάποια ονόματα επανέρχονται από βιβλίο σε βιβλίο. Ακόμα πιο συχνές είναι οι παραλλαγές, παρηχήσεις κι επαναλήψεις λέξεων, όπως: « [Ένα] είδος ζωντανό σαλάχι τυφλό που έπαιζε χαρωπά σα να τους περιέπαιζε μέσα στα νερά του…», *Αφροδίτη,* σ.11, «δεν το ανακοίνωνε στη

μητέρα του πως το ήξερε. Ούτε της είχε μαρτυρήσει ποτέ πως ήξερε ότι κι εκείνη ήξερε...», *Αφροδίτη,* σ.11), «Αφροδίτη είναι ένα πολύ από-μακρο άστρο, που δεν μπορεί να το φτάσει ούτε το φως ούτε η ζέστη ούτε κανένας και είναι απροσπέλαστο» (*Αφροδίτη,* σ.74), «[...] κουβαλάς μαζί σου ένα πράμα ηρωικό. Επιπλέον, σου έχω τοποθετήσει και αλλού ηρωίνη, απάνω σου...» (*Αφροδίτη,* σ.107), «Δαιμονόβλητος και δαιμονόπληκτος» (*Μύρτος,* σ.44), «Έβρισκε τις αρμόδιες εθνικές λέξεις πολύ κυριολεκτικές και αναρμόδιες.» (Σκοτεινός *Οδηγός*, σ.11), «το κορμί του ήταν γεμάτο μικρές αμυχές και μικρές οπές και έβγαζε μικρά αίματα.» (*Σκοτεινός Οδηγός*, σ.31), «το Αστεροσκοπείο αδυνατεί πλέον να «αστεροσκοπήσει» (*Graffito*, σ.102), «Τη Ρουμπίνη την έχω διαγράψει. Ξεγράψει.» (*Μητέρα του Σκύλου,* σ.9), «πικράθηκε με υψηλή πίκρα» (*Μητέρα του Σκύλου,* σ.10), «Ευτυχώς είμαι ευτυχής» (*Μητέρα του Σκύλου,* σ.10), «ψιχάλιζε η ψυχή μου...», (*Μητέρα του Σκύλου,* σ.172), «ναι, νεύει»,(*Πάντα Καλά*, σ.102), «φαρμακείο / φαρμάκι», (*Πάντα Καλά,* σ.153).

Στο τελευταίο αυτό κείμενο οι επαναλαμβανόμενες εκφράσεις δρούνε και σαν σκηνικές οδηγίες, για παράδειγμα η έκφραση «με πόνο» συνοδεύει τον διάλογο Νάνσης- Ζώη: «του δηλώνει αυτή με πόνο», «τη ρωτάει αυτός με πόνο», «της ξαναλέει με πόνο» (σ.220). Επίσης, οι εκφράσεις «με σημασία», «δήθεν» και «με υπονοούμενο» συνοδεύουν τα λόγια των ηρώων, ζωντανεύοντας τόνους φωνής, χειρονομίες ή γκριμάτσες που χαρακτηρίζουν τον προφορικό λόγο και δύσκολα αποδίδονται στον γραπτό. Πρόκειται για την «μιμόγλωσσα», χαρακτηριστική των μεσογειακών λαών.

Παίζοντας πάντοτε με τη γλώσσα, ο Μάτεσις μεταχειρίζεται και περιφραστικές εκφράσεις, όπως «Ινστιτούτο διαπλάσεως σωμάτων» αντί «γυμναστήριο», (Αφροδίτη, σ.22), «Ένας σωλήνας τρυφερός, άξιος για προστασία, σάρκινος» αντί «ομφάλιος λώρος», (Αφροδίτη, σ.101), «[Τα δίδυμα] αδυσώπητα εκβάλλουν στον καθ' ημάς κόσμο», αντί «γεννιούνται», (Μύρτος, σ.9), «αυστηρής ηλικίας», αντί για «γέρος», (Μύρτος, σ.116), «αβυσσαλέες πράξεις μελοδραματικών κορυφώσεων», αντί για «εγκλήματα», (Μύρτος, οπισθόφυλλο), «εξ απαλών ονύχων ενδοτική στη μόρφωση», αντί για «φιλομαθής», (Σκοτεινός *Οδηγός*, σ.11), «στον ίσως μακαρίτη», αντί για «στον αγνοούμενο», (*Μητέρα του Σκύλου,* σ.43), κ.ά.

Στην *Μητέρα του Σκύλου* ο Θανάσης Ανάγνου, δεν αναφέρεται ποτέ σαν ένα σκέτο όνομα. Αφενός κατονομάζεται σχεδόν πάντα σε ουδέτερο γένος («το Θανασάκι»), και αφετέρου αποκαλείται συχνά «ο γυιός του δασκάλου από το χωρίον η Βούναξος», έκφραση συνοδευόμενη και από υποτιμητικούς χαρακτηρισμούς όπως : «το παρλιακό», «το μπασμένο», «το σπληνιάρικο», «το σαμιαμίθι», «το συφοριασμένο», «το παλαβό», «το μπακανιάρικο», κλπ., αν και κατά βάθος η Ρουμπίνη τον θαυμάζει για τη συμμετοχή του στην Αντίσταση από τόσο νεαρή ηλικία. Στο τέλος όμως αναγνωρίζεται ως «ημιεθνικός ευεργέτης», (*Μητέρα του Σκύλου,* σ.251). Στο ίδιο βιβλίο (σ.119), η Εύα Μπράουν αποκαλείται περιφραστικά «η αστεφάνωτη του Χίτλερ».

Σ'ένα άλλο επίπεδο, ο Μάτεσις επιδιώκει να «ροκανίσει» παιχνιδιάρικα την «γενικώς παραδεκτή», τη συμβατική ιδιότητα της γλώσσας η οποία βασίζεται υποχρεωτικά σ' ένα δεδομένο σημειακό σύστημα, σ' έναν μοναδικό κώδικα επικοινωνίας με στοιχεία γενικά αναγνωρίσιμα, όπως η δομή, ο μηχανισμός επικοινωνίας, το σύστημα λόγου, κ.ά. (Μπαμπινιώτης 1984, 141), εξ' ού και η χρήση στα κείμενα παροιμιών και τυποποιημένων εκφράσεων. Αυτό γίνεται συνήθως στο Πάντα *Καλά*, όπου τα κλισέ βασιλεύουν (Μαμακούκα, 2007, 84-104) : «-Δώστε μου τον λόγο της τιμής σας. / -Πάρτε τον!» (σ.36), «Αν με καθαρίσεις γι' αυτό που υποψιάζεσαι, θα πάω σαν το σκυλί στ' αμπέλι. Ο Ζώης δεν είχε υπ' όψη του τι έπαθε το σκυλί στ' αμπέλι» (σ.96), «Την έπνιγε το δίκιο και ο κορσές» (σ.243). Όταν δε η κυρία Μαρίνα υποδεικνύει στην Αρσενία να βάψει τα μαλλιά της γιατί άσπρισαν, πληγωμένη εκείνη της απαντάει, παραφράζοντας την περίφημη κραυγή του Ιούλιου Καίσαρα: «Και συ, Βρούτα!» (σ.170). Την ίδια ακριβώς φράση ξαναλέει αγανακτισμένη η Αρσενία στην κυρία Μαρίνα όταν ανακαλύπτει πως έδωσε καταφύγιο στον εκδιωχθέντα Βασιλάκη (σ.240). Οι λαϊκές ρήσεις καθώς και οι ιστορικές φράσεις είναι λοιπόν εκείνες που, λόγω πολυχρησίας, πρώτες-πρώτες «διαλύονται» σταδιακά στο κείμενο, με σκοπό ν' απογυμνωθούν κατόπιν από το νόημά τους. Άλλωστε, και ο ίδιος ο τίτλος, το «Πάντα καλά», αποτελεί ένα εκφραστικό κλισέ, μιαν απάντηση-κονσέρβα σε τυπικό αστικό χαιρετισμό, συνήθως μεταξύ γνωστών που δεν έχουν τίποτα να πουν μεταξύ τους: «-Πώς είστε;/ -Καλά. / -Πάντα καλά. Πάντα καλά».

Ένα από τα πιο διασκεδαστικά γλωσσικά χαρακτηριστικά του πεζού έργου του Μάτεσι είναι η ασυνήθιστη χρήση της λέξης «σαν». Χρησιμοποιείται συχνά για να υποδηλώσει το άγνωστο, το ανώνυμο, το απερίγραπτο -συναίσθημα κυρίως-. πράγμα που καταλήγει συχνά σε απρόσμενους παραλληλισμούς και περίεργες παρομοιώσεις: «Τώρα πλέον, η Μυρτάλη ήταν σαν ευτυχής», (*Σκοτεινός Οδηγός, σ*.147), «ένοιωθε μία σαν προσβολή», (*Μύρτος,* σ.119), «τον βρήκε αγαπητό, με μια σαν ευφορία», (*Αλδεβαράν*, σ.13). Υπάρχουν όμως και παρομοιώσεις που δημιουργούν εικόνες, συγκεκριμένες («Έκανε έξωση στην τσάντα, σαν να απόδιωχνε σάπιο χταπόδι», *Αφροδίτη,* σ.39, «Η εξώπορτά της αδιάντροπα ανοιχτή, σαν σκέλια.», *Αφροδίτη,* σ.65) ή αφηρημένες («Το μαύρο ερχόταν καταπάνω του σαν γεωμετρική πρόοδος», *Αφροδίτη,* σ.12).

Ας εξετάσουμε τώρα δύο περιπτώσεις όπου η λέξη «σαν» έχει ακόμα πιο ασυνήθιστη χρήση: στον *Μύρτο* κάποιες φορές οι παρομοιώσεις δρουν σαν ένα είδος σκηνικών οδηγιών για την κίνηση και την εκφορά λόγου των ηρώων, θυμίζοντάς μας την εξοικείωση του θεατρικού συγγραφέα και μεταφραστή Μάτεσι μ' αυτές. Τα παραδείγματα που ακολουθούν είναι όλα από τη σ.218: «Και ο κύριος Γαβριήλ την ακολούθησε σαν κηδεμόνα του.» «Παρακαλώ, είπε σε όλους, σαν ημερήσια διαταγή.» «Μην ασχολείσαι Θόδωρε, είπε η κυρία Ντόρα σαν να του έδινε άδεια.»

Η δεύτερη ιδιαίτερη περίπτωση είναι η *Μητέρα του Σκύλου*, μια κι εκεί, εκτός από τις συνήθεις παρομοιώσεις (π.χ. «Ήταν πολύ καλή γυναίκα και σαν ευτυχισμένη», σ.16), χρησιμοποιούνται ιστορικοί, λογοτεχνικοί, κινηματογραφικοί, κλπ. παραλληλισμοί για να χαρακτηρίσουν κυρίως τις δύο ηρωίδες της παιδικής ηλικίας της Ρουμπίνης: «[η κυρία Κανέλλω] περπατάει σαν τον Ροβήρο τον κατακτητή» (σ.29), «σαν τον Σκιπίωνα τον Αφρικανό» (σ.36), «σαν παντοκράτορας», (σ.67), «σαν τσολιάς, [...επειδή] δεν διαθέτει καμία θηλυκότητα», (σ.83). Η δε -πρώην- δεσποινίς Σαλώμη, μεταπολεμικά, «καθόταν στο ταμείο του χασάπικου σαν Κλεοπάτρα πάνω στη Σφίγγα», (σ.97). Τότε που κουβαλούσε πυρομαχικά στους αντάρτες, η Σαλώμη φορούσε τυρμπάν όρθιο σαν του Αλή Πασά στο έργον 'Ο Αλή Πασάς και η κυρα- Φροσύνη ατιμασμένη'» (σ.107), και μια μέρα, -έχοντας προλάβει να προμηθευτεί δωρεάν καλλυντικά από μιαν έφοδο σε μαγαζί- επιστρέφει «θριαμβευτικά, σαν κυρία Βοναπάρτου», (σ.117). Μιαν άλλη φορά η Σαλώμη

ανεβαίνει τη σκάλα [θριαμβευτικά] σαν Αίντα (σ.123), ενώ τότε που πήγαινε να κλέψει ένα κατσίκι, μπήκε στο ναρκοπέδιο άλλοτε «κόβοντας κάτι σάλτα σαν την Ιμπέριο Αρζεντίνα όταν τραγουδούσε στην οθόνη προπολεμικώς...», (σ.119), κι άλλοτε πηδώντας τη μάντρα «σαν Σουλιώτισσα» (σ.120).

Ο Θανασάκης, πάλι, έχοντας πατήσει νάρκη, τινάχτηκε «στα μεσούρανα σαν τον Προφήτη Ηλία», (*Μητέρα του Σκύλου*, σ.143), ενώ η -πρώην νοικοκυρούλα- κυρία Αντριάνα, λόγω της Κατοχής «είχε γίνει σαν οπλαρχηγός» (σ.140). Η δε κυρία Ρίτα, η πιο σεβαστή εκδιδόμενη γυναίκα των Επάλξεων, στο ίδιο πάντα βιβλίο, ήταν «επίσημος άνθρωπος» και «περπατούσε σαν αρχιερέας», (σ.156). Ακόμα και η δημοτική μας παράδοση, το «Γιοφύρι της Άρτας», επιστρατεύεται όταν, μετά την ανοικοδόμηση του πατρικού της, η πουλακίδα που είχε κάποτε θάψει κάτω από το κρεβάτι της η Ρουμπίνη παρομοιάζεται με τη γυναίκα του πρωτομάστορα (σ.181). Όσο για τον βουλευτή της, η ηρωίδα τον ευγνωμονεί λέγοντάς του ότι της φέρθηκε πάντα «σαν μητέρα», (σ.226), παρομοίωση αστεία μεν, αλλά και συγκινητική συνάμα, μια και ο πατέρας της και ο μεγαλύτερος αδελφός της τους είχαν εγκαταλείψει στην Κατοχή, και ο μόνος άνθρωπος που θυσιάστηκε γι' αυτήν ήταν η μάνα της.

Η ασυνήθης γειτνίαση λέξεων οδηγεί συχνά σε οξύμωρα σχήματα, όπως αυτά που συναντούμε στις σελίδες 57-58 της *Αφροδίτης* και χαρακτηρίζουν τον πρώην σύζυγό της: «κακομοίρης πάντα αλλά με μιαν αναιδή ευτυχία», «έντρομα αποφασιστικός», «κακομοίρικα απειλητικόν». Στο ίδιο κείμενο συχνά, σαν σε ποίημα, εμπλέκονται και συγχέονται η αίσθηση της όρασης μ' εκείνη της ακοής, για ν' αποδοθεί η αίσθηση της επικείμενης λιποθυμίας: «Το μαύρο επερχόταν άηχο, μόνο ένας βόμβος είχε γεμίσει τα μάτια του [...] Τα μάτια του σαν ηχεία [...] ένα γυναικείο πρόσωπο σε σχήμα κραυγής...» (σ.12-13), «Το δωμάτιο του λουτρού γινόταν ένα ηχείο μουσικού οργάνου με χορδή το κορμί, γυμνό και ολόκληρο, του αδερφού του» (σ.81-82), «Για να σταματήσει το ουρλιαχτό του αδερφού του και να μην το ακούει άλλο, ο Τίτος όρμησε και έσβησε το φως» (σ.86). Και στο *Πάντα Καλά* υπάρχουν σχήματα οξύμωρα, συνήθως όταν πρόκειται για ήχους («έσκουξε υπόκωφα», σ.13, «ουρλιάζει ψιθυριστά», σ.65), προσωποποιήσεις («ένα περιπολικό πέρασε σφυρίζοντας ανυποψίαστο», σ.96, «μια μοτοσυκλέττα ξενηστικωμένη», σ.155), και συνεκδοχές («Δυό - τρία μπικουτί

ρωτάνε», σ.9, «τα ρόλεϋ σε συναγερμό», σ.69). Επίσης, τόσο στον *Αλδεβαράν*, όσο και στη *Μητέρα του Σκύλου*, (σ.9), οι ήρωες αγοράζουν «τάφο ισόβιο»!

Ένα από τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά της γλώσσας του Μάτεσι που «ροκανίζει» την κοινότοπη χρήση της ελληνικής, είναι και η «λανθασμένη» χρήση λέξεων κι εννοιών. Ιδού μερικά ενδεικτικά παραδείγματα, από τα άπειρα που συνθέτουν τον ματεσικό λόγο: «Άνθρωπος σημειωμένος [σημαδεμένος, σακατεμένος] από σπάνια, κατάλευκη, ισόβια ασθένεια» (*Αφροδίτη,* σ.12), κι επίσης, *Μύρτος*, σ.20: «τους βγήκε ανάπηρο και σημειωμένο το κορίτσι τους», «Ήταν ωραίο, παγωμένο παιδί...» [δροσερό παλληκάρι] (*Αφροδίτη*, σ.22), «[Το πόδι του] δεν τ' αναγνώριζε για δικό του, το είχε αποκληρώσει [αποκηρύξει]» (*Αφροδίτη*, σ.82), «[το παιδί] κοιμόταν απόρθητο [αθώο]», (*Μύρτος*, σ.21), η μάνα παίρνει «τελεσίδικο διαζύγιο με τον γυιό της» (*Μύρτος*, σ.190), ενώ ο πατέρας της Μαρίνας «ορφανεύει από παιδί» (*Μύρτος*, σ.225), «Προς το πρόσωπό του είχε πάθει χρόνιον έρωτα, τον αγαπούσε με μια ενδελέχεια...» (*Σκοτεινός Οδηγός*, σ.11), κλπ, κλπ..

Ο αναγνώστης έχει ενίοτε την αίσθηση πως ο συγγραφέας χρησιμοποιεί ένα παρανοϊκό λεξικό συνωνύμων, συχνά με κωμικά αποτελέσματα: «χαμογελούσε αυτοϊκανοποιημένη [ευχαριστημένη]» (*Αφροδίτη, σ*.110). Στο *Πάντα Καλά* η Μελανία «μιλάει κατάμουτρα» (σ.21) στο «κάτω έτερον ήμισυ της αδελφούλας της» (σ.19) αλλά δυστυχώς «το κάτω οπίσθιον ήμισυ δεν έδινε σημεία ζωής» (σ.19). Στο ίδιο κείμενο η Νάνση «[...] έχει ξεμείνει παρθένος άνευ χαρτοφυλακίου» (*Πάντα Καλά* σ.255), επειδή οι άντρες την αφήνουν «σώα και επιβλαβή» (σ.42). Πάλι στο *Πάντα Καλά* διαβάζουμε: «τον κοίταξε κατάστηθα» (σ.29), «λογοδοσμένοι πλατωνικά» (σ.41), «προφορικό σεξ» (σ.57), κλπ., ενώ στον *Αλδεβαράν*, (σ.61) προέκυψε «Νεκρός αδέσποτος».

Επιπλέον, στα βιβλία του Μάτεσι βρίσκουμε συχνά ετυμολογικές κι εννοιολογικές διορθώσεις ή επεξηγήσεις, π.χ. στον *Μύρτο* διαβάζουμε: «όχι κυρία μου, όχι κρίση, υστερία το λένε [...] παράγωγο της λέξεως υστέρα...» ή «-Δαιμονομανία! Και σταυρώθηκε ο θείος Φάνης. -Δαιμονοληψία το είπε ο Δεσπότης...», «Πηρομέλεια θα πει αναπηρία, τους εξήγησε, λέξη από τα Ευαγγέλια.». Και στην *Μητέρα του Σκύλου*: «Δεν ήξερα τι είναι όλμος [...] είναι ένα μικρόσωμο πολεμικό εργαλείο, κάπως σαν χειροκίνητη μηχανή του

κιμά». Ακόμα και την ώρα του ερωτικού πάθους, οι ήρωες έχουν πλήρη συναίσθηση της γλώσσας που σηματοδοτεί τις ταξικές τους διαφορές, δίνοντας έτσι την ευκαιρία στον Μάτεσι να στηλιτεύσει με τον τρόπο του την κοινωνική διαστρωμάτωση : «'Γκόμενο' έχουν οι λαϊκές. Εγώ έχω εραστή», διαβάζουμε στον *Αλδεβαράν*, ενώ στον *Μύρτο*: «Εγώ δεν θα φωνάξω […] όσο και να φχαριστιέμαι (έτσι λέει το «ευχαριστιέμαι» η κυρά- Διονυσία, σκέφτηκε [η κυρία Ντόρα…])»

Αν υπάρχει μια έννοια που κυρίως αντιμάχεται και καυτηριάζει ο Παύλος Μάτεσις, αυτή είναι ο καθωσπρεπισμός, η προσπάθεια δηλαδή ώστε να φαίνεται κάποιος ότι ζει απολύτως σύμφωνα με τις νόρμες που καθορίζουν η οικογένεια, το κράτος, το σχολείο, η θρησκεία, η παράδοση, η κοινωνία, ακόμα και η ίδια η Φύση! Αυτό όμως που θα μπορούσε κανείς με μια πρώτη ματιά να εκλάβει σαν μηδενισμό, είναι τελικά μια συνεχής μάχη του συγγραφέα ενάντια στην υποκρισία, στη φενάκη, στη συγκάλυψη, σ' αυτά, δηλαδή, που εκείνος θεωρεί ύβρεις. Οι ήρωες του ζουν τις ζωούλες τους φέρνοντας τους διάφορους θεσμούς στα δικά τους μέτρα, συρρικνώνοντάς τους ώστε να χωρέσουν στον μικρόκοσμό τους που είναι γεμάτος ταμπού και προκαταλήψεις. Αναγκαστικά λοιπόν, για λόγους δήθεν ευπρέπειας, καταφεύγουν κατά κόρον σε μετωνυμίες, π.χ.: «-Τι θα πει άνορχις; (Ήξερε: είχε ανοίξει το λεξικό του Δημήτρη). -Είναι… αισχρολογία […] Θέλει να πει… δεν θα κάνεις παιδιά.», «Την εορτάζουσα τη βρήκε περίσταση [έπαθε κρίση]…», «το περιστατικό» [την εκταφή του βρέφους], «Μου κόψανε το άνθος μου» [με ευνούχισαν], κλπ.. Ακόμα κι οι συνευρέσεις των πελατών με τις κοπέλες στο πορνείο της μαντάμ Πανδαισίας ονομάζονται «συνεργασίες» και οι ίδιοι «επισκέπτες»!

Κι όμως, τέτοια ακριβώς κοντόφθαλμα ανθρωπάκια χρησιμοποιεί ο συγγραφέας, βάζοντας στα χείλη τους λέξεις που τινάζουν έξαφνα στον αέρα θεμελιώδεις αρχές που επί σειρά αιώνων στήριζαν κοινωνίες. Τα μυθιστορήματα του Μάτεσι δεν αμφισβητούν όμως μόνο το εμβληματικό τρίπτυχο «πατρίς- θρησκεία- οικογένεια», αλλά και πολλά κοινωνικά ταμπού, όπως η αναπηρία, η αμφιλεγόμενη σεξουαλικότητα, η ψυχική νόσος, κ.α.

Την εποχή που ο Ψυχρός Πόλεμος ήταν στο φόρτε του, ο Καζαντζάκης είχε περιγράψει τη δύναμη του λόγου κάπως σαν πυρηνική αντίδραση[7]:

7 Ν. Καζαντζάκης, *Ταξιδεύοντας: Αγγλία*, εκδ. Ελένης Καζαντζάκη, Αθήνα 1964, σ.103.

«Ένιωθα πάντα τη λέξη συμπυκνωμένη δύναμη, όπως λένε σήμερα οι σοφοί πως είναι η ύλη: όχι μάζα νεκρή, παρά τεράστιες αντίδρομες [*sic*] δυνάμεις που μένουν φυλακισμένες στην ύλη. [...] Τέτοιες κι οι λέξεις. Όποιος διαβάζει ένα κείμενο, αν θέλει να το νιώσει, ένα και μόνο έχει να κάνει: να συντρίβει τη φλούδα [...] της κάθε λέξης και ν'αφήνει το νόημά της να ξεσπάει μέσα στην καρδιά του.»

Αποφεύγοντας τις αναφορές σε ατομικές βόμβες, η ανακοίνωση αυτή περιορίστηκε απλά στο να ονομάσει κάποιες εκφράσεις του Μάτεσι «λέξεις- φουρνέλα», μια κι έρχονται να ολοκληρώσουν τη διαβρωτική δουλειά που ξεκίνησαν να κάνουν οι «λέξεις-ασπάλακες». Φορείς της ρήξης, λοιπόν, οι λέξεις του Παύλου Μάτεσι εκτελούν άψογα την αποστολή που τους ανατέθηκε, αρχικά τραντάζοντας (με την Μητέρα *του Σκύλου*) και στο τέλος γκρεμίζοντας συθέμελα (με το *Graffito*) ένα σαθρό σύστημα αξιών.

Για λόγους οικονομίας χώρου, αναφέρονται εδώ μονάχα δυό ενδεικτικές περιπτώσεις όπου μία λέξη ή μια έκφραση αρκούν για να τινάξουν στον αέρα ακόμα και νόμους της Φύσης, όπως η γέννηση κι ο θάνατος.

Στα έργα του Παύλου Μάτεσι, ακόμα και η ίδια η λειτουργία της αναπαραγωγής τίθεται υπό αμφισβήτηση: «Εμένα μάνα μου είμαι εγώ», λέει ο Τίτος (*Αφροδίτη,* σσ.84-85) και συνεχίζει «Εσάς, [...] σας έπλασε ο Θεός όλους μαζί για την πλάκα του. Την όγδοη μέρα όμως, Αφροδίτη, δημιουργήθηκα εγώ, σπέσιαλ έκδοση. Δεν χρειάστηκα ούτε Θεό ούτε Αφροδίτη εγώ για να' ρθω στον κόσμο.»

Αν και ο θάνατος είναι πανταχού παρών στα μυθιστορήματα, αυτό καθεαυτό το γεγονός αποφορτίζεται από τη βαρύτητά του με διάφορους τρόπους -παραδείγματος χάρη. με εκφράσεις όπως: «πέθανε κοφτά» (Αφροδίτη, σ.112) ή με την εμμονή του συγγραφέα να περιγράφει τραγελαφικές, αφόρητα κιτς τελετές ενταφιασμού, κλπ.- Την κορύφωση όμως της αντιπαράθεσης του Μάτεσι με οτιδήποτε θεωρούσε τετριμμένο, ακόμα κι αν αυτό ήταν ο ίδιος ο θάνατος, αποτελούν οι εναρκτήριες φράσεις του Πάντα *καλά* (σ. 9): «-Κύριε Γιάγκο βοήθεια [...] Η δεσποινίς Νάνση αυτοκτόνησε. / -Πάλι;», έρχεται να τα τινάξει όλα στον αέρα η λέξη-φουρνέλο.

Θα κλείσω αναφερόμενη σε δυο στίχους του Μανόλη Αναγνωστάκη[8] που είδα γραμμένους στον τοίχο ενός αμφιθεάτρου της Νέας Φιλοσοφικής Σχολής του Α.Π.Θ.:

8 Αναγνωστάκης, Μανόλης, «Ποιητική», από τη συλλογή Ο *στόχος*, 1970.

«Σαν πρόκες πρέπει να καρφώνονται οι λέξεις,
Να μην τις παίρνει ο άνεμος.»

Θεωρώ πως αυτό ακριβώς πετυχαίνουν οι λέξεις του Παύλου Μάτεσι.

Βιβλιογραφία

Αποστολίδης, Ρένος: Προσωκρατικοί, *τετράμηνα* 3-4, 1975.

Αναστασιάδη-Συμεωνίδη, Άννα: *Η Νεολογία στην Κοινή Νεοελληνική*, Θεσσαλονίκη 1986, ΕΕΦΣ του ΑΠΘ, Παράρτημα αρ. 65.

Καζαντζάκης, Νίκος: *Ταξιδεύοντας: Αγγλία*, εκδόσεις Ελένης Καζαντζάκη, Αθήνα 1964.

Μαμακούκα, Λίζα: «Η γλώσσα κόκκαλα δεν έχει… Τα (εκ)φραστικά 'λάθη' του *Πάντα καλά* του Παύλου Μάτεσι σαν απόηχος των γλωσσικών επιλογών του Ρεμόν Κενώ», περιοδικό *Σύγκριση*, τεύχος Νο 18, εκδόσεις Μεταίχμιο, Αθήνα, Νοέμβριος 2007, σ.84-104.

————: «Το αστικό τοπίο ως σκηνικό μεταφυσικών λοιμών: από την Πανούκλα του Α. Καμύ και Το *Κοράκι* του Σ. Κινγκ στο *Graffito* του Π. Μάτεσι», ανακοίνωση στο *Διεθνές Συνέδριο της Ελληνικής Εταιρείας Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας,* Αθήνα, Ιανουάριος 2013, (Υπό έκδοση στα Πρακτικά του Συνεδρίου).

Μάτεσις, Παύλος: *Αφροδίτη*, Κέδρος, Αθήνα, 1986.

————: *Η Μητέρα του Σκύλου*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1990.

————: *Πάντα Καλά*, Καστανιώτης, Αθήνα, 1998.

————: *Σκοτεινός Οδηγός*, Καστανιώτης, Αθήνα, 2002.

————: *Μύρτος*, Καστανιώτης, Αθήνα, 2004.

————: *Αλδεβαράν,* Καστανιώτης, Αθήνα, 2007.

————: *Graffito*, Καστανιώτης, Αθήνα, 2009.

Μπαμπινιώτης, Γεώργιος: *Γλωσσολογία και λογοτεχνία, από την Τεχνική στην Τέχνη του Λόγου*, εκδόσεις Δέσποινας Μαυρομμάτη, Αθήνα, 1984.

Χιδίρογλου- Ζαχαριάδη, Άλκηστη: «Οι νεολογισμοί στη διαφήμιση», Γλώσσα, παράρτημα του περιοδικού *Νέα Παιδεία*, Τόμος 31, Αθήνα, φθινόπωρο 1993, σ. 17- 35.

————: *Ο λόγος στη διαφήμιση*, εκδόσεις Ερμής, Αθήνα, 2006.

Ηλεκτρονική βιβλιογραφία

Λήμματα:

http://greek_greek.enacademic.com/207993/%CE%B1%CF%83%CF%80%CE%AC%CE%BB%CE%B1%CE%BE

http://el.wiktionary.org/wiki/%CF%86%CE%BF%CF%85%CF%81%CE%BD%CE%AD%CE%BB%CE%BF

Άρθρα για τον Π. Μάτεσι:

http://www.protoporia.gr/aldevaran-p-299765.html

http://www.ough.gr/index.php?mod=articles&op=view&id=1208

http://vivliolatreia.blogspot.gr/2013/01/blog-post_22.html

http://gcla.phil.uoa.gr/newfiles/syngrisi18/18.mamakouka.pdf

http://www.tovima.gr/opinions/article/?aid=494880

http://www.tovima.gr/books-ideas/article/?aid=494881

Έρως - Θάνατος: Η ρήξη των φραγμών στον *Παλαιό των Ημερών* του Παύλου Μάτεσι

Ευάγγελος Λ. Ντάβας *

Εν υπνώσει τα τελευταία χρόνια εξαιτίας ποικίλων επαγγελματικών υποχρεώσεων η αφοσίωση στο έργο του Παύλου Μάτεσι, αποτυπωμένη ήδη στη Διπλωματική Μεταπτυχιακή μου εργασία, επανήλθε στο επιστημονικό μου προσκήνιο χάρη στην ευκαιρία που έδωσε η Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών κάνοντας δεκτή την πρότασή μου για συμμετοχή στο Πέμπτο Συνέδριό της. Θερμά, λοιπόν, επιθυμώ να ευχαριστήσω την Επιστημονική όσο και την Οργανωτική Επιτροπή, ιδιαίτερα δε τον Πρόεδρό της, Καθηγητή κύριο Κωνσταντίνο Δημάδη, για την ξεχωριστή ευκαιρία που μου προσφέρουν.

Τέσσερα χρόνια μετά την επιτυχία της *Μητέρας του σκύλου* (1990), ο Παύλος Μάτεσις παρουσιάζει το τρίτο του μυθιστόρημα *Ο Παλαιός των ημερών*, που εκτός από τις συνεχείς εκδόσεις στη χώρα μας, έχει μέχρι στιγμής μεταφραστεί σε πέντε γλώσσες (σερβικά, γαλλικά, ιταλικά, ισπανικά, ολλανδικά). Ο όρος «Παλαιός των ημερών» συναντάται για πρώτη φορά στην Παλαιά Διαθήκη, συγκεκριμένα στο 7ο Κεφάλαιο του *Δανιήλ* (7: 9, 13, 22). Έχει προκαλέσει θεολογικές έριδες σχετικά με το πρόσωπο που αφορά, αν δηλαδή αναφέρεται στον Πατέρα ή τον Υιό και αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για τις Τέχνες.

Σε ορεινή περιοχή της Ελλάδας, που δεν ορίζεται ξεκάθαρα στο έργο, αλλά ο συγγραφέας μάς πληροφορεί πως πρόκειται για τα «χωριά μεταξύ Θεσσαλίας και Μακεδονίας»[1], κάνει την εμφάνισή του ο Ελισσαίος (όνομα προφήτη της Παλαιάς Διαθήκης, μαθητή του Προφήτη Ηλία), σαράντα περίπου ετών, που από την παιδική

* Ευάγγελος Λ. Ντάβας, Φιλόλογος, M. Phil. Νέας Ελληνικής Φιλολογίας Πανεπιστημίου Ιωαννίνων. Email: davasvag@yahoo.gr

1 (Μάτεσις 1994, 403)

Πρακτικά Ε΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτ. 2014): Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία
Τόμος Β΄ (ISBN: 978-960-99699-9-4)
© 2015 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

του ηλικία πιστεύει ότι δικαιούται να θαυματουργεί και μάλιστα φιλοδοξεί να πραγματοποιήσει ανάσταση νεκρών. Μέσα στην παραφορά που του προκαλεί η ανάγκη επιβεβαίωσης των θεϊκών του ικανοτήτων, ο Ελισσαίος φτάνει στο σημείο να δηλητηριάσει το μωρό ενός χωρικού, με την πρόθεση να το αναστήσει, για να χαροποιήσει τους γονείς του. Τότε, ο πατέρας του βρέφους, Ζάγρος ('Ζαγρεύς' είναι όνομα που αποδίδεται στον Διόνυσο), είκοσι ενός ετών ωραίος[2], προκειμένου να εκδικηθεί στήνει πλεκτάνη και οδηγεί τον Ελισσαίο να θεωρήσει εαυτόν Άγιο και θαυματοποιό. Οι δύο άντρες, που στην πορεία συνάπτουν σεξουαλική σχέση, γυρνούν τα χωριά της περιοχής, των οποίων οι κάτοικοι, αχόρταγοι για θαυματουργήματα[3], πείθονται για τις ξεχωριστές τους δυνάμεις. Η αποκάλυψη, όμως, από τον Ζάγρο της απάτης του συντρίβει τον Ελισσαίο, που δολοφονεί τον σύντροφό του.

Μελετώντας το μυθιστόρημα, διαπιστώνουμε την εξαφάνιση των ορίων εντός των οποίων δομείται ορθολογικά η ανθρώπινη εμπειρία, χαρακτηριστικό εξάλλου γνώρισμα του συνόλου του έργου του Μάτεσι. Παράλληλα, εδώ κυριαρχούν δύο καθοριστικές καταστάσεις του βίου, όπως στο μεγαλύτερο μέρος της εργογραφίας του, δηλαδή ο έρωτας - ως έκφραση συναισθημάτων και ως εξωτερίκευση σεξουαλικών ενστίκτων - και ο θάνατος. Ωστόσο, η απόλυτη κυριαρχία αυτών των καταστάσεων στον *Παλαιό των Ημερών* είναι που μας οδήγησε να επιλέξουμε το συγκεκριμένο μυθιστόρημα ως θέμα της παρούσας εργασίας, στην οποία επιχειρούμε:

i. να σκιαγραφήσουμε τον τρόπο με τον οποίο τα γεγονότα του έρωτα και του θανάτου χρησιμοποιούνται για να αποδομήσουν κάθε ακλόνητη ορθολογική πεποίθηση,

ii. να παρουσιάσουμε ενδεικτικά την επικοινωνία του *Παλαιού των Ημερών* με άλλα έργα του Μάτεσι, καθώς κάθε κείμενό του αποτελεί ψηφίδα που συμπληρώνει τα υπόλοιπα και προβάλλει το ατελεύτητο των συγγραφικών προσπαθειών και τη συνεχή συνομιλία του δημιουργού με τα –αυτονομημένα εν τέλει- πλάσματά του[4].

Το πλαίσιο εντός του οποίου οικοδομείται ο κόσμος του μυθι-

2 (Μάτεσις 1996, 19)
3 (Μάτεσις 1996, 151)
4 (Χρυσομάλλη-Henrich 2007, 619, 624)

στορήματός τίθεται εξαρχής. Στη διάρκεια της γέννας μια γυναίκα χάνει τη ζωή της, αλλά ο σύζυγος δεν εννοεί να το παραδεχτεί και *τηνε πηγαίν[ει] στο Μάγο*[5], τον Ελισσαίο, για να την αναστήσει. Το γεγονός της ανάστασης υποβαθμίζεται σε απλή εμπορική συναλλαγή: [...] *Να μου την αναστήσεις προτού χαράξει. Θα μου πάρεις πολλά;* [...] *να σου δώσω δυο αρνιά,* ενώ η απώλεια της ανθρώπινης ζωής απογυμνώνεται από συναισθηματισμούς: [...] *τι θα γίνει το σπίτι μου δίχως νοικοκυρά*;[6]. Στο μυθιστόρημα, επανέρχεται επίμονα μία από τις βασικές αρχές του γκροτέσκου ρεαλισμού, η *υποβάθμιση*[7], σύμφωνα με την οποία αναμειγνύονται διαφορετικής βαρύτητας καταστάσεις και το αφηρημένο μεταπίπτει στη σφαίρα του γήινου και σωματικού. Η ανάσταση απογυμνώνεται από κάθε μεταφυσική και θρησκευτική συνδήλωση. Ένα υλικό αγαθό, το χρήμα, εργαλείο της καθημερινότητας, αντιμετωπίζεται ως μέσο εξαγοράς του υπερβατικού, της ανάστασης, που η ανθρώπινη εμπειρία αναγνωρίζει ως θεϊκό προνόμιο. Με τον τρόπο αυτόν, ο θάνατος προβάλλεται ως προσωρινή και ιάσιμη κατάσταση και παύει να αποτελεί μια αρνητικά φορτισμένη έννοια.

Καθώς σε όλο το έργο του Μάτεσι βρίσκει την πρακτική της εφαρμογή η θεωρητική αρχή της *διακειμενικότητας*, δηλαδή «της αντίληψης από την πλευρά του αναγνώστη των σχέσεων ανάμεσα σε ένα έργο και σε άλλα που προηγήθηκαν ή ακολούθησαν»[8], η συγκεκριμένη σκηνή συνομιλεί με την εναρκτήρια του θεατρικού του *Προς Ελευσίνα* (1992). Συναντούμε εκεί μια διάχυτα θανατική ατμόσφαιρα, με την άρρωστη Μητέρα να περνά τις τελευταίες της στιγμές και τη φλύαρη Γειτόνισσα, που ζητάει από την οικογένεια, εφόσον αναχωρήσουν για την ταφή να πουλήσουν τα αυγά της στην πολιτεία και να της φέρουν τα λεφτά. Συνένωση υπερβατικών με υποδεέστερης σημασίας καταστάσεις εντοπίζουμε και στο *Φάντασμα του κυρίου Ραμόν Νοβάρο (1973), για παράδειγμα,* όπου στον σκηνογραφικά οπτικοποιημένο Ουρανό τοποθετούνται αντικείμενα της εμπειρικής πραγματικότητας αλλά και στο *Ενοικιάζεται φύλακας άγγελος* (2002), όπου οι εν αναμονή αγιοποίησης πρωταγωνιστές ζουν σε έναν χώρο γεμάτο

5 (Μάτεσις 1996, 10)
6 (Μάτεσις 1996, 11, 35)
7 (Bakhtin 1968, 370-371)
8 (Riffaterre 1979, 496)

ετερόκλητα υλικά, εντελώς αταίριαστο με τον μεγαλεπήβολο στόχο τους. Ο συγγραφέας απομυθοποιεί το επέκεινα καθώς δεν το διαχωρίζει από τις απλούστερες εκδηλώσεις της καθημερινότητας και με χιούμορ, «την κατεξοχήν λογική του υπερρεαλισμού»[9], που στον Μάτεσι γίνεται συνήθως μαύρο και αναρχικό[10], το παρουσιάζει ως φυσιολογική κατάσταση.

Αυτή η ανατρεπτική προσέγγιση σε ένα τόσο κεφαλαιώδες ζήτημα υιοθετείται από τα πρώτα του δραματικά έργα, συγκεκριμένα τον *Σταθμό* (1966) όπου: *Ο θάνατος είπατε; [...], τι χάρμα εμπειρία – συμφωνείτε*;[11] Το πλέον αρνητικά φορτισμένο γεγονός αποκτά θετικές διαστάσεις. Παρόμοια η απάντηση του Ελισσαίου στην ερώτηση [...] *πώς είναι ο θάνατος*;

> Όμορφος και πεντάμορφος. Θαυμαστός και θαυμαστότατος. Αγριότατος και άγριος, της απάντησε. [...] Σφάλμα σας, τους κήρυξε ο ξένος, να μην εισακούονται οι νεκροί. Είναι και αυτοί πορφυρωμένοι όπως και εσείς. Εμείς. Και μας φοβούνται. Όσο μας φοβίζουν και αυτοί.[12]

Αξίζει να σταθούμε στις τελευταίες προτάσεις. Το τέλος της ζωής δε συνιστά πέρασμα στην ανυπαρξία, από το Είναι στο Μηδέν. Η εικονογράφηση του θανάτου γίνεται με τρόπο που υπονομεύει κάθε λογική ενατένιση της πραγματικότητας. Σε αυτήν τη μετά θάνατον ζωή τα άτομα φέρονται όπως οι ζωντανοί, έχουν συναισθήματα, τα ίδια πάθη και τις ίδιες αδυναμίες. Στο *Φάντασμα του κυρίου Ραμόν Νοβάρο,* μετά την αυτοκτονία του ο ήρωας εξακολουθεί να δρα σα να μην έχει πεθάνει, αναζητά την αγάπη και βρίσκει τη συμπόνια στην αγκαλιά τής νεκρής του μάνας, που συνεχίζει να φέρεται ως ζωντανή. Τα όρια της ανυπαρξίας γίνονται δυσδιάκριτα και συγχέονται με τη ζωή[13] -το ζην εστί κατθανείν, το κατθανείν δε ζην, για να θυμηθούμε τον Ευριπίδη- (Πλάτων *Γοργίας* (492e), ενώ οι θνητοί ανάγονται σε απόλυτους ρυθμιστές του θανάτου, ο οποίος υπάρχει ή αποσύρεται από την ανθρώπινο βλέμμα, σαν να πρόκειται για αντικείμενο. *Αν πεθάνεις εσύ ποτέ.*

9 (Κωστίου 2005, 268)
10 (Βαρβέρης 1994, 124-129),
11 (Μάτεσις χ.χ, 96, 97)
12 (Μάτεσις 1996, 21)
13 (Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου 2000, 139)

Εγώ δεν πιστεύω πως θα πεθάνεις ποτέ[14] απευθύνει ο Ζάγρος στον σύντροφό του. Ή, για να μιλήσουμε με τη φωνή του συγγραφέα «... Απόν και απουσία δεν υπάρχει. Όταν εμείς το απαιτούμε, η απουσία καταργείται...»[15].

Παρόμοια ανατρεπτική είναι η ακολουθία φόνων που ξετυλίγεται στον *Παλαιό των Ημερών*. Για να περιοριστούμε στους χαρακτηριστικότερους, ο Ελισσαίος σκοτώνει τον σύζυγο της γυναίκας που δεν κατάφερε να αναστήσει, το βρέφος του Ζάγρου και τελικά τον ίδιο τον εραστή του. Ο φόνος, απαλλαγμένος από κάθε ηθική αξιολόγηση, έρχεται ως αντίδραση σε συμπεριφορές με τις οποίες ο ορθολογικά σκεπτόμενος άνθρωπος θα απαξιούσε να ασχοληθεί. Σα να πρόκειται για κάτι τελείως φυσιολογικό: *Ούτε ξέρω τι είναι φόνος, ούτε γιατί λογίζεται έγκλημα ο φόνος ξέρω*[16], λέει ο Ελισσαίος, άποψη που ταυτίζεται με αυτήν του Καλλίγονου στον *Σκοτεινό Οδηγό*: Ε*γώ δεν βρίσκω το φόνο ανάρμοστη ενέργεια, ανθρώπινο πράμα είναι* ή της Ραραούς: *Έχει μία ... δροσιά στο μέτωπο ο φόνος. Σας μιλάω εκ πείρας. Και ούτε Ερινύες μετά, ούτε μετάνοια, ούτε άλλες τέτοιες αηδίες, σου φρεσκάρει το κέφι*[17]. Βρισκόμαστε, λοιπόν, σε έναν κόσμο εντός του οποίου οι μανιχαϊστικές διακρίσεις έχουν πάψει να υφίστανται, σε «έναν χώρο 'Προ Ηθικής', 'Προ Δικαιοσύνης', όπως θα λέγαμε 'Προ Χριστού'»[18]. Έναν κόσμο αρχέγονο, όπου ο Λόγος δεν έχει θεμελιώσει τα δικαιώματά του, η διάκριση ανάμεσα στο καλό και το κακό δεν έχει αναφανεί και η ηθική είναι σύμβαση χωρίς ουσιαστικό αντίκρισμα.

Για τους ματεσικούς ήρωες, η ίδια τους η ύπαρξη είναι το μοναδικό σημείο αναφοράς και αρκεί για να εξηγήσει τα πάντα. Φτάνει να επιθυμήσουν κάτι, για να συμβεί: *Και μη σε φοβίζει που ανάστησα άνθρωπο. Μου άξιζε και το δικαιούμαι ν' αναστήσω και πάλι*, λέει ο Ελισσαίος στον Ζάγρο, ο οποίος με τη σειρά του επαναφέρει στη ζωή έναν δεκαεννιάχρονο νέο: *Το ήξερα ότι μπορώ να σε φέρω πίσω, του είπε ο Ζάγρος. [...] Τώρα, κλείσε πάλι τα μάτια σου, ό, τι ήθελα να μάθω το έμαθα, δε μου χρειάζεται να ζήσεις, αφού έχω εξουσία να σου χαρίσω τη ζωή, ίδια εξουσία έχω να σου χαρίσω θάνατο*[19].

14 (Μάτεσις 1996, 60)
15 (Μάτεσις 1994, 488)
16 (Μάτεσις 1996, 82)
17 (Μάτεσις 2002, 48, 157)
18 (Μάτεσις 1995, 45)
19 (Μάτεσις 1996, 74, 200)

Αξίζει να προσέξουμε πως το μέσο που χρησιμοποιεί ο Ελισσαίος στις θαυματουργίες του, για να επαναφέρει δηλαδή στη ζωή τις νεκρές γυναίκες, είναι το σεξ. Στο μυθιστόρημά μας, η σεξουαλική επαφή δεν είναι απλά μια ηδονική διαδικασία που καταλήγει στη δημιουργία ζωής αλλά εργαλείο επανόδου σε αυτήν: *Ο Ελισσαίος έγδυσε τη γυναίκα, έβγαλε τα ρούχα του κι έπεσε απάνω της να της κάνει παιδί. Και πάλευε μαζί της όλη νύχτα μέχρι το ξημέρωμα. […] Η γυναίκα άρχισε να βογγάει λιγωμένη και ύστερα κουνήθηκε*[20]. Η σεξουαλικότητα καταλαμβάνει κυρίαρχη θέση στο ανθρώπινο γίγνεσθαι και επιβάλλεται επί του θανάτου, που εκπίπτει σε πλήρως διαχειρίσιμο μέγεθος. Η ανάγκη για σαρκική επαφή παίζει τον βασικότερο ρόλο και θέτει σε δεύτερη μοίρα κάθε φυσικό ή υπερβατικό γεγονός. Η σεξουαλική ένωση αποκτά στον *Παλαιό των Ημερών* υπερφυσικές διαστάσεις. Όπως γίνεται μέσο ανάκτησης της ζωής έτσι μετατρέπεται σε εργαλείο ακύρωσης της μνήμης και όπως η σάρκα νικά τον θάνατο έτσι η μνήμη ηττάται από τη σάρκα: *Στο ποτάμι, γυμνός ο Ελισσαίος έγδυσε τον Ζάγρο, τον οδήγησε μέσα στο νερό και τον έλουζε. […] Και του έπνιγε το στόμα η αγάπη και καταλάβαινε μέθη και την καλοδεχόταν, τα καλοδεχόταν, θέα και άγγιγμα. […] Ο Ερως, ο Παλαιός των Ημερών αυτός είναι, εννόησε. […] Όμως τον ερώτησε ο Ελισσαίος: Τι το τάισα το παιδί σου; Δεν έχω παιδί εγώ, σκέφτηκε ο Ζάγρος*[21]. Μέσα σε έναν τέτοιο κόσμο, που η σεξουαλικότητα αναδεικνύεται στη μοναδική κινητήρια δύναμη, τίποτα δεν μπορεί να ακολουθεί τα μονοπάτια του ορθού λόγου. Η ίδια η φύση αλλοιώνεται και γίνεται κοινωνός του παροξυσμού των ηρώων: *Και αμέσως ο ουρανός αναστράφηκε και βρέθηκε κάτω από την κοίτη του ποταμιού και είχε πάρει το χρώμα του κρασιού. […] Και από ψηλά άρχισε να πέφτει πάγος κομμάτια κομμάτια σαν κυδώνια* […][22]

Ας παρατηρήσουμε πως η ένωση των δύο αντρών συντελείται μέσα στο ποτάμι. Η κατάλυση των ορίων γίνεται δραστικότερη με τη χρήση του προσφιλούς στον Μάτεσι συμβόλου του νερού. *Στο Φάντασμα του κυρίου Ραμόν Νοβάρο* ο Αντωνάκης, για να φτάσει στην πόλη και τη νέα του ζωή, διασχίζει με τους γονείς του τη θάλασσα. Στον *Περιποιητή φυτών* (1989) δίπλα της έχουν

20 (Μάτεσις 1996, 71)
21 (Μάτεσις 1996, 73)
22 (Μάτεσις 1996, 73, 74)

χτίσει τη θεατρική τους σκηνή οι δύο ήρωες. Στο *Ενοικιάζεται φύλακας άγγελος* τα θεμέλια της οικίας του ζεύγους καταλαμβάνει μια θάλασσα, στο νησάκι του φάρου θάβει ο Ερμής τον Μύρτο στο *Αλδεβαράν* (2007). Το υδάτινο σύμπαν παραπέμπει στο προκοσμικό χάος και στα αρχέγονα ύδατα, στην άμορφη υλική δύναμη που κινεί τον κόσμο και λειτουργεί ως όριο της ανθρώπινης εμπειρίας και φορέας του επέκεινα[23]. Μέσα σε τέτοιο ρευστό περιβάλλον ο Ζάγρος βρίσκει στην ένωσή του με τον Ελισσαίο τον πραγματικό του εαυτό, γίνεται εκείνος που πάντα επιθυμούσε: *Τότε η κραυγή διακόπηκε στο λαρύγγι του Ζάγρου, επειδή κατάλαβε πως το στόμα του το περίμενε αυτό από τη χρονιά που μάλλιασε το δικό του κορμί, το περίμενε από τη στιγμή που γκάστρωνε τη γυναίκα του, αλλά δεν είχε παρουσιαστεί*[24]. Έχουμε να κάνουμε με ένα είδος διαβατήριας τελετής, που παραπέμπει σε πανάρχαιες τελετουργίες περάσματος από μια κρίσιμη κατάσταση σε μιαν άλλη και ανακαλεί τη διάβαση του ποταμού στο *Προς Ελευσίνα*. Ο Ζάγρος βρίσκει τον Έρωτα, ανακαλύπτει δηλαδή εκείνη την αρχέγονη πηγή, η οποία αρδεύει τη ζωή. Αν θυμηθούμε την κοινή ετυμολογική ρίζα των λέξεων «θάλασσα» και «μητέρα» στην ινδοευρωπαϊκή οικογένεια[25] και έχοντας κατά νου πως η μάνα του Ζάγρου του έμαθε να πιστεύει πως δεν υπάρχει θάλασσα (Η θάλασσα δεν υπάρχει, του είπε η μάνα του, είναι παραμύθι όπως *η μέλλουσα ζωή*[26]) διαπιστώνουμε πως ο ήρωας βρίσκει την προαιώνια μήτρα και πηγή ζωής μέσα σε ποτάμι και σε αντρική αγκαλιά, εφόσον για αυτόν είναι ανύπαρκτη η γυναίκα - μητέρα (μήτρα) - θάλασσα: *Είσαι όμορφος σαν πατέρας, είπε από μέσα του στον Ελισσαίο. Πάτερ εμού*![27]. Το ποτάμι γίνεται σύμβολο της κατάργησης των ορίων και παράλληλα ανάγεται σε κρίκο που συνδέει την ανάγκη του Ζάγρου για εκδίκηση με την ανακάλυψης της πραγματικής του (ομοερωτικής) ταυτότητας, όπως συνδέει τον δημόσιο χώρο με τον ιδιωτικό, καθώς γίνεται τόπος έκφρασης των πλέον προσωπικών, μη κοινοποιήσιμων στιγμών[28].

23 (Πεφάνης 2001, 220-223)
24 (Μάτεσις 1996, 73)
25 (Jung 1991, 293-294)
26 (Μάτεσις 1996, 43)
27 (Μάτεσις 1996, 144)
28 (Ντάβας 2007, 179-185)

Η επιθυμία του συν – ανήκειν δένει τους ήρωες του Μάτεσι καθώς αυτοί δεν ανέχονται να ζουν με έλλειψη αγάπης. Είναι αυτή η έλλειψη, που οδηγεί τη Μυρτάλη του Σκοτεινού οδηγού να τσακίσει με τσεκούρι το πόδι της, για να την προσέξουν οι γονείς της και είναι ο φόβος της ενδεχόμενης έλλειψης που κάνει τον Ζάγρο να σκεφτεί: *τον Ελισσαίο διαλέγω και όχι το παιδί μου*[29]. Πληρεξούσιος των ηρώων είναι το «αίτημα για αγάπη, για επαφή σωμάτων και ψυχών», με άλλα λόγια «[...] όταν, ύστερα από μια βασανισμένη ημέρα, τη νύχτα που κοιμάσαι, ένα χέρι δίπλα απλωθεί για να σε σκεπάσει, στην ουσία όμως για να σε χαϊδέψει»[30].

Το δέσιμο των δύο μετατρέπεται σε απόλυτη ταύτιση, σε σημείο που να αμφιβάλλουμε για το αν πρόκειται για διαφορετικά πρόσωπα ή για διαφορετικές περσόνες του αυτού προσώπου. Καθώς η σχέση τους εξελίσσεται, χτίζουν βαθμηδόν «ένα μυστικό σώμα», μια ιδιότυπη Εκκλησία εντός της οποίας αναλαμβάνουν τους ρόλους του Πατέρα και του Υιού, του Πρόδρομου και του Ενσαρκωμένου[31], ενώ παράλληλα δένονται αξεδιάλυτα στο σώμα του ολοκληρωμένου Έρωτα[32]. Έτσι, ο Ζάγρος, ο ίδιος που στην αρχή αποκαλεί *Πάτερ εμού* τον σύντροφό του, του απευθύνεται τελικά με στοργή πατρική: *Είσαι το παιδί μου εσύ, Ελισσαίε, κι εκείνος του φωνάζει: Πατέρα*![33]

Το μυθιστόρημα τελειώνει όπως ξεκίνησε, με θάνατο, διαγράφοντας έτσι έναν πλήρη κύκλο, σαν την μεγάλη κραυγή πόνου, που ο Ελισσαίος άφησε ημιτελή τη στιγμή της γέννησής του και ξαναβρίσκει, καθώς σφάζει τον Ζάγρο: *Ζαγρεά, είπε, σου δωρίζω το υπόλοιπο εκείνης της κραυγής, σου αξίζει, χαλάλι σου*[34]. Με βάση την ταύτιση για την οποία μιλήσαμε παραπάνω, ο Ελισσαίος διαπράττει, με τη θυσία του Ζάγρου, παιδοκτονία και πατροκτονία την ίδια στιγμή. Αλλά κυρίως διαπράττει αυτοχειρία, καθώς με τον φόνο του αγαπημένου του, δεν στερεί από τον εαυτό του μονάχα έναν ερωτικό σύντροφο αλλά κυρίως τον άνθρωπο που τον οδήγησε στις ατραπούς των θαυμάτων: *Έχασα την αξία μου όλη*[35],

29 (Μάτεσις 1996, 211)
30 (Μπακουνάκης 2002)
31 (Bouchard 2005, 199-203)
32 (Χρυσομάλλη-Henrich 2007, 625)
33 (Μάτεσις 1996, 144, 214, 209)
34 (Μάτεσις 1996, 214, 215)
35 (Μάτεσις 1996, 213)

ομολογεί. Στον *Παλαιό των Ημερών*, ο Έρωτας δεν αντιμετωπίζεται ως απλή σχέση με έναν άλλον άνθρωπο, αλλά μεταπίπτει σε ανάγκη, μια ανάγκη που υπερβαίνει τον ερώμενο[36], και εν τέλει τον ίδιο τον εαυτό. *Μόνο εσένα θα δεχτώ να με σταυρώσεις*[37] λέει στον εραστή του ο Ζάγρος, επιζητώντας να τιμωρηθεί για την απάτη του, σε μια σύζευξη της ερωτικής πληρότητας με την κατάφαση του θανάτου. Ο θάνατος είναι δώρο εξίσου με τον έρωτα, ο ένας προϋποθέτει τον άλλον και εκπορεύεται από αυτόν. Δεν πρόκειται για τις αντίθετες πλευρές του ίδιου νομίσματος, αλλά για την αξεδιάλυτα σφυρηλατημένη αυτή όψη ενός κόσμου 'ουροβόρου'[38], ενιαίου και άπειρου, εντός του οποίου αίρεται κάθε κοσμολογικός και οντολογικός δυϊσμός.

Ο συγγραφέας δημιουργεί στον *Παλαιό των Ημερών* ένα σύμπαν 'υπερλογικό'[39], που δεν μοιάζει με τίποτα γνωστό, δεν οριοθετείται και είναι απαλλαγμένο από αιτιοκρατίες και περιχαρακώσεις. Έναν κόσμο που μόνον οι ξεχωριστοί αξιώνονται να κοινωνήσουν. Η ζωή εντοπίζεται μέσα στον θάνατο και ο έρωτας ταυτίζεται με αυτόν ως πράξη πλήρους απελευθέρωσης και υπέρβασης του εαυτού. *Επειδή μας μένει μόνο ν' αγαπηθούμε. Μόνο. Και τα άλλα, τίποτα. Τίποτα του κόσμου δεν μας περιμένει. Ούτε περιμένουμε. Οι αρχαίοι θεοί υποσχέθηκαν στον άνθρωπο ένα: θάνατο μόνο. Και μέχρι τότε εσείς, μας παραγγέλνει, εσείς, Αγάπη. Ώσπου να έρθω*[40].

Ή και μετά…

Βιβλιογραφία

Βαρβέρης, Γιάννης: *Πλατεία θεάτρου. Περίπατοι σε πρόσωπα και απρόσωπα της Σκηνής*. Εκδόσεις Σοκόλη. Αθήνα 1994.

Κωστίου, Κατερίνα: *Εισαγωγή στην ποίηση της ανατροπής. Σάτιρα, ειρωνεία, παρωδία, χιούμορ*. Νεφέλη. Αθήνα [2]2005.

Μάτεσις, Παύλος: *Βιοχημεία. Θεατρικό έργο σε δύο μέρη. Ο σταθμός. Μονόπραχτο.* Βιβλιοπωλείο «Δωδώνη». Αθήνα χ. χ.

36 (Levinas 1989, 330)
37 (Μάτεσις 1996, 213)
38 (Πούχνερ 2003, 46, 156)
39 (Πούχνερ 2003, 20)
40 (Μάτεσις 2007, 81)

————, 1994: «Ο Παλαιός των Ημερών». *Η λέξη* 122. (Ιούλιος-Αύγουστος '94): 403- 408

————, 1994: «Σε β΄ πρόσωπο. Μια συνομιλία του Παύλου Μάτεσι με τον Αντώνη Φωστιέρη και τον Θανάση Νιάρχο», *Η λέξη* 122. (Ιούλιος-Αύγουστος '94): 485 - 491.

————, 1995: «Ο Παλαιός των Ημερών: Διαβατήριο». *Αλφειός* 5 – 6, 1995: 44 - 46.

————, [11]1996: *Ο Παλαιός των Ημερών. Μυθιστόρημα. Εκδόσεις Καστανιώτη*. Αθήνα.

————, [6]2002: *Σκοτεινός Οδηγός. Μυθιστόρημα*. Εκδόσεις Καστανιώτη. Αθήνα.

————, 2007: *Αλδεβαράν. Μυθιστόρημα*, Εκδόσεις Καστανιώτη. Αθήνα.

Μπακονικόλα-Γεωργοπούλου, Χαρά: *Κανόνες και εξαιρέσεις. Κείμενα για το νεοελληνικό θέατρο*. Ελληνικά Γράμματα. Αθήνα 2000.

Μπακουνάκης, Νίκος: «Συνέντευξη με τον Παύλο Μάτεσι». *Το Βήμα της Κυριακής*. *Βιβλία*, 21-07-2002.

Ντάβας, Ευάγγελος Λ.: «Το Θέατρο του Παύλου Μάτεσι. Η επικοινωνία ανάμεσα στο εδώ και το επέκεινα». Στο: Κωνσταντίνος Α. Δημάδης (Επιμ.), *Ο ελληνικός κόσμος ανάμεσα στην εποχή του Διαφωτισμού και στον εικοστό αιώνα*, Τόμος Γ΄. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα 2007: 179 – 185.

Πεφάνης, Γιώργος Π.: *Θέματα του μεταπολεμικού και σύγχρονου ελληνικού θεάτρου*. Κέδρος. Αθήνα 2001.

Πούχνερ, Βάλτερ: *Ο μαγικός κόσμος του υπερλογικού στα θεατρικά έργα του Παύλου Μάτεσι. Ερμηνευτικό δοκίμιο*. Ελληνικά Γράμματα. Αθήνα 2003.

Χρυσομάλλη-Henrich, Κυριακή: «Εξέλιξη και μεταλλαγή της γερμανικής ρομαντικής ειρωνείας (18ος αι.) στο έργο του Παύλου Μάτεσι». Στο: Κωνσταντίνος Α. Δημάδης (Επιμ.), *Ο ελληνικός κόσμος ανάμεσα στην εποχή του Διαφωτισμού και στον εικοστό αιώνα*, Τόμος Β΄. Αθήνα: Ελληνικά Γράμματα 2007: 617- 626.

Bakhtin, Mikhail: *Rabelais and His World*, Translated by Hélène Iswolsky. M.I.T. Press, Cambridge, Massachusetts, and London, England 1968.

Bouchard, Jacques : «Le “corps mystique” dans *L’ Ancien des Jours* de Pavlos Matesis». Στο: Anna Olvia Jacovides Andrieu (Επιμ.), *Le corps dans la langue, la littérature, l´ histoire, les arts et les arts du spectacle. XVIIIe Colloque international des Néo-hellénistes des Universités francophones 15 - 17 mai 2003,* Paris: Société Culturelle Néo-hellénique 2005: 199-203.

Carl Jung, *Σύμβολα της μεταμόρφωσης*, Μετάφραση: Φωτεινός Κατσαούνης. Αρσενίδης. Αθήνα 1991.

Levinas, Emmanuel: *Ολότητα και άπειρο. Δοκίμιο για την εξωτερικότητα*. Μετάφραση: Κωστής Παπαγιώργης. Εξάντας. Αθήνα 1989.

Riffaterre, Michael: «La syllepse intertextuelle». *Poetique* 40 (novembre 1979): 496-501.

ΣΥΝΕΧΕΙΕΣ, ΑΣΥΝΕΧΕΙΕΣ, ΡΗΞΕΙΣ ΣΤΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

Ο λόγος της κριτικής και της διανόησης: επιτελέσεις του κανόνα

Ένας πρώιμος κανόνας της "γενιάς του Τριάντα": Πέτρου Σπανδωνίδη, *Η πεζογραφία των νέων* (*1929-1930*), Θεσσαλονίκη 1934

Δημήτρης Βλαχοδήμος *

Η ανακοίνωσή μου επικεντρώνεται στην μελέτη ενός βιβλίου κριτικής, υπό την οπτική της συμβολής του στην δημιουργία του πιο ισχυρού κανόνα της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Πρόκειται για το βιβλίο του Πέτρου Σπανδωνίδη, *Η πεζογραφία των νέων*, που εκδόθηκε στην Θεσσαλονίκη το 1934. Στο πρώτο μέρος της εισήγησής μου εξετάζεται η σημασία του επιθέτου «νέοι» στον τίτλο του βιβλίου καθώς και το νόημα του χρονικού ορίου που τίθεται, 1929 με 1933. Το δεύτερο μέρος της αναφέρεται στο περιεχόμενο του βιβλίου καθεαυτό, κατά πόσο και γιατί συνιστά μια πρώτη μορφή πεζογραφικού λογοτεχνικού κανόνα της "γενιάς του Τριάντα".

Υπήρξαν εποχές κατά τις οποίες η διάκριση μεταξύ νέων και παλιών ήταν πάρα πολύ έντονη και σαφώς γονιμότατη. Από την δεκαετία του χίλια εννιακόσια δέκα και εξής, όσο φτάνουμε στα τέλη της δεκαετίας του 1920 και στις αρχές της δεκαετίας του τριάντα, αυτό το φαινόμενο παίρνει μεγάλες διαστάσεις, έτσι ώστε να έχουμε κατηγοριοποιήσεις του είδους όχι μόνο «νέοι πεζογράφοι» ή «νέοι ποιητές» αλλά και «νέοι κριτικοί» ή «νέοι ηθοποιοί».[1] Εννοείται πως νέοι υπήρχαν πάντοτε στην πνευματική και καλλιτεχνική ζωή, δηλαδή οι πρωτοεμφανιζόμενοι ή όσοι δεν

---

* Δημήτρης Φ. Βλαχοδήμος, δρ. Νεοελληνικής Φιλολογίας ΑΠΘ, φιλόλογος στο Γενικό Λύκειο Ελευθερίου Βενιζέλου, Χανιά. Τελευταίο δημοσίευμα: «Το μάθημα της Λογοτεχνίας στο Γυμνάσιο και το Λύκειο: λογοτεχνικός κανόνας, σχολικά βιβλία, πραγματικότητα». Πρακτικά Συνεδρίου, *Η Νεοελληνική Λογοτεχνία σήμερα. Κοινωνία και Εκπαίδευση,* Τομέας Νεοελληνικής Φιλολογίας – Τμήμα Φιλολογίας – ΕΚΠΑ, 28-30/11/2013 (υπό έκδοση). Επικοινωνία: dfvlachodimos@gmail.com

1 Όπως μπορεί να διαπιστώσει κανείς φυλλομετρώντας, για παράδειγμα, τα τεύχη του περιοδικού *Νέα Εστία* από το 1927 και εξής (ψηφιοποιημένα στο www.ekebi.gr > 08. Τράπεζα Δεδομένων - Αρχεία > Αρχείο περιοδικών > Ψηφιοποιημένα Περιοδικά Λόγου και Στοχασμού).

Πρακτικά Ε΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτ. 2014): Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία
Τόμος Β΄ (ISBN: 978-960-99699-9-4)
© 2015 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

είχαν καθιερωθεί, αλλά οι νέοι στους οποίους περιοριζόμαστε εδώ είχαν επί πλέον μεγάλη ορμή, ήθελαν πολύ να επηρεάσουν και να αλλάξουν μια παγιωμένη κατάσταση, να σημειώσουν ρήξεις παρά να συνεχίσουν κάτι, να εκτεθούν με το έργο τους παρά να μιμηθούν τους παλιούς και τα καθιερωμένα σχήματα (πρβλ. Μουλλάς 1993, 102 και Καγιαλής 2007, 183 κε.)

Ο Πέτρος Σπανδωνίδης έχει συνδεθεί με μια όψη της πολυπρόσωπης και πολυποίκιλης "γενιάς του Τριάντα", την (περιφερειακή μεν – δυναμική δε) "Σχολή Θεσσαλονίκης", ως κριτικός και ως πρωτεργάτης της έκδοσης του περιοδικού *Μακεδονικές Ημέρες*.[2] Πρόκειται για το περιοδικό, το οποίο, πρωτίστως μέσω των μεταφρασμένων λογοτεχνικών κειμένων και τις σελίδες κριτικής του, σφράγισε την πρώτη δεκαετία του ελληνικού λογοτεχνικού μοντερνισμού.[3] Θεωρητικές σκέψεις και κριτικά σημειώματα του Πέτρου Σπανδωνίδη εμφανίζονται από το πρώτο τεύχος του περιοδικού (Μάρτιος 1932). Είχε και ο ίδιος λογοτεχνικές φιλοδοξίες, αλλά σταμάτησαν πολύ νωρίς (*Βυθός κ' επιφάνεια*, θεατρικό έργο, 1932˙ *Αβέβαια πράματα,* διηγήματα,1933), και τον κέρδισε εξ ολοκλήρου ο κριτικός και ο δοκιμιακός λόγος. Πολύ σύντομα, στο τρίτο τεύχος των *Μακεδονικών Ημερών* (Μάιος 1932) στην κριτική του για τα διηγήματα *Ο ίσιος δρόμος* του Χρήστου Λεβάντα, και στο μεθεπόμενο τεύχος, (Ιούλιος-Αύγουστος 1932) γράφοντας για τα διηγήματα του Σώτου Χονδρόπουλου, Κουρασμένοι που βαδίζουν, εκδηλώνει το ενδιαφέρον του για τους νέους πεζογράφους.[4]

2 Πρβλ. «Εκεί [στο περιοδικό Μακεδονικές Ημέρες, 1932-1939] συνεργάσθηκα ως κριτικός της σύγχρονης λογοτεχνίας με διπλό έμβλημα: την αναζήτηση ενός βάθους και την παρρησία της αλήθειας» (Σπανδωνίδης 1964). Για την παρουσία του Σπανδωνίδη ως κριτικού στο περ. *Μακεδονικές Ημέρες* βλ. Γκούση 2009.

3 Το περιοδικό έχει μελετηθεί πλήρως στην διδακτορική διατριβή της Βούλας Σιόλα 2010. Βλ. επίσης Ζαχαροπούλου 2011 και Chiappone 2006, 2009.

4 Βλ. «[...] τον τελευταίο καιρό εκδίδονται στην Ελλάδα βιβλία από νέους, όλο από νέους. [...] τα περισσότερα βιβλία των νέων [...] χωρίς να είναι άψογα στη μορφή— προκαλούν ένα αίσθημα εκπλήξεως, που βγαίνει από το ότι δε συναντούν την ψυχική προσδοκία των παλιών. [..] Οι νέοι μας δε συνεχίζουν τους παλιούς [...]. Είναι αναμφισβήτητο, ότι πλάθεται κάτι παράλληλο και πέρα απ' τους παλιούς» (Σπανδωνίδης 1932α) και «Είμαι πολύ περίεργος για την πεζογραφία των νέων. Η πεζογραφία τους οφείλει να είναι κάτι καινούργιο», ενώ στην συνέχεια προσδιορίζει τα χαρακτηριστικά των «νέων»: «αδιάλλακτοι, περήφανοι, απομονωμένοι συνεχιστές του εαυτού τους. Που παλεύουν να εμφανίσουν όλες τις δυνατότητες του είναι τους αυθόρμητα, ειλικρινά» (Σπανδωνίδης 1932β). Χαρακτηριστική απόδειξη για το κλίμα που επικρατούσε είναι ότι το περ. Ξεκίνημα

Το ζήτημα της κριτικής ήταν πολύ σοβαρό, και εκείνη την εποχή. Η νέα πνοή στην λογοτεχνία συνδέθηκε άρρηκτα με το νέο αίμα στην κριτική, στην οποία αναγνωριζόταν καθοδηγητικός ρόλος αφ’ ενός, και ότι μπορούσε να εδρεύει και εκτός Αθηνών αφ’ ετέρου. Τον Οκτώβριο του 1932 το περιοδικό *Μακεδονικές Ημέρες* (τχ. 8) αρχίζει δημοσίευση έρευνας με θέμα «Η θέση της κριτικής στην Ελλάδα», «με την οποία, ίσως, τίθεται έμμεσα υπό αμφισβήτηση η αθηναϊκή κριτική ή έστω ελέγχεται η απόδοσή της» (Αργυρίου 2001, 441). Από την πρώτη σειρά απαντήσεων είναι αξιοσημείωτο ένα απόσπασμα της συμβολής του Δημήτρη Μεντζέλου, καθώς αποδίδει καθοδηγητικό ρόλο στο *Ελεύθερο Πνεύμα* του Γιώργου Θεοτοκά:

> Μα κείνο που δίνει μεγαλύτερη ικανοποίηση και σημειώνει σταθμό στην εξέλιξη της κριτικής είναι το γεγονός πως αρχίζει να φιλοδοξή τη θέση **οδηγήτρας**. Η έκδοση βιβλίων σαν το «Ελεύθερο Πνεύμα» του Γιώργου Θεοτοκά έχει ανάλογη νομίζω σημασία με τις απαιτητικότητες και τα τσεκουρώματα του Φ. Πολίτη και του Άλκη Θρύλου από τα 1916. Η **δημιουργικότητα** της κριτικής βοηθάει όσο κ’ η **απαιτητικότητα** στη δημιουργία παράδοσης. (Μεντζέλος 1932, 279).

Ο Πέτρος Σπανδωνίδης δεν έλαβε μέρος στην έρευνα, διατύπωσε όμως τις περί κριτικής απόψεις του στην στήλη του «Καθρεφτίματα», προτού ακόμα ολοκληρωθεί η δημοσίευση της έρευνας (βλ. Σπανδωνίδης 1932γ). Το ίδιο ακριβώς συνέβη και με τον Κ. Θ. Δημαρά, ο οποίος κοινοποίησε τις απόψεις του για την κριτική στην στήλη που διατηρούσε στο περιοδικό *Νέα Εστία* (βλ. Δημαράς 1933β).

Μέσα σε όλο αυτό το κλίμα ακολουθεί φυσιολογικά η δημοσίευση σε συνέχειες, στα τρία πρώτα τεύχη του δεύτερου έτους κυκλοφορίας των *Μακεδονικών Ημερών* (Ιανουάριος 1934 και εξής), κριτικών σημειωμάτων (άλλα σύντομα και άλλα εκτενέστερα) του Πέτρου Σπανδωνίδη υπό τον τίτλο «Η πεζογραφία των

δημοσίευσε την άνοιξη του 1933 αποτελέσματα έρευνας με ερωτήματα για παλιούς και νέους ποιητές και πεζογράφους: καλύτερος νέος ποιητής ανεδείχθη ο Απόστολος Μαγγανάρης και πεζογράφος ο Ηλίας Βενέζης (βλ. Ω. 1933, 567). Ο Κ. Θ. Δημαράς δράττεται της ευκαιρίας και στην τακτική στήλη του «Η κίνησις των ιδεών» στο περ. *Νέα Εστία* προσπαθεί να κατευνάσει τα πνεύματα και να κρατήσει τις ισορροπίες (βλ. Δημαράς 1933α).

νέων (1929 – 1930)». Στο τέλος της τρίτης συνέχειας τυπώνεται το σύνηθες «(Ακολουθεί)» και στο οπισθόφυλλο του ίδιου τεύχους αναγγέλλεται η έκδοση ομότιτλου βιβλίου του Σπανδωνίδη «Προσεχώς». Ωστόσο, στο επόμενο τεύχος δεν ακολουθεί καμιά συνέχεια και όπως συνάγεται από βιβλιογραφικά δεδομένα το βιβλίο κυκλοφορεί τον Μάιο του 1934. Κρίνεται αμέσως (αρχές Ιουνίου 1934) από τον Πέτρο Χάρη στο περ. *Νέα Εστία* (βλ. Χάρης 1934), ενώ εκτενής λόγος γίνεται στις ίδιες τις *Μακεδονικές Ημέρες* (τεύχος Ιουνίου-Ιουλίου 1934) με βιβλιοκρισία του Στέλιου Ξεφλούδα (βλ. Ξεφλούδας 1934), με αυστηρή απάντηση του Γιώργου Θέμελη στον Πέτρο Χάρη (βλ. Θέμελης 1934) και με τον ίδιο τον Πέτρο Σπανδωνίδη να απευθύνεται στον μαρξιστή πειραιώτη πεζογράφο Χρήστο Λεβάντα, και να αναφέρει με ευσύνοπτο τρόπο τι ακριβώς κάνει στην Πεζογραφία των νέων:

> […] υποστήριξα πως η πεζογραφία είναι προ παντός δεικτική παράσταση ελεύθερη και πρέπει να μείνη αδέσμευτη από κάθε τάση που θέλει να αποδείξη τούτο ή εκείνο μεταχειριζόμενη για μέσο την τέχνη. Αμφισβήτησα δηλ. την αξία της αποδεικτικής κατευθύνσεως στη λογοτεχνία. (Σπανδωνίδης 1934β, 202-203).

Στο σημείο αυτό τίθεται το ερώτημα, γιατί η επισκόπηση του Σπανδωνίδη αρχίζει από το 1929 και γιατί ολοκληρώνεται το 1933, εξαντλείται δηλαδή στα όρια μιας πενταετίας. Γνωρίζουμε πολύ καλά ότι στα τέλη του 1929 κυκλοφόρησε το Ελεύθερο Πνεύμα του Γιώργου Θεοτοκά, και οι θεσσαλονικείς συγγραφείς όχι μόνο το υποδέχθηκαν ευνοϊκά, αλλά εξέλαβαν και την δική τους ανανεωτική δημιουργική προσπάθεια ως ανάλογη κίνηση της συμπρωτεύουσας[5]. Επομένως, το έτος έναρξης της επισκόπησης

5 Ο Στέλιος Ξεφλούδας, που είχε γνωριστεί με τον Γιώργο Θεοτοκά στο Παρίσι στα τέλη της δεκαετίας του 1920, παρουσίασε το Ελεύθερο Πνεύμα στην θεσσαλονικιώτικη εφημερίδα *Μακεδονία* (8 και 9/12/1929), το ίδιο και ο Γιώργος Δέλιος (εφ. Ταχυδρόμος, 9/12/1929). Πρβλ. μια μεταγενέστερη αυτοβιογραφική αναφορά του Σπανδωνίδη: «Στα 1932 άρχισα να ενδιαφέρουμαι γενικώτερα για τα Ελληνικά Γράμματα. Αυτό είναι το έτος της ευρύτερης παρουσίας μου. Και εμφανίσθηκα καθαρά με τόνομά μου. Εκείνη τη χρονιά βρέθηκα ανάμεσα σε μια συντροφιά όμοια σκεπτομένων ανθρώπων, που ήθελαν κάτι ανάλογο προς εκείνο που ο Γ. Θεοτόκης [sic] στην Αθήνα λίγο πρωτύτερα είχε διακηρύξει σε μια μπροσούρα του, είδος μανιφέστου της γενεάς του ’30» (Σπανδωνίδης 1958, 209), όπως επίσης και την εξής μαρτυρία του Γιώργου Βαφόπουλου: «Για ένα διάστημα το επίκεντρο της συντροφιάς είχε μετατεθεί στο ‘‘Ελεύθερο Πνεύμα’’ του Ορέστη Διγενή» (Βαφόπουλος 1970, 344).

του Σπανδωνίδη είναι σημαντικό, επειδή μας δείχνει ότι πολύ νωρίς το δοκίμιο του Θεοτοκά είχε εκληφθεί ως 'μανιφέστο' και των νέων λογοτεχνών της Θεσσαλονίκης.

Εκτός αυτού του πολύ σημαντικού γεγονότος, την σπουδαιότητα του 1929 ως γόνιμου έτους, έρχονται να συμπληρώσουν δυο ακόμα λεπτομέρειες: πρώτον, στο τέλος του 1929 το περιοδικό *Νέα Εστία* αποφασίζει αύξηση του αριθμού των σελίδων κάθε τεύχους του κατά οκτώ σελίδες (από σαράντα οκτώ σε πενήντα έξι) και τιμής, επομένως (από έξι σε επτά δραχμές). Η αύξηση αυτή δικαίως θεωρείται από το ίδιο το περιοδικό, τον Ξενόπουλο δηλαδή, ως «Ένα δείγμα της πνευματικής ευρωστίας του τόπου» (Ξενόπουλος 1929β). Μετά την ποσοτική αυτή λεπτομέρεια, επειδή αφορά την πληθώρα ύλης, περνάμε στην δεύτερη, η οποία είναι καθαρά ποιοτική. Επισκοπώντας ο Κλέων Παράσχος το λογοτεχνικό 1929 ξεχωρίζει σε ένα μέρος της διηγηματογραφίας «μια τάση χαρακτηριστική, εντονώτερα, συνειδητώτερα, πλατύτερα φανερωμένη τη χρονιά τούτη απ' άλλες χρονιές: την τάση προς ένα νέο ύφος, που να ανανεώνη πραγματικά την έκφραση του ψυχικού κόσμου μας» (Παράσχος 1930, 47). Η ανανέωση ξεκινά από την μικρή φόρμα, το διήγημα˙ στο μυθιστόρημα τα πράγματα είναι πιο σύνθετα, αλλά ο στόχος έχει ήδη τεθεί και σύντομα θα επιτευχθεί.

Το 1933 ομολογουμένως, αποτελεί έτος κορύφωσης για το νεοελληνικό μυθιστόρημα. Είμαστε στο «έτος του ρομάντσου» κατά τον Άλκη Θρύλο (βλ. Αργυρίου 2001, 386), στην «εποχή του μυθιστορήματος» κατά τον τίτλο ανώνυμου σημειώματος του περιοδικού *Ιδέα* στο τχ. Δεκεμβρίου 1933 (βλ. Ανώνυμος 1933). Έτος «σταθμό» χαρακτηρίζει το 1933 ο Παν. Μουλλάς, «έτος αυτογνωσίας και αυτοσυνείδησης» με αξιοσημείωτα μυθιστορήματα τον *Συνταγματάρχη Λιάπκιν* του Καραγάτση, την *Αργώ* του Θεοτοκά, την *Εκάτη* του Κοσμά Πολίτη, τα *Μυστήρια της Ρωμιοσύνης* του Θράσου Καστανάκη, την *Δασκάλα με τα χρυσά μάτια* του Μυριβήλη (βλ. Μουλλάς 1993, 115).

Η *πεζογραφία των νέων*, βιβλίο ενενήντα δύο σελίδων, χωρίζεται σε δύο μέρη: το μεγαλύτερο (σ. 5-76) περιλαμβάνει σε χρονολογική κατάταξη τα βιβλία που κρίνονται, και το μικρότερο (επιλογικό) ονομάζεται «Απ' αφορμή» και περιλαμβάνει τις θεωρητικές αρχές του κριτικού, μοιρασμένες σε δεκαέξι αριθμημένα σημειώματα (σ. 79-92). Βάσει των αρχών αυτών, εννοείται πως, κρίνονται

τα επιλεγμένα πεζογραφήματα, και ταυτόχρονα προβάλλεται το είδος της πεζογραφίας που θεωρείται αξιόλογο και διακρίνεται από την υπόλοιπη λογοτεχνία.

Ο Σπανδωνίδης στο θεωρητικό μέρος του βιβλίου του κατηγορεί τους μισονεϊστές, εντάσσει προφανώς τον εαυτό του στους φιλονεϊστές, ισχυρίζεται ότι «Το έργο των νέων είναι, χωρίς όρους, μια αξία εθνική» (σ. 80). Είδαμε και παραπάνω ότι διαφωνεί με την αποδεικτική λογοτεχνία, δηλαδή την λογοτεχνία των ιδεών, της ηθικολογίας, της διδακτικής και παιδαγωγικής, των ανθρώπινων τύπων και των ψυχρών συμβόλων, την λογοτεχνία εν τέλει στην οποία ο συγγραφέας προβάλλει τους δικούς του σκοπούς. Αντιθέτως προτιμά την δεικτική λογοτεχνία, δηλαδή την λογοτεχνία που εκφράζει αυτό που είναι, την λογοτεχνία που προβάλλει ελεύθερους ανθρώπους, που πηγάζει από γνήσια καλλιτεχνική φαντασία.

Η λογοτεχνία που προτείνει είναι ο ψυχολογικός ρεαλισμός, η ατομικεύουσα πεζογραφία, η ποίηση της πραγματικότητας˙ η λογοτεχνία που ενδιαφέρεται για ολόκληρο τον ανθρώπου, τον ψυχολογικά νοούμενο άνθρωπο. Εντός αυτού του πλαισίου, ο Πέτρος Σπανδωνίδης επικρίνει από το ένα μέρος την κοινωνιστική λογοτεχνία των νέων —επειδή «δεν είναι σύμφωνη με ολόκληρη τη φυσική αλήθεια των πραγμάτων, είναι τεχνητή» (σ. 83)—, τους χαρακτήρες στην *Πιάτσα* του Νίκου Κατηφόρη, αλλά και τον ήρωα της Εκάτης του Κοσμά Πολίτη —επειδή και στις δυο περιπτώσεις οι λογοτεχνικοί χαρακτήρες υπηρετούν μια ιδέα «φιλοσοφική ή κοινωνική, ηθική ή καλλιτεχνική» (σ. 84). Ξεχωρίζει από το άλλο μέρος τα έργα των Βενέζη, Ξεφλούδα, Έλλης Δασκαλάκη, Σκαρίμπα, Καραγάτση διευκρινίζοντας: «Δεν θέλω να πω, ότι τα έργα των συγγραφέων αυτών είναι από κάθε άποψη ανώτερα από άλλα, όμως δεν το κρύβω πως τα εκτιμώ, γιατί σέβονται τα πρόσωπά τους: προσπαθούν να δώσουν την καθαρή ιστορία της ψυχής τους» (σ. 82).

Εννοείται πως παρουσιάζουν ενδιαφέρον όλα τα σημειώματα στο δεύτερο μέρος του βιβλίου, γεγονός στο οποίο επέστησε ευθύς αμέσως την προσοχή των επαγγελματιών κριτικών ο Στέλιος Ξεφλούδας (βλ. Ξεφλούδας 1934).

Ο Σπανδωνίδης στο πρώτο μέρος του βιβλίου του αριθμεί τις καταχωρίσεις κάθε έτους, ώστε να έχουμε τις λιγότερες κατα-

χωρίσεις στο 1929, μόλις έξι, από τις οποίες μόνο οι δύο έχουν στοιχειώδη έκταση (ένδεκα και δεκαεπτά αράδες αντίστοιχα), η πρώτη αρνητική για το μυθιστόρημα της Ντόρας Ρωζέττη, *Η ερωμένη* της και η δεύτερη ανεπιφύλακτα εγκωμιαστική για την *Ιστορία ενός αιχμαλώτου*, του Στρατή Δούκα. Στο 1933 υπάρχουν οι περισσότερες καταχωρίσεις, δεκαεννέα, και καταλαβαίνουμε έτσι ότι ο δρόμος έχει ανοίξει για τα καλά, η δυναμική των νέων πεζογράφων είναι πασιφανής. Από τα υπόλοιπα έτη, το 1930 έχει δεκατρείς καταχωρίσεις, το 1931 δεκατέσσερεις, το 1932 ένδεκα. Συνολικά δηλαδή έχουμε εξήντα τρεις καταχωρίσεις για σαράντα έξι συγγραφείς, σαράντα έναν άντρες και πέντε γυναίκες.

Ο Θράσος Καστανάκης έχει την τιμητική του με πέντε καταχωρίσεις, ακολουθεί ο Πέτρος Πικρός με τρεις, ενώ από δύο καταχωρίσεις έχουν (αλφαβητικώς) οι: Πέτρος Αφθονιάτης, Γιώργος Θεοτοκάς, Νίκος Κατηφόρης, Στράτης Μυριβήλης, Ντόλης Νίκβας, Μελής Νικολαΐδης, Στέλιος Ξεφλούδας, Ναπολέων Παπαγεωργίου, Κοσμάς Πολίτης, Άγγελος Τερζάκης και Σώτος Χονδρόπουλος. Οι εκτενέστερες κριτικές απαντώνται συχνότερα σε βιβλία του 1933 και λιγότερο στα προηγούμενα έτη.

Είδαμε πως στις καταχωρίσεις του 1929 υπάρχουν μόλις δυο καταχωρίσεις υποτυπώδους εκτάσεως. Στου 1930 έχουμε τρισέλιδη κριτική για το *Η ζωή εν τάφω* του Στράτη Μυριβήλη, στου 1931 τετρασέλιδη για τις *Ώρες αργίας* του Γιώργου Θεοτοκά, και στου 1932 τετρασέλιδη για *Το νούμερο 31328* του Ηλία Βενέζη και τρισέλιδη για την *Εσωτερική συμφωνία* του Στέλιου Ξεφλούδα. Στις καταχωρίσεις του 1933 οι πολυσέλιδες κριτικές αυξάνονται θεαματικά σε έξι (επί συνόλου δεκαεννέα): τεσσεράμιση σελίδες για τον Θέμο Κορνάρο (μοιρασμένες σε δυο βιβλία του: *Άγιον Όρος* και *Σπιναλόγκα*), τρεις και πλέον σελίδες για *Το θείο τραγί* του Γιάννη Σκαρίμπα, τρεις σελίδες για δυο βιβλία (*Πρόσφυγες* το ένα και *Ληστές* το άλλο) του Πέτρου Αφθονιάτη, τέσσερεις σελίδες για την *Αργώ* του Γιώργου Θεοτοκά, πέντε σχεδόν σελίδες για τον Κοσμά Πολίτη, το *Λεμονοδάσος* και την *Εκάτη*, και τρεις σελίδες τέλος, για τον *Συνταγματάρχη Λιάπκιν* του Καραγάτση.

Από τα παραπάνω δεδομένα συνάγεται ότι ο συνδυασμός της συχνότητας κυκλοφορίας βιβλίων ενός συγγραφέα μαζί με τις πολυσέλιδες κριτικές που γράφονται για το έργο του είναι δυο από τα στοιχεία που καθιστούν τον συγκεκριμένο συγγραφέα ισχυρό,

ώστε να διεκδικήσει επαξίως και πρωίμως μάλιστα μια θέση στον λογοτεχνικό κανόνα που μόλις δημιουργείται (προτιμότερο: θεμελιώνεται). Εδώ χρειάζεται να συνυπολογιστεί και το ποιος κριτικός γράφει για ποιόν συγγραφέα, γιατί η βαρύτητα του πρώτου μπορεί να σημαίνει πολλά, άλλοτε να προοιωνίζει και άλλοτε να φαίνεται υπερβολικός στον καιρό του, αλλά σε μεταγενέστερη εποχή να εκτιμάται η κριτική του. Ενδεικτικό παράδειγμα ως προς αυτό αποτελεί ο Γρηγόριος Ξενόπουλος, ο οποίος από την λογοτεχνική επισκόπηση του 1928 ξεχωρίζει τους Μυριβήλη, Καστανάκη, και Μελή Νικολαΐδη, Ηλία Βενέζη (βλ. Ξενόπουλος 1929α, 47-48), ενώ γράφοντας ευνοϊκά για το μυθιστόρημα *Η ερωμένη της* της Ντόρας Ρωζέττη στα τέλη του 1929 (βλ. Ξενόπουλος 1929γ), δεν θα φανταζόταν ασφαλώς ότι το τολμηρό για την εποχή του, αποσιωπηθέν και αρνητικώς κριθέν από τον Κλέωνα Παράσχο και Πέτρο Σπανδωνίδη θα διεκδικούσε μαχητικά πλέον, τρία τέταρτα του αιώνος αργότερα (1929-2005), μια θέση στον ανανεωμένο κανόνα της εποχής (βλ. Βλαχοδήμος 2008). Περαιτέρω τεκμήρια της θεμελίωσης του συγκεκριμένου κανόνα είναι από ποιοτικής πλευράς τα παρακάτω:

Πρώτο τεκμήριο, οι συγκριτικές αξιολογήσεις στις οποίες προβαίνει ο Σπανδωνίδης στην *Πεζογραφία των νέων* γράφοντας χαρακτηριστικά

> Αν ο Μυριβήλης αξίζη σαν καλός ζωγράφος διαθέσεων και λυρικός ρήτορας, αν ο κ. Πολίτης δείχνη μια τρελλά συγκινημένη διανόηση, αν ο Βενέζης είναι ο καθαρώτερος πεζογράφος μιας ιστορικής πραγματικότητας, ο κ. Καραγάτσης είναι μεταξύ των νέων ένας κατ' εξοχήν πεζογράφος της πλασματικής πραγματικότητας των προσώπων και των καταστάσεων, ο καλύτερος ίσως «μυθιστοριογράφος». (*Πεζογραφία των νέων*: 71)

ή όταν βρίσκει προτερήματα στην συλλογή διηγημάτων *Ο άνθρωπος που τα δέχονταν όλα,* του πρόωρα χαμένου Γιώργου Δενδρινού, συγκρίνοντάς τον με τους (Ουράνη), Ξεφλούδα, Μυριβήλη, Θεοτοκά (σ. 66). Δεύτερο τεκμήριο της θεμελίωσης του κανόνα είναι η αρνητική άποψη του Σπανδωνίδη για τα έργα των Νίκου Κατηφόρη (σ. 8-9), του Πέτρου Πικρού (σ. 14-15), του Χρήστου Λεβάντα (σ. 29-30) ή του Σώτου Χονδρόπουλου (σ. 54-56). Και τρίτο τεκμήριο συνιστά η απορριπτική του στάση για τα έργα των Αλέκου

Λιδωρίκη (σ. 24-25), Νίκου Δούρου (σ. 25), Ντόλη Νίκβα (σ. 30), Σταύρου Τσακίρη (σ. 60), Δημήτρη Ιωαννόπουλου (σ. 66-67).

Πολλοί από αυτούς στους οποίους ποικιλοτρόπως επέστησε την προσοχή μας ο Σπανδωνίδης έμειναν, πολλοί εξαφανίστηκαν, κάποιοι επανήλθαν (η Ντόρα Ρωζέττη, για παράδειγμα) ή κεντρίζουν την προσοχή μας, να ασχοληθούμε μαζί τους σήμερα, όπως για παράδειγμα, ο Άγγελος Δρόσος και το βιβλίο του *Ανάμεσα στους πεθαμένους*, μαρτυρία με θέμα την «Μεγάλη Φυγή της Σμύρνης».[6]

Ο Πέτρος Σπανδωνίδης, ογδόντα χρόνια πριν, είχε την ευφυΐα και την έμπνευση να συλλάβει ένα βιβλίο συνολικής κριτικής παρουσίασης των πεζογραφημάτων μιας πράγματι δημιουργικής πενταετίας. Οι επί μέρους καταχωρίσεις συγγραφέων και έργων στο βιβλίο του, υπάκουαν σε ευρύτερες θεωρητικές αρχές, είχαν έναν κοινό στόχο: να αναδείξουν την καλύτερη, ωφελιμότερη, αρτιότερη από αισθητικής πλευράς πεζογραφία που απαιτούσαν οι συνθήκες, το πνεύμα της εποχής.

Οφείλουμε να προσέξουμε πώς *Η πεζογραφία των νέων* διαφοροποιείται από ορισμένες άλλες μελέτες που είδαν το φώς την ίδια εκείνη χρονική περίοδο. Η πρώτη και πολύ σημαντική διαφορά βασίζεται στο γεγονός ότι ενώ *Η πεζογραφία των νέων* άρχισε να δημοσιεύεται σε συνέχειες, πολύ συνήθης τακτική στα περιοδικά, εκδόθηκε προτού ολοκληρωθεί, απρόσμενα μάλλον, σε βιβλίο. Γνωρίζουμε ότι η έκδοση ενός βιβλίου είναι στοιχείο επιβολής του συγγραφέα του, επομένως στην περίπτωση του Σπανδωνίδη μπορούμε να το αποδώσουμε στην πιθανή φιλοδοξία του να κατοχυρώσει εγκαίρως την προσωπική του θέση στον χώρο της λογοτεχνικής κριτικής. Η δημοσίευση της τρίτης συνέχειας στο περ. *Μακεδονικές Ημέρες* διακόπτεται στο μυθιστόρημα *Δεσμώτες* του Άγγελου Τερζάκη, και πρέπει να σημειωθεί απαραιτήτως ότι μια —επικριτικού περιεχομένου— περίοδος στο περιοδικό απαλείφεται από το βιβλίο: «Στη σειρά αυτή των διηγημάτων [*Φθινοπωρινή συμφωνία*] ο συγγραφέας φαίνεται να ψάχνη για να συλλάβη και να στηρίξη κάτι που τελικά του γλιστράει και του ξεφεύγει» (Σπανδωνίδης 1934α, 76).

6 Βλ. την επανέκδοσή του από τις εκδόσεις Ύψιλον, Αθήνα 2005, και δεκαέξι αποσπάσματά του στην ιστοσελίδα του Σπουδαστηρίου Νέου Ελληνισμού <www.snhell.gr>: Βιβλιοθήκη > Ανθολόγιο Μαρτυριών > 13. Δρόσος Άγγελος [πρόσβαση 30/12/2014].

Κατά σύμπτωση τώρα ο Άγγελος Τερζάκης δημοσίευσε ένα σημαντικό άρθρο με θέμα «Το νεοελληνικό μυθιστόρημα», σε πέντε συνέχειες στο περιοδικό *Ιδέα* από τον Απρίλη μέχρι τον Αύγουστο 1933. Εξετάζει αναλυτικά το νεοελληνικό μυθιστόρημα στην εξελικτική του πορεία, περιορίζεται όμως στους 'παλιούς' συγγραφείς, σε ό,τι είχε αποκρυσταλλωθεί, και επισημαίνει απλώς στο τέλος την δυναμικότητα του πολλά υποσχόμενου παρόντος. Ο Σπανδωνίδης στην *Πεζογραφία των νέων* διαφοροποιείται και όσον αφορά την καθιερωμένη εκδοτική τακτική και όσον αφορά το περιεχόμενο.

Το ίδιο μπορούμε να πούμε ότι συμβαίνει και με τον Γιώργο Θεοτοκά, ο οποίος στο περιοδικό *Ιδέα* τον Γενάρη 1934 δημοσίευσε άρθρο με τίτλο «Η νέα λογοτεχνία», μια «συνοπτική επισκόπηση της νέας λογοτεχνικής μας κίνησης». Αναφέρει ότι «οι πρώτοι ενήλικοι της μεταπολεμικής γενεάς (οι ''νέοι του 1930'') αρχίσανε να λένε τα δικά τους και μιλήσανε αβίαστα μια καινούργια γλώσσα» και διαπιστώνει ότι «αρχίζει στα ελληνικά γράμματα η περίοδος του μυθιστορήματος και του δοκιμίου». Μικρή αναφορά κάνει τέλος στην ποίηση και το θέατρο, δυο λογοτεχνικά είδη «που έχουν ασφαλώς ανάγκη από ριζική ανανέωση» (Θεοτοκάς 1934, 17, 12, 15 και 16 αντίστοιχα).

Η *πεζογραφία των νέων* ανατρέπει ακόμα και τις καθιερωμένες αναμονές μιας πιο συντηρητικής / συμβατικής αντίληψης της επαγγελματικής κριτικής —εκ φύσεως πιο ισχυρής και ηγεμονικής για διάφορους λόγους—, για το πώς πρέπει να είναι ένα παρόμοιο βιβλίο κριτικής, όπως τις διατύπωσε ο Πέτρος Χάρης στην κριτική του για το βιβλίο του Σπανδωνίδη (βλ. Χάρης 1934). Με τα παραπάνω παραδείγματα αποδεικνύεται ότι ο Σπανδωνίδης έδρασε με τόλμη στην *Πεζογραφία των νέων*: δεν παρουσίασε ένα συστηματικό έργο ως επαγγελματίας κριτικός, αλλά χάραξε μια διαφορετική πορεία με το να επικεντρωθεί στο πιο ενδιαφέρον διακύβευμα της περιόδου, την πεζογραφία, χωρίς μάλιστα να αποκλείσει το διήγημα από το πεδίο μελέτης του. Ανήκε στους 'νέους' ως ηγετική μορφή των *Μακεδονικών Ημερών* και ακριβώς λόγω του χώρου δράσης του, της Θεσσαλονίκης δηλαδή, δεν είχε πίσω του κανένα λογοτεχνικό ή κριτικό παρελθόν το οποίο έπρεπε να υπερασπιστεί, να συνεχίσει ή να δείξει ότι εξελίσσεται.

Οι ανταγωνισμοί και οι συγκρούσεις —σύμφωνα με την θεωρία περί λογοτεχνικού πεδίου (βλ. Bourdieu 2006, 353)— μέσα στις συνθήκες και το πνεύμα της εποχής επέτρεψαν, ώστε να ξεχωρίσουν πεζογράφοι που εξακολουθούν ακόμα να αναγνωρίζονται, να ξαναδιαβάζονται, να μην έχουν ξεχαστεί.[7] Η κριτική έπαιξε καθοδηγητικό ρόλο —ασφαλώς και οι επιλογές και αξιολογήσεις του Πέτρου Σπανδωνίδη στην *Πεζογραφία των νέων*—, ώστε σταδιακά να διαμορφωθεί και να ενισχυθεί ο γνωστός κανόνας. Οι αξιολογικές επιδόσεις της κριτικής συνδυασμένες και με αμιγώς λογοτεχνικές ανθολογήσεις δίνουν ορισμένο προβάδισμα σε συγκεκριμένους λογοτέχνες. Στην περίπτωση του Σπανδωνίδη δεν πρέπει να ξεχνάμε ότι εργαζόταν στην Μέση Εκπαίδευση και το δεύτερο βιβλίο του *Η διδασκαλία των νέων ελληνικών,* που κυκλοφόρησε το 1931 (βλ. Καγιαλής 2007, 102), δείχνει την αγωνία του για ένα μάθημα, στο οποίο η ίδια η εποχή έδινε προτεραιότητα. Και γνωρίζουμε πολύ καλά ότι το πιο διαδεδομένο πεδίο εφαρμογής και χρήσης ενός λογοτεχνικού κανόνα είναι το σχολείο, η εκπαίδευση γενικότερα.[8]

Η προσπάθεια του Σπανδωνίδη είναι φρόνιμο και ενδιαφέρον να συνδυαστεί με την ανθολογία πεζογράφων που «άρχισε να συγκροτεί» (Αργυρίου 2001, 537) το περιοδικό *Ο Κύκλος* το 1934 (διευθυντής του ο Απόστολος Μελαχρινός). Πράγματι στο πρώτο τεύχος του 1935 (Γενάρης) αναγγέλλονται τα εξής:

> Ο ΚΥΚΛΟΣ τυπώνει έναν ιδιαίτερο τόμο, αφιερωμένο στους μεταπολεμικούς πεζογράφους. Στον τόμο αυτό δημοσιεύουν ανέκδοτα διηγήματα και πρόζες οι διασημότεροι μεταπολεμικοί πεζογράφοι: Ο Στράτης Μυριβήλης, η Ιουλία Περσάκη, ο Θράσος Καστανάκης, ο Φώτης Κόντογλου, ο Ηλίας Βενέζης, ο Μελής Νικολαϊδής [sic], ο Βασ. Δασκαλάκης, η Έλλη Δασκαλάκη, ο Πέτρος Χάρης, ο Ι. [sic] Θεοτοκάς, ο Άγγ. Τερζάκης, ο Χρ. Λεβάντας, ο Στράτης [sic] Δούκας, ο

7 Πρβλ. «Η αισθητική αξία αναδύεται από την πάλη ανάμεσα στα κείμενα: στον αναγνώστη, στη γλώσσα, στην αίθουσα διδασκαλίας, στις διαμάχες μέσα στην κοινωνία» και «Ένας παμπάλαιος έλεγχος για την κανονικότητα ενός έργου παραμένει καθ' όλα έγκυρος: αν ένα έργο δεν απαιτεί να ξαναδιαβαστεί, τότε είναι ακατάλληλο για τον Κανόνα» (Bloom 2007, 74-75 και 65 αντίστοιχα).

8 Βλ. τρεις σχετικές ανακοινώσεις στο συνέδριο Η Νεοελληνική Λογοτεχνία σήμερα. Κοινωνία και Εκπαίδευση, Τομέας Νεοελληνικής Φιλολογίας – Τμήμα Φιλολογίας – ΕΚΠΑ, 28-30/11/2013: Καγιαλής 2013, Ναούμ 2013, Βλαχοδήμος 2013.

> Θανασ. [sic] Πετσάλης, η Δις Λιλή Νάκου, ο Μ. Καραγάτσης, η Τατιάνα Σταύρου, ο Παύλος Φλώρος κ.ά.

Η εκτύπωση έχει προχωρήσει αρκετά και θα κυκλοφορήσει στις αρχές του Μάρτη σε 160-200 σελ. με στοιχεία των 8. Κάθε πεζογράφος θα έχει και ένα σημείωμα μαζί με μια σύντομη βιβλιογραφία. Έτσι ο τόμος αυτός θα είναι ο καλύτερος καθρέφτης της μεταπολεμικής πεζογραφίας μας. (Μελαχρινός 1935)

Ο αναγγελθείς τόμος κυκλοφόρησε το 1936 με τίτλο *Οι νέοι πεζογράφοι*, και στα παραπάνω ονόματα προστέθηκαν δυο ακόμα πεζογράφοι: ο Ναπολέων Παπαγεωργίου και ο Σώτος Χονδρόπουλος. Όλοι συμμετέχουν με ένα κείμενο εκτός από τον Στρατή Δούκα, του οποίου δημοσιεύονται δύο (λόγω της μικρής τους έκτασης προφανώς). Ένα σημείωμα στο τέλος του πίνακα περιεχομένων είναι διαφωτιστικό:

> Οι «Νέοι πεζογράφοι» συγκεντρώνουν τους καλύτερους μεταπολεμικούς λογοτέχνες. Το τύπωμα του τόμου αυτού άργησε γιατί μας είτανε δύσκολο να μαζέψουμε αμέσως όλη την ύλη. Στην αρχή αποφασίσαμε να δημοσιέψουμε τα έργα τους σύμφωνα με τη χρονολογική εμφάνιση του καθενός. Επειδή όμως καθυστέρησαν μερικοί, η σειρά αυτή δεν μπόρεσε να κρατηθεί ώς το τέλος. Ομολογούμε ότι μας λείπουν λίγα ονόματα ακόμα, γι' αυτό θα συμπληρώσουμε σύντομα τον τόμο με ένα παράρτημα όπου θα περιλάβουμε και μερικούς νέους, καθώς και τους λίγους πεζογράφους της Θεσσαλονίκης. (Μελαχρινός 1936, 159)

Το υπεσχημένο παράρτημα «δεν κυκλοφόρησε ποτέ» (Αργυρίου 2001, 537), οπότε από μόνη της η συμπερίληψη κάποιου πεζογράφου στον μοναδικό τόμο της ανθολογίας συνιστούσε πρωταρχική μνημείωση. Εκ των πραγμάτων, με την ανθολογία του περιοδικού *Ο Κύκλος* δεν έχουμε παρά μια έμπρακτη σύνδεση και μεταφορά του κριτικού κανόνα —που θεμελίωσε ο Σπανδωνίδης— σε λογοτεχνικά έργα καθεαυτά. Η διαδικασία 'κανονικοποίησης' είχε αρχίσει, και συνεχιζόταν με συνέπεια επιβεβαιώνοντας ότι ο σχηματισμός και η συνακόλουθη παγίωση ενός λογοτεχνικού κανόνα είναι μια σύνθετη, πολυεπίπεδη, χρονοβόρα διαδικασία. Θα ήμασταν πολύ αθώοι (αφελείς μάλλον), αν δίναμε μόνο βιβλιογραφική διάσταση καταλόγου συγγραφέων και έργων σε ανάλογες κινήσεις, όπως

αυτή του Σπανδωνίδη με την *Πεζογραφία των νέων* ή της ανθολογίας *Οι νέοι πεζογράφοι*, και μας διέφευγε ο επιλεκτικός και αξιολογικός χαρακτήρας τους, το ότι —ακριβώς γι' αυτό— συνιστούν μια πρώτη μορφή δημιουργίας κανόνα. Και όχι οποιουδήποτε κανόνα ασφαλώς, αλλά του πιο καθοριστικού και μακροβιότερου —ευτυχώς ή δυστυχώς— στα Γράμματά μας.

Βιβλιογραφία

(Ανώνυμος):[9] στήλη «Πρόσωπα και πράγματα». «Η εποχή του μυθιστορήματος». *Ιδέα* 12 (1933): 383.

Αργυρίου, Αλέξανδρος: *Ιστορία της Ελληνικής Λογοτεχνίας και η Πρόσληψή της στα Χρόνια του Μεσοπολέμου* (1918-1940). Τόμ. Α΄. Αθήνα: Καστανιώτης 2001.

Βαφόπουλος, Γιώργος: *Σελίδες αυτοβιογραφίας*. Τόμ. Α΄. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας» 1970.

Βλαχοδήμος, Δημήτρης 2008: «Προσθήκες στην κριτική υποδοχή του μυθιστορήματος *Η ερωμένη της* της Ντόρας Ρωζέττη (Πέτρος Σπανδωνίδης, Γρηγόριος Ξενόπουλος)». *Νέα Εστία* 1812 (2008): 1132-1151.

————, 2013: «Το μάθημα της Λογοτεχνίας στο Γυμνάσιο και το Λύκειο: λογοτεχνικός κανόνας, σχολικά βιβλία, πραγματικότητα». Συνέδριο *Η Νεοελληνική Λογοτεχνία σήμερα. Κοινωνία και Εκπαίδευση*, Τομέας Νεοελληνικής Φιλολογίας – Τμήμα Φιλολογίας – ΕΚΠΑ, 28-30/11/2013 [υπό δημοσίευση στα Πρακτικά].

Γκούση, Μαρία: *Ο Πέτρος Σπανδωνίδης ως κριτικός των Μακεδονικών Ημερών 1932-1939*, μεταπτυχιακή διπλωματική εργασία με επόπτη τον Κ. Α. Δημάδη, Πανεπιστήμιο Γρανάδας, 2009.

Δημαράς, Κ. Θ. 1933α: «Απάντηση σε μερικές έρευνες». *Νέα Εστία* 155 (1933): 620-622.

————, 1933β: «Κριτική, ποίηση και ψυχανάλυση». *Νέα Εστία* 145 (1933): 46-48.

Ζαχαροπούλου, Κλεοπάτρα: *Μακεδονικές Ημέρες (1932-1939, 1952-1953): η διαμόρφωση το νεωτερικού λόγου στην πρωτεύ-*

9 «Ιδρυτές και συνταχτική επιτροπή» του περιοδικού: Σπύρος Μελάς, Γιώργος Θεοτοκάς, Γιάννης Οικονομίδης.

ουσα του βορρά και οι μεσοπολεμικές πνευματικές αναζητήσεις, μεταπτυχιακή διπλωματική διατριβή με επόπτρια την Άννα Κατσιγιάννη, Πανεπιστήμιο Πατρών, 2011 [ψηφιοποιημένη ανάρτηση: <http://hdl.handle.net/10889/4644> πρόσβαση 26/12/2014].

Θέμελης, Γιώργος: «Ecce criticus!»: *Μακεδονικές Ημέρες* 6-7 (1934): 195-197.

Θεοτοκάς, Γιώργος: «Η νέα λογοτεχνία»: *Ιδέα* 13 (1934): 11-17 (= Γιώργος Θεοτοκάς. *Αναζητώντας τη διαύγεια. Δοκίμια για τη νεότερη ελληνική και ευρωπαϊκή λογοτεχνία*. Εισαγωγή – επιμέλεια Δημήτρης Τζιόβας. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας» 2005: 117-125.

Καγιαλής, Τάκης 2007: *Η επιθυμία για το μοντέρνο. Δεσμεύσεις και αξιώσεις της λογοτεχνικής διανόησης στην Ελλάδα του 1930*. Αθήνα: Βιβλιόραμα 2007.

————, 2013: «Η νεοελληνική λογοτεχνία στην εκπαίδευση και η έννοια του ''λογοτεχνικού κανόνα''». Συνέδριο *Η Νεοελληνική Λογοτεχνία σήμερα. Κοινωνία και Εκπαίδευση*, Τομέας Νεοελληνικής Φιλολογίας – Τμήμα Φιλολογίας – ΕΚΠΑ, 28-30/11/2013 [υπό δημοσίευση στα Πρακτικά].

(Μελαχρινός, Απόστολος 1935): «[Αναγγελία ανθολογίας μεταπολεμικών πεζογράφων]». *Ο Κύκλος* 1 (1935): 32.

(————, 1936, επιμέλεια): *Οι νέοι πεζογράφοι*. Αθήνα: ''Κύκλος'' 1936.

Μεντζέλος, Δημήτρης: «[Η θέση της κριτικής στην Ελλάδα]»: *Μακεδονικές Ημέρες* 8 (1932): 276-280.

Μουλλάς, Παναγιώτης: «Εισαγωγή». Στο: *Η μεσοπολεμική πεζογραφία. Από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο* (*1914-1939*). Τόμ. Α΄. Αθήνα: Σοκόλης 1993: 17-157.

Ναούμ, Ιωάννα: «Ισχυρός κανόνας / αδύναμες συγκρίσεις: Η ανάγκη κατανόησης και εφαρμογής της επιστημονικής συγκριτολογικής οπτικής στη διδασκαλία της νέας ελληνικής λογοτεχνίας στο Λύκειο». Συνέδριο *Η Νεοελληνική Λογοτεχνία σήμερα. Κοινωνία και Εκπαίδευση*, Τομέας Νεοελληνικής Φιλολογίας – Τμήμα Φιλολογίας – ΕΚΠΑ, 28-30/11/2013 [υπό δημοσίευση στα Πρακτικά].

Ξενόπουλος, Γρηγόριος 1929α: «Το λογοτεχνικόν 1928». *Νέα Εστία* 50 (1929): 46-49.

(————) 1929β: «Προς τους φίλους της ‘‘Νέας Εστίας’’». *Νέα Εστία* 72 (1929): 1119.

————, 1929γ: «Ντόρας Ρωζέττη: Η Ερωμένη της, ρομάντσο». *Νέα Εστία* 71 (1929): 1035-1037.

Ξεφλούδας, Στέλιος: «Π. Σπανδωνίδη: ‘‘Η Πεζογραφία των νέων’’. *Μακεδονικές Ημέρες* 6-7 (1934): 197-198.

Παράσχος, Κλέων: «Το λογοτεχνικό 1929. Α΄—Η Ποίηση, το Διήγημα». *Νέα Εστία* 73 (1930): 46-48.

Σιόλα, Βούλα: *Το περιοδικό Μακεδονικές Ημέρες (1932-1939, 1952-1953)*, ανέκδοτη διδακτορική διατριβή, Τμήμα Φιλολογίας, ΑΠΘ, 2010 [ψηφιοποιημένη ανάρτηση: <http://phdtheses.ekt.gr/eadd/handle/10442/28845> πρόσβαση 26/12/2014].

Σπανδωνίδης, Πέτρος 1932α: «Χρήστου Λεβάντα. ‘‘Ο ίσιος δρόμος’’ (διηγήματα)». *Μακεδονικές Ημέρες* 3 (1932): 121.

————, 1932β: «Σώτου Χονδρόπουλου ‘‘Κουρασμένοι που βαδίζουν’’ (διηγήματα)». *Μακεδονικές Ημέρες* 5-6 (1932): 207.

————, 1932γ: «Καθρεφτίσματα (10-15)»: *Μακεδονικές Ημέρες* 10-11 (1932-1933): 340-345.

————, 1934α: «Η πεζογραφία των νέων (1929-1933)». *Μακεδονικές Ημέρες* 3 (1934): 69-76.

————, 1934β: στήλη «Αντίλαλοι». *Μακεδονικές Ημέρες* 6-7 (1934): 202-204.

————, 1958: «‘‘Τα χρόνια μου και τα χαρτιά μου’’». *Νέα Πορεία* 41-42 (1958): 209-211.

————, 1964: «Η απολογία μου». *Νέα Πορεία* 107-108 (1964) [= *Η κριτική παρουσία τού Πέτρου Σ. Σπανδωνίδη,* σειρά Ursa Minor / Τέταρτος Τόμος, Αθήνα: Ευθύνη 1992: 9-19].

Χάρης, Πέτρος: «Πέτρου Σπανδωνίδη: «Η πεζογραφία των Νέων (1929-1933)». *Νέα Εστία* 179 (1934): 523-524.

Ω.: στήλη «Περιοδικά κι’ εφημερίδες». *Νέα Εστία* 154 (1933): 566-567.

Bloom, Harold: *Ο Δυτικός Κανόνας. Τα Βιβλία και τα Σχολεία των Εποχών.* Μετάφραση Κατερίνα Ταβαρτζόγλου, εισαγωγή-επιμέλεια Δημήτρης Αρμάος. Αθήνα: Gutenberg 2007.

Bourdieu, Pierre: *Οι κανόνες της Τέχνης. Γένεση και δομή του λογοτεχνικού πεδίου*. Μετάφραση Έφη Γιαννοπούλου, πρόλογος Νίκος Παναγιωτόπουλος. Αθήνα: Πατάκης 2006.

Chiappone, Jean-Luc: *Le Mouvement Moderniste de Thessalonique (1932-1939)*. Τόμ. 1: *Figures de l'Intimisme,* Παρίσι: L'Harmattan 2006˙ και τόμ. 2: *Figures du Cosmopolitisme*, Παρίσι: L'Harmattan 2009.

Η συνέχεια της εθνικής ποίησης: Τα κριτήρια και οι αποκλεισμοί από τον κανόνα του Αντρέα Καραντώνη

Σάββας Καράμπελας *

Στη μελέτη του Αντρέα Καραντώνη με τίτλο Ο *ποιητής Γιώργος Σεφέρης*, που εκδόθηκε το 1931, η έννοια της συνέχειας, και της ασυνέχειας, αποτελούν κεντρικό άξονα στο λόγο του κριτικού. Ανάμεσα στην ποίηση της εποχής του και εκείνη της προηγούμενης γενιάς, ο ίδιος διαπιστώνει ένα χάσμα, ένα ρήγμα. Η ασυνέχεια της παράδοσης αποτελεί, κατά τον Καραντώνη, παθογένεια για την οποία ευθύνονται οι σύγχρονοί του ποιητές. «Η ποίησή μας σέρνεται, στο σύνολό της, χωρίς παράδοση, αδύναμη να συνεχίσει το έργο της περασμένης γενιάς» γράφει, οι νέοι ποιητές «δεν μπορούν να νοιώσουν πως πρέπει να δεχτούν μια θετική επίδραση από ποιητές σαν τον Παλαμά, τον Γρυπάρη, τον Μαλακάση, τον Πορφύρα, μήτε να καλλιεργούν και να πλουτίζουν τη γλώσσα. Το εναντίο, τη μεταχειρίζονται με άγνοια, με αφροντισιά, με την ελαχιστότερη πλαστική ικανότητα· Την περιφρονούν στα σημεία που έπρεπε να τη σέβονται περισσότερο.»[1]

Από το παραπάνω παράθεμα προκύπτουν άμεσα δύο ενδιαφέροντα στοιχεία: πρώτον, ένα όριο, και πρότυπο μαζί, που είναι ο Παλαμάς και η γενιά του 1880: μετά από αυτούς το σχίσμα, το βάραθρο: «ό, τι αναπτύχθηκε ύστερ' από το έργο του Παλαμά είναι μια πολλαπλή διάσπαση της παράδοσης σε κατώτερα πνευματικά επίπεδα» υποστηρίζει ο Καραντώνης.[2] Και μάλιστα, η διαίρεση έχει αποβάλει τα γενετικά υλικά της νεοελληνικής ποίησης. Η συνέχειά της, υποστηρίζει ο κριτικός –και εδώ βρίσκεται το δεύτερο αξιοσημείωτο στη θεωρία του- «αναπτύσσεται δημιουργικά μόνο

* Σάββας Καράμπελας, Διδάκτωρ Νέας Ελληνικής Φιλολογίας Πανεπιστημίου Ιωαννίνων.

1 (Καραντώνης 1963, 15)

2 (Καραντώνης 1963, 58)

Πρακτικά Ε΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτ. 2014): Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία
Τόμος Β΄ (ISBN: 978-960-99699-9-4)
© 2015 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

με τη γόνιμη επίδραση της ευεργετικής κληρονομικότητας. Κι' εκείνο που αφήνει για κληρονομιά στους απογόνους του κάθε αληθινός ποιητής είναι η γλώσσα και ο στίχος.»[3] Αυτά τα δύο δεν συνέχισαν οι ποιητές μετά τον Παλαμά και τη γενιά του 1880 και επήλθε το ρήγμα, γράφει ο Καραντώνης το 1931. Κατά την άποψή του, το έτος ακριβώς εκείνο ήταν ορόσημο: Με την πρώτη εμφάνιση του Γιώργου Σεφέρη στα ελληνικά γράμματα και συγκεκριμένα με την έκδοση της παρθενικής συλλογής ποιημάτων του Στροφή, η συνέχεια της νεοελληνικής ποίησης αποκαθίσταται και το χάσμα που είχε δημιουργηθεί καλύπτεται. Ο Σεφέρης «γεφυρώνει τη νεώτερη ποίηση με τη ζωντανή παράδοση του Δημοτικισμού και του δημοτικού τραγουδιού» αποφαίνεται ο κριτικός του.[4] Με κριτήριο τη δημοτική γλώσσα και τον δεκαπεντασύλλαβο στίχο ο Καραντώνης συνδέει τον Σεφέρη με τον Παλαμά, αμέσως προηγούμενο σταθμό στη διαδρομή της νεοελληνικής ποίησης. Ο (δεκαπεντασύλλαβος) στίχος του Σεφέρη «συγκεφαλαιώνει όλα τα ζωντανά στοιχεία που δημιούργησε μια πνευματική καλλιέργεια τεσσάρων αιώνων περίπου, από την Κρητική ποίηση ως τον Παλαμά», «είναι το καθαυτό απόσταγμα της στιχουργικής πείρας μιας ολόκληρης παράδοσης», «ανήκει από καταγωγή, στην παράδοση τη γνήσια ελληνική που έχει τις ρίζες της στο δημοτικό τραγούδι και φτάνει ως τους ποιητές της περασμένης γενιάς».[5] Εδώ ο κριτικός κάνει και μία αναδρομή, για να συνδέσει τον Παλαμά με τη σειρά του με τους προηγούμενους κρίκους στην αλυσίδα της συνέχειας: Κρητική ποίηση με κορυφαίο τον Ερωτόκριτο του Κορνάρου, Δημοτικό Τραγούδι, Σολωμό, Βαλαωρίτη, Κρυστάλλη.[6]

Ιδιαίτερη σημασία έχει ότι ο Καραντώνης επαινεί τον Σεφέρη για τη δημοτική γλώσσα και το δεκαπεντασύλλαβο στίχο του με γνώμονα ότι συνεχίζει την «εθνική, ζωντανή παράδοση» και το «εθνικό στιχουργικό αίσθημα», το θετικό πρόσημο, δηλαδή,

3 (Καραντώνης 1963, 60)
4 (Καραντώνης 1963, 67)
5 (Καραντώνης 1963, 58, 61)
6 Αξίζει να σημειωθεί ότι ο Καραντώνης αναγνωρίζει τον Σολωμό ως κεφάλαιο της ποιητικής παράδοσης, αλλά εκφράζει και επιφυλάξεις για το έργο του. Εκτιμά την ποιότητα των στίχων του, εξαιτίας της αποσπασματικότητάς τους, όμως, σημειώνει πως «βέβαια δεν έχουμε ένα τραγούδι αντιπροσωπευτικό του τελειωμένο και αρχιτεκτονικό, για να καθορίσουμε την απόλυτη αξία του.» (Καραντώνης 1963, 17)

του χαρακτήρα της νεοελληνικής ποίησης είναι ο «εθνικός».[7] Να σημειωθεί ότι η θεώρηση του δημοτικισμού ως εθνικής υπόθεσης, όχι, δηλαδή, απλά ως γλωσσικού/αισθητικού ζητήματος και ούτε ως κοινωνικού/ταξικού, είχε ήδη αναπτυχθεί εκτενώς από τον Καραντώνη τα προηγούμενα χρόνια στις μελέτες του για τον Παλαμά –το βιβλίο με το οποίο εμφανίστηκε για πρώτη φορά στα ελληνικά γράμματα σε ηλικία μόλις δεκαεννέα ετών ο κριτικός ήταν η *Εισαγωγή στο Παλαμικό έργο*.[8] Στο «Εγκώμιο και Κριτική» που δημοσίευσε στο τεύχος-αφιέρωμα στον Παλαμά της *Semaine Eguptienne* του Καΐρου, την άνοιξη του 1930, συνοψίζει τη θέση του ότι «ο αγώνας των Δημοτικιστών, έχοντας αντικειμενικό σκοπό όχι μόνο την επιβολή της λαϊκής γλώσσας μα και τη δημιουργία ενός Νεοελληνικού Πολιτισμού βασισμένου στα πλούσια στοιχεία της ζωντανής εθνικής παράδοσης εξάσκησε αποφασιστική επίδραση και στην κατεύθυνση που πήρε προς το μεγαλοϊδεατισμό η Παλαμική ποίηση».[9] Αρχής γενομένης από το 1929, όλες οι αναλύσεις του Καραντώνη στο έργο του Παλαμά συντείνουν στο συμπέρασμα ότι «φυσικό λοιπόν είταν να του αποδοθεί επίσημα και ανεπίσημα ο τίτλος του *εθνικού ποιητή*»[10], προσδιορισμό που ακολούθως ο κριτικός επιφυλάσσει στον Σεφέρη ως συνεχιστή του.[11]

Επίσης, ήδη από τις μελέτες του για τον Παλαμά, ο Καραντώνης αναφέρεται εκτενώς σε ένα τρίτο στοιχείο, μαζί με τη δημοτική γλώσσα και τον στίχο, που προσέδιδε εθνικό χαρακτήρα στη νεο-

7 (Καραντώνης 1963, 62, 66, 60)

8 Τη δεκαετία του 1930 η 'εθνική' πρόσληψη τόσο της παράδοσης του δημοτικισμού όσο και του έργου του Παλαμά αποτέλεσε κοινό τόπο στα περιοδικά Ιδέα (1933-1934) και *Τα Νέα Γράμματα* (1935-1940, 1944-1945), όπου συμμετείχε ενεργά ο Καραντώνης, στο δεύτερο και ως διευθυντής. Στο πρώτο κυριαρχεί η άποψη ότι «ο δημοτικισμός ως το περιέχον όλες τις εθνικές εκδηλώσεις του πολιτισμού είναι ο νεοελληνικός πολιτισμός, και ο Παλαμάς η καλλιτεχνική μορφή αυτού του πολιτισμού του δημοτικισμού.» (Λαδογιάννη 1995, 30) Αναλυτικότερα για το ίδιο θέμα, αρχικά στην Ιδέα, βλ. Λαδογιάννη 1993, 185-219 και, στη συνέχεια στα *Νέα Γράμματα*, βλ. Καράμπελας 2009, 121-133.

9 (Καραντώνης 1971, 21)

10 (Καραντώνης 1971, 27)

11 Είναι χαρακτηριστικό ότι στην εισηγητική έκθεση στην απονομή του κρατικού επάθλου Παλαμά, που διάβασε ο Καραντώνης σε επίσημη τελετή στην αίθουσα του φιλολογικού συλλόγου «Παρνασσός» στις 26 Φεβρουαρίου 1947 και δημοσιεύτηκε στη Νέα *Εστία*, τονίζει τον εθνικό χαρακτήρα του έργου του Σεφέρη ως προϋπόθεση για τη βράβευσή του. Πιο αναλυτικά βλ. Καραντώνης 1963, 195-207.

ελληνική ποίηση. Πρόκειται για την προβολή ελληνικών θεμάτων· μέσα και από αυτήν η γενιά του 1880 διασφάλισε τη συνέχεια της ζωντανής λαϊκής παράδοσης. Όπως συνοψίζει ο Καραντώνης στο επίσημο πρόγραμμα του Εθνικού Θεάτρου για την παράσταση της *Τρισεύγενης* το 1935, οι νέοι λογοτέχνες του 1880 «λαχταρώντας να λυτρώσουνε την ποίηση από τη νεκρή παράδοση της καθαρεύουσας και του ρομαντισμού, δοκιμάζανε την άπλαστη ακόμα τέχνη τους στην απλή γλώσσα του λαού και γυρεύανε τα θέματά τους και τα ιδανικά τους στην ανόθευτη και ανεπιτήδευτη ζωή του –στον υπαίθριο δηλαδή πολιτισμό που είναι ο κόσμος του δημοτικού τραγουδιού». Κορυφαίος ανάμεσά τους, συνεχίζει ο κριτικός, ο Παλαμάς, από *Τα Τραγούδια της Πατρίδος μου* το Δεκέμβρη του 1885 και για τα επόμενα πενήντα χρόνια, συνέθεσε ένα πανόραμα της ελληνικής φύσης και ιστορίας σε όλους της τους σταθμούς από την αρχαιότητα έως τη δική του εποχή.[12]

Έχοντας, επομένως, ορίσει την ελληνική θεματολογία ως συστατικό της εθνικής ποίησης, ο Καραντώνης υποδέχεται το *Μυθιστόρημα του Σεφέρη* ως έργο που διασφαλίζει τη συνέχειά της. Στη μελέτη του με τίτλο «Η εξέλιξη του ποιητή Σεφέρη» που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Τα Νέα Γράμματα* το 1936, αν και από τη μία διακρίνει ότι στη μορφή του απελευθερωνόταν από την παραδοσιακή στιχουργική, από την άλλη, με κριτήριο το περιεχόμενό του, συνδέει το *Μυθιστόρημα* με την παράδοση της νεοελληνικής ποίησης: «Να λοιπόν που σήμερα έρχεται ο Σεφέρης», αναφωνεί ο κριτικός, «να την πλουτίσει με τις νέες ποιητικές μορφές συνεχίζοντας δημιουργικά το βαθύτερο εθνικό χαρακτήρα της και τον αγνό φυλετισμό της.» «Απηχεί», συγκεκριμένα, «καταστάσεις χαρακτηριστικές της εποχής μας και της φυλετικής μας ψυχολογίας όπως διαμορφώθηκε μετά τον πόλεμο, και ιδιαίτερα μετά τη δοκιμασία μας καθώς προσπαθήσαμε να πραγματοποιήσουμε τα ιδανικά της μεγάλης Ιδέας».[13] Και μάλιστα, συμπλέκει ιστορία και φύση, όπως έκανε ο Παλαμάς, τοποθετώντας τον εθνικό μύθο στο ελληνικό τοπίο.[14]

Μετά τη *Στροφή* του 1931, το *Μυθιστόρημα* του 1935 αποτελεί τη δεύτερη γέφυρα που αποκαθιστά τη συνέχεια της εθνικής ποίησης.

12 (Καραντώνης 1971, 119, 120)
13 (Καραντώνης 1963, 111, 99)
14 (Καραντώνης 1963, 115, 121)

Συνέχεια που είχε διαρραγεί, όπως στη γλώσσα έτσι και στα θέματα, από τους ποιητές που μιμούνταν το έργο του Καρυωτάκη: «ακαλαίσθητη θεματογραφία», «ριμαρισμένη κοινωνιολογία», τους καταλογίζει ο Καραντώνης.[15] Στο «σύγχρονο άνθρωπο» που θέλησαν να εκφράσουν, «αόριστο» και «αφηρημένο», τον βρίσκει ο κριτικός, «αφήνει το μάτι του να γλιστρά επιπόλαια απάνω από κάθε ουσιαστική μεταβολή του περιβάλλοντος και της φυλής του», ο ίδιος αντιπαραβάλλει τον «σύγχρονο Έλληνα» του Σεφέρη, που «είναι ένας από τους ελάχιστους νεώτερους Έλληνες που ζήσανε την τελευταία μας εθνική καταστροφή σαν προσωπική τους υπόθεση» και «θέλησε να εκφράσει το αίσθημα της». «Ο Σεφέρης αισθάνεται και πιστεύει και νομίζει ότι έτσι πρέπει να αισθανόμαστε όλοι μας· πως η αποτυχία της εθνικής εξόρμησης, κόβοντας το θριαμβευτικό δρόμο της Ελλάδας προς μια ολοκληρωμένη εθνική αποκατάσταση, εξάρθρωσε και τη ζωή του καθενός μας, την άδειασε από κάθε περιεχόμενο, κατάλυσε την ενότητά της με τον εξωτερικό κόσμο, την ακινητοποίησε και στύλωσε τα μάτια μας ορθάνοιχτα προς ένα όραμα ερημιάς και θανάτου σαν «των Ψαρών την ολόμαυρη ράχη» δίχως όμως τα «λαμπρά παλληκάρια» και την οπτασία της «Δόξας».»[16]

Ο τόνος του Καραντώνη όταν μιλάει για τα εθνικά θέματα είναι φορτισμένος, ο λόγος του κηρυγματικός, δεν συνάδει με τον ποιητικό: Δεν κρίνει την τέχνη μόνον αισθητικά, αλλά ιδεολογικά. Αξιοσημείωτο επίσης είναι ότι στον κανόνα που διατυπώνει για τη συνέχεια της εθνικής ποίησης κάνει μία υποδιαίρεση: Συγκαταλέγει

15 Ο Καραντώνης διαχωρίζει το πρωτότυπο έργο του Καρυωτάκη από την σφοδρή κριτική που άσκησε στο φαινόμενο του Καρυωτακισμού, της μίμησής του, δηλαδή, από τους επίδοξους συνεχιστές του παραδείγματός του. Αναγνωρίζει πως ο ίδιος ήταν «ένας αληθινός ποιητής», «τόσο γνήσιος και ουσιαστικός ποιητής» και το έργο του «έργο αληθινού καλλιτέχνη». (Καραντώνης, 478-486) Μπορεί, βέβαια, το πλήθος των σαρκαστικών και χλευαστικών σχολίων του κριτικού στη μελέτη αυτή να αναφέρεται στους λεγόμενους «Καρυωτακικούς» ποιητές και όχι στο αυθεντικό τους πρότυπο, αυτό δεν σημαίνει, όμως, πως η γλώσσα και η θεματολογία του ίδιου του Καρυωτάκη εγκρίνονταν από τον Καραντώνη. Η κριτική του σε αυτόν απλά είναι πιο μετριοπαθής και δεν αρνείται την πρωτοτυπία της ποίησής του, η οποία, όμως, με κριτήρια τόσο τη μορφή όσο και το περιεχόμενό της αποκλείεται από τον κανόνα του Καραντώνη. Περισσότερα για το θέμα αυτό βλ. το κεφάλαιο «Ιδεολογικοί αποκλεισμοί με πρόσχημα τον 'καρυωτακισμό' i. Κ. Γ. Καρυωτάκης» σε Καράμπελας 2009, 196-208.

16 (Καραντώνης 1963, 113, 115, 116)

ορισμένους ποιητές επειδή πραγματεύτηκαν ελληνικά θέματα, ακόμη και αν δεν καλλιέργησαν τη δημοτική γλώσσα. Διαχωρίζοντας, δηλαδή, το περιεχόμενο από τη μορφή της ποίησης, εισηγείται ουσιαστικά δύο κανόνες, έναν πιο στενό, το γλωσσικό, και έναν πιο ευρύ, της εθνικής θεματολογίας. Πρώτον, για τη «ζωντανή γλώσσα του δημοτικού τραγουδιού και του λαού» είναι κατηγορηματικός ότι διαμόρφωσε μια «αδιάσπαστη» παράδοση με «πάγια και οριστικά αισθητικά κριτήρια της ποίησης σαν αυτόνομης τέχνης που δίχως αυτά είναι αδύνατο να προσανατολιζόμαστε κριτικά σε καινούργιες μορφές ποιητικής». Και κατονομάζει τα πρότυπά της: «Δημοτικό τραγούδι, Σολωμός, Βαλαωρίτης, Κρυστάλλης, Παλαμάς, Σικελιανός, Γρυπάρης, Πορφύρας, Μαλακάσης, Χατζόπουλος».[17] Μετά από αυτούς (και χρονικά τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο) η νεοελληνική ποίηση «σταματά», «σπάζει», «χωρίζεται», όχι μόνο είναι πεθαμένη, αλλά και θαμμένη, «ένας μεγάλος λάκκος ανοίχτηκε» για «τη βαλτωμένη εκείνη ποίηση» γράφει ο κριτικός, επιστρατεύοντας όλη τη γλαφυρότητά του, μέχρι να έρθει ο Σεφέρης με τη «Στροφή» του, συλλογή - γέφυρα με «τη μεγάλη ποιητική παράδοση του δημοτικισμού», όπως προαναφέρθηκε.[18] Όπως με τη δημοτική, η ίδια διακοπή συνέβη στην πραγμάτευση ελληνικών θεμάτων. Ο Καραντώνης και πάλι απόλυτος: «Κατηγορήσανε δίκαια τη νεώτερη ποίησή μας ότι δε βύθιζε τις ρίζες της βαθιά στο εθνικό χώμα, ότι δε συνδέθηκε με τη δική μας πραγματικότητα, ότι δεν απεικόνισε στους ρυθμούς της τίποτα το ελληνικό –φυλετικά ιδανικά, ιστορικό παρελθόν, κοινωνική ζωή, φύση.» Το ενδιαφέρον, όμως, είναι ότι οι ποιητές που θα εξάρει ο Καραντώνης με το δεύτερο αυτό κριτήριο, της ελληνικότητας των θεμάτων τους, δεν ταυτίζονται όλοι με εκείνους που προανέφερε για τη δημοτική γλώσσα. Συγκεκριμένα, ο Καραντώνης γράφει: «Οι μεγάλοι μας ποιητές, ο Σολωμός, ο Κάλβος, ο Παλαμάς, ο Σικελιανός, ο Καβάφης, καθένας κατά τη στιγμή της εποχής του και κατά την αισθητική του προτίμηση, αντικαθρεφτίσανε στο έργο τους κι' από μια όψη της φυλής μας και της ιστορίας μας, υμνήσανε σπουδαία περιστατικά, κηρύξανε και λατρέψανε ιδανικά, προφητέψανε, κ' ερμηνέψανε ποιητικά τις μορφές του πολιτισμού μας, συμβάλλοντας έτσι στη δημιουργία μιας ζωντανής και με ακατάλυτη εσωτερική ενότητα παράδοσης.»[19]

17 (Καραντώνης 1963, 100-101)
18 (Καραντώνης 1963, 101, 105, 102, 103)
19 (Καραντώνης 1963, 111)

Ο Κάλβος και ο Καβάφης, λοιπόν, που δεν εντάσσονταν από τον ίδιο κριτικό στην παράδοση του δημοτικισμού, επειδή η γλώσσα τους αποτελούσε ρήγμα, κατά τη δική του θεώρηση υπηρέτησαν και αυτοί τη συνέχεια της εθνικής ποίησης με τον δεύτερο τρόπο, με τα θέματα που προέβαλαν. Η στάση του Καραντώνη είναι αμφιθυμική: Στην περίπτωση του Καβάφη, ενώ ο Καραντώνης θεωρεί ως αρνητική επίδρασή της «τη γλωσσική επιτήδευση της λόγιας παράδοσης»[20], από την άλλη δεν μπορεί παρά να εκτιμά τα 'ιστορικά' ποιήματά του, όπου τα σκηνικά, οι ήρωες και οι μύθοι συνθέτουν με φωτογραφική ακρίβεια το ψηφιδωτό του αρχαίου ελληνικού, πρώιμου χριστιανικού και ελληνιστικού κόσμου. Αντίστοιχα για τον Κάλβο, στέκεται σε κριτική απόσταση από τη γλώσσα του, τη «μισοβυθισμένη στα τέλματα της καθαρεύουσας», την «ιδιότροπη καθαρογλωσσία»[21], αλλά τον συγκινούν οι θεματικές της ελληνικής φύσης και ιστορίας στο έργο του: «Ο Κάλβος πρώτος ξεσκεπάζει την αρχαϊκή λυρική ωραιότητα διατηρημένη σα θλίψη μέσα στο ερειπωμένο από τη σκλαβιά και την επανάσταση τοπείο» παρατηρεί ο Καραντώνης.[22] Ειδικότερα, η προβολή της ελληνικής φύσης αποτελεί συνεκτικό δεσμό της ποιητικής παράδοσης[23] και, σύμφωνα με τη σημασία που αποδίδει ο ίδιος στη συνέχειά της, η διακοπή της περιγράφεται με τα πιο μελανά χρώματα: Αφού πρώτοι οι Σολωμός και Κάλβος επικεντρώθηκαν στο νησιωτικό τοπίο, οι Βαλαωρίτης και Κρυστάλλης διεύρυναν τους ορίζοντες με τα ηπειρώτικα βουνά, μετά ο Παλαμάς ανέδειξε τις γραμμές και το φως της Αττικής και ο Σικελιανός εμπνεύστηκε από τους Δελφούς, ύστερα «ακολουθεί μια σκοτεινή περίοδος λησμοσύνης του ελληνικού τοπείου», παρατηρεί ο Καραντώνης. Έως ότου, συνεχίζει, «έρχεται η γενεά των σύγχρονων ποιητών και πεζογράφων να προσθέσει στο ελληνικό τοπείο το Αιγαίο πέλαγος και τη χαριτωμένη αισθητική του νησιού, συμπληρώνοντας έτσι

20 (Καραντώνης, 167)

21 (Καραντώνης, 270 και Καραντώνης, 69)

22 (Καραντώνης, 80)

23 «Από το Σολωμό ως τις ημέρες μας, βλέπω μέσα στην ποίησή μας να ξετυλίγεται αγάλια αγάλια ένα πάγιο ελληνικό τοπείο, που όσο η ποίηση πλουτίζεται με νέες μορφές, τόσο κι' αυτό επεκτείνει τις εδαφικές του διαστάσεις προς όλα τα σύνορα και τις ανεερεύνητες ακόμη περιοχές της εθνικής μας επικράτειας, συνθέτοντας την ολοκληρωτική μορφή της ελληνικής φύσης που είναι για μένα ουσιωδέστατο κριτήριο των εκδηλώσεων του πολιτισμού μας». (Καραντώνης, 80-81)

το στερεό με το υγρό στοιχείο». Εκτός από τον Σεφέρη, που στο *Μυθιστόρημα* αποτυπώνει «το επιβλητικό και γυμνό από κάθε ρωμαντική φαντασία ύπαιθρο» και «το ύπαιθρο αυτό είναι αληθινά ένας στερεογραφικός χάρτης αιγαιοπελαγίτικου νησιού»[24], ο κριτικός κατονομάζει και άλλους σύγχρονούς του λογοτέχνες: «Ελύτης, Αντωνίου, Μυριβήλης, Κοσμάς Πολίτης, Θεοτοκάς, έχουνε εγκαταλείψει το ηπειρωτικό ύπαιθρο και ατενίζουνε προς τη θάλασσα και το νησί, ο καθένας με διαφορετικό τρόπο.»[25]

Συνοψίζοντας, ο Καραντώνης εισηγείται έναν κανόνα για την εθνική ποίηση που, κατά τον ίδιο, συνίσταται στη δημοτική γλώσσα και τα ελληνικά θέματα: την ιστορία και τη φύση. Στο κριτήριο του εθνικού, δεκαπεντασύλλαβου, στίχου, που είχε επίσης θέσει στην κριτική του για τη *Στροφή* του Σεφέρη, ο ίδιος δεν επανέρχεται μετά από το *Μυθιστόρημα*. Αντιλαμβάνεται ότι το ρήγμα στην παραδοσιακή στιχουργική ήταν βαθύ και μακρόπνοο, δεν είχε γυρισμό. Το ζητούμενό του παραμένει η συνέχεια της εθνικής ποίησης μέσω της δημοτικής γλώσσας και της εθνικής θεματολογίας. Μάλιστα, σε μία συνολική αποτίμηση της σύγχρονης ποίησης που κάνει το 1961, χαρακτηρίζει τη συνέχεια της εθνικής ποίησης καθήκον του ποιητή, «καθήκον του προς τη γλώσσα, προς την ιστορία και τα ζωντανά προβλήματα της φυλής του».[26] Εξαίρει τους ποιητές από τον Σολωμό έως το Σεφέρη και μερικούς ακόμη σύγχρονούς του που την υπηρετούν, και απορρίπτει όσους την διακόπτουν. Το μεγαλύτερο χάσμα που παρατηρεί ο κριτικός, επήλθε από τη γενιά μετά τον Παλαμά, τους ποιητές που θέλησαν να μιμηθούν τον Καρυωτάκη. Για κάποιους άλλους, όπως τον Κάλβο και τον Καβάφη, αμφιταλαντεύεται στην αποτίμηση του έργου τους: Από τη μία η γλώσσα τους αποτελούσε ρήγμα στην παράδοση του ποιητικού δημοτικισμού και από την άλλη με τα θέματά τους συνέχιζαν και αυτοί την ελληνική θεματογραφία.

Τέλος, αξίζει μία αναφορά στους πρώτους έλληνες υπερρεαλιστές: Είναι προφανές ότι απορρίπτονταν από τον Καραντώνη από όλες σχεδόν τις απόψεις[27]. Και δεν είναι τυχαίο ότι χρειάστηκαν

24 (Καραντώνης 1963, 122)
25 (Καραντώνης, 81)
26 (Καραντώνης 1990, 272)
27 Για το θέμα βλ. το κεφάλαιο «δ) Η στάση των Νέων Γραμμάτων απέναντι στον υπερρεαλισμό i. Αντιφάσεις και σκοπιμότητες της κριτικής θεώρησης του Α. Καραντώνη», σε Καράμπελας 2009, 170-184.

να περάσουν πολλά χρόνια και συγκεκριμένα να κυκλοφορήσει το ποίημα «Μπολιβάρ» του Νίκου Εγγονόπουλου, ώστε ο κριτικός να προσεγγίσει ευνοϊκότερα τον υπερρεαλισμό: Ο Καραντώνης πραγματοποιεί μία εθνική ανάγνωση του έργου, χαρακτηρίζοντάς το «εμψυχωμένο πέρα για πέρα από τις ηρωϊκές και κατάβαθα Ελληνικές ιδεολογικές παρορμήσεις, που αναδείξανε κάποτε τον *Ύμνο* του Σολωμό, τις *Ωδές* του Κάλβου και τον τόσο συγγενικό με τον Μπολιβάρ, *Ύμνο των Αντρείων* του Κωστή Παλαμά».[28] Με αυτό το πνεύμα επιχειρεί να εντάξει και ποίημα ενός υπερρεαλιστή στον κανόνα του για τη συνέχεια της εθνικής ποίησης.

Και τα επόμενα χρόνια, με αφορμή το ανέκδοτο ποίημα του Οδυσσέα Ελύτη «Αλβανιάδα», συναφές με το «Άσμα ηρωικό και πένθιμο για τον χαμένο ανθυπολοχαγό της Αλβανίας», ο Καραντώνης παρουσιάζει ως συνεκτικό δεσμό της παραδοσιακής και της νεωτερικής ποίησης την ελληνικότητα των θεμάτων: Θεωρεί τη σύνδεση με το εθνικό δημόσιο αίσθημα ως «μία από τις πιο σπουδαίες κατακτήσεις της μοντέρνας μας ποίησης» και καταλήγει στο συμπέρασμα πως «αποδείχτηκε πως η ποίηση αυτή μπορούσε να είναι και πατριωτική και εθνική, όπως ήταν με τον Σολωμό, τον Κάλβο, τον Παλαμά, τον Σικελιανό, στις πιο κρίσιμες στιγμές της εθνικής μας πορείας.»[29]

Ακόμη, σε μία διάλεξή του με τίτλο «Η ελληνική αίσθηση στην ποίηση του Σεφέρη και το Ελύτη», το 1962 ο Καραντώνης ξεχωρίζει για μία ακόμη φορά από τη λεγόμενη 'γενιά του τριάντα' τους δύο αυτούς ποιητές, επειδή «επιμένουν στον ελληνισμό, πράγμα που δεν το συνηθάν και τόσο οι νεώτεροι, μα που νομίζουμε πως είναι απαραίτητος όρος για την παραγωγή γνήσιων καλλιτεχνικών έργων, ακόμα και υπερμοντέρνων», αναφέρει χαρακτηριστικά. Στο σημείο αυτό επικαλείται και πάλι τον Εγγονόπουλο, με το επιχείρημα ότι «αντλεί κι αυτός με τον δικό του ιδιόρρυθμο τρόπο, από τον ελληνισμό.»[30]

28 (Καραντώνης, 428)
29 (Καραντώνης 1980, 137)
30 (Καραντώνης 1980, 151)

Βιβλιογραφία

Καράμπελας, Σάββας: Το *περιοδικό* Τα Νέα Γράμματα *(1935-1940, 1944-1945)*. Διδακτορική διατριβή. Πανεπιστημιακό Τυπογραφείο Ιωαννίνων. Ιωάννινα 2009.

Καραντώνης, Αντρέας: «Η επίδραση του Καρυωτάκη στους νέους». Τα *Νέα Γράμματα* 9 (1935): 478-486.

————: «Η λογοτεχνία μας το 1935». Τα *Νέα Γράμματα* 2 (1936): 167.

————: «Η κριτική του Παλαμά». Τα *Νέα Γράμματα* 3 (1936): 270.

————: «Η ποίηση του Οδυσσέα Ελύτη». *Τα Νέα Γράμματα* 1 (1940): 69, 80-81.

————: «Νίκου Εγγονόπουλου: Μπολιβάρ (ποίημα) 1944». *Τα Νέα Γράμματα* 5-6 (1945): 425-428.

————: «Ο ποιητής Γιώργος Σεφέρης». Στο: Καραντώνης, Ανδρέας, Ο *ποιητής Γιώργος Σεφέρης*. Κείμενα επιλεγμένα. Εκδόσεις Γαλαξία-Κεραμεικός. Πρώτη έκδοση 1963: 11-97.

————: «Ο ποιητής Γιώργος Σεφέρης ΙΙ». Πρώτη δημοσίευση με τίτλο «Η εξέλιξη του ποιητή Σεφέρη» στο περιοδικό: Τα *Νέα Γράμματα* 11 (1936): 895-925. Στο: Καραντώνης, Ανδρέας, Ο *ποιητής Γιώργος Σεφέρης*. Κείμενα επιλεγμένα. Εκδόσεις Γαλαξία-Κεραμεικός. Πρώτη έκδοση 1963: 98-130.

————: «Η εισηγητική έκθεση στην απονομή του επάθλου Παλαμά». Στο: Καραντώνης, Ανδρέας, Ο *ποιητής Γιώργος Σεφέρης*. Κείμενα επιλεγμένα. Εκδόσεις Γαλαξία-Κεραμεικός. Πρώτη έκδοση 1963: 195-207.

————: «Εγκώμιο και Κριτική». Στο: Καραντώνης, Αντρέας, *Γύρω στον Παλαμά Α΄*. Στη σειρά Για να γνωρίζουμε τον Παλαμά. Τρίτη έκδοση. Αθήνα: Εκδόσεις Γκοβόστη 1971: 11-32.

————: «Η Τρισεύγενη στο Εθνικό Θέατρο». Στο: Καραντώνης, Αντρέας, *Γύρω στον Παλαμά Α΄*. Στη σειρά Για να γνωρίζουμε τον Παλαμά. Τρίτη έκδοση. Αθήνα: Εκδόσεις Γκοβόστη 1971: 119-128.

————, Ανδρέας: «Η «Αλβανιάδα»». Κείμενο γραμμένο 1956-1979. Στο: Καραντώνης, Αντρέας, *Για τον Οδυσσέα Ελύτη*. Εκδόσεις: Δημ. Ν. Παπαδήμα 1980: 132-142.

————: «Η ελληνική αίσθηση στην ποίηση του Σεφέρη και του Ελύτη». Διάλεξη του 1962. Στο: Καραντώνης, Αντρέας, *Για τον Οδυσσέα Ελύτη*. Εκδόσεις: Δημ. Ν. Παπαδήμα 1980: 142-160.

————: «Γύρω από τη σύγχρονη ελληνική ποίηση». Διάλεξη στη «Στέγη Γραμμάτων και Τεχνών», Μάιος 1961. Στο Καραντώνης, Αντρέας: Α΄ *Εισαγωγή στη Νεότερη Ποίηση, Β΄ Γύρω από τη σύγχρονη ελληνική ποίηση*. Έβδομη έκδοση βελτιωμένη. Αθήνα: Εκδόσεις Δημ. Ν. Παπαδήμας 1990: 263-295.

Λαδογιάννη, Γεωργία: Κοινωνική *κρίση και αισθητική αναζήτηση στον μεσοπόλεμο. Η παρέμβαση του περιοδικού* Ιδέα. Οδυσσέας 1993.

————: «Ο Παλαμάς ως ιδεολογία: Μια παρέκκλιση στο μεσοπόλεμο». Στο: Λαδογιάννη, Γεωργία, *Κείμενα κριτικής για τη νεοελληνική λογοτεχνία*. Ελληνικά Γράμματα 1995: 27-36.

Η αναβίωση του αρχαίου ελληνικού δράματος και η νομιμοποίηση της ιστορικής συνέχειας στις αρχές του 20ού αιώνα στην Ελλάδα

Άντρια Μιχαήλ *

Η αναβίωση του αρχαίου ελληνικού δράματος στη σύγχρονη σκηνή υπήρξε μια συνεχής συζήτηση μεταξύ των μελετητών από διάφορα εθνικά και ακαδημαϊκά υπόβαθρα. Το θέμα γίνεται ακόμη πιο περίπλοκο όταν πρόκειται για τους ίδιους τους Έλληνες, αφού υπερβαίνει τους απλούστερους προβληματισμούς που αφορούν στην προσαρμογή, το χρόνο ή το χώρο και μετατρέπεται σε ένα ζήτημα ορισμού της ταυτότητας, μέσω της νομιμοποίησης της ιστορικής συνέχειας. Μήπως οι Έλληνες έχουν περισσότερα δικαιώματα σε ό,τι αφορά την αρχαία ελληνική κληρονομιά; Ποιος μπορεί να θέσει τα όρια για το τι «επιτρέπεται» να κάνουν οι Έλληνες με την αρχαία ελληνική τραγωδία; Είναι οι σύγχρονοι Έλληνες αληθινοί απόγονοι των αρχαίων Ελλήνων και, ως εκ τούτου, «καταλληλότεροι» από οποιονδήποτε για το σύγχρονο ανέβασμα των αρχαίων ελληνικών θεατρικών έργων;

Ο μόνος τρόπος για να ξεκινήσει η διαδικασία που θα οδηγήσει στην απάντηση των πιο πάνω ερωτημάτων και προβληματισμών είναι μέσω της αναζήτησης της αρχικής αυτής ανάγκης που προκαλεί το έναυσμα των εν λόγω προβληματισμών. Στην περίπτωση της Ελλάδας, η ρίζα του προβλήματος βρίσκεται χρόνια πίσω, στο σχηματισμό του σύγχρονου ελληνικού έθνους στις αρχές του δέκατου ένατου αιώνα.[1] Τα κύρια συστατικά που χρησιμοποιήθηκαν γι' αυτό τον σχηματισμό ήταν αρχικά η ιδέα ενός κατασκευασμένου εθνικού χαρακτήρα και, δεύτερον, μια επιβαλλόμενη εθνική ταυτότητα, όπου και τα δύο βρίσκουν τις ρίζες τους στον αρχαίο ελληνικό κόσμο.

---

* Η Άντρια Μιχαήλ είναι υποψήφια διδάκτωρ Κλασσικών Σπουδών στο Royal Holloway, University of London.

1 (Brewer 2003)

Πρακτικά Ε΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτ. 2014): Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία
Τόμος Β΄ (ISBN: 978-960-99699-9-4)
© 2015 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

Αυτό είναι μια κοινή ευθύνη που μοιράζονται οι ευρωπαίοι Φιλέλληνες, οι Έλληνες διανοούμενοι της ομογένειας και οι Έλληνες πατριώτες, οι οποίοι τόνισαν τη σημασία της κλασικής κληρονομιάς των προγόνων για τη σύγχρονη Ελλάδα.[2] Κατά συνέπεια, πυροδότησαν την άνοδο εθνικιστικής και πατριωτικής συνείδησης και άφησαν αυτή τη συνείδηση να εξελιχθεί με μεγαλύτερη ένταση από ποτέ άλλοτε, προκειμένου να καθορίσουν και να σχηματίσουν το νέο ελληνικό έθνος. Μάζεψαν αποδείξεις με επιλεκτικό τρόπο και προσπάθησαν δια βίας να βρουν και να υποστηρίξουν μια ιστορική συνέχεια, προκειμένου να αποδείξουν ότι οι τρεις χιλιετίες που τους χωρίζουν από τον αρχαίο ελληνικό κόσμο δεν έχουν καταφέρει να υποβαθμίσουν, να μεταβάλουν ή να μεταλλάξουν την «ελληνικότητα» των Ελλήνων. Ως εκ τούτου, αυτή τη στιγμή συναντούμε το σύγχρονο ελληνικό έθνος να συνδέεται άμεσα με το παρελθόν, αλλά συνάμα πολύ συχνά με έντονο προβληματισμό και αμφιβολία.

Κατά τη διάρκεια των τετρακοσίων ετών που η Ελλάδα βρισκόταν υπό οθωμανική κυριαρχία, η υπόλοιπη Ευρώπη ανέπτυξε πολλά από τα εθνικά χαρακτηριστικά και δόμησε τις ταυτότητες των μελών της. Αυτή η περίοδος του ευρωπαϊκού εκσυγχρονισμού, παρουσίασε επίσης μια έντονη ανάπτυξη των τεχνών. Ωστόσο, κατά τη διάρκεια αυτών των χρόνων, η Ελλάδα παρουσίασε διαφορετικές και αδιαμφισβήτητα λιγότερο ραγδαίες εξελίξεις, οι οποίες όμως με τη σειρά τους, έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην εδραίωση της μετέπειτα διχοτομίας μεταξύ του ανατολικού και του δυτικού χαρακτήρα της ελληνικής εθνικής ταυτότητας. Η άνοδος ενάντια στην οθωμανική αυτοκρατορία και η περίοδος μετά την Ελληνική Επανάσταση του 1821 είναι τα βασικά σημεία καμπής στη διαδικασία του σχηματισμού του νέου κράτους, του έθνους και της εθνικής ταυτότητας.[3]

Οι Έλληνες διανοούμενοι της εποχής κατέβαλαν μεγάλες προσπάθειες για να επιστρέψουν στις πατρογονικές τους ρίζες, προκειμένου να συγκεντρώσουν στοιχεία για τη δημιουργία του σύγχρονου έθνους. Στην προσπάθειά τους να το πράξουν,

2 Σχετικά με την δράση των Φιλελλήνων και τους λόγους πίσω από το ενδιαφέρον τους για την απελευθέρωση της Ελλάδα και το σχηματισμό του σύγχρονου ελληνικού έθνους, βλ. (Woodhouse 1969), (St. Clair 2008), (Cahill 2010)

3 (Kourvetaris & Dobratz 1987, 4)

ήταν αδύνατον να παραβλέψουν τις επιρροές που είχαν δεχθεί στο παρελθόν. Η αντικατάσταση του παγανισμού με τον ραγδαία εξαπλωμένο Χριστιανισμό, τα βυζαντινά χρόνια, η ελληνική μεσαιωνική περίοδος και στη συνέχεια οι τέσσερεις αιώνες τουρκοκρατίας, λειτουργούσαν ενάντια στη ιστορική και πολιτισμική συνέχεια την οποία οι Έλληνες προσπαθούν να αποδείξουν. Αντί να μελετήσουν και να επικεντρωθούν στα πραγματικά γεγονότα που προβλέπονται από την ιστορία τους, οι Έλληνες διανοούμενοι έστρεψαν το ενδιαφέρον τους στο να αποδείξουν ότι είναι γνήσιοι απόγονοι των αρχαίων Ελλήνων και επένδυσαν στη νομιμοποίηση τόσο της πολιτισμικής τους κληρονομιάς όσο και της ιστορικής συνέχειας της φυλής τους.[4]

Κατά την εποχή που ακολούθησε της ελληνικής επανάστασης, ο γενικός πληθυσμός της Ελλάδας δεν ήταν καθόλου εξοικειωμένος με την κληρονομιά του αρχαίου ελληνικού κόσμου. Ειδικά οι Έλληνες κάτοικοι της υπαίθρου δεν ήταν καθόλου εξοικειωμένοι ούτε με τον αρχαίο ελληνικό πολιτισμό ούτε με τα αριστουργηματικά έργα που μας έχουν δοθεί από τον πολιτισμό αυτό. Για να επιτευχθεί η όξυνση εθνικιστικής ευαισθητοποίησης όλων των κοινωνικών τάξεων, θεωρήθηκε απαραίτητη η εύρεση κάποιου είδους συνέχειας μεταξύ του αρχαίου και του σύγχρονου κόσμου που θα ήταν κατανοητή από όλους.[5] Έτσι λοιπόν οι Έλληνες διανοούμενοι συνειδητοποίησαν ότι ο πιο γόνιμος τρόπος για να επιτύχουν κάτι τέτοιο ήταν το να στοχεύσουν σε μια στροφή προς το φολκλόρ. Τα λαϊκά έργα είχαν να προσφέρουν πολύ περισσότερα από την παροχή θεμάτων και μοτίβων που θα αντικατόπτριζαν τον αρχαίο ελληνικό κόσμο και, κατά συνέπεια, θα αποδείκνυαν την επιθυμητή ιστορική συνέχεια.[6] Τα έργα που μελετούσε η λαογραφία αποτελούσαν την πιο προσιτή και κατανοητή μορφή τέχνης για τα αγροτικά και λιγότερο μορφωμένα στρώματα πληθυσμού της τότε Ελλάδας και ως εκ τούτου καθορίστηκαν ως το πειστικότερο αποδεικτικό στοιχείο για τη διάδοση της ιδέας της ιστορικής συνέχειας.

Οι Έλληνες μελετητές της εποχής φαίνεται να διαφωνούν έντονα με την «Ρωμαίικη» οπτική των ευρωπαίων λαογράφων αντί της «Ελληνικής» οπτικής την οποία η ίδιοι προσπαθούσαν να υιοθετήσουν:

4 (Diamandouros, 1976)
5 (Beaton 2004), (Beaton & Ricks 2009)
6 (Danforth, 53-85)

«Ρωμαίικη» ως πραγματικά λαϊκή, με βαθιές αγροτικές ρίζες και ανατολίτικο χαρακτήρα οπτική γωνία και «Ελληνική» ως κατασκευασμένη, εξιδανικευμένη, κοσμοπολίτικη και με στοιχεία από τον δυτικό κόσμο οπτική γωνία.[7] Κατά συνέπεια, εισήγαγαν ένα νέο πεδίο μελέτης στην οποία δόθηκε το όνομα «λαογραφία» (η μελέτη των δράσεων και πράξεων της ζωής, και ειδικότερα οι δράσεις και πράξεις αυτές που βασίζονται περισσότερο στην παράδοση παρά στην ανατροφή ή τη γνώση), σε διόρθωση του όρου «φολκλόρ» (η γνώση για τον λαό). Οι μελετητές της εποχής ερεύνησαν και μελέτησαν την ελληνική λαογραφία, προκειμένου να αποδειχθεί η πολυπόθητη ιστορική συνέχεια μεταξύ του αρχαίου ελληνικού κόσμου, της βυζαντινής περιόδου, των χρόνων υπό οθωμανική αυτοκρατορία και της σύγχρονης εποχής. Εξέφρασαν σαφή αντίθεση με τις οπτικές των ξένων λαογράφων με τον ισχυρισμό ότι όσοι δεν είναι Έλληνες από «προέλευση» δεν έχουν ούτε την ικανότητα ούτε το δικαίωμα να ασχοληθούν με ό,τι είναι ελληνικό. Ένας από τους σημαντικότερους Έλληνες λαογράφους της εποχής, ο Γρηγόριος Ευλάμπιος, σκιαγραφώντας το γενικότερο κλίμα που επικρατούσε στους τότε κύκλους διανόησης, δηλώνει: «Δεν ξέρω κατά πόσο ένας ξένος μπορεί να αφομοιώσει ποτέ το πνεύμα ενός λαού σε σημείο που να τολμήσει να διορθώσει και να αλλάξει τις δημιουργίες των ανθρώπων, ειδικά όταν οι ίδιοι οι Έλληνες -γεννημένοι και μεγαλωμένοι στην πατρίδα τους, και σε επαφή με τα έθιμα και τη γλώσσα τους από την παιδική τους ηλικία- δεν δίνουν τους εαυτούς τους ένα τέτοιο δικαίωμα»[8].

Τα γεγονότα της Μικρασιατικής Καταστροφής, έφεραν την εντατική μελέτη της ελληνικής λαογραφίας στο τέλος της. Τα εθνικιστικά αισθήματα σε όλη την Ελλάδα μετά τη δεκαετία του 1920 δεν κάνουν ιδιαίτερη αναφορά στα πορίσματα των ελληνικών μελετών λαογραφίας.[9] Θεωρούνταν τότε πια δεδομένο ότι τα θέματα, μοτίβα, χαρακτήρες και θεϊκές παρουσίες των λαογραφικών έργων κάνουν άμεσες και ξεκάθαρες αναφορές στα έργα των αρχαίων Ελλήνων. Ως εκ τούτου, ο ορισμός της «ελληνικότητας» των Ελλήνων ήταν πλέον στενά συνδεδεμένη με τους αρχαίους Έλληνες και τον πολιτισμό τους.[10] Το θέμα της

7 (Papadopoulos, 910-934)
8 (Hertzfeld 1986, 32)
9 (Alexiou, 1-28)
10 (Cuthbert Lawson 2011), (Cowan, 245-260)

ιστορικής και πολιτισμικής συνέχειας στην οποία βασίστηκε ο ορισμός και σχηματισμός της σύγχρονης εθνικής ταυτότητας, ήταν τώρα ένα θέμα το οποίο έχριζε επίλυσης μεταξύ αρχαίου και σύγχρονου ελληνικού κόσμου, ωσάν το ενδιάμεσο χρονικό διάστημα να είχε παίξει ένα πολύ μικρό και ασήμαντο ρόλο. Αυτή η νέα εποχή σημαδεύτηκε από τον αργοπορημένο ελληνικό μοντερνισμό, τη Γενιά του '30 και μια ιδιαίτερα έντονη αναβίωση του αρχαίου ελληνικού δράματος.

Μέχρι τις πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα, ο ευρωπαϊκός μοντερνισμός πλησίαζε ήδη προς το τέλος του. Η Ελλάδα, ωστόσο, μόνο τότε εισερχόταν στη περίοδο του δικού της αργοπορημένου μοντερνισμού. Η Γενιά του '30 ήταν και παραμένει μια σημαντική περίοδος πνευματικής και νοητικής δραστηριότητας στην Ελλάδα σε ό, τι αφορά αυτόν τον αργοπορημένο μοντερνισμό.[11] Οι μεγάλοι ποιητές της εποχής αυτής ήταν οι πρωτοπόροι στην εισαγωγή και υιοθέτηση Ευρωπαϊκών μεθόδων του μοντερνισμού, οι οποίοι συνάμα κατέβαλαν μεγάλες προσπάθειες για την ενσωμάτωση των εν λόγω μεθόδων στην ελληνική παράδοση. Ήταν αυτοί που απέρριψαν τις παλιομοδίτικες μεθόδους συγγραφής και εισήγαγαν μοντερνιστικές μορφές και τύπους στην τέχνη του τους, μορφές και τύπους προσαρμοσμένους στη δική τους ελληνική θεματολογία. Έτσι, για πρώτη φορά στην Ελλάδα, έχουμε τους όρους «μοντέρνο» και «μοντερνισμός», όροι οι οποίοι θα αποτελέσουν μερικές από τις πιο προβληματικές και αμφιλεγόμενες έννοιες τις οποίες θα πρέπει να αντιμετωπίσει ο ελληνικός πνευματικός κόσμος.[12]

Εκτός από τη λογοτεχνία, αυτή η περίοδος παρουσίασε επίσης σημαντική ανάπτυξη και εκσυγχρονισμό και άλλων μορφών τέχνης. Οι όροι «μοντέρνο», «μοντερνισμός» και «εκμοντερνισμός» εισήχθησαν στους ελληνικούς κύκλους διανόησης και όλες τις μορφές της τέχνης δέχτηκαν αναπόφευκτα τεράστια επιρροή. Αυτό το κίνημα εκμοντερνισμού όμως δεν έτυχε θετικής υποδοχής από τους συντηρητικούς εθνικιστές της εποχής. Οι συντηρητικοί φοβήθηκαν πως με αυτόν τον «εκμοντερνισμό», θα επιτραπεί η νόθευση της ελληνικής παράδοσης και του πολιτισμού τους και γι' αυτόν το λόγο απαίτησαν τη φύλαξη και διατήρηση του οτιδήποτε θεωρούσαν αυθεντικά ελληνικό.

11 (Τζιόβας 2006, 14)

12 Για τον αργοπορημένο ελληνικό μοντερνισμό βλ. (Jusdanis 1991), (Tziovas 1997)

Παράλληλα με την άνθηση της λογοτεχνίας κατά τη διάρκεια της προαναφερθείσας εποχής, παρουσιάζεται και μια σημαντική ανάπτυξη του θεάτρου όπως επίσης και μια έντονη κλίση προς την αναβίωση του αρχαίου ελληνικού δράματος. Οι διανοούμενοι της Γενιάς του '30, ήταν τώρα σε δύο αντίθετες ομάδες, τους «συντηρητικούς» και τους «προοδευτικούς». Κατά συνέπεια, έχουμε επίσης δύο διακριτές αντίθετες ομάδες καλλιτεχνών και διανοουμένων που εργάζονταν εκείνη την εποχή στον τομέα του θεάτρου, και συγκεκριμένα στο ανέβασμα παραστάσεων αρχαίου ελληνικού δράματος. Από τη μια, οι συντηρητικοί αντιμετώπιζαν το αρχαίο ελληνικό δράμα ως προγονική κληρονομιά η οποία έπρεπε να διατηρηθεί στην αρχική της μορφή, καθώς αυτός ήταν ο μόνος τρόπος για να αποκαλυφθεί και να αναδειχθεί η Αλήθεια του αρχαίου ελληνικού κόσμου. Από την άλλη, οι προοδευτικοί έκριναν ότι προκειμένου να αναβιωθεί το αρχαίο ελληνικό δράμα και να καταστεί κατανοητό για το σύγχρονο κοινό, ήταν απαραίτητος ένας εκμοντερνισμός ο οποίος θα το έφερνε πιο κοντά στη σύγχρονη ελληνική κουλτούρα και παράδοση. Την ίδια στιγμή, το ζήτημα της ελληνικής εθνικής ταυτότητας δεν είχε ακόμη επιλυθεί. Και οι Έλληνες καλλιτέχνες και διανοούμενοι τόσο από τη συντηρητική όσο και από την προοδευτική πλευρά προσπαθούν τώρα να επιλύσουν αυτό το θέμα όχι μέσα από τη μελέτη της λαογραφίας, αλλά μέσα από τη μελέτη και την αναβίωση του αρχαίου ελληνικού δράματος.

Στις αρχές του εικοστού αιώνα, υπήρχαν μόνο δύο βασικοί θεατρικοί οργανισμοί οι οποίοι εργάζονται σύμφωνα με τα ευρωπαϊκά πρότυπα. Ο πρώτος οργανισμός ήταν η Νέα Σκηνή που ιδρύθηκε το 1901 και ο δεύτερος το Βασιλικόν Θέατρον που ιδρύθηκε το 1900, αυτό που αργότερα θα μετονομαζόταν σε Εθνικό Θέατρο. Οι δύο οργανισμοί ανταγωνίζονται μεταξύ τους, καθώς ήταν ο μόνοι επαγγελματικοί οργανισμοί της εποχής. Εκτός από τους δύο προαναφερθέντες οργανισμούς, οι υπόλοιπες θεατρικές σκηνές απασχολούνταν από τοπικές θεατρικές ομάδες, αποτέλεσμα της κακής ανάπτυξης των τεχνών κατά τη διάρκεια του τελευταίου μισού του δέκατου ένατου αιώνα. Η Νέα Σκηνή και το Βασιλικόν Θέατρον έκλεισαν αντίστοιχα το 1905 και το 1908. Οι δύο κύριες προσπάθειες για εκσυγχρονισμό του ελληνικού θεάτρου σύμφωνα με τα ευρωπαϊκά θεατρικά δεδομένα της εποχής είχαν αποτύχει. Συνεπώς, τα χρόνια που ακολούθησαν της Μικρασιατικής Κατα-

στροφής, βρήκαν την Αθήνα σε αναζήτηση για νέα θεατρικά είδη, νέους θεατρικούς οργανισμούς και νέες θεατρικές σκηνές.[13]

Το Βασιλικόν Θεάτρον άνοιξε εκ νέου από το κράτος το 1932, κάτω από το νέο όνομα Εθνικό Θέατρο.[14] Την ίδια περίοδο, ο δεύτερος πιο σημαντικός θεατρικός οργανισμός μετά το Εθνικό Θέατρο βρισκόταν στο ξεκίνημα του, και δεν ήταν άλλος από αυτόν του Κάρολου Κουν, με το όνομα Λαϊκή Σκηνή, η οποία επέζησε κάτω από αυτό το όνομα μόνο για δύο χρόνια (1934-1936).[15] Ανεξαρτήτως της σύντομης λειτουργία της, η Λαϊκή Σκηνή έπαιξε καθοριστικό ρόλο στη σύγκρουση μεταξύ των συντηρητικών και των προοδευτικών. Τα ίδια τα ονόματα των δύο πιο πάνω θεατρικών οργανισμών φανερώνουν μια σαφέστατη και αδιαμφισβήτητα εκ διαμέτρου αντίθετη θέση, η οποία υπερβαίνει τις απλές καλλιτεχνικές επιλογές και ανάγεται σε μια πολιτική και κοινωνική αντιπαράθεση: από τη μια έχουμε ένα Εθνικό θέατρο και από την άλλη ένα Λαϊκό. Το θέατρο του Κουν ήρθε ως απάντηση στο Εθνικό Θέατρο. Λίγα χρόνια αργότερα, το Λαϊκό Θέατρο έκλεισε και ο Κάρολο Κουν ίδρυσε ένα νέο θεατρικό οργανισμό, το γνωστό στο θεατρόφιλο και όχι μόνο κοινό, Θέατρο Τέχνης.

Ο κάθε ένας από τους προαναφερθέντες οργανισμούς είχε ακολουθήσει στα χρόνια που ακολούθησαν πολύ διαφορετικές και χαρακτηριστικές πορείες. Το Εθνικό Θέατρο έχει κρατήσει πάντοτε, μέχρι αυτή τη στιγμή, ένα πιο συντηρητικό προφίλ. Αυτό δεν σημαίνει πως δεν έχει αναπτυχθεί, μετατραπεί και προσαρμοστεί όλα αυτά τα χρόνια. Έχει πράγματι εξελιχθεί μέσα από το πέρασμα του χρόνου, αλλά επί τη βάσει του παρέμεινε όσο το δυνατό πιο «πιστό» στα «πρωτότυπα και κλασικά», ειδικά όσον αφορά την αναβίωση του αρχαίου ελληνικού δράματος. Αντίθετα, ο Κάρολος Κουν αποτέλεσε μια από τις πιο πρωτοποριακές σκηνοθετικές μορφές της Ελλάδας. Εισήγαγε νέες, ευρωπαϊκές μεθόδους, σύγχρονο ρεπερτόριο και μοντέρνες ιδέες και μορφές και επιχείρησε τον εκμοντερνισμό παραστάσεων αρχαίου ελληνικού δράματος τολμώντας τη σκηνοθεσία των με στόχο ένα σύγχρονο ελληνικό κοινό. Είχε μια σαφή αντίθεση προς οτιδήποτε εθνικιστικό και

13 Για το ελληνικό θέατρο κατά τη διάρκεια του πρώτου μισού του εικοστού αιώνα βλ. (Wrigley, 371-384), (Constantinidis, 147-161)

14 (Κανάκης 1999, 27)

15 (Κρεμμυδά 2010)

συντηρητικό και οι προοδευτικές του απόψεις κατάφεραν να επηρεάσουν πολλές μεταγενέστερες θεατρικές γενιές.

Πολλοί διανοούμενοι της εποχής, άνθρωποι των γραμμάτων, θεατράνθρωποι, ακαδημαϊκοί, λογοτέχνες και δημοσιογράφοι εξέφραζαν συχνά την άποψη τους επί του θέματος της αναβίωσης του αρχαίου ελληνικού δράματος στη σύγχρονη σκηνή δίνοντας διαλέξεις, γράφοντας άρθρα ή συζητώντας δημόσια. Μέσα από το έργο των ανθρώπων αυτών μπορούμε σήμερα να συλλάβουμε το γενικότερο αίσθημα της εποχής και να διακρίνουμε, άλλες φορές ξεκάθαρα και άλλες όχι τόσο, τις δύο αντίθετες θέσεις, τη συντηρητική και την προοδευτική, σχετικά με το θέμα της αναβίωσης.

Η έλλειψη υποστήριξης του θεάτρου από το κράτος[16], απέτυχε να λειτουργήσει ως κίνητρο για να φέρει τις αντίθετες πλευρές των συντηρητικών και προοδευτικών πιο κοντά, ούτως ώστε ο μόνος αγώνας, ο κοινός αγώνας, να μην είναι παρά η εξελικτική πορεία, η καλλιέργεια και εξάπλωση του θεσμού του θεάτρου. Μελετώντας τις στάσεις των αντιπροσώπων της κάθε μίας από τις δύο θέσεις, μπορεί κάποιος να επιβεβαιώσει τον πιο πάνω ισχυρισμό. Ο θεατρικός συγγραφέας Θεόδωρος Συναδινός, ο οποίος είχε συνεργαστεί επανειλημμένα με το Εθνικό Θέατρο και διετέλεσε καλλιτεχνικός διευθυντής για πολλά χρόνια, υπήρξε μεγάλος υποστηρικτής της εθνικιστικής πνευματικής σχολής της εποχής. Μια από τις πιο διάσημές του διαλέξεις με τίτλο Κράτος *και Θεάτρον*, απευθύνθηκε στο κοινό σε μια αίθουσα διαλέξεων του Εθνικού Θεάτρου το 1924. Κατά τη διάρκεια αυτής της διάλεξης, ο Συναδινός ασχολήθηκε και ανέλυσε εις βάθος την αλληλεπίδραση ανάμεσα στο σύγχρονο ελληνικό κράτος και το θέατρο. Ο ίδιος κατηγόρησε ανοιχτά τους Έλληνες καλλιτέχνες που είχαν καταπιαστεί με τις τότε αναβιώσεις αρχαίων ελληνικών θεατρικών έργων, πως έχουν αρνηθεί όλα αυτά που είναι καθαρής και αυθεντικής ελληνικής προέλευσης, λόγω έλλειψης εθνικής συνείδησης. Ισχυρίστηκε επίσης ότι χωρίς ίχνη αξιοπρέπειας ή ελέγχου, οι Έλληνες υιοθετούν ξένα στοιχεία, τα οποία έχουν τη δυνατότητα να καταστρέψουν το δικό τους πολιτισμό. Οι εθνικιστικές στάσεις του Συναδινού επεκτείνονται ακόμη περισσότερο με την προκλητική του εισήγηση ότι το Εθνικό Θέατρο είναι ο μοναδικός αξιόλογος θεατρικός οργανισμός στην

16 (Συναδινός 1925, 6)

Ελλάδα. Η εν λόγω εισήγηση έγινε βάση της άποψης ότι όλοι όσοι εμπλέκονται στο Εθνικό, διακατέχονται από ένα βαθύ πατριωτισμό και, κατ' επέκταση, ο πατριωτισμός ήταν ο μόνος τρόπος για να προστατεύσουν και να διατηρήσουν οι Έλληνες την αρχαία τους κληρονομιά.[17]

Πατριωτικές και εθνικιστικές θέσεις τέτοιου χαρακτήρα προκάλεσαν την έντονη αντίδραση της προοδευτικής πλευράς. Οι επιρροές που είχε λάβει ο Κουν από τη Γενιά του '30 είναι προφανείς όχι μόνο μέσα από τις παραστάσεις του, αλλά και μέσα από τις διαλέξεις που κατά καιρούς είχε δώσει. Σε μία από αυτές τις διαλέξεις που έδωσε το 1943, ο Κουν ξεχωρίζει το δικό του θίασο από οποιοδήποτε άλλο της εποχής, δηλώνοντας ότι «το θέατρο μας δε θα 'χε κανένα λόγο ύπαρξης, αν δε διέφερε απόλυτα από τα υπάρχοντα θέατρα»[18]. Επιπλέον, εξηγεί ότι στόχος του είναι να ανεβάζει παραστάσεις που θα είναι προσαρμοσμένες στη σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα και παράδοση ούτως ώστε να είναι κατανοητές στο σύγχρονο ελληνικό κοινό: «Ξεκίνησα παίρνοντας ως βάση την ελληνική λαϊκή πραγματικότητα με όλο της τον πλούτο, πρωτόγονο και πηγαίο στοιχείο»[19]. Ο Κουν ποτέ δεν φοβήθηκε την άσκηση κριτικής σε άλλους θιάσους της εποχής, με το Εθνικό Θέατρο να είναι ο κύριος του στόχος: «Πρώτα φωτεινό καμαρίνι στον ηθοποιό κι ύστερα βελούδινη πολυθρόνα στο θεατή [...] γιατί το θεατή ο καλός ηθοποιός μπορεί να τον κάνει να ξεχάσει πού κάθεται, ενώ η βελούδινη πολυθρόνα δε μπορεί να βοηθήσει κανένα ηθοποιό να μεταδώσει το μήνυμά του πέρα από τη ράμπα όπως πρέπει»[20]. Ο Κουν δεν παραλείπει μια δεύτερη επίθεση ενάντια στο συντηρητικό Εθνικό Θέατρο κατά τη διάρκεια της ίδιας διάλεξης: «Είναι καλύτερο να ανοίξεις το παράθυρο να μπει λίγος φρέσκος αέρας, κι ας είναι να μπει με αυτόν λίγη ή πολλή σκόνη, παρά να κρατήσεις σαν τις καλές νοικοκυράδες, που τρέμουν μήπως σκονιστούν τα ράφια και τα παρκέτα, σφιχτοκλεισμένα παράθυρα και παντζούρια, κι όπου το μόνο που μπορείς, είναι να πάθεις ασφυξία και να σκάσεις»[21].

Ο Κουν δεν αγνόησε και δεν υποτίμησε ποτέ το πολυσήμαντο της αρχαίας ελληνικής κληρονομιάς, αλλά ταυτόχρονα δε συμπερι-

17 (Συναδινός 1925, 6-7)
18 (Κουν 2008, 81)
19 (Κουν 2008, 91)
20 (Κουν 2008, 87)
21 (Κουν 2008, 97)

φέρθηκε ποτέ στα αρχαία ελληνικά έργα με τρόπο συντηρητικό. Έστω κι αν πίστευε, κατά τα λεγόμενα του, πως όλη η αλήθεια του αρχαίου ελληνικού δράματος βρίσκεται στο αυθεντικό αρχαίο ελληνικό κείμενο και πως το κείμενο αυτό θα πρέπει πάντα να είναι η κύρια πηγή έμπνευσης και πληροφόρησής μας, τα αρχαία ελληνικά θεατρικά δεν θα έπρεπε ποτέ να αντιμετωπίζονται ως βιβλία σε βιβλιοθήκες ή μουσεία. Αντίθετα, επέμενε ότι αυτά τα αρχαία κείμενα ανήκουν στη σκηνή. Και ο τρόπος που οραματίστηκε το αρχαίο ελληνικό δράμα αποκαλύπτεται μέσα από τα δικά του λόγια: «Ερευνούμε, εργαζόμαστε και επιτρέπουμε στους εαυτούς μας να επηρεαστούν από την παράδοση του τόπου μας, τη σύγχρονη κοινωνικοπολιτική πραγματικότητα και τα μέσα έκφρασης του σύγχρονου θεάτρου, προκειμένου να φέρουμε την ποίηση [των αρχαίων ελλήνων θεατρικών συγγραφέων] στο προσκήνιο, όχι ως στατική γλώσσα αλλά ως σύγχρονο θέατρο. Αυτός είναι ο μόνος τρόπος που οι αρχαίοι Έλληνες συγγραφείς μπορούν να υπάρξουν στην εποχή μας και να βοηθήσουν τον σύγχρονο άνθρωπο. Στόχος μας είναι να παρουσιάσουμε το αρχαίο ελληνικό δράμα όπως το βλέπουμε και το καταλαβαίνουμε σήμερα, για αυτούς που ζουν σήμερα»[22].

Μετά την εποχή που έχει καλυφθεί παραπάνω, ακολουθεί περισσότερος από μισός αιώνας που πρέπει να ληφθεί υπόψη όσον αφορά τις κοινωνικοπολιτικές πτυχές που επηρεάζουν την αναβίωση του αρχαίου ελληνικού δράματος. Το ζήτημα της ιστορικής συνέχειας του ελληνικού κόσμου όπως και αυτό της ελληνικής εθνικής ταυτότητας σε σχέση με την αναβίωση του αρχαίου ελληνικού δράματος είναι ένα θέμα που δεν έχει επιλυθεί ποτέ πραγματικά. Καλλιτέχνες, διανοούμενοι και ακαδημαϊκοί τόσο από τη συντηρητική όσο και από την προοδευτική πλευρά ήταν, και εξακολουθούν να είναι, σε μια συνεχή μάχη που μας υπενθυμίζει ότι υπάρχει μια πολύ λεπτή γραμμή ανάμεσα στο να γνωρίζουμε το παρελθόν και στο να βασιζόμαστε στο παρελθόν. Και αυτή η λεπτή γραμμή φαίνεται να είναι ακόμη αρκετά ακαθόριστη για τους Έλληνες, και όχι μόνο.

22 (Κουν 2008, 390)

Βιβλιογραφία

Alexiou, Margaret: "Folklore: An Obituary?". *Byzantine and Modern Greek Studies* 9 (1984): 1-28.

Beaton, Roderick: *Folk Poetry of Modern Greece*. Cambridge University Press 2004.

Beaton, Roderick & Ricks, David: *The Making of Modern Greece: Nationalism, Romanticism, & the Uses of the Past (1797-1896).* Ashgate 2009.

Brewer, David: *The Greek War of Independence: The Struggle for Freedom from the Ottoman Oppression and the Birth of the Modern Greek Nation.* Overlook Press 2003.

Cahill, Thomas: *Sailing the Wine-Dark Sea: Why the Greeks Matter.* Volume 4. Knopf Doubleday 2010.

Clair, William St: *That Greece Might Still Be Free: The Philhellenes in the War of Independence*. Open Book 2008.

Constantinidis, Stratos: "Modern Greek Theater, Its History and Theory". *Modern Greek Studies* 25 (2007): 147-161.

Cowan, Jane: "Folk Truth: When the Scholar Comes to Carnival in a 'Traditional' Community". *Modern Greek Studies* 6 (1988): 245-260.

Danforth, Loring: "The Ideological Context of the Search for Continuities in Greek Culture". *Modern Greek Studies* 2 (1984): 53-85.

Diamandouros, Nikiforos: *Hellenism and the First Greek War of Liberation (1821-1830): Continuity and Change*. Institute for Balkan Studies Press 1976.

Herzfeld, Michael: *Ours Once More: Folklore, Ideology and the Making of Modern Greece.* Pella Publications 1986.

Kourvetaris, Yorgos & Dobratz, Betty: *A Profile of Modern Greece in Search of Identity.* Clarendon Press 1987.

Lawson, John Cuthbert: *Modern Greek Folklore and Ancient Greek Religion: A Study in Survivals*. Cambridge University Press 2011.

Papadopoulos, Alex: "Mapping 'Romeic' and 'Hellenic' Same–Sex Desire: Articulating Heteropatriarchy and Male Homosexuality in Contemporary Greece". *Antipode* 34 (2002): 910-934.

Woodhouse, Christopher: *The Philhellenes.* Hodder & Stoughton 1969.

Wrigley, Amanda: "Greek Drama in the First Six Decades of the Twentieth Century: Tradition, Identity, Migration". *Comparative Drama* 44 (2010): 371-384.

Κανάκης, Βασίλης: Εθνικό *Θέατρο: Εξήντα Χρόνια Σκηνή και Παρασκήνιο.* Εκδόσεις Κάκτος 1999.

Κουν, Κάρολος: *Κάρολος Κουν: Οι Παραστάσεις.* Επιμέλεια Πλάτων Μαυρομούστακος. Εκδόσεις Μουσείου Μπενάκη 2008.

Κρεμμυδά, Μαργαρίτα: *Κάρολος Κουν.* Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης 2010.

Συναδινός, Θεόδωρος: *Κράτος και Θέατρον.* Εκδόσεις Ακροπόλεως 1925.

Τζιόβας, Δημήτρης: Οι *Μεταμορφώσεις του Εθνισμού και το Ιδεολόγημα της Ελληνικότητας στο Μεσοπόλεμο*. Εκδόσεις Οδυσσέας 2006.

«Τηλέφωνα του Επέκεινα»: Έλληνες διανοούμενοι ως δημιουργοί (performers) και αποκλειστικοί αντιπρόσωποι υπερβατικών οντοτήτων και Απολύτων (Μεσοπόλεμος-Μεταπολεμική περίοδος)

Βασίλης Α. Μπογιατζής *

Εισαγωγή και μεθοδολογικές παρατηρήσεις

Η παρούσα αποπειράται αφενός να διαμορφώσει ένα μεθοδολογικό σχεδίασμα για μια κοινωνιολογία των Ελλήνων διανοουμένων σε δύο μείζονος σημασίας περιόδους του 20ού αιώνα, τον Μεσοπόλεμο (1922-1940) και αυτή της μεταπολεμικής ανασυγκρότησης (1950-1967). Αντλεί από τα πεδία της αναστοχαστικής ερμηνευτικής κοινωνιολογίας της νεωτερικότητας και της κοινωνιολογίας των διανοουμένων και εστιάζει κυρίως στις συνεισφορές των Mannheim,[1] Bauman,[2] Bourdieu,[3] Γκράμσι,[4] καθώς και στη θεματοποίηση του διανοούμενου ως ξένου από τον Dick Pels: πρόκειται για θεώρηση η οποία εστιάζει στην οικεία στην ιστορία των ιδεών σύνδεση αυτών των δύο εικόνων –και στις συνέπειές της, σύνδεση η οποία θεωρείται ότι εγγυάται τη γνωστική ανωτερότητα και αντικειμενικότητα της θέσης του διανοούμενου: όπως τονίζει ο Σορέλ «πρέπει να βρίσκεσαι εκτός προκειμένου να δεις ορθά».[5]

---

* Ο Βασίλης Α. Μπογιατζής είναι Δρ. Ιστορίας και Φιλοσοφίας των Επιστημών και της Τεχνολογίας (Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών - Εθνικό Μετσόβιο Πολυτεχνείο). Αυτή την περίοδο εκπονεί μεταδιδακτορική έρευνα στο Κέντρο Έρευνας Νεότερης Ιστορίας (ΚΕΝΙ) του Παντείου Πανεπιστημίου με τίτλο «Τ*ηλέφωνα του Επέκεινα: Έλληνες διανοούμενοι στη δημόσια σφαίρα της Εκρηκτικής Εικοσαετίας (1950-1967)*». Το δεύτερο μέρος της παρούσας εργασίας αποτελεί τμήμα αυτής της εν προόδω έρευνας. Κατά συνέπεια, τα συμπεράσματά της είναι προσωρινά. Το 2012 εκδόθηκε το βιβλίο του *Μετέωρος Μοντερνισμός, Τεχνολογία, Ιδεολογία της Επιστήμης και Πολιτική στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου (1922-1940)*, Εκδ. Ευρασία. E-mail: vasbogiatzis@gmail.com

1 (Mannheim 1997)
2 (Bauman 1987)
3 (Γκράμσι 1972, 53-77)
4 (Bourdieu 1991)
5 (Pels, 2000, ix-xix, 1-26, 193-227)

Πρακτικά Ε΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτ. 2014): Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία
Τόμος Β΄ (ISBN: 978-960-99699-9-4)
© 2015 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

Επιχειρεί έτσι, να συγκροτήσει μια αναστοχαστική θεώρηση η οποία: πρώτον, επικεντρώνεται στις επιτελέσεις (performances) βασισμένη στην παραδοχή ότι όλες οι κοινωνικές οντότητες έχουν ανάγκη από έναν ομιλούντα εκπρόσωπο που να τις καθιστά παρούσες. Δεύτερον, προσπαθώντας να διαμορφώσει ένα πλαίσιο πραγμάτευσης των ιδεολογικών διαμαχών αυτών των περιόδων, αποπειράται να διαφύγει τόσο από μια ερμηνευτική της υποψίας, όσο και από την απλή παρακολούθηση των δρώντων στην κατασκευή των νομιμοποιητικών λόγων τους. Λαμβάνοντας υπόψη ότι όταν οι διανοούμενοι αναλαμβάνουν πολιτικές/πολιτισμικές δεσμεύσεις, αυτοπαρουσιάζονται ως οργανικοί αντιπρόσωποι της *Ιστορίας, της Κοινωνίας, του Έθνους, της Εργατικής Τάξης, του Πολιτισμού, του Λόγου, της Επιστήμης-Τεχνολογίας, του Λαού, της Τέχνης κλπ.*, προσπαθεί να εντοπίσει τόσο τη δημιουργική διάσταση της επιτέλεσης της οντότητας εν ονόματι της οποίας ομιλεί ο αντιπρόσωπος, όσο και τον ταυτόχρονο κίνδυνο της *πραγμοποίησης*, ο αντιπρόσωπος, δηλαδή, λειτουργώντας ως –στην ειρωνική διατύπωση του Nietzsche– «τηλέφωνο του επέκεινα» να ομιλεί με τέτοιο τρόπο για τα *πράγματα* ώστε να φαίνεται πως αυτά ομιλούν για λογαριασμό τους, και να σφετερίζεται τη δύναμή τους.

Στη βάση αυτών των παραδοχών, αφετέρου, επιδιώκει να προσδιορίσει τους άξονες των διαμαχών στις οποίες ενεπλάκησαν οι Έλληνες διανοούμενοι τις δύο αυτές περιόδους, τις συνέχειες και ασυνέχειες των τοποθετήσεών τους, τους νομιμοποιητικούς λόγους που ανέπτυξαν για να υποστηρίξουν τις υποθέσεις εν ονόματι των οποίων ομιλούσαν και των οποίων αποκλειστικοί αντιπρόσωποι επιχείρησαν να αναγορευθούν· ακόμη, το πώς επιτέλεσαν (perform) την ίδια τους τη θέση και τον ρόλο ως διανοουμένων, τις υποθέσεις/οντότητες που αξίωσαν να εκπροσωπήσουν, αλλά και τους αντιπάλους τους· ταυτόχρονα, ποιες μορφές συμβολικής βίας επιχείρησαν να ασκήσουν στη βάση ακριβώς αυτών των επιτελέσεων· τέλος, να αναφερθεί στις ποικίλες αντιμεταθέσεις, διατομές, αναλογίες και ομολογίες στη σκέψη τους, παρά τις διαφορετικές πολιτικές τοποθετήσεις τους (Αριστερά, Κέντρο, Δεξιά).

Επιτελώντας το μεσοπολεμικό ιστορικό πλαίσιο

Η μεσοπολεμική Ελλάδα αντιμετώπιζε πολύπλοκα προβλήματα –απόρροια της Μικρασιατικής Καταστροφής– τα οποία επιδεινώνονταν από τις συνέπειες της οικονομικής Κρίσης. Η όξυνση του κοινωνικού ζητήματος συμβάδιζε με την εκτεταμένη ιδεολογική κρίση –απόρροια της χρεωκοπίας της Μεγάλης Ιδέας και του συναφούς «κενού» νοήματος, την ανησυχία για τη διάδοση των κομμουνιστικών ιδεών, καθώς επίσης και την αυξανόμενη δυσπιστία για τα «Δυτικά» ιδεώδη. Ειδικότερα, αμέσως μετά την εκδήλωση της Κρίσης η ταχεία οικονομική ανάπτυξη,[6] συνυφαινόταν με την πρόδηλη δυσαρέσκεια για την κοινοβουλευτική ρύθμιση και το επίμονο φλερτ με αυταρχικές πολιτικές λύσεις.[7] Την ίδια περίοδο η οικονομική ανάπτυξη ήταν αξιόλογη, ενώ διατυπώθηκε κι ένα εκσυγχρονιστικό πρόγραμμα άξονα την τεχνολογική ανάπτυξη.[8] Στο πλαίσιο αυτό ποικίλοι διανοούμενοι αποπειράθηκαν να εισηγηθούν συχνά αντικρουόμενες μεταξύ τους λύσεις, οι οποίες υπερέβαιναν τον ιστορικό ορίζοντα της περιχαρακωμένης φιλελεύθερης στην κατεύθυνση της οργανωμένης νεωτερικότητας,[9] και συνδυάζονταν με τη διατύπωση νέων ιδεωδών. Οι αναζητήσεις τους διασταυρώθηκαν με τις ποικίλες τριτοδρομικές ιδεολογίες του ευρωπαϊκού Μεσοπολέμου που επιχειρούσαν να κινηθούν ανάμεσα και πέρα από την αντίθεση Δεξιάς-Αριστεράς, Κεφαλαίου-Εργασίας, εμφανίζοντας εκ πρώτης όψεως ορισμένες ομοιότητες και έγνοιες οι οποίες ήταν επικαλυπτόμενες: την εστίαση στην ηθική/ηθικότητα και τις αξίες, την έμφαση στην κοινότητα, την πρόταση/πρόταξη πολιτικών λύσεων με άξονα το έθνος και, τέλος την αισιόδοξη πρόσληψη των διανοουμένων και του ρόλου τους με όρους πρωτοπορίας, εμπροσθοφυλακής και «νεανικής πολιτικής».[10]

6 (Μαζάουερ 2002)
7 (Mavrogordatos 1983)· (Κύρτσης 1996, 136-138)· (Hering 2004)· (Μαρκέτος 2006, 320-328)· (Παπαδημητρίου 2006, 84-90)
8 (Βεργόπουλος 1993)· (Αντωνίου 2006)
9 (Wagner 2008)
10 (Bastow, Martin, Pels, 269-280)

Οι διανοούμενοι ως performers (Ι)

Ο Γ. Θεοτοκάς ήταν ένας από αυτούς. Πράγματι, στο δημοσιευμένο στα τέλη της δεκαετίας του ’20, όταν ένα πνεύμα ευφορίας σύμφωνα με τον Μαζάουερ ήταν διάχυτο,[11] *Ελεύθερο Πνεύμα* –σαφής ένδειξη του πώς αυτοπροσδιοριζόταν ως διανοούμενος– ο Θεοτοκάς τοποθετούσε την ελληνική περίπτωση στα ευρύτερα ευρωπαϊκά συμφραζόμενα. Συμπυκνώνοντας την ευρωπαϊκή κατάσταση στην «κριτική των συστημάτων», κατηγορούσε τις δύο εκδοχές «πνευματικού μιλιταρισμού», εθνικισμό και μαρξισμό, ότι καταργούν την πολυμορφία της ζωής και δεν λαμβάνουν υπόψη τους την αρχή κάθε πνευματικής δημιουργίας, το *Δαιμόνιο*: το όνειρο, το όραμα, τη δημιουργική τρέλα, το πάθος, την αποθέωση ζωικών ορμών και βιταλιστικών μοτίβων. Μια νέα αισθητική –και όχι μόνο– στάση, χρειαζόταν για να ανακαλύψει το δυναμισμό της νέας εποχής, την οποία θα ενσάρκωναν οι ρωμαλέοι και γυμνασμένοι «αυριανοί ποιητές» της Ελλάδας. Για να επιτελέσουν οι νέοι τον αναγεννητικό τους ρόλο δεν έπρεπε, κατά τον Θεοτοκά, να διαβρωθούν από το τεχνολογικό «πνεύμα» που αντέφασκε στις εγγενείς στη *Νιότη* ιδιότητες του οράματος, της περιπέτειας, του *Δαιμονίου*. Ο Θεοτοκάς τόνιζε ότι δίπλα στην απαραίτητη ελίτ των «φρόνιμων» νέων έπρεπε να παραστέκουν «μερικές ταραγμένες ψυχές» που δεν θα επέτρεπαν «να καταντήσει Ελβετία» η χώρα του Οδυσσέα.[12] Στη νέα γενιά, και ιδίως σε εκείνη την τάση της που χαρακτηριζόταν από *ανησυχία* –κινητικότητα, ταξίδι, *δαιμόνιο*, διαρκή αναζήτηση, άρνηση εγκλεισμού σε συστήματα και δόγματα[13]– και βίωσε την εμπειρία του Πολέμου ο Θεοτοκάς απέδιδε ρόλο πρωτοπορίας. Η εξύμνηση, ωστόσο, των βουλητικών μοτίβων και ο φόβος για τις ανεπιθύμητες συνέπειές τους, τον οδηγούσαν στη συμπερίληψή τους στην ευρύτερη σφαίρα του «Πνεύματος» –η επικράτεια των αξιών, ιδανικών και της «βασικά αναλλοίωτης» ανθρώπινης ψυχής.[14] Στο ευρύτερο αυτό πλαίσιο, το Έθνος οριζόταν ως σύνολο αντιφατικών στοιχείων και η ταυτότητα ως ανοικτό ζήτημα.[15]

11 (Μαζάουερ 2002, *passim*)
12 (Θεοτοκάς 2002, 7-9, 11, 20-35, 57-70, 73-74)
13 (Θεοτοκάς 1996, Α΄ Τόμος, 154-157)
14 (Θεοτοκάς 2002, 7-9, 11, 27-28, 73-74).
15 (Τζιόβας, 1989)

Από τις αρχές της δεκαετίας του ’30 όπου ο Μαζάουερ επισημαίνει την ταχύτατη επιδείνωση του όλου κλίματος, ο Θεοτοκάς, όπως εκμυστηρευόταν στον Σεφέρη, αποφάσιζε την δυναμικότερη εμπλοκή του στις πνευματικές διαμάχες με ρητό στόχο την ανάσχεση της επίφοβης εξέλιξης να κερδίσουν τη νιότη οι κομμουνιστικές ιδέες.[16] Στο *Εμπρός* στο *Κοινωνικό Πρόβλημα*[17] εντόπιζε στη ρίζα της κρίσης τη φρικτή παραμόρφωση του ουμανισμού, τον άκρατο *επιστημονισμό*, από τον οποίο πήγαζε ο ασφυκτικός *μηχανισμός* της εποχής. Κατηγορούσε τον *μηχανισμό* ότι προκαλούσε κλονισμό στο υλικό επίπεδο, στένευε τη ζωή και μετέτρεπε τον άνθρωπο σε έντομο· επιπλέον, αναπαράγοντας το τόσο οικείο στον 19ο αιώνα ρομαντικό θέμα της εκτός-ελέγχου-Τεχνικής,[18] ότι ξέφευγε από την εξουσία του ανθρώπου επιφέροντας κοινωνική ανισορροπία, όπως αυτή εκδηλωνόταν στις μορφές του καπιταλισμού, του προλεταριάτου, της ταξικής πάλης, των οικονομικών κρίσεων και τελικά, του κομμουνισμού. Αναγνωρίζοντας ότι σε αντίθεση με τον κομμουνισμό ο αχαλίνωτος καπιταλισμός δεν διαρρήγνυε τη συνέχεια του πολιτισμού, καθώς και ότι τα έθνη «αρνούνταν να πεθάνουν», ο Θεοτοκάς εισηγούταν ένα «νέο ουμανισμό» με βάση αιώνιες και οικουμενικές αξίες αλλά και την «ελληνική πνευματικότητα». Στην αναζήτησή του για την πολιτική λύση που μπορούσε να τον στεγάσει ταλαντευόταν από τη φασιστική Ιταλία και την κεμαλική Τουρκία ως το αμερικανικό New Deal, με πολλές από τις θέσεις του να έχουν σαφέστατα κορπορατιστική και αντικοινοβουλευτική χροιά.[19]

Αντιτιθέμενοι ρητά στις θέσεις του Θεοτοκά στο Εμπρός στο *Κοινωνικό Πρόβλημα* οι Παπατσώνης-Δημαράς επιτελούσαν μια διαφορετική μορφή ξενότητας, η οποία τους έφερνε αφενός σε πλήρη αντίθεση με κάθε «εγκόσμια» οπτική, αφετέρου τους διασφάλιζε ένα προνομιακό για τη θέαση των ιστορικών εξελίξεων σημείο. Αυτοί θεωρούσαν ότι ο πολιτισμός της Αναγέννησης χρεοκόπησε οριστικά κι αυτό ήταν μοιραίο, διότι δεν διέθετε μεταφυσική θεμελίωση· στηριγμένος σε εξ αρχής σαθρές βάσεις, όπως ήταν οι ανθρώπινες δυνάμεις, εξοβέλισε τις αιώνιες

16 (Σαββίδης Γ. Π. 1991, 63-64)
17 (Θεοτοκάς 1996, Α΄ Τόμος, 170-197)
18 (Wagner 1998, 227)
19 (Λιάκος, 7-22)· (Παπαδημητρίου 2006, 116, 165)

χριστιανικές αξίες, εμπιστευόμενος τις φθαρτές ανθρώπινες. Αυτή η στάση, διατείνονταν, ήταν εφάμιλλη του προπατορικού αμαρτήματος κι αποτελούσε ακριβώς τη ρίζα των δεινών της εποχής τους. Ιδανικό δε, πνευματικό και ηθικό καθεστώς θεωρούσαν, όπως κι ο Κανελλόπουλος λ.χ., τον Μεσαίωνα, ο οποίος χαρακτηριζόταν, κατά τη γνώμη τους, από την πίστη σε αξίες ακατάλυτες, απέβλεπε στη σωτηρία των ψυχών και πραγματοποιούσε σε μια ατμόσφαιρα πίστης τη γενική Αρμονία. Παπατσώνης και Δημαράς, εκφράζοντας τη μοντερνιστική διαλεκτική των αποκαλυπτικών φόβων και της ελπίδας λύτρωσης, αντιμετώπιζαν την ευρωπαϊκή κρίση με όρους μαρτυρίου πριν τον τελικό εξαγνισμό· η ποθούμενη λύτρωση που θα σήμαινε την επιστροφή στη θεία θέσμιση, θα ερχόταν, αφού πρώτα διέρχονταν οι κοινωνίες μέσα από το κομμουνιστικό πουργκατόριο.[20] Ερχόμενος σε κριτική αντιπαράθεση μαζί τους, ο Θεοτοκάς δεν παρέπεμπε πλέον στο *Δαιμόνιο*, αλλά διεύρυνε την επικράτεια του Πνεύματος, διατυπώνοντας «ορθολογικά» επιχειρήματα εναντίον του «μυστικισμού» τους.[21]

Το Αρχείον *της Φιλοσοφίας και Θεωρίας των Επιστημών* [ΑΦΘΕ], περιοδικό που εκδιδόταν από τους Κ. Τσάτσο, Π. Κανελλόπουλο, Μ. Τσαμαδό και Ι. Θεοδωρακόπουλο εισήλθε στη μεσοπολεμική αντιπαράθεση, κατονομάζοντας ως αντιπάλους την «επιφανειακή» ιδεοκρατία, κυρίως όμως, τον κομμουνισμό.[22] Εκκινώντας από (νεο)καντιανές θεωρητικές προκείμενες στη βάση των οποίων ο νους οριζόταν ως ελευθερία, άρα μπορούσε να «επικοινωνήσει» με τη σφαίρα του Δέοντος και τις αιώνιες, αναλλοίωτες και υπερβατικές αξίες που ορίζουν τα περιεχόμενά της,[23] ο Τσάτσος αξίωνε ρυθμιστικό ρόλο στο ιστορικό γίγνεσθαι να έχουν οι ελίτ που είναι σε θέση να συνειδητοποιήσουν αυτές τις αξίες και τον τρόπο εκδήλωσής τους.[24] Ποιες ήταν όμως, οι εμπράγματες πολιτικές συνέπειες αυτών των τοποθετήσεων; Στο κείμενό του με τον εύγλωττο τίτλο «Η αποστολή της φιλοσοφίας του δικαίου εν τω συγχρόνω πολιτισμώ»[25] επιχειρούσε να μεταβεί από μια ιστορία της φιλοσοφίας σε μια πολιτική εν πολλοίς

20 (Δημαράς 1996, Β΄ Τόμος, 1228-1234)· (Παπατσώνης 1996, Β΄ Τόμος, 1236-1239).
21 (Θεοτοκάς 1996, Α΄ Τόμος, 201-202)
22 (ΑΦΘΕ, i-vi)· (Τσάτσος, 361-364)
23 (Κύρτσης 1996, 58-66, 188-214)
24 (Τσάτσος, 49-117)
25 (Τσάτσος, 387-421)

«αποστολή». Παρατηρούσε ότι στο πεδίο του δικαίου και της πολιτείας κυριαρχούσε η τυπική –φιλελεύθερη– αντίληψη η οποία εμφάνιζε την πολιτεία «ως απλούν παραπλήρωμα και δη [...] κατ' αξίαν κατώτερον της ηθικής». Ωστόσο, ισχυριζόταν ότι δεν υπήρχε μόνο αυτός ο τύπος πολιτείας, αλλά κι εκείνοι που επιπροσέθεταν «δημιουργικά γνωρίσματα» επεκτείνοντας τους «κύκλους της ενεργείας της». Η πολιτεία και το δίκαιο έπρεπε να θεωρούνται έσχατοι σκοποί και ιδέες κι όχι απλώς αναγκαία μέσα. Η πολιτεία, διατεινόταν, δεν ήταν ρυθμιστής της εξωτερικής συμπεριφοράς των ανθρώπων, αλλά κυρίως και πρωτίστως «καθίδρυμα παιδείας» και δημιουργός πολιτισμού που «αποζημίωνε» τους ανθρώπους για τη θνητότητά τους εντάσσοντάς τους στην υπέρτερη του χρόνου πολιτιστική παράδοση και ζωή του πνεύματος. Υλική ευδαιμονία και βία θεωρούνταν απλώς μέσα της πολιτείας στην προσπάθεια πραγμάτευσης του μόνου κατά λόγον σκοπού: της παιδείας που στηρίζεται στο παρελθόν, αλλά και στρέφεται προς την αρετή και τις νέες δυνάμεις της ζωής. Η πολιτεία έτσι, αποκτούσε σαφή προτεραιότητα έναντι του ατόμου. Γινόταν αποδεκτή η αναμφισβήτητη πρωτοκαθεδρία της ως ενιαία ηθική και παιδευτική δύναμη με απεριόριστο πεδίο δράσης κι ο Τσάτσος αυτοαναγορευόταν σε φιλοσοφικό της απόστολο στον αγώνα της εναντίον του υλισμού. Η ιδεοκρατική φιλοσοφική σκέψη προικιζόταν με το πρόσθετο πλεονέκτημα του «ελληνικού» ριζώματός της, προτάσσοντας μια πολιτική ρύθμιση με άξονα την ιδέα του «έθνους» και προσδοκώντας να πληρώσει το ιδεολογικό κενό του ελληνικού Μεσοπολέμου.

Υπό την πίεση των πολιτικών του αντιπάλων –ο Γληνός λ.χ., ο οποίος τους προσήπτε και την κατηγορία της φασιστικής «αντίδρασης»– ο Τσάτσος γινόταν σαφέστερος. Θεμελιώνοντας το αίτημα της κοινωνικής αλλαγής σε ηθικές και όχι κοινωνικο-πολιτικές βάσεις, οι οποίες θεωρούνταν υποδεέστερες, ο Τσάτσος έβλεπε κομμουνισμό και κεφαλαιοκρατία –παρά τη σχετική ανοχή προς τη δεύτερη– ως όψεις του ίδιου νομίσματος λόγω της κοινής τους υλιστικής ρίζας, άρα ως εξίσου ανίκανους να υψωθούν προς τα νοητά, τα οποία τίθενται από την ελεύθερη αιτιότητα του νου: τις αξίες και τον ηθικό νόμο. Έτσι, μπορούσε να ισχυριστεί ότι υπήρχαν ριζικότεροι κοινωνικοί μεταρρυθμιστές από τους κομμουνιστές –οι ιδεοκράτες, οι οποίοι ήταν εχθροί της

κεφαλαιοκρατικής αδικίας –«σάπιο καθεστώς»– συνάγοντας το ιδανικό της «αταξικής» ενότητας των ανθρώπων, από την ηθική τους θεωρία.[26] Η έκφραση τέτοιων απόψεων αποδεικνύει ότι ήδη από τον Μεσοπόλεμο ο Τσάτσος είχε διαμορφώσει εκείνο τον θεωρητικό σκελετό υποδοχής της τεχνολογίας και της οικονομίας: ηθική πραγμάτευση του κοινωνικού ζητήματος και εμποτισμός της επιστήμης και της τεχνολογίας/οικονομίας από αξίες.[27]

Σε πολλές περιπτώσεις –είτε σε βιβλία είτε σε άρθρα τα οποία δημοσιεύονταν στο Αρχείο– ήδη από τις αρχές της δεκαετίας του ’30, ο Π. Κανελλόπουλος εξέφραζε ρητά την αποστασιοποίησή του τόσο από τον φιλελεύθερο ατομικισμό/νεωτερικότητα όσο και από τον κομμουνιστικό κολλεκτιβισμό. Όμως, η σαφέστερη δήλωση της ριζικής ξενότητας του διανοούμενου, η οποία συνδέεται άμεσα με έναν *Τρίτο Δρόμο* μεταξύ και πέραν των δύο προαναφερθέντων, επιτελείται το 1934 στο άρθρο «Ο πνευματικός άνθρωπος και ο όχλος». Εκεί ο Κανελλόπουλος κατηγορούσε τους μεν μαρξιστές ότι ασελγούν εις βάρος του μέλλοντος, διότι δεν επιζητούν μόνο την άρση των οικονομικών ανισοτήτων, αλλά και την καταστροφή κάθε πνευματικού αγαθού του παρελθόντος, τους δε σχολαστικούς ότι ασελγούν εις βάρος του παρελθόντος, ταυτίζοντας σκόπιμα την τύχη των πνευματικών αγαθών του με τα υλικά αγαθά που ήδη απολαμβάνουν. Ο πνευματικός άνθρωπος, κατέληγε ο Κανελλόπουλος, δεν μπορούσε και δεν έπρεπε να ανήκει σε καμία από τις δύο παρατάξεις, κι εκεί ενέκειτο η τραγικότητα της θέσης του, στη μοναξιά του και την αποστασιοποίησή του από τον *όχλο*. Τόσο όμως, η αποστασιοποίηση όσο και οι νέες πολιτικές λύσεις –φασισμός– που ανάγκαζαν σε σιωπή τον διανοούμενο είχαν ένα δελεαστικό αντίτιμο: ένα κάποιο «καθαρό βλέμμα» που μπορούσε να συλλάβει την κοινωνική ολότητα συνδέοντας τη γνώση με την «ορθή» πολιτική λύση.[28]

Σε τι συνίστατο αυτό το βλέμμα; Με αφετηρία τον κατά Mannheim *ιστοριστικό συντηρητισμό* ο Π. Κανελλόπουλος επιτίθετο στη φιλελεύθερη νεωτερικότητα, αποζητώντας έναν ρομαντισμό, μελλοντολογικά όμως, προσανατολισμένο, έναν ριζοσπαστικό συντηρητισμό, όπως αυτός της αποκαλούμενης *Συντηρητικής*

26 (Τσάτσος, 360-366)
27 (Χατζηιωσήφ, 365-368)· (Camus A. κ.ά. 2004, 29-37)
28 (Κανελλόπουλος, 213-220)

Επανάστασης. Επιτιθέμενος στη νεωτερική *αναστοχαστικότητα*, θεωρούσε πως και μόνη η διερεύνηση του χαρακτήρα της *εποχής μας* συνιστούσε καθαυτή σύμπτωμα κρίσης. Αν η *εποχή μας*, σε αντίθεση με Αρχαιότητα, Μεσαίωνα και Αναγέννηση, δεν μπορούσε ούτε να συλληφθεί με θετικό τρόπο ούτε στη βάση ενός και μόνο χαρακτηριστικού –Ποίηση, Θρησκεία, Πολιτεία αντίστοιχα–, αυτό οφειλόταν στην υπερτίμηση του τεχνικοεπιστημονικού πολιτισμού και της ιδεολογίας της προόδου (Zivilisation). Εντούτοις, διατεινόταν, η ιστορία της ανθρωπότητας, δεν εξαντλείτο εκεί. Αναπόσπαστα δεμένη μαζί της ήταν η *Kultur* που δεν «μετριέται» με το κριτήριο της προόδου και έχει φορείς της τον καλλιτέχνη και τον προφήτη. Τα απολύτως ατομικά στοιχεία παρεισέφρεαν στην πορεία του υλικού πολιτισμού απορρυθμίζοντας τις νομοτέλειές του,[29] ώστε για να συλληφθεί ο πλούτος των κοινωνικών φαινομένων απαιτείτο όχι η *Λογική* του Φιλοσόφου, αλλά η *Σοφία* του Ποιητή.[30] Επιπλέον, στην πορεία εξέλιξης των επιστημών ανορθολογικοί παράγοντες διαδραμάτισαν καίριο ρόλο· στην περίπτωση της κοινωνιολογίας ήταν η πολιτική βούληση: «μόνο όσοι επιθυμούν κοινωνικώς, σκέπτονται κοινωνιολογικώς», διατεινόταν επαναλαμβάνοντας τον Hans Freyer.[31] Σε ό, τι δε, αφορούσε την οικονομία, πρότεινε ότι μια πολιτική εξουσία αδέσμευτη από τους νόμους της καπιταλιστικής οικονομίας, μπορούσε να παρέμβει ενεργά/δημιουργικά διαμορφώνοντας μια *άλλη* οικονομική ρύθμιση.[32] Έτσι: η περιστολή της προόδου, αλλά και της συναφούς με αυτήν πάλης των τάξεων στη σφαίρα της *Zivilisation* και η δυνατότητα εμποτισμού της από την Kultur, οδηγούσε στο συμπέρασμα ότι από εκεί θα πήγαζε και η υπέρβαση της κρίσης. Ένα Οργανικό Κράτος, που ασκεί κοινωνική πολιτική, καθοδηγείται από μία πνευματική/πολιτική ηγεσία με την «αποστολή» να άρει πνευματική και πολιτική «ασυναρτησία» και βασίζεται σε μια οργανική αντίληψη του «έθνους», ως ενότητα των μυστικών δυνάμεων του λαϊκού πνεύματος,[33] αποτελούσε την «ορθή» λύση στα μεσοπολεμικά αδιέξοδα. Στο πλαίσιο αυτό, σημείωνε, η φασιστική λύση δεν στερούταν ενδιαφέροντος.[34]

29 (Κανελλόπουλος 1932, 13-21, 60-61, 125-133, 155-178)
30 (Κανελλόπουλος, 113-141)
31 (Κανελλόπουλος, 371-386)· (Κανελλόπουλος, 292-331)
32 (Κανελλόπουλος, 445-479)
33 (Κανελλόπουλος, 265-276)· (Κανελλόπουλος, 1-41)
34 (Κανελλόπουλος, 150-170)

Για μια θεώρηση, τη μαρξιστική, την οποία ο Δ. Γληνός ταύτιζε με τις διαμορφωτικές του μέλλοντος δυνάμεις και την πρόοδο, η ξένωση είχε να κάνει με την απόρριψη της αστικής κοινωνίας, ενώ η προσέλκυση εκείνων των δυνάμεων, λ.χ. των νέων, που θα επιτελέσουν το έργο της ανατροπής ήταν αυτονόητος στόχος της πολιτικής της. Σε αυτούς, λοιπόν, απευθυνόταν ο Δ. Γληνός το 1932[35] επιχειρώντας να μεταδώσει το μήνυμα του ιστορικού υλισμού στους φοιτητές, τους εκκολαπτόμενους επιστήμονες: «Ν' ακολουθήσετε τη φωνή της συνείδησής σας, γιατί μέσα σ' αυτή θα μιλάει και κάτι πλατύτερο από το άτομό σας, η κοινωνική και η ταξική συνείδηση, που ζει χωρίς άλλο μέσα σας». Οι δυνατές επιλογές διαγράφονται με μανιχαϊκό τρόπο: από τη μία πλευρά βρίσκεται η Επανάσταση, ενώ από την άλλη, η αποκαλούμενη «αντίδραση». Τονίζοντας το αδύνατο του διαχωρισμού επιστήμης-πολιτικής, και αφοσιωμένος στη μαρξιστική ερμηνεία του επιστημονικού ιδεώδους, ο Γληνός πρότεινε τη ρύθμιση του κοινωνικού στη βάση των επιστημονικών απαιτήσεων και στη σε αυτές θεμελίωση των αξιών: ο συνδυασμός της κοινωνικής επανάστασης με την επιστήμη (κοινωνικός σχεδιασμός) όπως πραγματοποιούταν στη νεότευκτη Σοβιετική Ένωση, «ένα απέραντο στρατόπεδο δουλιάς, ένα φλογερό καμίνι δημιουργίας, όπου χωρίς καταναγκασμό, με εσωτερική ολόψυχη συμμετοχή και εγκαρτέρηση, μα και με παλμό, με φωτιά, με ενθουσιασμό εκατομμύρια από εργάτες οικοδομούνε ένα καινούριο κόσμο. Και το υλικό επίπεδο της ζωής όλης αυτής της μάζας σιγά-σιγά μα και ολοένα ανεβαίνει», ήταν η λύση. Ό, τι ενθουσίαζε τον Γληνό στη σοβιετική σοσιαλιστική προοπτική, ήταν η ενότητα θεωρίας και πράξης, όπως συνοψιζόταν στον επιστημονικό σχεδιασμό της οικονομικής σφαίρας –πενταετή πλάνα– με στόχο την κοινωνική ευημερία.[36] Ήταν αυτός ακριβώς ο ενθουσιασμός, ο οποίος τον οδηγούσε στη μυστικοποίηση της «επιστήμης».

Οι οργανικοί διανοούμενοι της μεταξικής δικτατορίας, αλλά και όσοι είδαν με συμπάθεια –το λιγότερο– ποικίλες όψεις της, ευθυγραμμίζονταν με τις προγραμματικές διακηρύξεις και την κοσμοθεωρία του ίδιου του δικτάτορα: τονισμός της ξενότητάς του σε σχέση με φιλελευθερισμό-κομμουνισμό και έμφαση σε ένα Τρίτο Δρόμο ο οποίος οριζόταν από μια παλιγγενετική,

35 (Γληνός 1975, 2ος Τόμος, 27-32)
36 (Γληνός 1975, 4ος Τόμος, 39, 45)

μοντερνιστική/φασιστική σύλληψη του έθνους.[37] Επικρίνοντας τον Ε. Βενιζέλο ως εισαγωγέα υλιστικών θεωρήσεων, ο Μεταξάς του προσήπτε ότι συνέτριψε τα εθνικά ιδεώδη, αποδίδοντας προτεραιότητα μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή σε υλιστικούς στόχους, ανίκανους να εμπνεύσουν τους νέους. Έτσι, συμπέραινε, η ελληνική νεότητα στερούταν ενός ενθουσιαστικού εθνικού ιδανικού με αποτέλεσμα τη στροφή της στον κομμουνισμό. Μια πνευματική εκδοχή της Μεγάλης Ιδέας, την οποία καλούνταν να πραγματώσουν οι νέοι, προκειμένου να υπερβαθεί η βενιζελική «δημοκοπική λαίλαπα», συνιστούσε για τον Μεταξά την ενδεδειγμένη λύση.[38]

Ιδεολόγοι του καθεστώτος, όπως οι Κούμαρος και Μαντζούφας, ισχυρίζονταν ότι η εθνική θέληση την οποία ενσάρκωνε το Νέον Κράτος αντιτιθέμενο σε κομμουνισμό-φιλελευθερισμό συνιστούσε κατηγορική προσταγή την οποία μπορούσε να εκφράζει ακόμη κι ένας άνθρωπος.[39] Το μοντερνιστικό ήθος που εμψύχωνε τον δημόσιο λόγο του Μεταξά, καθώς και οι απόψεις του περί ελληνικής τέχνης εύρισκαν ιδιαίτερη απήχηση στον πνευματικό κόσμο. Ο ζωγράφος Ν. Χατζηκυριάκος-Γκίκας λ.χ., προσυπέγραφε το μεταξικό αίτημα επαν-ανακάλυψης της ελληνικής παράδοσης ως του μόνου δρόμου για τη μοντέρνα ελληνική τέχνη.[40] Ο Κωστής Μπαστιάς υμνούσε τη μέριμνα του Μεταξά για τον πολιτισμό,[41] ο Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος εξέφραζε απόψεις παραπλήσιες με αυτές του Χατζηκυριάκου-Γκίκα,[42] ενώ ο Πέτρος Χάρης έκρινε ενθουσιωδώς την παράσταση της Πενθεσίλειας από μέλη της Ε.Ο.Ν. στον Λυκαβηττό επαινώντας τον σκηνοθέτη της Τάκη Μουζενίδη και συγχαίροντας την οργάνωση για την ανακάλυψη αυτού του ιδανικού για παραστάσεις χώρου.[43] Η Μαρίκα Κοτοπούλη συνέδεε ευθέως τα νοήματα της παράστασης με τους στόχους του καθεστώτος και τον ρόλο που επεφύλασσε στις γυναίκες: «μητέρες που θα δώσουν πνοή και σάρκα στους αυριανούς Έλληνες, [...]

37 (Μεταξάς 1969, 1ος Τόμος, 258-261)· (Μεταξάς 2005, 4ος Τόμος, 759-760)· (Kallis, 303-330)
38 (Μεταξάς 2003, 523-529)
39 (Κούμαρος-Μαντζούφας, 761-818)
40 (Χατζηκυριάκος-Γκίκας Ν., 126-127)
41 (Μπαστιάς, 550-553)
42 (Παναγιωτόπουλος, 54-59)
43 (Χάρης, 565-567)

που μεθαύριο θα δώσουνε το νέο αίμα στην πατρίδα μας».[44] Ο Μιλτιάδης Μαλακάσης αποτιμούσε τον Μεταξά ως «προφήτη» ενός φωτεινού μέλλοντος πέρα από ένα ζοφερό παρόν.[45]

Άλλοι οργανικοί διανοούμενοι που έγραφαν στο ιδεολογικό όργανο του καθεστώτος *Το Νέον Κράτος*, όπως ο Δ. Βεζανής, τόνιζαν ότι η εκπαίδευση της *4ης Αυγούστου* έπρεπε να εμπνέει στη νεολαία την επιθυμία της θυσίας, την αντοχή στον πόνο και την αντιδημοκρατική πίστη, να δημιουργεί «νεότητα ισχυρά και φρονηματισμένην».[46] Οι Ηλίας Κυριακόπουλος και Αχιλλέας Κύρου εξέφραζαν την ευαρέσκειά τους για το ότι η *4η Αυγούστου* εναρμονιζόταν με τον «συνεχή εγκαινιασμό» εθνικών κρατών και τα νέα ιδεώδη τους,[47] ενώ ο Άριστος Καμπάνης προσδιόριζε ως εχθρό του καθεστώτος τη «διανοητική ρύπανση» των φιλελευθερισμού και μαρξισμού, του αισθητισμού, του φεμινισμού, όπως και του φροϋδισμού.[48] Εδώ, πέρα από τους οργανικούς διανοούμενούς της, δεν θα πρέπει σε καμία περίπτωση να παραβλέψουμε τη συμπόρευση της φιλελεύθερης/συντηρητικής διανόησης –και όχι μόνο– στα κεντρικά θέματα και έγνοιες –τουλάχιστον– της προβληματικής της μεταξικής δικτατορίας, όπως έχουν δείξει στις εργασίες τους οι Δημάδης και Καγιαλής.[49]

Επιτελώντας το μεταπολεμικό ιστορικό πλαίσιο

Η μεταπολεμική περίοδος ορίζεται από τις αντιφατικές συνθήκες του Ψυχρού Πολέμου, της ανασυγκρότησης και της ταχύτατης οικονομικής ανάπτυξης. Αν προϋπόθεση της τελευταίας ήταν η χαρακτηριζόμενη από τον Μαζάουερ «βάναυση ειρήνη»,[50] η οποία είχε το παράδοξο αποτέλεσμα της συγκρότησης του ευρωπαϊκού κράτους πρόνοιας, στην ελληνική περίπτωση –όπως γράφει ο Α. Φραγκιάδης– που υπήρξε ένα από τα πρώτα θέατρα του "Ψυχρού Πολέμου", η συντριπτική στρατιωτική υποστήριξη που παρείχαν οι ΗΠΑ καθόρισε την έκβαση του Εμφυλίου, η χορήγηση

44 (Κοτοπούλη, 565)
45 (Μαλακάσης, 575)
46 (Βεζανής, 22-27)
47 (Κυριακόπουλος, 345-357)· (Κύρου, 6-12)
48 (Καμπάνης, 377-382)
49 (Δημάδης, 1991)· (Καγιαλής, 2007)
50 (Μαζάουερ 1998, 210-242, 276-306)

οικονομικής βοήθειας, εξαιρετικά σημαντικού ύψους επέτρεψε την ανασυγκρότηση της χώρας και εξασφάλισε την παλινόρθωση του αστικού καθεστώτος, ενώ η ανέλπιστη επίλυση του χρόνιου αμυντικού προβλήματος είχε οδυνηρό τίμημα: «η εθνική ανεξαρτησία και οι δημοκρατικές ελευθερίες υποθηκεύτηκαν, ενώ επικράτησαν πολιτικές δυνάμεις ακραία συντηρητικές και μισαλλόδοξες. Οι αλλαγές αυτές είχαν πολλαπλές και καθοριστικές επιπτώσεις στη μετεμφυλιακή πολιτική, κοινωνική και οικονομική ζωή», οι οποίες διαμόρφωσαν αυτό που ο Η. Νικολακόπουλος αποκαλεί καχεκτική δημοκρατία. Κατά τις δεκαετίες '50-'60 ο Γ. Σταθάκης υποστηρίζει ότι η ελληνική οικονομία επέδειξε την πιο δυναμική της περίοδο, με πιο χαρακτηριστική εξέλιξη τον τριπλασιασμό του ΑΕΠ κατά το χρονικό διάστημα περίοδο από το τέλος του εμφυλίου μέχρι τη χούντα, τόσο ως απόλυτο όσο και ως σχετικό μέγεθος, σε σχέση με τις διαχρονικές τάσεις κατά το δεύτερο μισό του 20ού αιώνα. Οι τάσεις αυτές ενδυναμώθηκαν ακόμη περισσότερο την περίοδο 1961-1973 ως αποτέλεσμα του συνδυασμού, εσωτερικών και εξωτερικών εξελίξεων, οδηγώντας στη ραγδαία, παρά τα προαναφερθέντα προβλήματα και τις νέες διαρθρωτικές αδυναμίες, εκβιομηχάνιση και τελικά στη συνολική μεταμόρφωση της ελληνικής κοινωνίας. Αυτή η μεταμόρφωση συνέπεσε με τις νέες έγνοιες των κινημάτων διαμαρτυρίας, ιδίως κατά τη δεκαετία του '60 ως αποτέλεσμα και της υποχώρησης των ψυχροπολεμικών φόβων, ευνοώντας και στην Ελλάδα δυναμικές που αμφισβητούσαν την πρώιμη μεταπολεμική διευθέτηση.[51]

Οι διανοούμενοι ως performers (ΙΙ)

Η ανάλυση για τον τρόπο με τον οποίο επιτελεί μεταπολεμικά ο Κ. Τσάτσος τον διανοούμενο και τον ρόλο του βασίζεται κατά κύριο λόγο στο βιβλίο του *Ελληνική Πορεία*[52] το οποίο περιλαμβάνει κείμενα γραμμένα κατά το διάστημα από την επαύριον των *Δεκεμβριανών* ως και το 1966 και, πιο συγκεκριμένα, στην έκδοση του 1967. Είναι ο ίδιος ο Τσάτσος που θεωρούσε αυτά τα κείμενα διατηρούσαν την επικαιρότητα και τη σημασία τους, καθώς και ότι εντάσσονταν οργανικά στην όλη προσπάθειά του να διατυπώσει

51 (Mc Neill 1978)· (Σταθάκης 2002, 43-65)· (Φραγκιάδης 2007, 162, 179-195)· (Νικολακόπουλος 2009)

52 (Τσάτσος 1955/1967)

τις απόψεις του για τα καίρια ζητήματα που τον απασχολούσαν. Στο πλαίσιο αυτό, ο διανοούμενος οριζόταν από τον Τσάτσο ως εκείνος που μπορούσε να ανυψωθεί πέρα από τα «καιρικά» ζητήματα, ατενίζοντας απροκατάληπτα και με ανιδιοτέλεια αιώνια προβλήματα και τις αξίες στη βάση των οποίων αυτά μπορούσαν να επιλυθούν. Συνεχίζοντας, αλλά και διευρύνοντας τη μεσοπολεμική νεοκαντιανή του επιχειρηματολογία, ο Τσάτσος θεωρούσε τον –ιδεαλιστή– διανοούμενο ως φορέα του ηθικού νόμου και ικανό ως τέτοιο να εντοπίσει τη μία και μοναδική ακατάλυτη μέθοδο εύρεσης της αλήθειας, και διεκδικούσε για τον εαυτό του ένα καθολικό σημείο θέασης, μια οπτική γωνία υπέρτερη κάθε άλλης, άρα και ένα ακατάλυτο θεμέλιο νομιμοποίησης των διανοητικών, αλλά και πολιτικών, αξιώσεών του. Στη βάση αυτή ο Τσάτσος αναγόρευε τον πνευματικό άνθρωπο –και με αυτή την έννοια, τον εαυτό του– σε «ιερέα του Απολύτου», επιφορτισμένου να καθοδηγήσει το Έθνος (του) στην ιστορική αποστολή (του), την οποία ο ίδιος ως επικοινωνών αδιαμεσολάβητα και πέρα από τα καιρικά με τις αξίες, μπορούσε να συλλάβει, άρα, και να υπαγορεύσει. Την ίδια στιγμή ο Τσάτσος εμφάνιζε τον εαυτό του να αρνείται με μετριοφροσύνη τον ρόλο του «οδηγού», υποπίπτοντας σε αυτό που οι Nietzsche και Bourdieu ορίζουν ως «προσποιητή μετριοφροσύνη του αντιπροσώπου»: εγώ που σας μιλώ είμαι ένα τίποτα, αλλά αν αυτό που αντιπροσωπεύω είναι το Παν, τότε κι εγώ είμαι δι' αντιπροσώπου το Παν.[53] Αυτή η ρητορική/επιτελεστική (performative) στρατηγική ξεδιπλωνόταν με ευκρίνεια στο κείμενο με τον χαρακτηριστικό τίτλο «Η ελληνική ελευθερία», όπου το νόημα της ελληνικής ελευθερίας ταυτιζόταν με την αποστολή της Ελλάδας στον σύγχρονο κόσμο και την αξίωση του διανοούμενου, φυσικά, να την καθορίσει: ο Τσάτσος αυτοπροσδιοριζόταν ως «σταγόνα ελάχιστη στο ρεύμα του Γένους», ένας απλός Έλληνας, ούτε «αξιώτερος, ούτε πιο προχωρημένος από τους άλλους του καιρού [του]», το ότι όμως ήταν σε θέση να ακούσει «το αιώνιο καρδιοχτύπι» του ελληνισμού, αμέσως καθιστούσε αυτόν –και τη γενιά του– ικανό να αναλάβει το «ιερό και αδήριτο έργο», το βασισμένο στο «νόημα» της Ελλάδας.[54]

Έτσι, η οδηγητική αποστολή διόλου δεν ακυρωνόταν. Εστιάζοντας στις προϋποθέσεις της αποστολής της Ελλάδας στον

53 (Pels 2000, 2-3)
54 (Τσάτσος 1955/1967, 7-11, 25-26, 139, 236-237)

σύγχρονο κόσμο, ο Τσάτσος διέκρινε μεταξύ αντικειμενικών και υποκειμενικών. Πρώτα όμως, έπρεπε να καθοριστεί η αποστολή. Εκκινούσε από τη θεμελιώδη θέση του ότι το Έθνος αποτελούσε την υψηλότερης ποιότητας ανθρώπινη/κοινωνική συνομάδωση –θέση, η οποία, παρεμπιπτόντως, και δεδομένου του ψυχροπολεμικού κλίματος, επιχειρούσε να εξοβελίσει τον ταξικό παράγοντα–, καθώς αποτελούσε πνευματική «ενότητα» και δημιουργό ιστορίας. Αυτή η αφετηρία υπαγόρευε τους σκοπούς και την αποστολή εκπλήρωσής τους στο κατ' εξοχήν «ιστορικό» έθνος, την Ελλάδα: ως ένα έθνος το οποίο στη μακραίωνη ιστορία του είχε διαμορφώσει και διέθετε έναν «ειδικό» τύπο ελευθερίας βασισμένο στο μέτρο, την τέχνη –στην οποία περιλαμβανόταν η αρχαία κλασική, η βυζαντινή, το δημοτικό τραγούδι, ο Σολωμός, ο Κάλβος, ο Γρυπάρης, ο Σικελιανός, ο Παλαμάς και ο Μυριβήλης, αλλά δεν αναφερόταν ούτε μια φορά η νέα μυθιστοριογραφία και ποίηση της γενιάς του '30– και στην ελληνική Φύση, η οποία διεπόταν αλλά και επέβαλλε αξίες, εκαλείτο να συντελέσει καθοριστικά στη διαμόρφωση του νέου κλασικού μεταπολεμικού νοήματος/ «μύθου» για τους πληθυσμούς του «ελεύθερου» ευρωπαϊκού κόσμου, εναντίον της ρομαντικής παράκρουσης και των εκδηλώσεών της (από τον ρομαντισμό και τον μοντερνισμό ως την πρωτοπορία, τον φασισμό και τον κομμουνισμό, καθώς και τις δραματικές συνέπειες των δύο Πολέμων).[55]

Επρόκειτο για το leitmotiv του μεταπολεμικού στοχασμού του, το οποίο παραδεχόταν σχεδόν αξιωματικά, έστω και αν –όπως δείχνει η περίπτωση του Camus και των επιφυλάξεών του για το κατά πόσο η Αρχαιότητα χαρακτηριζόταν από το μέτρο– δεν τύγχανε της αναγνώρισης που ο Τσάτσος θα επιθυμούσε. Στη βάση αυτή θα έπρεπε να διαμορφωθεί ο ελληνικός «μύθος», εκείνο δηλαδή το όραμα που, από τη μία πλευρά, θα μπορούσε να οιστρηλατήσει και να κινητοποιήσει τους καθημερινούς ανθρώπους στρέφοντάς τους προς ανώτερες/υψηλότερες αξίες και, από την άλλη πλευρά, θα αποτελούσε αντίπαλον δέος του αντίστοιχου κομμουνιστικού μύθου.[56] Πολλές από τις απόψεις αυτές διατυπώνονταν στο πλαίσιο των κυβερνήσεων Καραμανλή (1955-1963), διακηρυγμένος στόχος των οποίων ήταν η οικονομική

55 (Τσάτσος 1955/1967, 15-26, 48-75)
56 (Τσάτσος 1955/1967, 27-47, 76-88)

ανάπτυξη και η άνοδος του βιοτικού επιπέδου, μολονότι αυτές οι προθέσεις δεν συνέπιπταν απαραίτητα με τον πλήρη σεβασμό των δημοκρατικών δικαιωμάτων· κάθε άλλο.

Στις υποκειμενικές τοποθετούσε τη συνειδητοποίηση αυτής της αποστολής από τους ίδιους τους Έλληνες, καθώς και τη βούληση εκπλήρωσής της: οι Έλληνες έπρεπε μεν, όπως καλούνται από τον πνευματικό άνθρωπο, να πιστέψουν σε αυτή την αποστολή, γιατί χωρίς πίστη σε κάτι απόλυτο δεν διεξάγεται μεγάλος αγώνας, αλλά «[...] για να πιστέψουν χρειάζεται να καταλάβουν. Οι πολλοί πρέπει να καταλάβουν το γενικώτερο της αποστολής αυτό διάγραμμα, ή, αν θέλετε, τον μύθο της, οι δε λίγοι πρέπει να εμβαθύνουν στην ουσία της και στην ιστορική και μεθιστορική της προέκταση».[57] Θα ανέμενε ενδεχομένως κανείς, οι αξιώσεις ιδεολογικής και πολιτικής ηγεμονίας να οδηγήσουν, λαμβανομένης υπόψη και της ενεργού εμπλοκής του Κ. Τσάτσου στην πολιτική ήδη από το 1945, στη διεκδίκηση της πολιτικής πρωτοκαθεδρίας/ηγεσίας με την έννοια της κατάληψης αξιωμάτων, όπως λ.χ. είναι φανερό στην περίπτωση του Παναγιώτη Κανελλόπουλου ήδη από τον Μεσοπόλεμο. Εντούτοις, το γεγονός ότι κάτι τέτοιο δεν διατυπώνεται ρητά, δεν σημαίνει και ότι είναι απόν. Απεναντίας, ο διανοούμενος διεκδικούσε το να αποτελεί διακεκριμένο σύμβουλο του ηγέτη που ανταποκρίνεται στις προδιαγραφές τις οποίες εκείνος ορίζει, ενώ τεκμηρίωνε τη συγκεκριμένη αξίωση στη φύση της «σύγχρονης» ηγεσίας, η οποία, κατά την άποψή του, αφενός είναι συλλογική («συγκρότημα»), αφετέρου διαρθρώνεται πυραμιδοειδώς με κορυφαίο τον ηγέτη.[58]

Οι «υποκειμενικές» συνθήκες ταυτίζονταν με την ανάγκη να πιστέψουν στα πεπρωμένα του έθνους και να αποδυθούν στον αγώνα πραγμάτωσής τους, τόσο οι ηγεσίες όσο και οι καθημερινοί άνθρωποι· αλλά πάλι εδώ ο ρόλος του διανοούμενου-πνευματικού οδηγού ήταν κρίσιμος, όχι μόνο διότι, όπως είδαμε πριν, αυτός ήταν που μπορούσε να τα συλλάβει και να τα διαμορφώσει, αλλά και επειδή είχε τη δύναμη να τα εκφράσει με τρόπο ικανό να κινητοποιήσει. Έτσι, θα μπορούσε να υπαγορεύσει και να εγγυηθεί την ποθούμενη μεν, «ορθή» δε στην ένταξη στην Ευρώπη με τα πνευματικά της χαρακτηριστικά –ελληνικό Πνεύμα, ρωμαϊκή

57 (Τσάτσος 1955/1967, 47, 64, 72-73, 87)
58 (Τσάτσος 1955/1967, 196)

πολιτεία, χριστιανική αγάπη– με τρόπο που να διαφυλάσσεται η εθνική φυσιογνωμία, να περιφρουρείται η ηθική αυτονομία και να μένει αναλλοίωτη η ελληνική πνευματική ουσία.[59]

Στους «αντικειμενικούς» όρους εκπλήρωσης της εν λόγω αποστολής την πρωτοκαθεδρία είχε η πολιτεία ως «ύπατος παιδευτής προς αρετήν». Από αυτή την άποψη, και παρά το ενδιαφέρον το Τσάτσου, να θεμελιώσει και να υπερασπίσει την ατομική ελευθερία σε αντίθεση με τα ολοκληρωτικά –κομμουνιστικά– καθεστώτα που την καταπατούσαν, αποτελούσε όρο αυτοσυντήρησης της πολιτείας και απαράβατο όριο της ατομικής ελευθερίας να είναι η εθνική· και τούτο, διότι ο κομμουνιστής εχθρός επιχειρούσε, όπως τόνιζε, να εκμεταλλευθεί στο έπακρο πολιτικές ελευθερίες τις οποίες αρνιόταν όπου επικρατήσει.[60] Η όλη επιχειρηματολογία έτσι, απέληγε στη νομιμοποίηση του συνόλου της έκτακτης νομοθεσίας της μετεμφυλιακής περιόδου, η οποία είναι κωδικοποιημένη με τον όρο «Παρασύνταγμα» και η οποία φαλκίδευε σε μόνιμη βάση τις ατομικές και πολιτικές ελευθερίες που το υφιστάμενο Σύνταγμα παρείχε και εγγυάτο.[61]

Ο μεταπολεμικός στοχασμός του Γ. Θεοτοκά για τον ρόλο της διανόησης και των ανθρώπων του «Πνεύματος» φαίνεται να πιάνει εκείνο το νήμα των μεσοπολεμικών του αναλύσεων με έμφαση στη δεκαετία του ’30. Ήταν τότε που έγραφε ότι «η διανόηση, η “ιντελιγκέντσια”, δεν είναι μια επαγγελματική τάξη σαν τις άλλες. Είναι μια θρησκευτική οργάνωση, ένα μοναχικό τάγμα που έχει Θεό το Πνεύμα και προφήτες τους μεγάλους ανθρώπους του Πνεύματος»,[62] ενώ λίγο πριν τον θάνατό του «επέτρεπε» στον διανοούμενο να έχει μεν, όποια άποψη επιθυμούσε, αρκεί να μην ξεχνούσε ότι το Πνεύμα είναι μια «πανανθρώπινη Εκκλησία» που προορίζεται να υπηρετεί αξίες ανώτερες από την πολιτική, ότι έχει ευρύτερη δικαιοδοσία από τις μερικές ιδεολογίες, τον ίδιο τον Άνθρωπο, κατά συνέπεια, ο διανοούμενος εκαλείτο να μη γίνει κήρυκας του τυφλού μίσους και του φανατισμού, αλλά της ανοχής, του ουμανισμού και της αγάπης.[63]

Επρόκειτο για απόψεις οι οποίες πρωτοδιατυπώθηκαν μεν, κατά τη δεκαετία του ’30, πριν φτάσουν στην κατασταλαγμένη τους μορφή τη δεκαετία του ’60, ωστόσο σφυρηλατήθηκαν και

59 (Τσάτσος 1955/1967, 61-62, 187-205, 225-233)
60 (Τσάτσος 1955/1967, 97-175)
61 (Αλιβιζάτος 1995, 447-600)
62 (Θεοτοκάς 1996, Α΄ Τόμος, 204)
63 (Θεοτοκάς 1996, Β΄ Τόμος, 1117-1118)

δοκιμάστηκαν την κρίσιμη δεκαετία του ’40, όπου τα γενικότερα θεωρητικά ζητήματα συμφύρονταν με τις εναλλαγές της πολιτικής συγκυρίας. Στο θέμα της κοινωνικής «υποχρέωσης» του διανοούμενου ο Θεοτοκάς, απορρίπτοντας το ότι ο γνήσιος δημιουργός είναι κομμουνιστής, εθνικιστής ή οπαδός μιας πολιτικής μερίδας, θα επιμείνει στο ότι ο πνευματικός άνθρωπος εστιάζει στα «ύψιστα» και ότι πρέπει να διαθέτει αίσθημα αποστολής – πρόκειται για ένα ιδιαίτερο εγωισμό καθαγιασμένο ακριβώς από το ίδιο το θέμα του–, να νιώθει συμπόνια για την ανθρωπότητα, αδελφοσύνη, να τείνει στην άφεση αμαρτιών, όλες χριστιανικές αρετές, οι οποίες αναπόφευκτα βρίσκονται εκεί όπου ξεχειλίζει η πνευματική ζωή, να γυρεύει λύτρωση για τον εαυτό του και τους άλλους· η πολιτική δε, γραμμή του, να είναι ζήτημα εκείνου και του θεού του, όχι επιλυμένο a priori, αλλά στη βάση της συνέπειας με τη συνείδησή του, όπως, κατά τον Θεοτοκά, υπαγόρευαν τα παραδείγματα των Σωκράτη/Ιησού.[64]

Ο πνευματικός άνθρωπος, η πνευματική δικαιοδοσία του οποίου είχε διευρυνθεί κατά τον Θεοτοκά εξαιτίας της υποχώρησης του κύρους και της γνωστικής αυθεντίας της Εκκλησίας κατά τα Νεώτερα Χρόνια, άρα θεωρούσε την ανάδυση του διανοουμένου ως κατ’ εξοχήν νεωτερικό φαινόμενο, «υποχρεωνόταν» τρόπον τινά, να αποτελεί θεματοφύλακα της κληρονομιάς ανθρωπότητας, συντηρητή της δικής του εθνικής παράδοσης, να εκτιμά για τους προαναφερθέντες λόγους τις χριστιανικές αρετές και να μην εντάσσεται σε κόμμα, μολονότι επιτρέπεται να έχει πολιτική άποψη.[65] Υπόδειγμα διανοουμένου από αυτή την άποψη, αποτελούσαν οι μοναχοί του πρώιμου Μεσαίωνα που διέσωσαν την ουμανιστική παράδοση και υπογράμμισαν το ουμανιστικό αίτημα σε αντίθεση με τις ωμότητες των πολιτικών άκρων και τις δολο-φονίες των Φεδερίκο Γκαρθία Λόρκα και Ελένης Παπαδάκη.[66] Στη βάση αυτού του σκεπτικού, ο Θεοτοκάς διατύπωνε την εκτί-μησή του –προοίμιο για τη μελλοντική του σύγκρουση με τον Τσάτσο κατά τα *Ιουλιανά*– μόνο για εκείνους τους πνευματικούς ανθρώπους που έτειναν στη συναδέλφωση, την άφεση αμαρτιών, τη μείωση του μίσους.[67]

64 (Θεοτοκάς 1996, Α΄ Τόμος, 442-445)
65 (Θεοτοκάς 1996, Α΄ Τόμος, 454-460)
66 (Θεοτοκάς 1996, Α΄ Τόμος, 549-554)
67 (Θεοτοκάς 1996, Α΄ Τόμος, 989-990)

Έτσι, θεωρώντας ότι οι εκατέρωθεν αντίπαλοι εκφράζουν τα αντίθετα από αυτά, έβρισκε το *Κέντρο* ως την πολιτική ενσάρκωση αυτής της πνευματικής στάσης και διάθεσης.[68] Το ότι η πανανθρώπινη αποστολή του διανοούμενου συνδεόταν με τη μέριμνα για την εξύψωση της δικής του παράδοσης, οδηγούσε τον Θεοτοκά να μεταβεί στην αποστολή του έθνους του στο σύγχρονο κόσμο. Προσεγγίζοντας την ελληνική ταυτότητα ως διαρκώς ανανεούμενη μεν, με πάγια χαρακτηριστικά δε –ελληνική αρχαιότητα, Ορθοδοξία, Βυζάντιο, δημοτική παράδοση, ευρωπαϊκή επίδραση, Φύση, *νέα λογοτεχνία*–, από τα οποία απουσίαζε βέβαια το στοιχείο των κοινωνικών αντιθέσεων, υπογράμμιζε την αποστολή του ελληνικού έθνους να συμβάλει στην ανάπτυξη «πολιτισμού» στη βάση της ανεξάλειπτης «μοναξιάς» του.[69] ο κατ' αρχήν και ενθουσιώδης «ευρωπαϊσμός» συνυφαινόταν με την αποστολή της άρσης του ευρωπαϊκού μηδενισμού.[70]

Οι παρεμβάσεις του Οδυσσέα Ελύτη στη δημόσια σφαίρα της ελληνικής μεταπολεμικής περιόδου με τη μορφή των συνεντεύξεων εστιάζονταν σε ό, τι αφορά εδώ, στην ιδανική μορφή διανοούμενου, η οποία βέβαια, δεν ήταν άλλη από αυτή του «ποιητή». Στο πρόβλημα του ορισμού του διανοούμενου, ή για να ανακαλέσουμε τον Bauman του αυτοπροσδιορισμού,[71] ο Ελύτης πρότεινε τον ποιητή ως δημιουργό έργων *παράξενων* και ριψοκίνδυνων. Νοούμενος ως τέτοιος ο ποιητής εμφανιζόταν ως ο απόλυτος αρνητής (κάθε) Εξουσίας, ευρισκόμενος σε πλήρη και ασυμβίβαστη αντίθεση με την τρέχουσα ηθική και την υπάρχουσα τάξη του κόσμου, και διεκδικούσε τον «καθολικό» ρόλο να σώζει «από τη χλεύη τα "τιμιότατα" των ανθρώπων». Καθιστώντας στους υπόλοιπους ανθρώπους «δήλον το αφανές» με βάση τον «μύθο» του, ο ποιητής γινόταν φορέας της αλήθειας με επιταγή να την ανακοινώσει και στους υπόλοιπους. Με αυτό τον τρόπο και εκφράζοντας με ιδιαίτερη δύναμη μοντερνιστικούς τόπους, αυτούς θα μπορούσαμε να πούμε ενός διευρυμένου (maximalist) μοντερνισμού, όπως τον ορίζει ο Roger Griffin,[72] ο Ελύτης απέδιδε

68 (Θεοτοκάς 1996, Β΄ Τόμος, 1032-1040)
69 (Θεοτοκάς 1996, Β΄ Τόμος, 944-947)· (Θεοτοκάς 1996, Β΄ Τόμος, 948-953)
70 (Θεοτοκάς 1996, Β΄ Τόμος, 971-972)
71 (Bauman 1987, 8)
72 (Griffin 2007)

στον ποιητή ένα ρόλο προφήτη, μύστη και λυτρωτή,[73] ο οποίος υποκαθίσταται στο έργο του Θεού, «κερδίζοντας» ένα αντίστοιχο σημείο θέασης. Έτσι, επιτιθέμενος με σφοδρότητα στις σχετικές απόψεις, ο Ελύτης συμπέραινε ότι η ποίηση σε καμία περίπτωση δεν αποτελούσε φυγή από την πραγματικότητα· απεναντίας, ήταν η πιο «γενναία και αποτελεσματική επέμβαση μέσα στα πράγματα». Σε ποια κατεύθυνση;

Εδώ ακριβώς ήταν που ο ρόλος του διανοουμένου (του ποιητή) αποκτούσε σαφήνεια. Η αποστολή του ήταν να συντελέσει σε μια εκ θεμελίων αναγέννηση του κόσμου και του χρόνου, σε ένα «εκ νέου και απ' αρχής κτίσιμο του κόσμου». Οι μοντερνιστικές προσδοκίες ενός *Νέου Ξεκινήματος*, καθοριστικό στοιχείο για τη διευρυμένη έννοια μοντερνισμού που εισηγείται ο Roger Griffin, εντοπίζοντάς τη όχι μόνο στα ρεύματα της πρωτοπορίας, αλλά και στον ειδολογικό φασισμό (generic Fascism), διατυπώνονται εδώ σε ευθεία σύνδεση με τους προσανατολισμούς του Ελύτη κατά τον Μεσοπόλεμο, όταν αναζητούσε την «αναπαρθένευση» και απέρριπτε Καβάφη-Καρυωτάκη.[74] Ο καθολικός ρόλος μάλιστα του διανοούμενου έπαιρνε μέσα σε αυτό το πλαίσιο έναν, όσο και να φαίνεται αντιφατικό, εθνικό πρωτίστως χαρακτήρα. Ο ποιητής εκαλείτο να διαμορφώσει ένα καινούριο «μύθο» με ελληνικά στοιχεία οικουμενικής σημασίας, αλλά με τρόπους έκφρασης «διεθνικά συγχρονισμένους», ο οποίος θα ισοδυναμούσε με «μετάγγισι[ς] αίματος» στη γηρασμένη Ευρώπη από έναν νεότερο –ελληνικό– οργανισμό και ταυτόχρονα να διαφυλάξει το «τιμιώτατον» που (του) έχει παραδοθεί από το Γένος·[75] παρά τις διαφορές στον τόνο, ενδεχομένως και σε κάποια από τα περιεχόμενα, δύσκολα μπορεί να εντοπίσει κανείς ουσιαστικές αποκλίσεις από τα αιτήματα των Τσάτσου/Θεοτοκά.

Η αίσθηση αποξένωσης του ποιητή, όσο οδυνηρή κι αν ήταν, προίκιζε τον ποιητή με καθαρότερο βλέμμα, ικανό να οδηγήσει στη σύλληψη βαθύτερων πραγματικοτήτων πέρα από τα επιφαινόμενα –κι αυτό και στο πολιτικό επίπεδο. Θυμίζοντας τον Τσάτσο που με σφοδρότητα καταφερόταν εναντίον ενός καλλιτέχνη που δήλωνε «εγώ δεν ανήκω στην πατρίδα μου, ανήκω στην οικουμένη», προειδοποιώντας και υπενθυμίζοντας (ή αντίστροφα), ανάμεσα

73 (Καγιαλής, 62-78)· (Καφάογλου 2014, 11-19)
74 (Ελύτης 1974, 319-459)
75 (Ελύτης 2011, 16, 24-25, 36, 46, 48-49)

σε άλλα, «όταν ο πνευματικός άνθρωπος ξερριζωθή από το χώμα όπου φύτρωσε, χάνει την ικμάδα του, τη δημιουργικότητά του, την πνευματική του αξία. Γίνεται σαν το φυτό που μεταφυτεύεται από τη και το κλίμα όπου η φύση το τοποθέτησε. Μαραίνεται, εκφυλίζεται και στερεύει. Τέτοιοι αποστάτες δεν φτάνουν ποτέ να γίνουν κορυφαίοι»,[76] ο Ελύτης διευκρίνιζε την προηγούμενη θέση τονίζοντας: «Από τη συζήτηση που είχα μια μέρα μ' ένα νέο ποιητή, κατάλαβα ότι έβλεπε την Ελλάδα σαν μια οποιαδήποτε χώρα της Μέσης Ανατολής –κάτι ακόμα πιο τερατώδες: ότι είχε αμφιβολίες για την ελληνική γλώσσα. Λοιπόν, όσο ταλέντο κι αν είχε αυτός ο νέος, ήταν καταδικασμένος. Δεν γίνεται κανείς γιατρός όταν δεν πιστεύει στην ανωτερότητα της υγείας». Η Ελλάδα οριζόταν από το βάθος, τη Φύση («αποτελεί στην Ελλάδα μιαν απέραντη κρυπτογράφηση ηθικών εντολών»), την τρισχιλιετή παραγωγή ποίησης σε μια γλώσσα η οποία αντικειμενικά αποτελούσε φορέα ήθους με αποτέλεσμα να υποχρεώνει όσους γράφουν σε αυτή στην έκφραση συγκεκριμένων και όχι άλλων, π.χ. «καταραμένη» ποίηση, πραγμάτων, αλλά και σε μια αποστολή.[77]

Η μετάβαση σε ένα πολύ πιο διευρυμένο και «πολιτικό» επίπεδο μια που αναφερόταν στην έννοια του Λαού, γινόταν αβίαστα: ο Ελύτης αντιπαρέβαλε τη γνησιότητά του στην «προδοσία» των ηγεσιών του των προερχομένων από κάθε πολιτική παράταξη: μόλις έπαιρναν την εξουσία, αποξενώνονταν αμέσως από το «ήθος» της λαϊκής τους βάσης λειτουργώντας σαν να βρίσκονταν «στο Τέξας ή στο Ουζμπεκιστάν». Επιπλέον, παραβίαζαν το «τιμιώτατον» του ελληνικού λαού και λειτουργούσαν ερήμην των «γνήσιων» –κοινοτικών– αντιλήψεων που είχε «μορφώσει» ο Ελληνισμός για την εντελέστερη μορφή πολιτικής οργάνωσης. Στη βάση αυτών των απόψεων αποφαινόταν ότι ο Ελληνισμός «για την ώρα τουλάχιστον, επέτυχε μεν ως Γένος, αλλ' απέτυχε ως Κράτος! Και παρακαλώ νύχτα μέρα τον Θεό, και το μέλλον, να με διαψεύσουν».[78] Ήταν σαφές, έστω και διά του υπονοουμένου, ποιος αποτελούσε αυθεντικό εκφραστή της βαθύτητας της ελληνικής «ουσίας».

76 (Τσάτσος 1955/1967, 240)
77 (Ελύτης 2011, 25, 49, 71-73, 81, 114, 117-118)
78 (Ελύτης 2011, 39-43)

Συμπεράσματα

Στα πρώιμα συμπεράσματα αυτής της εν προόδω έρευνας ανήκει οπωσδήποτε το ότι οι μελετώμενοι Έλληνες διανοούμενοι αξίωσαν στο σύνολό τους να λειτουργήσουν ως νομοθέτες, καθοδηγώντας την ελληνική κοινωνία στον δρόμο των πεπρωμένων και της αποστολής της, που οι ίδιοι γνώριζαν καλύτερα και από τους υπόλοιπους, αλλά και από ανταγωνιστικές κοινωνικές ομάδες. Εμφάνισαν τους εαυτούς τους ως ξένους από ποικίλες συνθήκες, είτε υπεράσπισαν ως οργανικοί διανοούμενοι διαφορετικές υποθέσεις είτε εμφανίστηκαν ως *ελεύθερα αιωρούμενοι* υπεράνω αντιμαχόμενων θεωρήσεων. Σε κάθε περίπτωση, επιτέλεσαν τις οντότητές τους και τον εαυτό τους με τρόπο που να διεκδικεί ένα υπέρτερο και καθολικό σημείο θέασης, πραγμοποιώντας τους αντιπάλους τους και ασκώντας κατά συνέπεια μορφές συμβολικής βίας, είτε με το να τους προσάπτουν το στίγμα του «εθνικού προδότη» είτε του «αντιδραστικού». Από αυτή την άποψη, οι αυταρχικές τους επιστημολογίες δεν ήταν ασύνδετες από τις ανάλογες πολιτικές τους θέσεις. Αυτό όμως, είναι ένα άλλο ζήτημα, το οποίο χρήζει ακόμη βαθύτερη και εκτενέστερη έρευνα.

Βιβλιογραφία

Αλιβιζάτος Ν., *Οι πολιτικοί θεσμοί σε κρίση 1922-1974, Όψεις της ελληνικής εμπειρίας*. Θεμέλιο 1995.

Αντωνίου, Γιάννης: *Οι Έλληνες Μηχανικοί, θεσμοί και ιδέες 1900-1940*. Βιβλιόραμα 2006.

ΑΦΘΕ: «Τρία χρόνια του '*Αρχείου*'», *ΑΦΘΕ*, τ. Δ΄ (1932-33): i-vi.

Βεζανής, Δημήτριος Σ.: «Δικαιώματα και καθήκοντα της νεολαίας υπό το Νέον Κράτος». *Το Νέον Κράτος* 1 (1937): 22-27.

Βεργόπουλος, Κώστας: *Εθνισμός και οικονομική ανάπτυξη, Η Ελλάδα στον Μεσοπόλεμο*. Εξάντας 1993.

Bastow Steve, Martin James and Pels Dick: "Introduction: third ways in political ideology". *Journal of Political Ideologies* 7 (2002): 269-280.

Bauman, Zygmunt: *Legislators and Interpreters, On Modernity, Post-Modernity and Intellectuals*. Polity Press 1987.

Bourdieu, Pierre: *Language and Symbolic Power*. Polity Press 1991.

Γκράμσι, Αντόνιο: *Οι διανοούμενοι. Στοχαστής*, 1975.

Γληνός, Δημήτριος: «Ποιοι δρόμοι ανοίγονται μπροστά στους νέους» (1932). Στο Αξελός Λουκάς (επιμ.) *Δ. Γληνός, Εκλεκτές Σελίδες*. Αθήνα: *Στοχαστής*: 2ος Τόμος, 27-32.

————: «Η σοσιαλιστική επανάσταση στον πολιτισμό» (1932). *Ibid*: 4ος Τόμος, 39.

Camus, Albert και άλλοι: Τ*ο μέλλον του ευρωπαϊκού πολιτισμού, μια συζήτηση στην Αθήνα*, 1955. *Αλεξάνδρεια 2004.*

Δημαράς, Κωνσταντίνος Θ.: «Εμπρός στο κοινωνικό πρόβλημα –Δευτερολογία» (1932). Στο: Αλιβιζάτος Ν. Κ., Μ. Τσαπόγας (επιμ.), *Γιώργος Θεοτοκάς, Στοχασμοί και Θέσεις, Πολιτικά Κείμενα 1925-1966.* Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας 1996: Β΄ Τόμος: 1228-1234.

Δημάδης, Κωνσταντίνος Α.: *Δικτατορία-Πόλεμος και Πεζογραφία 1936-1944*, *Γ. Θεοτοκάς, Μ. Καραγάτσης, Σ. Μυριβήλης, Θ. Πετσάλης-Διομήδης, Π. Πρεβελάκης, Α. Τερζάκης*. *Γνώση* 1991.

Ελύτης Ο., *Ανοιχτά Χαρτιά*, *Ίκαρος* 1974.

————: *Συν τοις Άλλοις, 37 συνεντεύξεις*. Ύψιλον/βιβλία 2011.

Griffin, Roger: *Modernism and Fascism, The Sense of a Beginning under Mussolini and Hitler*. Palgrave Macmillan 2007.

Hering, Gunnar: *Τα Πολιτικά Κόμματα στην Ελλάδα 1821-1936*. 2ος Τόμος. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης 2004.

Θεοτοκάς, Γιώργος: *Ελεύθερο Πνεύμα,* Βιβλιοπωλείον της Εστίας 2002 (1η έκδοση: 1929).

————: «Η νέα γενεά» (1930). Στο: Αλιβιζάτος Ν. Κ., Μ. Τσαπόγας (επιμ.), *Γιώργος Θεοτοκάς, Στοχασμοί και Θέσεις, Πολιτικά Κείμενα 1925-1966*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας 1996: Α΄ Τόμος, 154-157.

————: «Εμπρός στο κοινωνικό πρόβλημα» (1932). *Ibid:* 170-197.

————: «Οι κίνδυνοι του μυστικισμού» (1932). *Ibid:* 201-202.

————: «Η ελληνική πραγματικότης μπροστά στο κοινωνικό πρόβλημα» (1932). *Ibid:* 204.

————: «Το Πνεύμα και η Εποχή» (1945). *Ibid:* 442-445.

————: «Η αποστολή του συγγραφέα» (1945). *Ibid:* 454-460.

————: «Το κατηγορούμενο Πνεύμα» (1948). *Ibid:* 549-554.

————: «Ο ελληνισμός και η θέση του στον σύγχρονο κόσμο» (1961). *Ibid:* Β΄ Τόμος: 944-947.

————: «Το μεράκι του ελληνισμού» (1962). *Ibid:* 948-953.

————: «Ο ελληνισμός και η εποχή» (1962). *Ibid:* 971-972.

————: «Η στράτευση του συγγραφέα» (1962). *Ibid:* 989-990.

————: «Οι διαφορές του Κέντρου και της Δεξιάς» (1963). *Ibid:* 1032-1040.

————: «Το Πνεύμα και η Πολιτική» (1965). *Ibid:* 1117-1118.

Καγιαλής, Τάκης: «Μοντερνισμός και πρωτοπορία: Η πολιτική ταυτότητα του "ελληνικού υπερρεαλισμού"». *Εντευκτήριο* 39 (1997): 62-78.

————: *Η επιθυμία για το Μοντέρνο, δεσμεύσεις και αξιώσεις τη λογοτεχνικής διανόησης στην Ελλάδα του 1930*. Βιβλιόραμα 2007.

Καμπάνης, Άριστος: «Οι διανοούμενοι και το "Νέον Κράτος"». *Το Νέον Κράτος* 8 (1938): 377-382.

Κανελλόπουλος, Παναγιώτης: «Η κοινωνιολογία του Αυγούστου Comte και η κριτική των γνωσεολογικών προϋποθέσεων αυτής». *ΑΦΘΕ, τ. Α΄ (1929):* 113-141.

————: «Η οικονομία και η ιδέα της ελευθερίας», *ΑΦΘΕ*, τ. Β΄ (1930-31), σ. 445-479.

————: «Ο άνθρωπος και η κοινωνία». *ΑΦΘΕ*, τ. Γ΄ (1931-32), σ. 150-170.

————: *Η Κοινωνία της Εποχής μας, Κριτική των συστατικών αυτής στοιχείων*. Παπαγιάννη 1932.

————: «Το γλωσσικόν ζήτημα και αι εν Ελλάδι πνευματικαί κατευθύνσεις». *ΑΦΘΕ*, τ. Δ΄ (1932-33): 265-276.

————: «Η κοινωνιολογία και οι επί την γένεσιν και διαμόρφωσίν της επιδράσαντες πολιτικοί παράγοντες» (εναρκτήριο μάθημα ως καθηγητού κοινωνιολογίας, 27 Απριλίου 1933), *ΑΦΘΕ*, τ. Δ΄ (1932-33): 371-386.

————: «Η κοινωνιολογία ως επιστήμη της πραγματικότητος, (η θεωρία του Hans Freyer)». *ΑΦΘΕ*, τ. Ε΄ (1934): 292-331.

————: «Ο πνευματικός άνθρωπος και ο όχλος». *ΑΦΘΕ*, τ. Ε΄ (1934): 213-220.

————: «Η πνευματική νεοελληνική κοινωνία». *ΑΦΘΕ*, τ. ΣΤ΄ (1935), σ. 1-41.

Καφάογλου, Ηλίας: *Ελύτης εποχούμενος [Διαδρομές στην ειρήνη και στον πόλεμο]*. Ύψιλον/βιβλία 2014.

Κοτοπούλη, Μαρίκα: «Η Πενθεσίλεια στο Θέατρο του Λυκαβηττού». *Το Νέον Κράτος* 24 (1939): 565.

Κούμαρος, Νικόλαος-Μαντζούφας, Γεώργιος: «Αι θεμελιώδεις συνταγματικαί αρχαί του Νέου Κράτους». *Το Νέον Κράτος* 11 (1938): 761-818.

Κυριακόπουλος, Ηλίας Γ.: «Η πολιτική φιλοσοφία του εθνικού κράτους». *Το Νέον Κράτος* 22 (1939): 345-357.

Κύρου, Αχιλλεύς: «Το νόημα της εποχής μας». *Το Νέον Κράτος* 1 (1937): 6-12.

Κύρτσης, Αλέξανδρος: *Κοινωνιολογική σκέψη και εκσυγχρονιστικές ιδεολογίες στον Ελληνικό Μεσοπόλεμο*. Νήσος 1996.

Kallis, Aristotle: "Neither Fascist nor Authoritarian:The 4th of August Regime in Greece (1936-1941) and the Dynamics of Fascistisation in 1930s Europe". *East Central Europe* 37 (2010): 303-330.

Λιάκος, Αντώνης: «Ζητούμενα ιδεολογίας της γενιάς του '30». *Θεωρία και Κοινωνία* 3 (1990): 7-22.

Μαζάουερ, Μαρκ: *Σκοτεινή Ήπειρος, ο ευρωπαϊκός εικοστός αιώνας*. Αλεξάνδρεια 1998.

————:*Η Ελλάδα και η οικονομική κρίση του Μεσοπολέμου*. Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης 2002.

Μαλακάσης, Μιλτιάδης: «Μια επιστολή του κ. Μ. Μαλακάση». *Το Νέον Κράτος* 24 (1939): 575.

Μαρκέτος, Σπύρος: *Πώς φίλησα τον Μουσσολίνι!, τα πρώτα βήματα του ελληνικού φασισμού*. Βιβλιόραμα 2006.

Μεταξά Ιωάννου, *Λόγοι και Σκέψεις*. 1ος Τόμος. Γκοβόστης 1969.

Μεταξάς, Ιωάννης: «Η νέα ελληνική γενεά δύναται ν' αναστηλώση τα ιδεώδη που συνέτριψε η θεομηνία του Βενιζέλου» (1935). Στο: *Η ιστορία του Εθνικού Διχασμού κατά την αρθρογραφία του Ελευθερίου Βενιζέλου και του Ιωάννου Μεταξά*. Θεσσαλονίκη, Κυρομάνος 2003: 523-529.

Μεταξά Ιωάννου, Το Προσωπικό του Ημερολόγιο. 4ος Τόμος. Γκοβόστης 2005.

Μπαστιάς, Κωστής: «Τα γράμματα και οι τέχνες». *Το Νέον Κράτος* 24 (1939): 550-553.

Mc Neill, William H.: *The Metamorphosis of Greece since World War II*. The University of Chicago Press 1978.

Mannheim, Karl: *Ιδεολογία και Ουτοπία.* Γνώση 1997.

Mavrogordatos, George: *Stillborn Republic*, *Social coalitions and party strategies in Greece, 1922-1936*. Berkeley University Press. 1983.

Νικολακόπουλος, Ηλίας: *Η καχεκτική δημοκρατία, κόμματα και εκλογές 1949-1967*. Πατάκης 2009.

Παναγιωτόπουλος, Ιωάννης Μ.: «Το Νέον Κράτος και η τέχνη». *Το Νέον Κράτος* 25 (1939): 54-59.

Παπαδημητρίου, Δέσποινα: *Από τον λαό των νομιμοφρόνων στο έθνος των εθνικοφρόνων, Η συντηρητική σκέψη στην Ελλάδα 1922-1967*. Σαββάλας 2006.

Παπατσώνης, Τάκης: «Καιρός του ποιήσαι» (1932). Στο: Αλιβιζάτος Ν. Κ., Μ. Τσαπόγας (επιμ.), *Γιώργος Θεοτοκάς, Στοχασμοί και Θέσεις, Πολιτικά Κείμενα 1925-1966*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας 1996: Β΄ Τόμος: 1236-1239.

Pels, Dick: *The Intellectual as Stranger, Studies in Spokespersonship*. Routledge 2000.

Σαββίδης, Γεώργιος Π. (φιλολογική επιμέλεια): Γιώργος Θεοτοκάς-Γιώργος Σεφέρης, *Αλληλογραφία (1930-1966)*. Ερμής 1991.

Σταθάκης, Γιώργος: «Η απρόσμενη οικονομική ανάπτυξη στις δεκαετίες του '50 και '60: η Αθήνα ως αναπτυξιακό υπόδειγμα». Στο: *1949-1967: Η εκρηκτική εικοσαετία.* Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας 2002: 43-65.

Τζιόβας, Δημήτρης: *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της Ελληνικότητας στο Μεσοπόλεμο.* Οδυσσέας 1989.

Τσάτσος, Κωνσταντίνος: «Η αποστολή της φιλοσοφίας του δικαίου εν τω συγχρόνω πολιτισμώ», *ΑΦΘΕ*, τ. Δ΄ (1932-33): 387-421.

——————: «Ο Rickert και η Αϊδελβεργιανή παράδοση», *ΑΦΘΕ*, τ. Δ΄ (1932-33): 361-364.

——————: «Η θέση της ιδεοκρατίας στον κοινωνικό αγώνα», *Ιδέα* 6 (1933): 360-366.

——————: «Η γνωσιολογία του Kant ως εισαγωγή στην ιδεοκρατία», *ΑΦΘΕ*, τ. Ε΄ (1934): 49-117.

——————: *Ελληνική Πορεία, Πολιτικά Δοκίμια*. Βιβλιοπωλείον της Εστίας 1955/1967.

Φραγκιάδης, Αλέξης: *Ελληνική Οικονομία 19ος – 20ός αιώνας*. Νεφέλη 2007.

Χάρης, Πέτρος: «Η παράστασις της Πενθεσίλειας». *Το Νέον Κράτος* 24 (1939): 565-567.

Χατζηιωσήφ, Χρήστος: Απόψεις γύρω από τη βιωσιμότητα της Ελλάδας και το ρόλο της βιομηχανίας». Στο: *Αφιέρωμα στο Νίκο Σβορώνο*. Ρέθυμνο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 1986: Τόμος Β΄, 365-368.

Χατζηκυριάκος-Γκίκας, Νικόλαος: «Περί ελληνικής τέχνης». *Το Νέον Κράτος* 4 (1937): 126-132.

Wagner, Peter: "Sociological reflections: The technology question during the First Crisis of Modernity". Στο: *Hård Michael, Jamison Andrew (eds), Intellectual Appropriation of Technology, Discourses on Modernity,* M.I.T. 1998: 224-252.

_____: *Modernity as Experience and Interpretation: A New Sociology of Modernity,* Polity Press 2008.

Γεώργιος Ζώρας και Λίνος Πολίτης: Οι περιορισμοί του πανεπιστημιακού θεσμού και το συμβολικό κεφάλαιο της Νεοελληνικής Φιλολογίας

Βενετία Αποστολίδου *

Η παρούσα ανακοίνωση εντάσσεται σε μια ευρύτερη έρευνα για τη συγκρότηση της Νεότερης Ελληνικής Φιλολογίας (στο εξής ΝΕΦ) ως επιστήμης στις Φιλοσοφικές Σχολές της Αθήνας και της Θεσσαλονίκης κατά τη μεταπολεμική εποχή. Τα χρονικά όρια της έρευνάς μου είναι από το 1942, όταν διορίζεται ο Γεώργιος Ζώρας καθηγητής στη δεύτερη έδρα της Μεσαιωνικής και Νεότερης Ελληνικής Φιλολογίας στην Αθήνα (στο εξής ΜΝΕΦ) έως το 1982. Θυμίζω ότι ο Λίνος Πολίτης εκλέχθηκε στην κενή έδρα ΝΕΦ που κατείχε ο Γιάννης Αποστολάκης το 1948. Το τέλος της περιόδου μου φαίνεται αρκετά σαφές: Το 1982 κατά μια απίθανη σύμπτωση, φεύγουν από τη ζωή και οι δύο εμβληματικοί καθηγητές της ΝΕΦ. Και πιο πριν όμως τερμάτισαν την πανεπιστημιακή τους διδασκαλία με παρόμοιο τρόπο μέσα στη δικτατορία. Ο Λίνος Πολίτης παραιτήθηκε το 1969 σε ένδειξη διαμαρτυρίας για το διορισμό κυβερνητικού επιτρόπου στο Πανεπιστήμιο, ο Ζώρας απολύθηκε το 1968 από το καθεστώς μετά από μια εκστρατεία συκοφάντησής του. Το 1982 είναι όμως χρονικό όριο για την έρευνά μου και για ένα άλλο λόγο: Τότε άρχισε να ισχύει ο νέος νόμος για τα Πανεπιστήμια της Κυβέρνησης του ΠΑΣΟΚ, ο περίφημος 1268, οι Φιλοσοφικές Σχολές τριχοτομήθηκαν, καταργήθηκε η έδρα και πολλές άλλες αλλαγές σηματοδοτούν μια μεγάλη τομή για την ανάπτυξη των επιστημών στα ελληνικά πανεπιστήμια.

Το υλικό της έρευνάς μου είναι πρωτίστως τα Πρακτικά των συνεδριάσεων των καθηγητών της Σχολής όπου καταγράφονται

* Βενετία Αποστολίδου, Αναπληρώτρια καθηγήτρια Νεοελληνικής Λογοτεχνίας και Λογοτεχνικής Εκπαίδευσης στο Παιδαγωγικό Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. E-mail: neta@eled.auth.gr http://www.eled.auth.gr/personnel/cv/cv_apostolidou.pdf

Πρακτικά Ε΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτ. 2014): Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία
Τόμος Β΄ (ISBN: 978-960-99699-9-4)
© 2015 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

πολύ ενδιαφέρουσες συζητήσεις για τις εκλογές των καθηγητών, για τις υφηγεσίες και τις διδακτορικές διατριβές και για μια σειρά εκπαιδευτικά και γενικότερου ενδιαφέροντος ζητήματα, μέσα από τις οποίες φαίνονται οι δυνάμεις, οι παράμετροι που καθορίζουν την ανάπτυξη της επιστήμης. Από κει και πέρα, οι πηγές είναι βέβαια πολλές: το ίδιο το έργο των καθηγητών, οι επετηρίδες, τα επιστημονικά αλλά και λογοτεχνικά περιοδικά της εποχής κτλ.[1]

Η παρούσα ανακοίνωση θα επισημάνει μερικά οδόσημα της παράλληλης πορείας των δύο βασικών καθηγητών οι οποίοι, κατά γενική ομολογία, σφράγισαν την ανάπτυξη της ΝΕΦ μεταπολεμικά και θα επιχειρήσει να ανιχνεύσει το ειδικό στίγμα που άφησε ο καθένας σ'αυτή την ανάπτυξη, εντάσσοντάς τον μέσα στο πανεπιστημιακό περιβάλλον στο οποίο ερεύνησε και δίδαξε. Ερχόμαστε δηλαδή αναπόφευκτα αντιμέτωποι με τις διαφορές των δύο Φιλοσοφικών Σχολών αλλά (αν θέλουμε να το διευρύνουμε κι άλλο) και με τον ιδιαίτερο ρόλο που έχει η πολιτισμική ζωή στην πρωτεύουσα σε σχέση με τη Θεσσαλονίκη. Είναι ευνόητο επίσης ότι σε μια τέτοια ανάλυση εμπλέκονται οι έννοιες του επιστημονικού αλλά και πολιτισμικού και λογοτεχνικού πεδίου, η έννοια του θεσμού κτλ. Αυτό που ίσως κατορθώσει να δείξει η ανακοίνωση είναι τους περιορισμούς του πανεπιστημιακού θεσμού και το συμβολικό κεφάλαιο της ΝΕΦ στις δύο σχολές.

Παρόλο που οι δύο καθηγητές που μας απασχολούν είναι πολύ γνωστοί, δεν είναι περιττό να υπενθυμίσω μερικά βιογραφικά τους στοιχεία τα οποία σχετίζονται απολύτως με το θέμα που μας ενδιαφέρει. Ο Λίνος Πολίτης (1906-1982), γιος του Νικολάου Πολίτη και αδελφός του Φώτου Πολίτη γεννήθηκε στην Αθήνα και σπούδασε στη Φιλοσοφική Σχολή Αθηνών (1922-1927). Υποστήριξε τη διδακτορική του διατριβή το 1931 με εισηγητή τον Νίκο Βέη, καθηγητή της ΜΝΕΦ, με θέμα «Ελληνικά χειρόγραφα της σερβίδος βασιλίσσης Ελισάβετ». Η παλαιογραφία αποτέλεσε ένα πολύ έντονο επιστημονικό του ενδιαφέρον και εργάστηκε ως επιμελητής χειρογράφων στην Εθνική Βιβλιοθήκη, με διαλείμματα, από το 1929 έως το 1948. Κατά την τριετία 1932-35 πραγματοποίησε σπουδές στη Γερμανία, κυρίως στον τομέα της αρχαιολογίας. Εργάστηκε (1943-45) ως έφορος αρχαιοτήτων

1 (Γαβρόγλου 2004, 115-132)

στην Πάτρα. Ο ίδιος (σε αυτοβιογραφικό του κείμενο) τοποθετεί τη συνειδητοποίησή του προς μια ΝΕΦ ανεξάρτητη από τη ΜΕΦ στα 1935.[2] Θα δούμε παρακάτω με τι σχετίζεται πιθανόν αυτή η χρονολογία. Όπως ειπώθηκε, εκλέχτηκε καθηγητής στην κενή θέση της ΝΕΦ το 1948.

Ο Γεώργιος Ζώρας (1908-1982), γεννημένος στον Πύργο Ηλείας, ήταν γιος στρατιωτικού γιατρού ενώ η μητέρα του ήταν ιταλίδα κοντέσα από τη Σιένα. Εξού και η διαρκής στενή του σχέση με την Ιταλία, την ιταλική γλώσσα και τον ιταλικό πολιτισμό. Σπούδασε στην Ιταλία νομικά και πήρε διδακτορικό δίπλωμα το 1931 από τη Νομική Σχολή του Πανεπιστημίου της Ρώμης (με διατριβή πάνω στο Βυζαντινό Δίκαιο) ενώ αργότερα αναγορεύθηκε διδάκτορας στις Πολιτικές Επιστήμες, τη Φιλοσοφία και τη Φιλολογία.[3] Το 1931, ευρισκόμενος στη Ρώμη και έχοντας εκεί συγγραφική και πνευματική δραστηριότητα, του ανατίθεται η διδασκαλία της νεοελληνικής γλώσσας και λογοτεχνίας στο Πανεπιστήμιο, θέση που κράτησε από το 1931 έως το ξέσπασμα του πολέμου το 1940 και, μετά την αναθέρμανση των ελληνοϊταλικών σχέσεων, από το 1956 έως το 1979. Το 1942 διορίσθηκε σε δεύτερη έδρα ΜΝΕΦ στη Φιλοσοφική Σχολή Αθηνών, χωρίς εκλογή, διότι, σύμφωνα με τον τότε νόμο, όποιος ήταν ήδη καθηγητής σε ξένο Πανεπιστήμιο δεν περνούσε από διαδικασία κρίσης.[4] Ο Νίκος Βέης συνέχιζε να κατέχει την πρώτη έδρα ΜΝΕΦ έως το 1946.

Η πρώτη διαπίστωση με βάση τα βιογραφικά αυτά στοιχεία είναι ότι βρισκόμαστε πραγματικά μπροστά στη γέννηση μιας επιστήμης, της ΝΕΦ: Και οι δύο καθηγητές σπούδασαν επιστήμες συγγενικές, δεδομένου ότι ΝΕΦ δεν υπήρχε. Ο Λίνος Πολίτης μπορεί να πει κανείς ότι ανατράφηκε και σπούδασε σε ένα πιο αμιγές «νεοελληνικό κλίμα» με την έννοια της έμφασης στο νέο ελληνισμό, αλλά και πάλι, οι επιστημονικές του αγάπες και η επιστημονική πειθαρχία που σπούδασε στο εξωτερικό είχαν σχέση

2 Πρόκειται για το Υπόμνημα της υποψηφιότητάς του για την Ακαδημία Αθηνών (Πολίτης 1977, 3).

3 Το σύστημα της εκπόνησης των διδακτορικών διατριβών στα ιταλικά πανεπιστήμια ήταν διαφορετικό γι αυτό δεν πρέπει να εκπλήσσει η εκπόνηση περισσοτέρων διατριβών από τον ίδιο άνθρωπο ούτε η επίβλεψη μεγάλου αριθμού διατριβών από τον ίδιο καθηγητή (βλ. τελευταία σελίδα τούτου του άρθρου).

4 Υπόμνημα της υποψηφιότητάς του για την Ακαδημία Αθηνών (Ζώρας 1977).

με άλλες επιστήμες. Ο Ζώρας, με επιστημονική σκευή στη Νομική και τη Φιλοσοφία, προσεγγίζει τη νεοελληνική λογοτεχνία μέσα από τη βυζαντινή γραμματεία καταρχάς αλλά και μέσα από την ιταλική φιλολογία η οποία ήδη τότε στην Ιταλία έδινε έμφαση στη νεότερη ιταλική λογοτεχνία (ως στοιχείο της γένεσης του ιταλικού έθνους). Και οι δύο λοιπόν, αναλαμβάνοντας τις έδρες τους, παρέλαβαν μια επιστήμη σε εμβρυακό ή προεπιστημονικό στάδιο και έπρεπε να την οικοδομήσουν. Και αυτό έκαναν, συνθέτοντας καταρχήν το δικό τους επιστημονικό και συγγραφικό έργο το οποίο είναι τεράστιο. Ευτυχώς οι μαθητές τους έχουν φροντίσει και μας έχουν δώσει τις εργογραφίες τους και αρκετά κείμενα που εξηγούν τη σημασία του πολύπλευρου έργου τους.[5]

Εγώ θα ήθελα να επισημάνω εδώ καταρχάς τις ομοιότητες των ενδιαφερόντων και των δραστηριοτήτων τους. Και οι δύο διακρίνονται από κοσμοπολίτικο και ευρωπαϊκό πνεύμα. Ταξιδεύουν συχνά στην Ευρώπη και παίρνουν μέρος σε συνέδρια, είναι πολύγλωσσοι και έχουν συμβάλει τα μέγιστα στη διάδοση και εδραίωση των Νεοελληνικών Σπουδών στην Ευρώπη. Ο Ζώρας δημιούργησε στην Ιταλία ένα φυτώριο μαθητών το οποίο αναπτύχθηκε πολύ και όλοι γνωρίζουμε πόσους και ποιους εξαίρετους ιταλούς νεοελληνιστές μας έδωσε.[6] Ο Πολίτης βρισκόταν, όπως προκύπτει και από την αλληλογραφία του, σε διαρκή επαφή με ξένους νεοελληνιστές σε ολόκληρη την Ευρώπη και συχνά έκανε διαλέξεις στο Παρίσι, στην Αγγλία, στη Γερμανία. Και οι δύο δίνουν έμφαση στις εκδόσεις κειμένων, διότι προφανέστατα πιστεύουν ότι ΝΕΦ δε μπορεί να υπάρξει χωρίς αξιόπιστες εκδόσεις των λογοτεχνικών κειμένων. Η εκδοτική τους δραστηριότητα κατευθύνεται, όπως είναι αναμενόμενο, στην κρητική και την επτανησιακή λογοτεχνία την οποία μελετούν με πάθος. Ο Πολίτης ειδικεύεται και εμβαθύνει στον Σολωμό και δίκαια θεωρείται ο πατέρας των σολωμικών σπουδών, ο Ζώρας ασχολήθηκε ιδιαιτέρως με τον Κάλβο, χωρίς αυτό να σημαίνει πως δεν έχει αρκετά δημοσιεύματα και για τον Σολωμό.

5 Και οι δύο διεκδίκησαν την έδρα της Ακαδημίας το 1977 αλλά δεν εκλέχθηκε κανένας. Το 1980 ο Πολίτης υπέβαλε εκ νέου υποψηφιότητα και εκλέχθηκε ενώ ο Ζώρας δεν υπέβαλε για λόγους υγείας. Για τον Πολίτη βλ. (*Αφιέρωμα στον καθηγητή Λίνο Πολίτη 1979,* Κεχαγιόγλου, 7-22, *Μνήμη Λίνου Πολίτη* 1983, *Μνήμη Λίνου Πολίτη* 1988, Μαρωνίτης, Μουλλάς, Νικονάνος 2003). Για τον Γ. Ζώρα βλ. (Μαστροδημήτρης 631-634, Μαστροδημήτρης 18-36).

6 (Μαστροδημήτρης 1999, 339-348)

Οι δύο καθηγητές διηύθυναν περιοδικά. Ο Πολίτης τα *Ελληνικά* (1952-1976) και ο Ζώρας τον *Παρνασσό* (1959-1982) αλλά και την Επιστημονική Επετηρίδα Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Αθηνών (1953-1967).[7] Πρόκειται για περιοδικά που προϋπήρχαν και τα οποία ανανέωσαν ως προς το χαρακτήρα και τη σημασία. Τέλος, αλλά καθόλου λιγότερο σημαντικό, και οι δύο υπήρξαν πρόεδροι σε καλλιτεχνικά σωματεία. Ο Ζώρας στον παλαιό αλλά με περισσή αίγλη «Παρνασσό» (για την ακρίβεια αντιπρόεδρος και πρόεδρος του Φιλολογικού και Αρχαιολογικού Τμήματός του) ενώ ο Πολίτης ήταν εκ των ιδρυτών το 1951 της Καλλιτεχνικής Εταιρείας «Τέχνη» στη Θεσσαλονίκη και πρόεδρός της επί 25 χρόνια. Μια Εταιρεία η οποία στην ουσία οικοδόμησε το καλλιτεχνικό πεδίο στην πόλη και προετοίμασε το έδαφος για όλους τους πολιτισμικούς θεσμούς που ιδρύθηκαν. Ήδη όμως με αυτές τις αναφορές έχουμε αρχίσει να αγγίζουμε και τις διαφορές των δύο καθηγητών οι οποίες, όπως βλέπουμε, έχουν απόλυτη σχέση με το περιβάλλον στο οποίο δρουν.

Ομοιότητες υπήρχαν και στη θεματολογία των μαθημάτων τους. Όπως συνάγεται από τις επετηρίδες των δύο Πανεπιστημίων, δίδασκαν και οι δύο ένα βασικό μάθημα ιστορίας της νεοελληνικής λογοτεχνίας το οποίο ανέπτυσσαν στα δύο πρώτα έτη ενώ στα μεγαλύτερα έτη δίδασκαν μαθήματα εντοπισμένα σε συγκεκριμένα έργα, σχολές και περιόδους με ανάλυση των σχετικών κειμένων. Ο Ζώρας: Δημοτικό τραγούδι, Πρόδρομοι, Επτανησιακή Σχολή, Σολωμός, Κάλβος, Ρομαντική Σχολή, Πεζογραφία του 19ου αιώνα, Νεωτέρα πεζογραφία. Δίδασκε επίσης ένα μάθημα νεοελληνικής μετρικής στο οποίο εξέταζε ποιήματα και της πιο σύγχρονης ποίησης. Ο Πολίτης: Σολωμός, Θυσία του Αβραάμ, Βαλαωρίτης, Παλαμάς (Ασάλευτη ζωή), Βυζαντινά δημώδη μυθιστορήματα, Ερωφίλη, Ερωτόκριτος, Γρυπάρης, Αναλύσεις ποιημάτων κορυφαίων ποιητών, Πεζογράφοι της γενιάς του 1880. Επίσης ο Πολίτης δίδασκε πάντα ένα φροντιστήριο «Ασκήσεις εις την ελληνικήν παλαιογραφία». Αξιομνημόνευτο είναι εξάλλου ότι ο Πολίτης, από τον πρώτο χρόνο της καθηγεσίας του, μερίμνησε για τη διδασκαλία της νεοελληνικής δημοτικής γλώσσας στους πρωτοετείς φοιτητές διότι πίστευε πως δεν γνώριζαν να τη

7 (Γεράσιμος Ζώρας 249-315)

γράφουν αφού στη Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση επικρατούσε η καθαρεύουσα. Τέτοια πρωτοβουλία θα ήταν αδιανόητη βέβαια στη Φιλοσοφική Αθηνών η συντριπτική πλειοψηφία των καθηγητών της οποίας πίστευε ότι η δημοτική δεν είναι δυνατόν να διδαχθεί.[8]

Όσα αναφέρθηκαν παραπάνω δίνουν μια πολύ αμυδρή εικόνα του διδακτικού έργου των δύο καθηγητών, η ιδιαίτερη φύση του οποίου δε μπορεί να ανασυσταθεί από τους τίτλους των μαθημάτων στις επετηρίδες. Χρειάστηκε να μιλήσω και με αρκετούς μαθητές και συνεργάτες τους. Προσώρας θα ήθελα να σταθώ μόνο σε δυο σημεία. Το πρώτο: Το γραμματολογικό μάθημα του Πολίτη με τον τίτλο «Σταθμοί της νεοελληνικής λογοτεχνίας» αποτέλεσε το εργαστήριο της συγγραφής της Ιστορίας του. Σε πρόσφατο δημοσίευμά μου αναλύω τον τρόπο που έγινε αυτό αξιοποιώντας το χειρόγραφο των διαλέξεών του που βρέθηκε στο αρχείο του σε καλή κατάσταση.[9] Είμαστε σε θέση λοιπόν να δούμε πώς αξιοποιεί τον Δημαρά και πώς σταδιακά διαφοροποιείται από τη δημαρική ιστορία δημιουργώντας τη δική του ιστορική αφήγηση η σημασία της οποίας για τη νεοελληνική ιστοριογραφία της λογοτεχνίας έχει επισημανθεί.[10] Το αντίστοιχο μάθημα του Ζώρα, παρόλο που είναι τυπωμένο (εν μέρει τουλάχιστον) σε μορφή σημειώσεων για τους φοιτητές δεν έχει βέβαια την ίδια γραμματολογική σημασία.[11] Είναι ωστόσο χρήσιμο να επισημάνουμε ότι παραπέμπει και αυτός στον Δημαρά αλλά και στον Βουτιερίδη και υιοθετεί το ήδη τότε καθιερωμένο δημοτικιστικό σχήμα εξέλιξης της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Το δεύτερο σημείο που θα ήθελα να επισημάνω είναι πως κανείς από τους δύο δεν ασχολείται στα μαθήματά του με την αρκετά νεότερη λογοτεχνία, λ.χ. από τους μεταπαλαμικούς και έπειτα. Οι μαρτυρίες λένε πως ανέλυαν ποιήματα νεότερων ποιητών στα φροντιστήριά τους, πάντως επισήμως δεν εμφανίζεται

8 Οι απόψεις των καθηγητών της Φιλοσοφικής Σχολής της Αθήνας για το γλωσσικό είναι ένα σύνθετο θέμα που δε μπορεί να συζητηθεί εδώ. Την άποψη ότι η δημοτική δε μπορεί να διδαχτεί διότι δεν έχει αποκρυσταλλωμένη γραμματική την εκφράζουν αρκετοί καθηγητές στη συζήτηση για το εκπαιδευτικό ζήτημα στις συνεδριάσεις της 16ης , 19ης , 23ης, 29ης Οκτωβρίου 1957, *Πρακτικά Συνεδριάσεων Φιλοσοφικής Σχολής*, τ. 28. Γενικότερα για τη στάση της Φιλοσοφικής Σχολής Αθηνών και το γλωσσικό βλ. (Γαβρόγλου, Καραμανωλάκης, Μπάρκουλα 2014, 175-177).

9 (Αποστολίδου 2012)

10 (Βίττι 1973, Κεχαγιόγλου 1980, Αποστολίδου 2004)

11 (Ζώρας, 1960, 1965)

στις επετηρίδες μάθημα που να αφορά λογοτέχνη νεότερο του Γρυπάρη.[12] Είναι προφανές πως είχαν να διανύσουν διδακτικά μια εξαιρετικά μεγάλη περίοδο λογοτεχνικής παραγωγής και βέβαια η παλαιότερη λογοτεχνία λογικά προηγούνταν. Η ΝΕΦ εξάλλου, ακολουθώντας τους κανόνες της εν γένει Φιλολογίας, δεν ήταν τότε δυνατόν να παρακολουθήσει, και πολύ περισσότερο να διδάξει, μια λογοτεχνία που ήταν ακόμη εν τω γίγνεσθαι.

Ένα ζήτημα που μ' ενδιαφέρει πολύ είναι το πώς έβλεπαν οι ίδιοι οι καθηγητές τη συγκρότηση της ΝΕΦ ως διακριτής επιστήμης και μέσα από ποιες «συγκρούσεις» περνούσαν για να τη διαμορφώσουν και να αυξήσουν το κύρος της. Εδώ πρέπει να διευκρινίσουμε πως το περιβάλλον της Φιλοσοφικής Θεσσαλονίκης ήταν απείρως ευνοϊκότερο για την ανάπτυξή της. Όπως είναι αναμενόμενο ο δημοτικιστικός προσανατολισμός της Σχολής εγγυόταν μια ασφαλή αφετηρία για την ανάπτυξή της και αυτό αποδεικνύεται από τα πράγματα: στη Φιλοσοφική Θεσσαλονίκης ιδρύθηκαν τρεις ακόμη έδρες ΝΕΦ μέχρι το 1970[13] τη στιγμή που στην Αθήνα παρέμεινε μία και αυτή ΜΝΕΦ μέχρι το 1978.

Σχετικά με τις απόψεις τους για τη συγκρότηση της ΝΕΦ, ο Πολίτης εξέφρασε πολύ πρώιμα σχετικές απόψεις στον σημαντικό διάλογο που εκτυλίχθηκε μέσα από τις στήλες των *Νέων Γραμμάτων* το 1936 ανάμεσα στον Λίνο Πολίτη και τον Ιωάννη Συκουτρή.[14] Η ιστορία είναι μακρά, θα αναφέρω μόνον την άποψη του Πολίτη για τη ΝΕΦ. Δυσανασχετεί με τους λεπτομερείς κανόνες για το πώς πρέπει να γίνονται οι κριτικές εκδόσεις των νεοελληνικών λογοτεχνημάτων που προτείνει ο Συκουτρής στο περίφημο άρθρο του στη Νέα Εστία στο τέλος του 1935. Θεωρεί ότι ο τελευταίος κάνει μια προσπάθεια να επιβάλει κανόνες έκδοσης από τα έξω, από το χώρο της κλασικής φιλολογίας: «Σε μια τώρα επιστήμη αφορμάριστη κι αδικαίωτη ακόμα, όπως η νεοελληνική φιλολογία που πασκίζουμε να πούμε πως υπάρχει, να πάρουμε κανόνες έτοιμους από αλλού και μ' αυτούς να θέλουμε ν' αρχίσουμε είναι ολότελα ανάποδο».[15] Η αντίδραση του Πολίτη

12 (Κεχαγιόγλου 1982)

13 Το 1964 εκλέχθηκε ο Σταμάτης Καρατζάς, το 1967 ο Γ. Π. Σαββίδης και το 1970 ο Απόστολος Σαχίνης.

14 Για μια συγκεντρωτική περιγραφή και σχολιασμό του διαλόγου βλ. (Μαστροδημήτρης 1996).

15 Επιστολή Λ. Πολίτη προς τα *Νέα Γράμματα* (Πολίτης 345). Ο Πολίτης στέλνει την

είναι για μας σημαντική διότι δείχνει ότι δε θεωρούσε, τότε ακόμη, τη νεοελληνική φιλολογία επιστήμη («Εμείς ζούμε ακόμη πολύ μέσα στη λογοτεχνία μας για να μπορέσουμε κιόλας να την κάμωμε επιστήμη»)[16] ενώ για την ανάπτυξή της έγραφε: «[…] το ωρίμασμά της θα τόβλεπα περισσότερο οργανικό – μέσα από τους ανθρώπους της δουλιάς, που η ανάγκη αυτή θα τους γινόταν σιγά – σιγά συνειδητή […] Όμως ο κ. Σ. είναι κλασικός φιλόλογος, κ᾽ η προσπάθειά του είναι το σύστημα που διαμορφώθηκε στην κλασική φιλολογία να το εφαρμόσει στη νεοελληνική».[17] Στο τέλος της επιστολής του επισημαίνει τις καθαρευουσιάνικες αντιλήψεις του Συκουτρή, με έναν τρόπο που δείχνει πως η αντίδραση στο άρθρο του Συκουτρή έχει δύο στόχους: τον ενδεχόμενο καθορισμό της νεοελληνικής από την κλασική φιλολογία και τον καθορισμό της από την καθαρευουσιάνικη παράδοση.

Νομίζω πως ήδη σ᾽ αυτή την εποχή ο Πολίτης, παρόλο που δεν έχει ακόμη κατασταλάξει ως επιστήμων της ΝΕΦ, έχει συνειδητοποιήσει ότι η συγκρότησή της ως επιστήμης θα πρέπει να σημάνει συγκρούσεις με άλλες συγγενικές επιστήμες όπως η Κλασική Φιλολογία αλλά και με τρόπους σκέψης και πνευματικές παραδόσεις όπως ο καθαρευουσιανισμός. Δεν έχει υποπέσει στην αντίληψή μου εκπεφρασμένη άποψη του Ζώρα για τη συγκρότηση της ΝΕΦ. Όπως και να έχει πάντως δεν θα μπορούσε να διατυπωθεί με αυτούς τους όρους, όντας σε μια Σχολή που υποστήριζε την καθαρεύουσα.[18] Ωστόσο και ο Ζώρας βρέθηκε, λίγα χρόνια μετά την έναρξη της θητείας του, στη δίνη μιας σύγκρουσης: Το 1947, μετά την αποχώρηση του Νίκου Βέη, τίθεται το θέμα στη Σχολή τι θα γίνει με την Α΄ έδρα ΜΝΕΦ: θα καταργηθεί, θα παραμείνει ως έχει ή θα αλλάξει περιεχόμενο; Ο Ζώρας δίνει τότε μια μάχη η οποία είναι ενδεικτική τη προσπάθειάς του να οριοθετήσει τη ΝΕΦ και να την απελευθερώσει από τη Βυζαντινή Φιλολογία. Προσπαθεί λοιπόν να πείσει τους υπόλοιπους καθηγητές ότι η έδρα πρέπει να

επιστολή στα *Νέα Γράμματα* και όχι στη *Νέα Εστία* με αφορμή επαινετικό άρθρο του Μ. Μιχαηλίδη για τον Συκουτρή.

16 ΄Ο.π., 344.

17 Ό.π., 344-345.

18 Οι γλωσσικές αντιλήψεις του Ζώρα είναι ένα θέμα που χρειάζεται ξεχωριστή αντιμετώπιση που δε μπορεί να γίνει εδώ. Βλ. προς το παρόν την παρέμβασή του στη συνεδρίαση της Σχολής σχετικά με την περίφημη αντιδικία των τόνων και την παραπομπή του Ιωάννη Κακριδή (*Η αντιδικία των τόνων* 1944, 261-277).

διατηρηθεί μεν αλλά να μετατραπεί σε έδρα Βυζαντινής Φιλολογίας έτσι ώστε να ξεχωρίσουν τα δύο επιστημονικά πεδία. Με αυτόν τον τρόπο θα απελευθερωνόταν και ο ίδιος από αυτό το κομμάτι και θα μετατρεπόταν εμμέσως η δική του σε ΝΕΦ. Αυτό που φαίνεται σε μας σήμερα αυτονόητο, για τους καθηγητές της Φιλοσοφικής Σχολής της Αθήνας δεν ήταν. Πολλοί καθηγητές υποστήριζαν ότι το περιεχόμενο της ΜΝΕΦ δεν είναι αρκετά ευρύ και άρα δεν πρέπει να ξεχωρίσουν. Η Σχολή υιοθέτησε τελικά την πρόταση του Ζώρα, προκηρύχθηκε θέση ΒΦ την οποία κατέλαβε ο Νικόλαος Τωμαδάκης, αλλά η έδρα του Ζώρα ουδέποτε μετατράπηκε επισήμως σε ΝΕΦ.[19]

Στο υπόλοιπο της ανακοίνωσής μου έχω επιλέξει να συνεξετάσω τους πανηγυρικούς λόγους που εκφώνησαν οι δύο καθηγητές στον εορτασμό για τα εκατό χρόνια από το θάνατο του Διονυσίου Σολωμού το 1957. Η συνεξέταση αυτή θα μας δώσει την ευκαιρία να συγκεφαλαιώσουμε τα ερωτήματά μας και να υποδείξουμε κάποιες απαντήσεις. Επιλέγω πανηγυρικούς διότι πρόκειται για στιγμές όπου ο καθηγητής της ΝΕΦ, ως εκπρόσωπος της Σχολής του, καλείται να απευθυνθεί σε ένα δημόσιο ακροατήριο το οποίο συνήθως αποτελείται από συναδέλφους του καθηγητές, από εκπροσώπους της εξουσίας, των θεσμών, της κοινής γνώμης. Έχει στην ουσία να αντιμετωπίσει μια πρόκληση: πώς θα διαχειριστεί τις ιδεολογικές και πολιτικές προσδοκίες που άρρητα και ενδόμυχα προβάλλει στο αντικείμενο της μελέτης του, τη νεοελληνική λογοτεχνία, ένα τέτοιο ακροατήριο; Τοποθετώντας τους επομένως στο θεσμικό αυτό πλαίσιο θα έχουμε την ευκαιρία να δούμε πώς ανταποκρίνονται οι δύο καθηγητές σε αυτή την πρόκληση.

Ο Ζώρας εκφώνησε την ομιλία του στις 14 Μαρτίου 1957 στη μεγάλη αίθουσα τελετών του Πανεπιστημίου Αθηνών και ο Πολίτης λίγες μέρες αργότερα, στις 20 Μαρτίου, επίσης στην αίθουσα τελετών του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Η ομιλία του Ζώρα έχει τον τίτλο «Διονύσιος Σολωμός. Ο εθνικός ποιητής της νεωτέρας Ελλάδος (1798 -1857)».[20] Ξεκινά ρητορικά, με στίχους

19 Η συζήτηση ήταν μακροσκελής με πολλές παλινωδίες και αλλαγές αποφάσεων, πράγμα που δείχνει την πάλη που έγινε για αυτονόμηση της ΝΕΦ από τη ΜΕΦ. *Πρακτικά Συνεδριάσεων της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών*, τ. 22, συνεδριάσεις 17ης Νοεμ., 8ης , 15ης, 22ας Δεκ. 1947, 26ης Ιαν. 1948.

20 (Ζώρας 1957)

από τον *Ύμνο στην Ελευθερία* και επίκληση σ' αυτήν να βοηθήσει την Ελλάδα η οποία «αγωνίζεται και πάλιν εξ ίσου σκληρόν και επίπονον αγώνα υπέρ των εθνικών δικαίων της»[21] [βρισκόταν σε έξαρση το κυπριακό] και συνεχίζει με έναν ύμνο στην ποίηση και τη σημασία της για τον άνθρωπο και το έθνος. Μετά, λοιπόν, από αυτές τις αναγκαίες παραχωρήσεις στο τυπικό των πανηγυρικών, ο ομιλητής αφηγείται τη ζωή και το έργο του Σολωμού: σε μια γλαφυρή καθαρεύουσα ισορροπεί ανάμεσα στην ακρίβεια των βιογραφικών πληροφοριών, τη δικαιολόγηση της αισθητικής και ιστορικής αξίας του έργου του, για να καταλήξει σε μια ολοκληρωμένη και σαφή επιχειρηματολογία γιατί είναι εθνικός ποιητής. Τα σημεία αιχμής της ομιλίας του, όπως είναι αναμενόμενο, είναι η μεταστροφή του από την ιταλική παιδεία στην ελληνική γλώσσα και ποίηση, η επίδραση της ελληνικής επανάστασης, η μεγάλη απήχηση του *Ύμνου*, ο αγώνας του να φτιάξει μια ποιητική γλώσσα δική του με βάση τη δημοτική, οι μετρικοί του πειραματισμοί και η σύνθεση του δεκαπεντασύλλαβου, οι φιλοσοφικές και μεταφυσικές ανησυχίες της τελευταίας περιόδου. Σε πολλά σημεία τονίζει τη σύνθεση που επιτελεί ο Σολωμός. Στην ομιλία του Ζώρα παραπομπές γίνονται στον Πολυλά, στον Παλαμά, αλλά όπως φαίνεται και από τις υποσημειώσεις, στον Αποστολάκη, στον Κριαρά, στον Πολίτη, στον Τωμαδάκη. Ο Ζώρας στην ομιλία του αυτή ναι μεν έχει ορισμένες εθνικές κορώνες στην αρχή και στο τέλος αλλά κατορθώνει να δώσει μια εικόνα του Σολωμού όπως τη δημιούργησε η δημοτικιστική ιστοριογραφία της λογοτεχνίας.[22]

Η ομιλία του Πολίτη έχει τον τίτλο «Ο Σολωμός και οι σύγχρονοί του».[23] Το πρώτο που παρατηρεί κανείς είναι πως διάλεξε ένα πιο ειδικό θέμα, σαν να πίστευε πως τα γενικά έχουν ειπωθεί ή, για να το διατυπώσω αλλιώς, σαν να απευθύνεται σε ένα πιο ειδικό κοινό, το οποίο ήδη γνωρίζει τα βασικά και επομένως μπορεί να του μιλήσει πιο εξειδικευμένα. Ο Πολίτης δεν κάνει καμιά παραχώρηση στη συνήθη ρητορική των πανηγυρικών. Διαθέτει και το μεγάλο προνόμιο να μπορεί, στο αρχίνισμα της ομιλίας του, να κάνει τη

21 Ό.π., 5.

22 Ο Γαραντούδης (2001, 49-57) επισημαίνει πως ο Ζώρας είναι υπερβολικός όταν περιγράφει την απήχηση του *Ύμνου* και γενικότερα σχολιάζει τη συμβολή του στη συγκρότηση του γραμματολογικού σχήματος της επτανησιακής σχολής.

23 (Πολίτης, 2-11). Οι παραπομπές στο (Πολίτης 1985).

σπουδαία ανακοίνωση για την απόφαση του Πανεπιστημίου να εκδώσει, πανομοιότυπα και παλαιογραφικά, τα αυτόγραφα του Σολωμού, ένα αίτημα που είχε υποστηρίξει από παλαιότερα με όλες του τις δυνάμεις. Μάλιστα εκφράζει την άποψη ότι η ποίηση του Σολωμού βρίσκεται πιο κοντά στην ευαισθησία του σημερινού αναγνώστη από ποτέ άλλοτε στο παρελθόν διότι «ο χρόνος που μεσολάβησε, και κυρίως η τολμηρή επανάσταση στον τομέα του λυρικού λόγου τις τελευταίες δεκαετίες, μας χάρισε μια βαθύτερη αίσθηση του λυρισμού· ό,τι πριν θεωρούσαμε απόσπασμα ή σχεδίασμα αινιγματικό ή ακατάληπτο αρχίζει να μας γίνεται κατανοητό, το αντικρίζουμε τώρα σαν μια έξοχα αρτιωμένη ενότητα, καθαρά και απόλυτα λυρική, σαν ένα λυρικό 'αυτοϋπαρχτο κόσμο, μαθηματικά βαθμολογημένον, πλούσιον και βαθύν'»[24]. Είναι φανερό ότι με μια τέτοια εισαγωγή ο Πολίτης επιδιώκει κάτι πολύ περισσότερο από το να δώσει μια γενική εικόνα της ζωής και του έργου του Σολωμού. Και πράγματι η υπόλοιπη ομιλία του ασχολείται με όσα γράφτηκαν γύρω από τον Σολωμό τη στιγμή του θανάτου του και δυο χρόνια μετά, με την αφορμή της έκδοσης των *Ευρισκομένων* από τον Πολυλά. Δεν είναι εδώ η κατάλληλη στιγμή να υπεισέλθουμε σε λεπτομέρειες της ομιλίας. Απλώς θέλω να επισημάνω ότι η περιήγηση του Πολίτη στα δημοσιεύματα των εφημερίδων και στα όσα έγραψαν Φαναριώτες και Επτανήσιοι της εποχής, αναδεικνύει την ιστορικότητα αυτής της πρόσληψης στη συγχρονία. Με ιστορικό πνεύμα κλείνει εξάλλου την ομιλία του όταν τονίζει πως κάθε λογοτεχνική γενιά, όπως εκείνη του 1880 και του 1930, που ανανεώνει τα γράμματά μας αντικρίζει και περισσότερο κριτικά τις μορφές του παρελθόντος προσθέτοντας στη γνώση και στην ευαισθησία μας.

Οι διαφορές ανάμεσα στις δύο ομιλίες είναι νομίζω εμφανείς. Διαφορετικές οι προσωπικότητες των ομιλητών, διαφορετικό το ακροατήριο, διαφορετική η σχέση με τον ίδιο τον Σολωμό και διαφορετική η αίσθηση της ιστορικότητας των πραγμάτων. Σημειώσαμε παραπάνω για την ομιλία του Ζώρα ότι ενσωματώνει τη δημοτικιστική κριτική για τον Σολωμό. Ο Πολίτης, αναφερόμενος στην πρόσληψη των συγχρόνων του Σολωμού και ειδικά στους Φαναριώτες, αποκαθιστά πλήρως την εσφαλμένη εικόνα που

24 (Πολίτης 1985, 273)

είχαν δώσει παλαιότεροι, φανατικοί δημοτικιστές (βλ. Βαλέτας 1936) ότι δήθεν οι Φαναριώτες υποτίμησαν την ποιητική του αξία.[25] Με ακριβολογία και επιμονή στη λεπτομέρεια διευκρινίζει πως οι επιφυλάξεις ήταν πάντοτε για τη γλώσσα και καθόλου για την αξία της ποίησης πράγμα που σημαίνει πως και οι περίφημες δύο παραδόσεις, και τα δυο στρατόπεδα δεν ήταν τόσο αυστηρά διαχωρισμένα όσο φάνηκαν μέσα στη δίνη του γλωσσικού αγώνα. Όπως το βλέπω λοιπόν εγώ, οι δύο καθηγητές της ΝΕΦ αντιμετωπίζουν την ίδια τη λογοτεχνία αλλά και τη φιλολογική παράδοση με έναν παρόμοια ανοικτό τρόπο, πέρα από οποιοδήποτε στρατόπεδο. Οι δύο πανηγυρικοί, μέσω του υπονοούμενου ακροατηρίου που προϋποθέτουν, αποκαλύπτουν το βάρος και την ιδεολογική ποιότητα της περιρρέουσας ατμόσφαιρας στην οποία εκφωνούνται: επισημότερο ασφαλώς ακροατήριο στην Αθήνα, αλλά και πιο δυσκίνητο ιδεολογικά, πιο οχυρωμένο στις βεβαιότητές του παρωθεί τον καθηγητή να του μιλήσει σε μια ορισμένη γλώσσα (και δεν εννοώ εδώ μόνο την καθαρεύουσα). Ο καθηγητής ανταποκρίνεται σε αυτή την απαίτηση υιοθετώντας την εθνική ρητορεία μέσα όμως από μια καθαρά δημοτικιστική προοπτική παρόλο που μιλά σε καθαρευουσιάνικο ακροατήριο. Είναι μια ένδειξη της «ανωμαλίας» του πολιτισμικού κεφαλαίου της ΝΕΦ στην Αθήνα: έχοντας παραδεχτεί την αξία της δημοτικής γλώσσας στη λογοτεχνία, δεν μπορούσε να συμβάλει στο γενικό πολιτισμικό κεφάλαιο μιας Σχολής που είχε στηθεί πάνω στην καθαρεύουσα παράδοση.

Πιο κατάλληλα ετοιμασμένο το ακροατήριο στη Θεσσαλονίκη καθώς ήδη η Σχολή είχε πάρει σημαντικές αποφάσεις για την έκδοση των αυτογράφων, δίνει την άνεση στον καθηγητή να μιλήσει με αποχρώσεις. Όμως κι εκείνος πάει το κοινό αυτό λίγο παραπέρα, οξύνει την ιστορικότητά του, διαλύει παλαιές ψευδαισθήσεις και τοποθετεί τον Σολωμό μέσα στην εξέλιξη της ποίησης αλλά και της κριτικής.

Το ότι τα δύο αυτά διαφορετικά θεσμικά περιβάλλοντα δίνουν διαφορετικό ρυθμό στην ανάπτυξη της επιστήμης αλλά και επενδύουν εντέλει τη σπουδή της νεοελληνικής λογοτεχνίας με ένα διαφορετικό πολιτισμικό κεφάλαιο είναι προφανές, αν και πρέπει

25 Η ειρωνεία είναι πως ο Ζώρας στην ομιλία που είδαμε ασπάζεται αυτή την άποψη, συντάσσεται δηλαδή με τους πιο ακραιφνείς δημοτικιστές.

να θεμελιωθεί ακριβέστερα. Αρκεί προς το παρόν μια τελευταία πληροφορία: Ο Πολίτης και ο Ζώρας, κατά τη διάρκεια της καθηγεσίας τους εισηγήθηκαν τον ίδιο περίπου αριθμό διδακτορικών διατριβών: τέσσερις ο Πολίτης, πέντε ο Ζώρας. Το βάρος όμως των ονομάτων και των θεμάτων είναι πολύ διαφορετικό όπως φαίνεται από τον παρακάτω πίνακα.

Διατριβές Γ. Ζώρα			Διατριβές Λ. Πολίτη		
Χρον.	Όνομα	Τίτλος	Χρον.	Όνομα	Τίτλος
1954	Φαίδων Μπουμπουλίδης	Το πρότυπον του Ζήνωνος	1953	Κ. Θ. Δημαράς	Δύο φίλοι, Κοραής και Βάμβας
1958	Γλυκ. Πρωτοπαπά-Μπουμπουλίδου	Το θέατρον εν Ζακύνθω από του ΙΖ΄ μέχρι του ΙΘ΄ αιώνος	1963	Α. Αγγέλου	Πλάτωνος Τύχαι
1960	Ευάγγελος Μανής	Ανδρέας Μουστοξύδης 1785-1860. Ο επιστήμων, ο πολιτικός, ο εθνικός αγωνιστής. Μελέτη ιστορική και φιλολογική	1964	Ελένη Κακουλίδου	Θρησκευτικά αλφαβητάρια
1967	Εμμανουήλ Χατζηγιακουμής	Νεοελληνικαί πηγαί του Σολωμού: κρητική λογ., δημώδης μεσαιωνική λογ., δημοτική ποίησις	1966	Γ. Π. Σαββίδης	Καβαφικές εκδόσεις
1967	Ευάγγελος Σκουβαράς	Στηλιτευτικά κείμενα 18ου αιώνος			

Για να είμαστε δίκαιοι αλλά και για να αναδείξουμε ακόμη μία φορά το βάρος της παράδοσης της Σχολής πρέπει να προσθέσουμε και την εξής πληροφορία: ο Ζώρας στο Πανεπιστήμιο της Ρώμης εισηγήθηκε στη μεν πενταετία 1934 - 1939 σαράντα τέσσερις διδακτορικές διατριβές μεταξύ των οποίων και μία για τον παλαμικό *Δωδεκάλογο του Γύφτου* ενώ στο διάστημα 1957-1979 περισσότερες από τριάντα, μεταξύ των οποίων του Νάσου Βαγενά για τον Σεφέρη.[26] Δεν είναι λοιπόν μόνον ή κυρίως οι προσωπικές προθέσεις ή τα προσωπικά επιστημονικά ενδιαφέροντα που οδηγούν τον καθηγητή της ΝΕΦ προς μια ορισμένη επιστημονική παραγωγή αλλά και το κλίμα της Σχολής το οποίο, με τη σειρά του, προσελκύει ή όχι τους νέους επιστήμονες.

26 Μαστροδημήτρης 1999.

Βιβλιογραφία

Αποστολίδου Βενετία: «Πανεπιστημιακή διδασκαλία και ιστοριογραφία της λογοτεχνίας: το παράδειγμα του Λίνου Πολίτη». Στο: Α. Καστρινάκη, Α. Πολίτης, Δ. Τζιόβας (επιμ.), *Για μια Ιστορία της Ελληνικής Λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2012: 465- 479.

————: «Η μελέτη της ιστοριογραφίας της νεοελληνικής λογοτεχνίας στο δεύτερο μισό του 20ου αιώνα: Προϋποθέσεις, όρια και χαρακτηριστικά». Στο: Πασχάλης Κιτρομηλίδης - Τριαντάφυλλος Σκλαβενίτης (επιμ.), *Ιστοριογραφία της νεότερης και σύγχρονης Ελλάδας 1833-2002, Πρακτικά του Δ' Διεθνούς Συνεδρίου Ιστορίας*, τ. Α΄. Αθήνα: Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών 2004: 343-355.

Αφιέρωμα στον καθηγητή Λίνο Πολίτη. Θεσσαλονίκη 1977.

Βίττι, Μάριο: «Η προσφορά του Λίνου Πολίτη στη νεοελληνική γραμματολογία». *Το Βήμα* 25 Φεβρ. 1973.

Γαβρόγλου, Κώστας: *Το παρελθόν των επιστημών ως ιστορία.* Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2004.

Γαβρόγλου Κώστας, Βαγγέλης Καραμανωλάκης, Χάιδω Μπάρκουλα: *Το Πανεπιστήμιο Αθηνών (1837-1937) και η ιστορία του. Ηράκλειο*: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2014.

Γαραντούδης, Ευριπίδης: *Οι Επτανήσιοι και ο Σολωμός. Όψεις μιας σύνθετης σχέσης (1820-1950)*. Αθήνα: Καστανιώτης 2001.

Ζώρας, Γεράσιμος: «Τα εβδομηντάχρονα της ΕΕΦΣΠΑ (1935-2005). Επιστολιμαίες κρίσεις προς τον Γ.Θ. Ζώρα κατά την περίοδο 1953-1965». *Επιστημονική Επετηρίδα Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Αθηνών ΛΖ΄* (2005-2006): 249-315.

Ζώρας, Γεώργιος: *Διονύσιος Σολωμός. Ο εθνικός ποιητής της Νεωτέρας Ελλάδος (1798-1857)*. Αθήνα: 1957.

————: *Δημοτική Ποίησις. Κατά τας παραδόσεις του Καθηγητού Γεωργίου Ζώρα*. Αθήνα: Φιλολογικαί εκδόσεις Β. Βασιλείου 1960.

————: *Μεσαιωνική και Νεωτέρα Ελληνική Φιλολογία. Κατά τας παραδόσεις του Καθηγητού Γεωργίου Θ. Ζώρα. Περίοδος Πρώτη. Από των αρχών της Νεοελληνικής Φιλολογίας μέχρι της πτώσεως της Κωνσταντινουπόλεως. Περίοδος Δευτέρα. Από της πτώσεως της Κωνσταντινουπόλεως μέχρι της αλώσεως της Κρήτης.* Αθήνα *1965.*

————: *Σπουδαί – Δράσις – Δημοσιεύματα.* Εν Αθήναις 1977.

Η αντιδικία των τόνων. Εκ των συνεδριών της Φιλοσοφικής Σχολής του Πανεπιστημίου Αθηνών. Αθήνα: Εκδ. οίκος Τζάκα – Δελαγραμμάτικα 1944.

Κεχαγιόγλου, Γιώργος: «Λίνος Πολίτης (1906-1982*)». Ελληνικά* 34 (1982-83): 7-22.

————: «Οι ιστορίες της νεοελληνικής λογοτεχνίας», *Μαντατοφόρος* τ. 15 (Μάρτιος 1980): 5-66.

Μαστροδημήτρης, Π.Δ.: «Γεώργιος Θ. Ζώρας (Πύργος 1908 – Αθήνα 13.6.1982)». *Επιστημονική Επετηρίδα Φιλοσοφικής Σχολής Πανεπιστημίου Αθηνών ΚΗ΄* (1979-1985): 631-634.

————: «Γεώργιος Θ. Ζώρας (1908-1982)». *Παρνασσός ΚΕ΄* (1983). Τιμητικός τόμος εις μνήμην Γεωργίου Θ. Ζώρα: 18-36.

————: «Ερανίσματα από το αρχείο του καθηγητή Γ.Θ. Ζώρα». Στο *Η νεοελληνική σύνθεση. Θέματα και κατευθύνσεις της νεοελληνικής λογοτεχνίας.* Αθήνα: Νεφέλη 1999.

————: «Ιωάννης Συκουτρής – Λίνος Πολίτης: Το χρονικό μιας φιλολογικής αντιδικίας». *Μαντατοφόρος* 41 (1996): 65-82.

Μαρωνίτης, Δημήτρης, Παν. Μουλλας, Νίκος Νικονάνος: *Τρεις ομιλίες για τον Λίνο Πολίτη*. Θεσσαλονίκη: «Τέχνη». Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία 2003.

Μνήμη Λίνου Πολίτη. Θεσσαλονίκη: «Τέχνη». Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία 1983.

Μνήμη Λίνου Πολίτη. Θεσσαλονίκη 1988.

Πολίτης, Λίνος: Επιστολή στα *Νέα Γράμματα* 2 (1936): 343-346.

————: «Ο Σολωμός και οι σύγχρονοί του. Πριν από εκατό χρόνια». *Νέα Εστία* 62 (1957): 2-11. Και στο *Γύρω στον Σολωμό. Μελέτες και άρθρα (1938-1982)*. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης 1985: 272-297.

————: *Σπουδές – Δράση - Δημοσιεύματα.* Θεσσαλονίκη 1977.

Ι. Συκουτρής, «Κριτικές εκδόσεις νεοελληνικών λογοτεχνημάτων», *Νέα Εστία*, τ. 18 (1935), 990-1000 και τώρα στο *Μελέται και Άρθρα*, Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 1982, 420-435.

Η κριτική του ημερολογίου στην Ελλάδα: από την καταδίκη στη μίμηση

Νίκος Φαλαγκάς *

Η ιστορία της κριτικής δεξίωσης των νεοελληνικών προσωπικών ημερολογίων είναι σχετικά σύντομη και περιλαμβάνει έναν περιορισμένο αριθμό κειμένων. Τα πρώτα από αυτά παρουσιάζουν ωστόσο ενδιαφέρουσες αναλογίες με γαλλικά κριτικά κείμενα που γράφτηκαν με αφορμή εκδόσεις προσωπικών ημερολογίων που έγιναν στη Γαλλία στα τέλη του 19ου αιώνα. Έτσι, μετά από μια σύντομη αναφορά στην γαλλική κριτική για το ημερολόγιο, θα εξεταστούν τα κριτικά κείμενα που γράφτηκαν για τέσσερα από τα πρώτα νεοελληνικά ημερολογιακά κείμενα που εκδόθηκαν σε μορφή βιβλίου, αλλά και δύο υστερότερα κριτικά κείμενα, τα οποία μιμούνται τη μορφή του ημερολογίου.

Το 1883, δύο χρόνια μετά το θάνατό του Henri-Frédéric Amiel, εκδίδονται σε δύο τόμους τα *Fragments d'un journal intime*.[1] Το ημερολόγιο του Ελβετού καθηγητή φιλοσοφίας Amiel αποτελεί ένα από τα πιο πολυδιαβασμένα και πολυμεταφρασμένα προσωπικά ημερολόγια και σε πολύ μεγάλο βαθμό επανακαθόρισε τους όρους πρόσληψης του είδους αυτού του αυτοβιογραφικού λόγου.[2] Στα αμέσως επόμενα χρόνια, με αφορμή κυρίως την έκδοση αυτή, εξαπολύεται στη Γαλλία μια «συστηματική επίθεση» κατά του

---

* Ο Νίκος Φαλαγκάς είναι διδάκτορας Νεοελληνικών Σπουδών του King's College London.

1 Βλ. De Roux 1999, τ. III, λ. «Fragments d'un journal intime». Η έκδοση του συνόλου του προσωπικού ημερολογίου του Amiel σε δώδεκα τόμους ξεκίνησε το 1976 και ολοκληρώθηκε μόλις το 1994.

2 Σύμφωνα με τον Alain Girard (1986, 427), η έκδοση αυτή συνέβαλε περισσότερο από οποιαδήποτε άλλη στη διάδοση της μόδας του ημερολογίου και στη μετατροπή «αυτής της γραφής "για τον εαυτό" σε μια γραφή για το κοινό». Οι Philippe Lejeune και Catherine Bogaert (2006, 206-208), αντίθετα, θεωρούν ως χρονιά ορόσημο το 1887, οπότε και εκδίδονται τα ημερολόγια των αδελφών Goncourt και της Marie Bashkirtseff. Βλ. και Lejeune 2009, 155-157.

Πρακτικά Ε΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτ. 2014): Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία
Τόμος Β΄ (ISBN: 978-960-99699-9-4)
© 2015 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

προσωπικού ημερολογίου.[3] Ο Ernest Renan (1884), συγγραφέας του διάσημου *Βίου του Ιησού*, γράφει με αφορμή το προσωπικό ημερολόγιο του Amiel, πως πρόκειται για ένα είδος επικίνδυνο, και ορισμένες φορές ανθυγιεινό, και υποστηρίζει πως όποιος έχει χρόνο να γράψει ημερολόγιο «δεν έχει επαρκώς συλλάβει πόσο απέραντος είναι ο κόσμος».[4] Ο Γάλλος κριτικός και ιστορικός της λογοτεχνίας Ferdinand Brunetière (1886, 216) αναρωτιέται, σε άρθρο του στη *Revue des Deux Mondes*, αν υπάρχει κάτι πιο γελοίο και πιο αύθαδες από το να κρατά κανείς ημερολόγιο και χαρακτηρίζει τον Amiel θύμα και μάρτυρα της μοντέρνας ασθένειας («maladie moderne»), του οιδήματος, της διαστολής και της υπερτροφίας του «εγώ».[5] Τον εικοστό αιώνα αλλά στο ίδιο πνεύμα με τον Brunetière, ο συγγραφέας Paul Bourget (1922, 20-23), με αφορμή το ημερολόγιο των αδερφών Goncourt, θα μιλήσει για «σελίδες εγωτισμού» αλλά και θα περιγράψει τον κίνδυνο που προκύπτει από την κατάχρηση του ημερολογίου: η ανικανότητα ενός συγγραφέα να βγει από τον εαυτό του οδηγεί στον περιορισμό της αντίληψής του για την κοινωνία και στην αποξήρανση της φαντασίας του. Πρόκειται, καταλήγει ο Bourget (ό.π.), «για την απόλυτη και πιο νοσηρή εκδοχή του ατομικισμού».[6]

Οι αρνητικοί χαρακτηρισμοί όμως για το είδος του προσωπικού ημερολογίου δεν περιορίζονται μόνο σε κείμενα που έχουν ως αφορμή τις εκδόσεις ημερολογίων που πραγματοποιήθηκαν στη Γαλλία κατά τη δεκαετία του 1880. Όπως επισημαίνει ο Philippe Lejeune (2009), μερικά από τα γνωστότερα θεωρητικά κείμενα που αφορούν το προσωπικό ημερολόγιο, όπως εκείνα του Maurice Blanchot ή του Roland Barthes, αλλά και οι εργασίες των σημαντικότερων μελετητών του προσωπικού ημερολογίου έως και τη δεκαετία του 1970, δηλαδή οι μελέτες της Michèle Leleu, του Alain Girard και της Beatrice Didier, περιλαμβάνουν ή καταλήγουν σε αρνητικές κρίσεις για το είδος αυτό.

Η ιστορία της κριτικής δεξίωσης του ελληνικού προσωπικού ημερολογίου είναι ασφαλώς συντομότερη και μπορεί να μην πε-

3 Βλ. Simonet-Tenant 2004, 149-150.
4 Βλ. και Girard 1986, 579-581.
5 Βλ. και Girard 1986, 582-583.
6 Για μια επισκόπηση των απόψεων που διατυπώνει ο Bourget για το προσωπικό ημερολόγιο ήδη από τη δεκαετία του 1880 βλ. Girard 1986, 576-579. Πρβλ. και Caillois 1981.

ριλαμβάνει, τουλάχιστον στην αρχή, γενικευμένους αφορισμούς για το είδος αυτό της γραφής, αλλά οπωσδήποτε αποκαλύπτει την αμηχανία της ελληνικής κριτικής μπροστά στο άγνωστο. Το 1939 εκδίδει ο Γιώργος Θεοτοκάς το *Ημερολόγιο της «Αργώς» και του «Δαιμονίου»*. Η μοναδική κριτική που έχει εντοπιστεί για την έκδοση αυτή γράφτηκε στην εφημερίδα *Αθηναϊκά Νέα* από τον Γρηγόριο Ξενόπουλο (Μοσχονάς 2004, αρ. 217). Στην αρχή του άρθρου ο Ξενόπουλος (1989, 115) εξηγεί πως πρόκειται για τα «σημειώματα που κρατούσε» ο Θεοτοκάς, «εν είδει ημερολογίου, όσο σχεδίαζε, μελετούσε κι έγραφε τα δύο αυτά μυθιστορήματά του». Ο χαρακτηρισμός «σημειώματα», τον οποίο όμως πρώτος είχε χρησιμοποίησε ο ίδιος ο Θεοτοκάς στην εισαγωγή του τόμου,[7] επαναλαμβάνεται και στη συνέχεια:

> Το βιβλιαράκι του κ. Θεοτοκά μπορεί να φαίνεται παράξενο, δεν είναι όμως και τόσο ασυνήθιστο. Πολλοί συγγραφείς κρατούν τέτοια σημειώματα όσο γράφουν, που τα συναρμολογούν κατόπι και τα τυπώνουν, ή μας διηγούνται αργότερα, πολλές φορές μετά χρόνια, την ιστορία του έργου τους εκείνου: [...] (ό.π., 116).

Αξίζει να σημειωθεί πως ο Ξενόπουλος περιγράφει το ημερολόγιο της συγγραφής των δύο μυθιστορημάτων ως σημειώματα, τα οποία συναρμολογούνται κατόπι, αλλά και φαίνεται πως το παραλληλίζει με την αναδρομική και ίσως μάλιστα και με την προφορική αφήγηση («ή μας διηγούνται αργότερα, πολλές φορές μετά χρόνια, την ιστορία του έργου τους εκείνου»). Με άλλα λόγια, δεν αναγνωρίζει μια από τις κύριες ιδιότητες του ημερολογίου, και του συγκεκριμένου αλλά και όλων των ημερολογίων, που είναι η ιδιαίτερη σχέση του με τον χρόνο, η οποία συνίσταται στη σχεδόν συγχρονική καταγραφή γεγονότων και εντυπώσεων και στη διαρκή επανεκκίνηση της γραφής.[8] Και πράγματι στην υπόλοιπη κριτική

7 Στη «Σημείωση» που προηγείται του ημερολογιακού κειμένου ο Θεοτοκάς (1989, 13) εξηγεί: «Μου συνέβηκε όμως, κατά καιρούς, να κρατήσω, στα ιδιωτικά τετράδιά μου, μερικές ακατάστατες σημειώσεις σχετικά με την πορεία, που ακολουθούσε το φανταστικό ταξίδι μου. Εκ των υστέρων, μου φαίνεται ότι οι σημειώσεις αυτές αντιπροσωπεύουν μια μικρή εμπειρία ή "βίωση", που θα μπορούσε ίσως να ενδιαφέρει κανένα νεότερο που θα είχε κάποια περιέργεια για τα πράγματα αυτού του είδους.».

8 Για το ζήτημα τη σχέσης του προσωπικού ημερολογίου με το χρόνο βλ. ενδεικτικά Braud 2006, 111-169, Lejeune 2005, 73-90 και Dider 2002, 159-175.

του ο Ξενόπουλος αναφέρεται στο *Ημερολόγιο της "Άργώς" και του "Δαιμονίου" σαν* να μην ήταν ημερολόγιο. Σχολιάζει μόνο το περιεχόμενό του, τις σκέψεις δηλαδή που καταγράφει ο Θεοτοκάς, παραβλέποντας το καινούριο για τα ελληνικά γράμματα στοιχείο, δηλαδή τη μορφή του κειμένου.[9] Πέρα από τη δημοσίευση του κειμένου του Ξενόπουλου φαίνεται πως υπήρξαν και άλλες αντιδράσεις στην έκδοση του *Ημερολογίου της "Άργώς" και του "Δαιμονίου"*. Ο Θεοτοκάς αναφέρει στο προσωπικό του ημερολόγιο λίγους μήνες μετά την κυκλοφορία του βιβλίου, στις 29 Μαΐου του 1939, πως πολλοί συνάδελφοι τού καταλόγισαν «αυθάδεια» και «εγωπάθεια».[10] Και μπορούμε με βεβαιότητα να υποθέσουμε πως ο Θεοτοκάς δεν αναφέρεται στην κριτική του Ξενόπουλου, ο οποίος είχε εκθέσει τις αντιρρήσεις του για τις απόψεις του Θεοτοκά περί μυθιστορήματος, όχι για το γεγονός ότι τις δημοσιοποίησε.[11]

Το 1953 κυκλοφορεί σε έκδοση του Γαλλικού Ινστιτούτου Αθηνών το κείμενο Τρεις *μέρες στα μοναστήρια της Καππαδοκίας* του Γιώργου Σεφέρη (Δασκαλόπουλος 1979, αρ. 22 και 69Β). Σε σημείωσή του στον τόμο του προσωπικού του ημερολογίου ο Σεφέρης (1996, 205) εξηγεί πως τις «μέρες 14, 15 και 16 Ιουλίου» τις «χρησιμοποίησε» για τη «μελέτη» του αυτή.[12] Ο ίδιος ο Σεφέρης,

9 Για το ημερολόγιο που κρατά ένας συγγραφέας κατά τη συγγραφή ενός λογοτεχνικού έργου βλ. ενδεικτικά Viollet 2011.

10 «Από ό,τι ακούω, καταλαβαίνω πως το Ημερολόγιο *της "Άργώς" και του "Δαιμονίου"* σκανδάλισε πολλούς συναδέλφους. Η μικροαστική νοοτροπία τους δεν μπορεί να δεχτεί μια τέτοια πράξη, τους φαίνεται αυθάδεια, εγωπάθεια κ.λπ. Ούτε είναι ικανοί να πάρουν το πράμα σαν ένα παιχνίδι και να το διασκεδάσουν.» (Θεοτοκάς 2005, 95). Πρβλ. και το σχόλιο του Γ.Π. Σαββίδη (1985, 25) για την ίδια εγγραφή: «*το Ημερολόγιο της "Άργώς" και του "Δαιμονίου"*, το οποίο συνέθεσε και εξέδωσε ο ίδιος ο συγγραφέας, και που σχολιάστηκε τότε με τρόπο που τον αποθάρρυνε να επαναλάβει δημόσια παρόμοιο εγχείρημα για κατοπινά του έργα».

11 Βλ. «Όσο για τη σκοπιμότητα, τώρα, του Ημερολογίου του κ. Θεοτοκά, αν και δεν είμαι ούτε "νέος" ούτε "έξυπνος" – μόνο "περίεργος" –, βρίσκω πως έχει. Ανακινεί πολλά τεχνικά ζητήματα, μας συνοψίζει τις ιδέες ενός νέου συγγραφέα που μας ενδιαφέρει, και τις ορθές και τις λανθασμένες, και προπάντων μας δείχνει τον τρόπο της εργασίας του, που μας διαφωτίζει και για την αξία της.» (Ξενόπουλος 1989, 116-117). Οι επιφυλάξεις του Ξενόπουλου για τον Θεοτοκά έχουν ως αφετηρία το έτος 1929 και την έκδοση του *Ελεύθερου πνεύματος*· βλ. Ξενόπουλος 2002, 240-245.

12 Αξίζει να σημειωθεί πως το κείμενο και στις δύο εκδοχές του αποτελείται από πέντε και όχι από τρεις ημερολογιακές εγγραφές. Η τελευταία εγγραφή ξεκινά με την ένδειξη «Πόλη, Αύγουστος» στην εκδοχή του βιβλίου *Τρεις μέρες στα μοναστήρια της Καππαδοκίας* (Σεφέρης 2005, 37), αλλά με την ένδειξη «Πόλη,

επομένως, δεν θεωρεί πως είχε εκδώσει ένα τμήμα του προσωπικού του ημερολογίου, αλλά μια μελέτη, που βασιζόταν σε αυτό. Η αλήθεια είναι ότι η έκταση των εγγραφών στην έκδοση αυτή υπερβαίνει αισθητά τη μέση έκταση των εγγραφών του σεφερικού ημερολογίου, επομένως είναι μάλλον ασφαλές να υποθέσει κανείς πως προστέθηκε υλικό σε αυτές εκ των υστέρων.

Ο Κ. Θ. Δημαράς σε βιβλιοκρισία του χαρακτηρίζει το κείμενο τόσο «απόσπασμα ημερολογίου», όσο και «δοκίμιο»:

> Οι σκέψεις αυτές με παρακολουθούσαν σε όλο τον καιρό όπου εδιάβαζα το σύντομο δοκίμιο του Σεφέρη, «Τρεις μέρες στα Μοναστήρια της Καππαδοκίας»· απόσπασμα από ημερολόγιο μιας εκδρομής καμωμένης στην περιοχή των λαξευτών ναών της Καππαδοκίας. (Δημαράς 1953)

Η βασική όμως θέση της βιβλιοκρισίας του Δημαρά αποκαλύπτεται στη συνέχεια. «Ο δημοσιογράφος», γράφει ο Δημαράς, «θα μας έδινε μιαν ανταπόκριση· ο ερευνητής μια μελέτη· ο ποιητής μάς έδωσε ποίηση: οι περιγραφές του, οι στοχασμοί του, οι παρατηρήσεις του, όλα φανερώνουν το μάτι του ποιητή» (ό.π.). Αφού λοιπόν έχει χαρακτηρίσει το κείμενο τόσο «απόσπασμα ημερολογίου» όσο και «δοκίμιο», ο Δημαράς προσπαθεί να προσδιορίσει τα στοιχεία του κειμένου που το κάνουν να προσιδιάζει στην ποίηση. Αν απομονώσει κανείς τις βασικές έννοιες μέσα από τις οποίες προσεγγίζει ή περιγράφει ο Δημαράς το *Τρείς μέρες στα μοναστήρια της Καππαδοκίας*, πολύ δύσκολα θα καταλάβει πως αναφέρεται σε ένα ημερολογιακό κείμενο: «ελληνική λογοτεχνική παράδοση», «τάση προς την αφαίρεση», «η αίσθηση των συμβόλων», «η φρεσκάδα της φαντασίας», «ο πλούτος και η πρωτοτυπία των εικόνων», «μουσική των φράσεών του», «το βλέμμα του στοχαστικού ποιητή επάνω στα έργα των ανθρώπων» (ό.π.). Όσο ενδιαφέρον και αν έχουν οι απόψεις που διατυπώνει ο Δημαράς, το γεγονός παραμένει πως, όπως και στην κριτική του Ξενόπουλου για το *Ημερολόγιο της "Αργώς και του Δαιμονίου"*, στην κριτική αυτή για το *Τρεις μέρες στα μοναστήρια της Καππαδοκίας το* κείμενο δεν κρίνεται ως αυτό που είναι, δηλαδή ως ένα ημερολογιακό κείμενο.

21.8.50» στην εκδοχή του κειμένου με τίτλο «Τρεις μέρες στα πετροκομμένα μοναστήρια της Καππαδοκίας», που περιλαμβάνεται στις *Δοκιμές* (Σεφέρης 1992, 92).

Ο Βάσος Βαρίκας (1953) στην εφημερίδα τα *Νέα* δύο μήνες αργότερα παρουσιάζοντας το ίδιο βιβλίο διαβεβαιώνει πως «πρόκειται άλλωστε για οδοιπορικό», ενώ ένα περίπου χρόνο αργότερα στη στήλη του *Βήματος* «Αντίλαλοι από τον κόσμον» το βιβλίο χαρακτηρίζεται ξανά «οδοιπορικό», αλλά και «θαυμαστό ως λογοτέχνημα, πολύτιμο ως μαρτυρία, χρησιμώτατο ως οδηγός» (Ο Ακροατής, 1954).

Η απουσία προγενέστερων ελληνικών παραδειγμάτων του είδους οδηγεί την κριτική στη σύγκριση και τον παραλληλισμό των ανοίκειων ημερολογίων με είδη του γραπτού λόγου περισσότερο οικεία.[13] Εξαιτίας της αποσπασματικότητας και της περιορισμένης τους έκτασης, τα δύο αυτά ημερολογιακά κείμενα που εκδόθηκαν δεν θα μπορούσαν να είχαν συμβάλει καθοριστικά στην εξοικείωση του κοινού και των κριτικών με το είδος αυτό της γραφής. Αυτό πιστοποιείται και από τις περισσότερες αντιδράσεις που θα συνοδεύσουν την έκδοση των πρώτων αυτοτελών τόμων από το προσωπικό ημερολόγιο τόσο του Γιώργου Σεφέρη το 1973 όσο και του Ίωνος Δραγούμη το 1985.

Με ισχυρές επιφυλάξεις αντιμετωπίζεται η έκδοση του τόμου από το προσωπικό ημερολόγιο του Σεφέρη με τον τίτλο *Μέρες του 1945-1951*.[14] Η πρώτη βιβλιοκρισία που γράφεται, σύμφωνα με την *Εργογραφία Σεφέρη (1931-1979)* του Δημήτρη Δασκαλόπουλου (1979, αρ. 65.3) είναι εκείνη του Δ. Π. Κωστελένου στο περιοδικό *Νέα Σύνορα*. Το κείμενο ξεκινά με μία άρνηση: «Το Ημερολόγιο [...] έχει μια περίεργη ιδιομορφία: δε μπορεί ποτέ νάναι ό λ η η αλήθεια για τον άνθρωπο και τα περιστατικά της ψυχής του» (Κωστελένος 1953, 304). Στη συνέχεια αξιολογείται αρνητικά το γεγονός ότι για τη δημόσια ζωή και την πολιτική κατάσταση υπάρχουν «μόνο ν ύ ξ ε ι ς, μόνο μικρές, κοφτές φράσεις, μόνο γρίφοι».[15]

13 Άλλωστε το ίδιο έκαναν σε κάποιο βαθμό και οι ίδιοι οι συγγραφείς των κειμένων, όπως σημειώθηκε παραπάνω: ο Θεοτοκάς είχε αναφερθεί σε «σημειώσεις του» και ο Σεφέρης είχε κάνει λόγο για «μελέτη».

14 Μεταξύ της έκδοσης του τόμου *Τρεις μέρες στα μοναστήρια της Καππαδοκίας* (1953) *και* της έκδοσης του πρώτου αυτόνομου τόμου του προσωπικού ημερολογίου του Σεφέρη, Μέρες *του 1945-1951*(1973) δημοσιεύτηκαν ημερολογιακές εγγραφές που αφορούσαν τον T. S. Eliot σε αφιέρωμα του περιοδικού Εποχή το 1965 (Δασκαλόπουλος 1979, αρ. 38 και 48).

15 «Παρόλαυτά, σε τούτη την πιο ταραγμένη εφταετία της νεώτερης ελληνικής Ιστορίας, μεσ' απ' αυτά τα χρόνια που μας βαραίνουν με τις επιπτώσεις τους ακόμη και σήμερα (και δεν ξέρουμε για πόσο διάστημα θα εξακολουθούν να μας βαραί-

Παρόλα αυτά, μόνο οι νύξεις αυτές σχολιάζονται από τον συγκεκριμένο κριτικό και όχι το υπόλοιπο ημερολογιακό κείμενο. Η αποτίμηση του Κωστελένου (ό.π., 304) είναι αρνητική, ειδικά με αφορμή την εγγραφή της 23ης Απριλίου του 1945, στην οποία ο Σεφέρης (1996, 14-15) καταγράφει την απόφασή του να προσπαθήσει να αποστασιοποιηθεί από την πολιτική κατάσταση της Ελλάδας για να αφιερωθεί στο ποιητικό και δοκιμιακό του έργο.[16] Την ίδια εγγραφή, που βρίσκεται στις πρώτες σελίδες του τόμου, επιλέγει να σχολιάσει εκτενώς σε χλευαστικό τόνο ο Ρένος Αποστολίδης σε βιβλιοκρισία του που δημοσιεύεται στην αρχή της επόμενης χρονιάς.[17] Ο Αποστολίδης (1974, 96) ασχολείται αποκλειστικά με τον δημόσιο βίο του Σεφέρη και χαρακτηρίζει το ημερολόγιο του «άθλιο». Έτσι ο πρώτος τόμος του προσωπικού ημερολογίου του Σεφέρη, ο οποίος εκδίδεται βέβαια την τελευταία χρονιά της δικτατορίας, αντιμετωπίζεται από τους δύο αυτούς κριτικούς σαν να ήταν τμήμα ενός πολιτικού ημερολογίου.

νουν) ο Σεφέρης θέλει να μείνει αμέτοχος, επιμένει έτσι να μας εμφανίζεται, διαλέγει μάλιστα για να μας παρουσιάσει, απ' τις πιο ιδιαίτερες στιγμές του, αυτές που τονίζουν πιο πολύ το α μ έ τ ο χ ο του, επιμένει να μας πείσει ότι η εσώτερη αγωνία του, η ποιητική δεν επηρεαζόταν διόλου ούτε απ' τη δημόσια ζωή του, ούτε απ' τη βασανισμένη τούτη εφταετία – και μόνο ν ύ ξ ε ι ς, μόνο μικρές, κοφτές φράσεις, μόνο γρίφοι.» (Κωστελένος 1953, 305).

16 Πρβλ. και «Όλ' αυτά τα παραπάνω μιλούν από μόνα τους: σε μια ώρα εθνικού διχασμού, σε μιαν εποχή σεισμικών αναταραχών, ο Σεφέρης έβλεπε μόνο την επιφάνεια, μόνο την "ελεεινή ωμότητα" της "καταστροφής" και του "σαδιστικού πειράματος" – καμιά προσπάθεια γι' αναζήτηση αιτίων, για απόδοση δικαιοσύνης.» (ό.π.).

17 Βλ.: «Και για να ιδούμε! "Έδωσε το καλύτερο που είχε, για να βοηθήση" – πότε; Καλά, στα χρόνια του πολέμου· αλλά "εφτά χρόνια" από τις 9-4-45 μας δίνουν την ημερομηνία: 9-4-38· από 9-4-38 δε, ως 28 τουλάχιστον του Οχτώβρη 1940, ε ί χ α μ ε τ η σ τ υ γ ν ή κ α ι α π ρ ο σ χ η μ ά τ ι σ τ η κ α ι θ ρ α σ ύ τ α τ η μ ε τ α ξ ι κ ή δ ι κ τ α τ ο ρ ί α τ ο υ " Τ ρ ί τ ο υ " ε κ ε ί ν ο υ – τώρα διανύουμε τον "Τέταρτο"! – "Ελληνικού Πολιτισμού!... Ώστε δυόμιση χρόνια, το λιγώτερο, "έδινε το καλύτερο που είχε" ο τόσο "φιλελεύθερος" – "αείποτε φιλελεύθερος"! – "αντιστασιώτης" σας τάχα κατά της νέας δικτατορίας μας, "για να βοηθήση" την παλιά εκείνη, της "Τετάρτης Αυγούστου"! Ή δεν ξέρουμε τι διαβάζουμε; Ή δεν ξέρει εκείνος τι γράφει, και..."του ξέφυγε";» (Αποστολίδης 1974, 98) και «Η "καινούρια" λοιπόν "υπηρεσία του", μ ε τ ά την κλήση του στην "Άντιβασιλεία" εκείνη, και όχι το ονειράκι του το απατηλό («όνειρο μάταιο») της τάχα "αποστράτευσής" του, που τάχα τόσο την ήθελε, αλλά "τι φταίει ο ταλαίπωρος αυτός", που "τον ανάγκασαν" να προαχθή, και να μείνη, και να μπη, να μπη ως τα μπούνια εν συνεχεία, στην "πολίτική", που όμως... "δεν ήθελε"!» (ό.π., 99).

Διαφορετική από κάθε άποψη είναι η προσέγγιση του Δημαρά (1974), ο οποίος στη βιβλιοκρισία του για τον τόμο *Μέρες του 1945-1951 συσχετίζει* το είδος του ημερολογίου με την αλληλογραφία και προσπαθεί να προσδιορίσει τις διαφορές των δύο αυτών ειδών από τη «δημιουργική λογοτεχνία». Ειδικότερα για τον τόμο του ημερολογίου του Σεφέρη προτείνει –ελλείψει προγενέστερων αντίστοιχων ελληνικών κειμένων– τη σύγκρισή του με τα ημερολόγια του Gide και του Stendhal,[18] αλλά και πιστώνει σε αυτό «κάποια παραίτηση από την αυτάρεσκη ομφαλοσκοπία, που φαίνεται να είναι η αδυναμία του συγγραφικού αυτού είδους» (ο.π.). Έτσι, η κριτική του Δημαρά αποσυνδέει το προσωπικό ημερολόγιο από την ιστορία και την πολιτική, μια τοποθέτηση που όσο δικαιολογημένη και αν φαίνεται σήμερα, δεν ήταν καθόλου αυτονόητη, όπως είδαμε και στις δύο προηγούμενες κριτικές, για το πρώτο αυτόνομο προσωπικό ημερολόγιο που εκδιδόταν.[19] Τέλος, αξίζει να επισημανθεί πως η «ομφαλοσκοπία», που θεωρείται από τον Δημαρά ως αδυναμία του προσωπικού ημερολογίου, ανακαλεί την «εγωπάθεια» που είχαν προσάψει στον Θεοτοκά κάποιοι συνάδελφοί του, αλλά και την «υπερτροφία του "εγώ"», στην όποια είχε αναφερθεί ο Brunetière, ή τον «εγωτισμό» για τον οποίο είχε μιλήσει ο Bourget.

Αν όμως ο Δημαράς απάλλαξε το σεφερικό ημερολόγιο από την κατηγορία της «ομφαλοσκοπίας», αρκετά χρόνια αργότερα ο Απόστολος Σαχίνης (1985, 168) αναρωτιέται με αφορμή εγγραφές του ίδιου τόμου του σεφερικού ημερολογίου, οι οποίες καταγράφουν την απογοήτευση του ημερολογιογράφου από τους ανθρώπους που συναντούσε, μήπως αποτελεί η κρίση του Σεφέρη για τους Έλληνες «προϊόν εγωκεντρικής και υπεροπτικής φύσης ή πληγωμένου εγωισμού».

---

18 Δεν συγκρίνεται με τίποτε άλλο παρόμοιο ελληνικό, και επιδέχεται σύγκριση, κατά κανένα τρόπο μειωτική, με τα μεγαλύτερα γνωστά μου ξένα πρότυπα, το Ημερολόγιο του Gide ή του Henri Beyle» (Δημαράς 1974).

19 Αξίζει να σημειωθεί πως η νεοελληνική γραμματεία του αυτοβιογραφικού λόγου περιλάμβανε έως τότε έναν μικρό αριθμό από φαναριώτικες «εφημερίδες», οι οποίες είχαν γραφτεί από τα τέλη του 17ου έως τα τέλη του 18ου αιώνα, τα απομνημονεύματα των αγωνιστών της ελληνικής επανάστασης και λίγα ακόμα αυτοβιογραφικά κείμενα, τα οποία ήταν, κατά κύριο λόγο, προσανατολισμένα στα γεγονότα της εξωτερικής πραγματικότητας και όχι στον εσώτερο κόσμο του εαυτού. Βλ. Αγγέλου 1991, 22-27 και Πολυκανδριώτη 1999.

Το 1985, τη χρονιά που δημοσιεύεται με καθυστέρηση η κριτική του Σαχίνη για τον τόμο *Μέρες του 1945-1951*, κι ενώ έχουν δημοσιευτεί τέσσερις ακόμα τόμοι του σεφερικού ημερολογίου με τον τίτλο *Μέρες*, οι οποίοι περιλαμβάνουν τις εγγραφές της εικοσαετίας 1925-1944, εκδίδεται ο τέταρτος τόμος του προσωπικού ημερολογίου του Ίωνος Δραγούμη, ο πρώτος που είδε το φως της δημοσιότητας.

Στη βιβλιοκρισία της η Lily Macrakis (1987) δίνει μια συνοπτική περιγραφή των πολιτικών γεγονότων της ελληνικής ιστορίας της περιόδου 1908-1912, αλλά και της συμμετοχής του Δραγούμη σε αυτά, για να διαπιστώσει πως μόνο υπαινικτικές νύξεις μπορούν να βρεθούν για όλα αυτά στον τόμο *Φύλλα ημερολογίου Δ΄* που καλύπτει την περίοδο αυτή. Σύμφωνα με την Macrakis (ό.π., 117), ο Δραγούμης «μακρηγορεί για τα προσωπικά του αισθήματα και τον εσωτερικό του εαυτό» και οι αναγνώστες του ημερολογίου παρακολουθούν στο μεγαλύτερο μέρος του κειμένου τα σκαμπανεβάσματα στη σχέση του Δραγούμη με τη νεαρή τότε ηθοποιό Μαρίκα Κοτοπούλη. Η συνολική αποτίμηση του προσωπικού ημερολογίου είναι αρνητική, και η αιτία φαίνεται πως είναι ακριβώς η διάψευση των προσδοκιών για το περιεχόμενό του.[20] Μια παρόμοια διάψευση διαφαίνεται και στην εισαγωγή του τόμου, την οποία υπογράφουν οι επιμελητές Θάνος Βερέμης και Γιάννης Κολιόπουλος (1988, στ΄):[21]

> Έτσι, πρωταγωνιστικό ρόλο εδώ παίζει η ψυχοσύνθεση του Ίωνος, ενώ η ιστορική διάσταση της προσωπικότητάς του διαγράφεται ασθενικά μέσα από τις λίγες αναφορές και σχολιασμούς πολιτικών γεγονότων ή πολιτισμικών φαινομένων της εποχής του ημερολογίου.

Όπως επισημαίνει η Ελίζα-Άννα Δελβερούδη (1987) σε βιβλιοκρισία της για τον τέταρτο αλλά και τον πέμπτο τόμο του προ-

20 Βλ. «The only redeeming quality of this volume is the excellent use of the demotic language; the obvious commitment of Dragoumis to it is noteworthy. [...] Otherwise, the central theme of the volume consists of the infatuation of the author with the celebrated actress Marika Kotopouli, at that time a 21 year old, rather unattractive but 'very experienced' and ambitious starlet. We are, thus, treated to the ups and downs of this socially incompatible young couple.» (ό.π., 118).

21 Βλ. ακόμα, π.χ. «Ωστόσο, δεν εξηγείται η παντελής απουσία των γεγονότων και των εξελίξεων που προκάλεσε το στρατιωτικό κίνημα του 1909: οι εκλογές και οι εντυπωσιακές μετατοπίσεις ψηφοφόρων, η Γ΄ Αναθεωρητική Βουλή και το Σύνταγμα του 1911.» (Βερέμης και Κολιόπουλος 1988, ζ΄).

σωπικού ημερολογίου του Δραγούμη, ο οποίος κυκλοφόρησε την αμέσως επόμενη χρονιά: «*Τα Φύλλα ημερολογίου*, προς το παρόν τουλάχιστον, απογοητεύουν όσους θα περίμεναν, λογικά, να βρουν άφθονα στοιχεία για τον διπλωμάτη και τον πολιτικό, στις διαδοχικές και κρίσιμες για τα ελληνικά πράγματα φάσεις της σταδιοδρομίας του». Η Δελβερούδη καταλήγει μετά από μια περιγραφή του περιεχομένου, αλλά και του τόνου του ημερολογιακού κειμένου, πως η καίρια συμβολή των δύο τόμων από τα *Φύλλα ημερολογίου είναι* η παρουσίαση του «υποκειμενικού βλέμματος», ενώ αναφέρεται ακόμα στον «ιδιωτικό κόσμο» και τον «εσωτερικό βίο».[22] Έτσι, το ίδιο στοιχείο που, κατά την Macrakis, συνιστούσε την ανεπιθύμητη ιδιοτυπία του κειμένου (έμφαση στα προσωπικά αισθήματα και τον εσώτερο εαυτό),[23] αναγνωρίζεται, με τον όρο «υποκειμενικό βλέμμα», από την Δελβερούδη ως συμβολή του συγκεκριμένου ημερολογίου.

Με τις εκφράσεις αυτές, όπως άλλωστε και με την «ομφαλοσκοπία» από την οποία απάλλαξε ο Δημαράς το Μέρες *του 1945-1951*, τον «εγωκεντρισμό», που έμμεσα απέδωσε ο Σαχίνης στον ίδιο ημερολογιακό τόμο, αλλά και αντίστοιχες εκφράσεις από τη γαλλική κριτική, οι οποίες αναφέρθηκαν παραπάνω («εγωπάθεια», «υπερτροφία του "εγώ"», «εγωτισμός»), περιγράφεται ένα κυρίαρχο χαρακτηριστικό του προσωπικού ημερολογίου. Πρόκειται για αυτό που ονομάζεται στο γαλλικό θεωρητικό λόγο intimité (ή

22 «Η καίρια συμβολή των *Φύλλων Ημερολογίου* είναι ότι προσφέρουν το υποκειμενικό βλέμμα, το οποίο δεν εκφράζεται πουθενά αλλού, σε κείμενα των ίδιων [ενν.: του Δραγούμη και της Κοτοπούλη], όσα προορίζονται για τη δημοσιότητα. Η έκθεση του ιδιωτικού κόσμου, του εσωτερικού βίου συχνά δεν είναι κολακευτική για τον Δραγούμη και παραμένει ως πρόκληση για μια σύγκριση με την ήδη διαμορφωμένη εικόνα του Έλληνα θεωρητικού και πολιτικού άνδρα που επηρέασε τους πολιτικούς και φιλολογικούς κύκλους.» (Δελβερούδη 1987).

23 Βλ. «Rather, he dwells on his personal feelings, his own inner self [...]» (Macrakis 1987, 117). Πρβλ. και το παρενθετικό σχόλιο του Γ. Π. Σαββίδη (1988) σε βιβλιοκρισία του για τα *Τετράδια ημερολογίου* του Γιώργου Θεοτοκά: «Συνολικά ένα σεμνό, νοικοκυρεμένο μνημείο διαυγούς λόγου, που δεν έχει τίποτε να ζηλέψει από τα εγωπαθή *Φύλλα Ημερολογίου* (1895-1920) του υπερτιμημένου Ίωνος Δραγούμη (εκδ. 1985 κ.ε.)». Ακόμη, μια σειρά από χαρακτηρισμούς που αποδίδονται στον Δραγούμη, με αφορμή το προσωπικό του ημερολόγιο, θα μπορούσε να θεωρήσει κανείς ότι περιγράφουν επί της ουσίας το ημερολογιακό κείμενο: π.χ. η Lily Macrakis (1987, 117) χαρακτηρίζει τον Δραγούμη «ελιτιστή», οι Βερέμης και Κολιόπουλος (1988, ε΄) «εγωκεντρικό», ενώ και η Δελβερούδη (1987) κάνει λόγο για την «υπεροπτική αποτίμηση του εαυτού του».

«οικειότητα» στα ελληνικά) και αφορά στην έμφαση που δίνεται στον εαυτό του ημερολογιογράφου και η οποία καθορίζει σε πολύ μεγάλο βαθμό τόσο το περιεχόμενο όσο και το ύφος κάθε προσωπικού ημερολογίου.[24]

Η εξέταση της κριτικής δεξίωσης του προσωπικού ημερολογίου στην Ελλάδα θα μπορούσε να συνεχιστεί με τη μελέτη των κριτικών που γράφτηκαν για τους υπόλοιπους τόμους του ημερολογίου του Σεφέρη και του Δραγούμη και να επεκταθεί στις βιβλιοκρισίες για άλλα ημερολογιακά κείμενα. Ακόμα, θα μπορούσε να σταθεί στους προλόγους, τα εισαγωγικά σημειώματα και τα επίμετρα που πλαισιώνουν τις εκδόσεις αυτές ή στα κριτικά και θεωρητικά κείμενα, πρωτότυπα ή μεταφρασμένα, που δημοσιεύονται σε λογοτεχνικά περιοδικά, κυρίως με αφορμή κάποια αφιερώματα, όπως π.χ. τα αφιερώματα των περιοδικών *Διαβάζω* (1986), *Η λέξη* (1986) και *Εντευκτήριο* (1994), στην αυτοβιογραφία, το ημερολόγιο και τον αυτοβιογραφικό λόγο αντίστοιχα. Αντί για τους αναλυτικότερους αυτούς δρόμους, η εξέταση της ενασχόλησης της κριτικής με τον ημερολογιακό λόγο θα ξαναπιάσει το νήμα στο σημείο που ο κριτικός λόγος μιμήθηκε τον ημερολογιακό. Έτσι, στη συνέχεια θα εξεταστούν δύο κριτικά κείμενα που προσεταιρίστηκαν τη μορφή του προσωπικού ημερολογίου. Η μίμηση του ημερολογιακού λόγου δεν μπορεί βέβαια να θεωρηθεί από μόνη της ως απόδειξη μιας προνομιακής κατανόησης του είδους αυτού της γραφής. Ωστόσο, η αναπαραγωγή και η αξιοποίηση των συμβάσεων του προσωπικού ημερολογίου θα μπορούσε, στο βαθμό που είναι επιτυχής, να αποτελεί τεκμήριο της εξοικείωσης της κριτικής με τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του είδους αυτού.

Στον τόμο *Σεφερικά μιας εικοσαετίας του* Ξενοφώντα Κοκόλη, ο οποίος εκδόθηκε το 1993, περιλαμβάνεται το κείμενο «Σεφέρη αλληλογραφία και "Μέρες Ζ'". Ημερολόγιο αναγνώστη» με την ένδειξη «1990/1991». Πρόκειται για μια κριτική τριών τόμων της αλληλογραφίας του Σεφέρη και του έβδομου τόμου του προσωπικού του ημερολογίου, κριτική η οποία παρουσιάζεται με τη μορφή του ημερολογίου. Η επιλογή αυτή επιτρέπει στον Κοκόλη να διατυπώσει με μεγαλύτερη ελευθερία παραλληλισμούς και συσχετίσεις, ει-

24 Για την οικειότητα (intimité) του ημερολογιακού λόγου βλ. ενδεικτικά Girard 1986, 3-5 και Didier 2002, 54-60. Για την οικειότητα στα προσωπικά ημερολόγια του Δραγούμη, του Σεφέρη και του Θεοτοκά βλ. Falagkas 2008.

κασίες και προτάσεις προς διερεύνηση, που δύσκολα θα έβρισκαν τη θέση τους σε μια συμβατική βιβλιοκρισία. Ακόμα, η ημερολογιακή μορφή, η οποία ακολουθεί πιστά τον χρόνο της ανάγνωσης, επιτρέπει να τεθούν με πολύ πρακτικούς όρους ζητήματα όπως η θέση των σημειώσεων και των κριτικών υπομνημάτων, αλλά και να συζητηθούν οι εντυπώσεις ή οι παρανοήσεις που μπορεί να γεννηθούν κατά την ανάγνωση, για να επιβεβαιωθούν ή να απορριφθούν στη συνέχεια.

Παρόλο που η βασική διαίρεση του κειμένου είναι σε τέσσερα μέρη, ένα για κάθε τόμο που κρίνεται, υπάρχουν πάρα πολλοί χρονικοί δείκτες που σηματοδοτούν κυρίως την επανεκκίνηση της ανάγνωσης των κρινόμενων κειμένων, αλλά και την επανεκκίνηση της γραφής του κριτικού κειμένου· π.χ. «Ξαναδιαβάζω τα δύο κείμενα, ενώ έξω αρχίζει να φωτίζει.» και «Η μέρα έχει προχωρήσει. Πάει κι αυτός ο τόμος αλληλογραφίας.» (Κοκόλης 1993, 318). Έτσι παρόλο που το κείμενο δεν είναι χωρισμένο σε εγγραφές, η ανάγνωση και τα σχόλια ή οι σκέψεις που η ανάγνωση γεννά προσδιορίζονται με ακρίβεια πάνω στον άξονα του χρόνου.[25] Συνδεδεμένα με χρονικούς δείκτες είναι και τα περισσότερα από τα σχόλια που δεν σχετίζονται με τα κρινόμενα βιβλία, π.χ.[26]

25 Βλ. ακόμα «Παραμονή Χριστουγέννων του 1990 σήμερα, Κυριακή, και με περιμένουν τέσσερα βιβλία: [...]», (Κοκόλης 1993, 309), «Δε φώτισε έξω ακόμη, κι εγώ διαβάζω την "εισαγωγή"· με προσπάθεια: [...]» (ό.π.), «Ώρα μία το μεσημέρι, την ίδια πάντα Κυριακή 23 Δεκεμβρίου, προπαραμονή, με την αγορά εν λειτουργία (τρόπος του λέγειν).» (ό.π., 312), «Απόγεμα της ίδιας μέρας, έξι παρά. Έξω σκοτείνιασε για τα καλά. Ανοίγω τον επόμενο τόμο: » (ο.π.), «Χριστούγεννα σήμερα. Ξύπνησα στις έξι, τώρα είναι εφτά και κάτι. Έχω σταματήσει σ' ένα σχετικά εκτεταμένο γράμμα του Σ., [...]» (ό.π., 317), «Ανήμερα Χριστούγεννα, συνέχεια.» (ό.π., 318), «Απόγεμα· ένα σύντομο σούρουπο» (ό.π., 319), «Τρίτη μέρα Χριστουγέννων σήμερα. Εργάσιμη αυτή για όλους –επιτέλους!» (ό.π., 321), «Προπαράμονη πρωτοχρονιάς σήμερα, Κυριακή. Θα τελειώσουν πριν από το μεσημέρι τα σεφερικά διαβάσματα αυτών των ημερών. Είχαν αρχίσει προπαραμονή Χριστουγέννων.» (ό.π., 325).

26 Βλ. «Έξω από τη τζαμόπορτα, απέναντι, άσπρα τα κάγκελα των μπαλκονιών. Σχεδόν χαρούμενες ευθείες, πίσω απ' τα ξερά κλαδιά των δέντρων· βαθύ μπεζ (από χρώματα δεν καλοξέρω) στα φύλλα, όσα απόμειναν· και γκρίζα, ποικίλα γκρίζα στα κλαδιά. Τα άσπρα κάγκελα ήταν τα πρώτα που "έδειξαν", καθώς έφευγε η νύχτα.» (ό.π., 318) και «Σήμερα είναι Σάββατο, δυο μέρες πριν εκπνεύσει το 1990. [...] Δεν ήταν άσκημα, όμως, μέσα στον ελάχιστο χώρο της ταβέρνας: τόσοι άνθρωποι, σχετικώς ευτυχισμένοι ή σχετικώς μεθυσμένοι, στριμωχτοί σε τόσο λίγα τετραγωνικά· τόσο μικρές οι αποστάσεις ανάμεσα στα χαλαρωμένα σώματα, τα θολωμένα κεφάλια, τα δραστήρια στόματα.» (ό.π., 323).

> Δεκεμβρίου 26, δεύτερη μέρα Χριστουγέννων σήμερα. Παλαιότερα τέτοιες ώρες, μεγάλες προετοιμασίες στο σπίτι: την τρίτη μέρα γιόρταζε ο πατέρας –πού το θυμήθηκα; (ό.π., 320)

Στο απόσπασμα αυτό, ειδικά με την ερώτηση στον εαυτό («πού το θυμήθηκα;»), η οποία μοιάζει να καταγράφει έναν διάλογο του ημερολογιογράφου με το ημερολόγιό του, το κριτικό κείμενο φαίνεται να μην έχει απλώς υιοθετήσει τις τυπικές συμβάσεις του ημερολογιακού λόγου, αλλά να έχει μεταμορφωθεί σε ένα προσωπικό ημερολόγιο. Τα σημεία του κειμένου στα οποία είναι έκδηλη η έμφαση στον εαυτό του ημερολογιογράφου-κριτικού είναι, ωστόσο, αρκετά περιορισμένα.[27] Αντίθετα, η σύνδεση, η οποία αναφέρθηκε παραπάνω, των τμημάτων του κριτικού κειμένου με τον χρόνο της ανάγνωσης και της γραφής είναι το στοιχείο εκείνο του ημερολογιακού λόγου που αξιοποιείται στο σύνολο σχεδόν της κριτικής του Κοκόλη.

Στο αφιέρωμα του περιοδικού Εντευκτήριο στον αυτοβιογραφικό λόγο το 1994 ο Παναγιώτης Μουλλάς δημοσιεύει το κείμενο με τίτλο «Από το "ημερολόγιο της αυτοβιογραφίας". Θέμα και παραλλαγές».[28] Στις ενότητες του κειμένου διατυπώνονται σκέψεις και απορίες για την αυτοβιογραφία, ενώ σχολιάζονται τόσο απόψεις για τον αυτοβιογραφικό λόγο, όπως π.χ. του Philippe Lejeune, όσο και αποσπάσματα από αυτοβιογραφικά κείμενα, όπως π.χ. του Καμπούρογλου ή του Μακρυγιάννη. Το κείμενο είναι χωρισμένο σε δεκαοκτώ αυτόνομες σύντομες ενότητες με συνεχή αρίθμηση, κάθε μια από τις οποίες όμως ξεκινά με μια ημερομηνία. Επομένως, η δομή του κειμένου προσεγγίζει τη διάρθρωση ενός ημερολογίου σε εγγραφές διαφορετικών ημερών. Δεν υπάρχουν ωστόσο αναφορές που να συνδέουν με άμεσο τρόπο το κείμενο με το χρόνο στον οποίο γράφεται, όπως συνέβαινε στο κείμενο του Κοκόλη. Η ημερολογιακή μορφή του κειμένου επιτρέπει στον Μουλλά να προσεγγίσει με μεγάλη ελευθερία πολλές και πολύ διαφορετικές όψεις των ζητημάτων που αφορούν τον αυτοβιο-

27 Βλ. για παράδειγμα «Υπογραμμίζω (πάλι; – Ναι· τι άλλο να κάνω;) την τελευταία φράση» (ό.π., 311).

28 Είχε προηγηθεί η δημοσίευση από τον Μουλλά (1992) ενός κειμένου για την κριτική, το οποίο είχε τη μορφή του «ημερολογίου ενός αναγνώστη». Για το διαρκές ενδιαφέρον του Μουλλά για τα ζητήματα που αφορούν τον αυτοβιογραφικό λόγο βλ. Πεχλιβάνος 2012.

γραφικό λόγο, όπως π.χ. τη σχέση αυτοβιογραφίας και θεάτρου, τη διαφορά της αυτοβιογραφίας από την αυτοπροσωπογραφία στη ζωγραφική, τη σύγκλιση υποκειμένου και αντικειμένου της γραφής στον αυτοβιογραφικό λόγο, το ρόλο της μνήμης, τη σημασία του χρόνου κ.ά. Χάρη στην κατάτμηση του κειμένου σε μικρές ενότητες με διαφορετική μάλιστα ημερομηνία, δεν υπάρχει ανάγκη τα ζητήματα που θίγονται ούτε να συνδεθούν μεταξύ τους ούτε να ενταχθούν σε μια ευρύτερη αφηγηματική δομή ή σε μια συνεκτική συλλογιστική αλληλουχία.

Αλλά και η προσέγγιση των ζητημάτων γίνεται με μεγαλύτερη ελευθερία σε σχέση με το τι θα επέβαλλε λ.χ. ένα θεωρητικό κείμενο για τον αυτοβιογραφικό λόγο. Έτσι υπάρχει σε πολλά σημεία του κειμένου μεγάλη αμεσότητα, π.χ. «Να, λοιπόν, η τριπλή συμμαχία του εγώ (του "μισητού εγώ", όπως θα έλεγε ο Pascal).» (Μουλλάς 1994, 95), έντονος προσωπικός τόνος, π.χ «Μου είναι αδύνατο να μη συνδέσω το ημερολόγιο με την εφηβεία (καλημέρα, νεότητα) και την αυτοβιογραφία με την ώριμη ζωή (αντίο, νεότητα).» (ο.π., 97) αλλά και ερωτήσεις ή απορίες, π.χ. «Αλλά ποιός εγγυάται, τελικά, την ύπαρξη ενός ενιαίου και αδιάσπαστου εγώ; Ασφαλώς ο ίδιος ο αυτοβιογραφικός λόγος. Ίσως γι' αυτό ακριβώς υπάρχει: για να μετατρέπει τη ρήξη σε συνέχεια.» (ό.π., 98).[29] Υπάρχουν όμως και κάποιες ερωτήσεις, όπως είδαμε και στο παράδειγμα από το κείμενο του Κοκόλη, τις οποίες απευθύνει ο κριτικός-ημερολογιογράφος στον εαυτό του, στην πρώτη μάλιστα παράγραφο του κειμένου:

> Επιθυμία μου: να γράψω για την αυτοβιογραφία. Γιατί άραγε; Δεν πρόκειται να εξιστορήσω τη ζωή μου. Θέλω απλώς ν' ανιχνεύσω τη φύση (και τη θέση) του αυτοβιογραφικού λόγου, τις δυνατότητες, τα όριά του. Κι ακόμα: να μάθω, να δω, να πω, να σκεφθώ, να καταλάβω. Τι να καταλάβω; Ίσως αυτό ακριβώς (αλλά όχι μόνο): γιατί επιθυμώ να γράψω για την αυτοβιογραφία. (ό.π., 95)

Στο σημείο αυτό ο λόγος είναι εξομολογητικός και διερευνώνται τα αίτια της γραφής του κειμένου. Τα ερωτήματα δεν αφορούν τη μορφή του κειμένου, το γεγονός δηλαδή ότι πρόκειται για ένα

29 Βλ. ακόμα «Τι έκανε απ' όλα αυτά ο Καμπούρογλου; Σχεδόν τίποτε.» (Μουλλάς 1994, 97), αλλά και «Γράφει την αυτοβιογραφία του. Θα πει, λέει, όλη την αλήθεια. Τι προσπαθεί άραγε (συνειδητά ή ασύνειδα) να κρύψει;» (ό.π.).

ημερολόγιο, αλλά το αντικείμενό του, δηλαδή τον αυτοβιογραφικό λόγο. Έτσι, το κείμενο δεν αποτελεί μόνο τεκμήριο του ενδιαφέροντος του μελετητή για την αυτοβιογραφία αλλά παρουσιάζεται, επιπλέον, και ως μέσο της αναζήτησης των αιτίων του ενδιαφέροντος αυτού.[30] Με τον τρόπο αυτό, το κριτικό κείμενο προσεγγίζει στο παραπάνω απόσπασμα το προσωπικό ημερολόγιο ως προς το στοιχείο της παρατήρησης του εαυτού, στοιχείο που συνδέεται με την «οικειότητα» του ημερολογιακού λόγου. Η σημαντικότερη όμως οφειλή του κριτικού αυτού κειμένου στον ημερολογιακό λόγο παραμένει η ποικιλία του περιεχομένου, και ως ένα βαθμό του ύφους, η οποία οφείλεται στην κατάτμηση του κειμένου από τη διαρκή επανεκκίνηση της γραφής.

Η κριτική αντιμετώπισε τα πρώτα ημερολογιακά κείμενα με κάποια αμηχανία και προτίμησε να παραγνωρίσει τη μορφή τους, να τα κρίνει δηλαδή σαν να μην ήταν ημερολόγια. Ειδικότερα οι δύο πρώτοι τόμοι που εκδόθηκαν από τα προσωπικά ημερολόγια του Σεφέρη και του Δραγούμη σχολιάστηκαν σε πολύ μεγάλο βαθμό για τις παραλείψεις και τις αποσιωπήσεις τους στο πεδίο της πολιτικής, σαν να ήταν, δηλαδή, κείμενα πολιτικά. Η έμφαση στον εαυτό, η κυριαρχία του υποκειμενικού βλέμματος, το χαρακτηριστικό της «οικειότητας» με άλλα λόγια, θεωρήθηκε από τους περισσότερους κριτικούς ως ιδιαιτερότητα ή αδυναμία, κάτι που θυμίζει σε κάποιο βαθμό τη δεξίωση των γαλλικών προσωπικών ημερολογίων που εκδόθηκαν στα τέλη του 19ου αιώνα.

Τα δύο κριτικά κείμενα που μιμούνται τον ημερολογιακό λόγο, παρά το γεγονός ότι μένουν προσηλωμένα στο αντικείμενό τους (στα τέσσερα κρινόμενα βιβλία στη μία περίπτωση, και στα θεωρητικά ζητήματα που θέτει ο αυτοβιογραφικός λόγος στην άλλη) έχουν υιοθετήσει σε μεγάλο βαθμό τις συμβάσεις του ημερολογιακού λόγου· ιδιαίτερα το «Ημερολόγιο αναγνώστη» του Κοκόλη ως προς τη βιωματική του σχέση με τον χρόνο και το «Ημερολόγιο της

30 Βλ. ακόμα «Τί με γοητεύει στην αυτοβιογραφία; Ίσως, τελικά, αυτή η συνύπαρξη των αντιθέσεων. [...]» (ό.π., 96). Πρβλ. και την παρόμοια απορία που εκφράζεται στο κείμενο του Κοκόλη (1993, 313) «Πριν καλοπροχωρήσω, άλλο σαράκι: γιατί να το κρατήσω αυτό το "ημερολόγιο αναγνώστη"; θέλω να πω, γιατί γι' αυτά τα κείμενα; γιατί να μη μ' απασχολήσει κάποιος νεότερος, πιο "κοντινός" -μου (με όλες τις σημασίες της λέξης);». Αντίθετα με αυτό που συμβαίνει στο κείμενο του Μουλλά, το ερώτημα δεν παρουσιάζεται ως κεντρικό ζητούμενο ή ως αιτία της συγγραφής του κειμένου του Κοκόλη.

αυτοβιογραφίας» του Μουλλά ως προς την αποσπασματικότητα του περιεχομένου του.

Έτσι τα δύο αυτά κείμενα σηματοδοτούν τη μετάβασης του ελληνικού κριτικού λόγου, στο βαθμό που αυτός μπορεί να νοηθεί ως ενιαίος ή συνεχής, από την καταδίκη του προσωπικού ημερολογίου στη μίμηση του. Η απόσταση φαίνεται πιο αξιοσημείωτη αν αναλογιστεί κανείς πως ο ελληνικός κριτικός λόγος προσέγγισε τα πρώτα ημερολογιακά κείμενα μέσα από τις ειδολογικές συμβάσεις άλλων ειδών και έφτασε, στις περιπτώσεις που εξετάστηκαν, να αφομοιώσει ο ίδιος και να αξιοποιήσει τα χαρακτηριστικά του είδους του προσωπικού ημερολογίου.

Βιβλιογραφία

Bourget, Paul: «La maladie du journal intime» [[1]1921]. *Nouvelle pages de critique et de doctrine*. Tome second. Παρίσι: Plon 1922: 15-26.

Braud, Michel: *La Forme des jours. Pour une poétique du journal personnel*. Παρίσι: Seuil - Poétique 2006.

Brunetière, F.: «Henri-Frédéric Amiel». *Revue des Deux Mondes* 73 (1 Ιαν. 1886): 214-224.

Caillois, Roger: «Journaux d'écrivains». *Chroniques de Babel. Un grand esprit au jour le jour*. Παρίσι: Denoël/ Gonthier 1981: 96-99.

De Roux, Paul (επιμ.): *Le nouveau dictionnaire des œuvres de tous les temps et de tous le pays*. Παρίσι: Robert Lafond 1999.

Didier, Béatrice: *Le Journal intime*. Παρίσι: P.U.F. 2002 [[1]1976].

Falagkas, Nikolaos: The writing of intimacy: a reading of the private diaries of Ion Dragoumis, George Seferis and George Theotokas from the perspective of genre theory. Λονδίνο: King's College London 2008 [αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή].

Girard, Alain: *Le journal intime*. Παρίσι: Presses Universitaire de France 1986 [[1]1963].

Henri-Frédéric, Amiel: *Du journal intime*. επιμ: Roland Jaccard. Βρυξέλες: Complexe - Le Regard Littéraire 1987.

Lejeune, Philippe και Catherine Bogaert: *Le Journal intime. Histoire et anthologie*. Παρίσι: Textuel 2006.

Lejeune, Philippe: "The diary on trial". *On Diary*, επιμ: Jeremy D.

Popkin και Julie Rak, μτφρ: Katherine Durnin, Χονολουλού: University of Hawaii Press 2009: 147-167.

————: *Signes de vie. Le pacte autobiographique 2*. Παρίσι: Seuil 2005.

Macrakis, A. Lily: "Review – Ion Dragoumis, Φύλλα ημερολογίου, Δ΄ (1908-1912)". *Journal of Modern Greek Studies* 5.1 (Μάιος 1987): 117-119.

Renan, Ernest: «Henri-Frédéric Amiel: *Fragments d'un journal intime* [...] (Premier article.)», *Journal des débats politiques et littéraires*. 30 Σεπτ. 1884.

Simonet-Tenant, Françoise: *Le journal intime. Genre littéraire et écriture ordinaire*. Εισαγωγή: Philippe Lejeune, Παρίσι, Téraèdre, 2004.

Viollet, Catherine: «Journaux de genèse». *Genesis* 32 (2011) 43-62.

Αγγέλου, Άλκης: «Ο καλός Φαναριώτης και το αρσενικόν γραΐδιον». Στο: Παναγιώτης Κοδρικάς. *Εφημερίδες*. Επιμ. Άλκης Αγγέλου, Αθήνα: Ερμής. Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη 1999: 15-61.

Αποστολίδης, Ρένος: «Τετραμηνιαία. Διαβάζοντας Σεφέρη: "Μέρες του 1945-1951"». *Τετράμηνα*, 1 (1974): 95-99.

Βαρίκας, Βάσος: «Τα μοναστήρια της Καππαδοκίας». *Τα Νέα*. 12 Αυγ. 1953.

Βερέμης, Θάνος και Γιάννης Κολιόπουλος: «Εισαγωγικό σημείωμα στον τόμο». Στο: Δραγούμης, Ίων: *Φύλλα ημερολογίου Δ΄ (1908-1912)*. Επιμ. Θ. Βερέμης και Γ. Κολιόπουλος. Αθήνα: Ερμής 1988 ([1]1985).

Δασκαλόπουλος, Δημήτρης: *Εργογραφία Σεφέρη (1931-1979). Βιβλιογραφική δοκιμή*. Αθήνα: Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο 1979.

Δελβερούδη, Ελίζα-Άννα: «Διαθέσεις ψυχής». *Το Βήμα*. 8 Μαρτ. 1987: 45.

Δημαράς, Κ. Θ.: «Καππαδοκικά». *Το Βήμα*. 12 Ιουν. 1953.

————: «Μέρες του 1945-1951». *Το Βήμα*. 11 Ιαν. 1974.

Διαβάζω: 155 (15 Νοεμ. 1986): 14-41 (αφιέρωμα στην αυτοβιογραφία).

Εντευκτήριο: 28-29 (φθιν. - χειμ. 1994): 47-220 (αφιέρωμα στον αυτοβιογραφικό λόγο).

Η λέξη: 59-60 (Νοεμ.-Δεκ. 1986): 1027-1199 (αφιέρωμα στο ημερολόγιο).

Θεοτοκάς, Γιώργος: *Τετράδια ημερολογίου 1939-1953*. Επιμ. Δημήτρης Τζιόβας. Πρόλογος: Μαρκ Μαζάουερ. Αθήνα: Εστία 2005 ([1]1987).

Κοκόλης, Ξενοφών Α.: «Σεφέρη αλληλογραφία και "Μέρες, ζ". Ημερολόγιο αναγνώστη». *Σεφερικά μιας εικοσαετίας*. Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής 1993: 307-326.

Κωστελένος, Δ. Π.: «Το βιβλίο που αγοράσαμε. Μέρες του 1945-1951: Γιώργος Σεφέρης». *Νέα σύνορα* 25-26 (Σεπτ. - Δεκ. 1973): 304-306.

Μοσχονάς, Εμμ. Ι.: *Βιβλιογραφία Γιώργου Θεοτοκά [1922-1937]*. επιμ: Χ.Λ. Καράογλου. Θεσσαλονίκη: University Studio Press [2]2004.

Μουλλάς, Παν.: «Για την κριτική. (Από το ημερολόγιο ενός αναγνώστη)» ([1]1985). *Παλίμψηστα και μη. Κριτικά δοκίμια*. Αθήνα: Στιγμή 1992: 145-155 [το ίδιο και στο: Παν. Μουλλάς. Η *δέκατη μούσα*. Αθήνα: Στιγμή 2001: 223-229].

————: «Από το ημερολόγιο της αυτοβιογραφίας». *Εντευκτήριο*, 28-29 (φθιν. - χειμ. 1994): 95-99.

Ξενόπουλος, Γρηγόριος: «Ορέστη Διγενή: "Ελεύθερο πνεύμα". Δοκίμιο». *Επιλογή κριτικών κειμένων*. Επιμ: Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη. Αθήνα: Αδελφοί Βλάσση 2002: 240-245.

————: «Το ημερολόγιο ενός μυθιστοριογράφου» ([1]1939). Στο: Γιώργος Θεοτοκάς. *Ημερολόγιο της «Αργώς» & του «Δαιμονίου»*. Επιμ: Γ. Π. Σαββίδης. Αθήνα: Λέσχη. Ποικίλη Στοά 1989: 115-122.

Ο Ακροατής [= Γιώργος Κάρτερ]: «Αντίλαλοι από τον κόσμο», Το Βήμα. 7 Ιουλ. 1954.

Πεχλιβάνος, Μίλτος: «Από τις "Ενωμένες Πολιτείες της Γραφής". Ο Παν. Μουλλάς και η αυτοβιογραφία». *The Athens Review of Books*. *Αθηναϊκή Επιθεώρηση του Βιβλίου* 26 (Φεβρ. 2012): 51-54.

Πολυκανδριώτη, Ράνια: «Ο προσωπικός λόγος στο Νεοελληνικό Διαφωτισμό». Στο Β. Π. Καραγιάννης (επιμ.), *Νεοελληνικός Διαφωτισμός (απόπειρα μια νέας ερευνητικής συγκομιδής). Πρακτικά πανελληνίου συνεδρίου. Κοζάνη 8-10 Νοεμβρίου 1996*.

Κοζάνη: Ινστιτούτο Βιβλίου και Ανάγνωσης 1999: 379-402.

Σαββίδης, Γ. Π.: [Σημείωση για τον τίτλο Το *ημερολόγιο εργασίας του "Λεωνή"*]. Στο: Γιώργος Θεοτοκάς, *Σημαίες στον ήλιο. Ο "Λεώνης" του 1940 με το ημερολόγιο εργασίας του "Λεώνη" και τα διηγήματα της "παιδικής ηλικίας"*. Επιμ: Γ. Π. Σαββίδης και Μιχάλης Πιερής. Αθήνα: Ερμής 1985.

————: «Το λειψό ημερολόγιο ενός ακέραιου άντρα». Το *Βήμα* (17 Ιαν. 1988): 53 [το ίδιο και στο: Γ. Π. Σαββίδης. *Καστανόχωμα 1979-1989. Πενηντα πέντε μικρά δοκίμια, εγκώμια, εισηγήσεις, βιβλιοκρισίες, μαχητικές επιστολές κ.ά.*. Αθήνα: Καστανιώτης 1989: 159-162].

Σαχίνης, Απόστολος: «Τετράδια κριτικής – 11 Οκτωβρίου 1973: Γιώργου Σεφέρη, Μέρες του 1945-1951, 1973, σ. 243». *Νέα Εστία* 1382 (1 Φεβρ. 1985): 155-156 [το ίδιο και στο: Απόστολος Σαχίνης. *Τετράδια κριτικής. Τέταρτη σειρά*. Αθήνα: Εστία 1985: 165-168].

Σεφέρης, Γιώργος: «Τρεις μέρες στα πετροκομμένα μοναστήρια της Καππαδοκίας». *Δοκιμές*. Επιμ: Γ. Π. Σαββίδης. Αθήνα: Ίκαρος [6]1992. τ. Β΄: 57-93.

————: Μέρες *Ε΄. 1 Γενάρη 1945 – 19 Απρίλη 1951*. Επιμ. Ε. Χ. Κάσδαγλης. Αθήνα: Ίκαρος 1996 ([1]1973 με τον τίτλο: Μέρες *του 1945-1951*).

————: *Τρεις μέρες στα μοναστήρια της Καππαδοκίας* ([1]1953). Πρόλογος: Ζήσιμος Λορεντζάτος. Αθήνα: Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών [3]2005.

Τομές και ρήξεις στη λογοτεχνία της Θεσσαλονίκης

Σωτηρία Σταυρακοπούλου *

Θέλω πρώτα να αποσαφηνίσω τον τίτλο της εισήγησής μου. Όταν μιλώ για «Λογοτεχνία της Θεσσαλονίκης», δεν αναφέρομαι σε μια επαρχιακή λογοτεχνία που θέλει να ξεχωρίσει από τον κορμό της νεοελληνικής μας γραμματείας με μόνο κριτήριο την εντοπιότητά της, αλλά σε μια λογοτεχνία που άνοιξε καινούργιους δρόμους — ή κεφάλαια, αν προτιμάτε — στη νεοελληνική λογοτεχνία της χώρας και δημιούργησε παράδοση. Όταν μιλώ για τομές, εννοώ τις σημαντικές αλλαγές που σημειώθηκαν στη λογοτεχνία της πόλης κατά την ιστορική πορεία των εκατό χρόνων από την ενσωμάτωσή της στον ελληνικό εθνικό κορμό. Όταν μιλώ για ρήξεις, εννοώ τις ανατροπές μιας λογοτεχνικής παράδοσης που είχε εμπεδωθεί στα γράμματά μας από νεότερους λογοτέχνες, συνήθως της επόμενης γενιάς. Βέβαια, οι τομές, οι ρήξεις και η πορεία της λογοτεχνίας στη Θεσσαλονίκη είναι άμεσα συνδεμένες με τα πολιτικά και κοινωνικά γεγονότα των χρόνων αυτών και η εξέταση των τομών και των ρήξεων προϋποθέτει και τις ανάλογες αναφορές στα ιστορικά, πολιτικά, κοινωνικά και πολιτισμικά γεγονότα που σημάδεψαν την πόλη και τη χώρα γενικότερα. Θέλω, επίσης, να επισημάνω ότι για όλα αυτά έχουν πολλά γραφτεί, αναλυτικά και περιληπτικά, και βρίσκονται δημοσιευμένα είτε σε τόμους πρακτικών για τη λογοτεχνία της Θεσσαλονίκης,[1] είτε σε διάφορες μελέτες, ακόμα

* Σωτηρία Σταυρακοπούλου, Αναπληρώτρια Καθηγήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας στον Τομέα Μ.ΝΕ.Σ. του Τμήματος Φιλολογίας του Α.Π.Θ. Η συμμετοχή μου με ανακοίνωση στο Ε΄ Πανευρωπαϊκό Συνέδριο της ΕΕΝΣ πραγματοποιήθηκε χωρίς οικονομική υποστήριξη από οποιονδήποτε φορέα. Η ανακοίνωσή μου δεν εντάσσεται σε συγκεκριμένο ερευνητικό πρόγραμμα. Τελευταίο δημοσίευμά μου: *Περικλής Σφυρίδης, Ζωοφιλικά*, εισ.-επιμ. Σ. Σταυρακοπούλου, Αθήνα, «Εστία», 2014. E-mail.: sstavrak@lit.auth.gr

1 Ενδεικτικά αναφέρω τα τέσσερα συνέδρια για την πεζογραφία (1996), για την ποίηση (2001), για τα λογοτεχνικά περιοδικά (2005) και για την κριτική (2008), που διοργάνωσε ο συγγραφέας Περικλής Σφυρίδης, σε συνεργασία με τον Τομέα ΜΝΕΣ του Τμήματος Φιλολογίας του ΑΠΘ.

Πρακτικά Ε΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτ. 2014): Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία
Τόμος Β΄ (ISBN: 978-960-99699-9-4)
© 2015 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

και ως εισαγωγές σε ανθολογίες λογοτεχνών της πόλης.[2] Παρουσιάζουν, όμως, αποσπασματικό χαρακτήρα. Λείπει μια συνολική ιστορία των γραμμάτων της Θεσσαλονίκης, συνδυασμένη με την αστική της ιστορία.

Έτσι, στην παλιότερη περίοδο 1869-1930 οι ποιητές και πεζογράφοι που εκδίδουν βιβλία δεν είναι συνειδητοί λογοτέχνες (με εξαίρεση τον Σαγιαξή και τον Κωνσταντινίδη στην ποίηση και τον πεζογράφο Μόδη), και γενικά το λογοτεχνικό υλικό είναι αδύναμο. Η πρώτη τομή στην πεζογραφία της Θεσσαλονίκης εμφανίζεται τη δεκαετία του 1930 με την κυκλοφορία του πρώτου σημαντικού λογοτεχνικού περιοδικού στη Θεσσαλονίκη, τις *Μακεδονικές Ημέρες* (1932-1939), που εισήγαγε, με τους πεζογράφους που συσπειρώθηκαν στο περιοδικό, τον μοντερνισμό στα γράμματά μας. Αναφέρω τα κυριότερα ονόματα, παρόλο που είναι σ' όλους μας γνωστά: Στ. Ξεφλούδας, (φιλόλογος, με σπουδές στο Παρίσι), Γ. Δέλιος (διοικητικός υπάλληλος στον δήμο Θεσσαλονίκης, με άριστη γνώση της σύγχρονής του αγγλικής και γαλλικής λογοτεχνίας), Αλ. Γιαννόπουλος (τραπεζικός υπάλληλος, με σπουδές στο Μιλάνο και συμμετοχή στο φουτουριστικό κίνημα του Μαρινέτι) και Ν. Γ. Πεντζίκης (φαρμακοποιός, με σπουδές στο Στρασβούργο και ουσιαστική γνώση της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας, και ειδικότερα του έργου του Τζόις).[3] Ηγετική φυσιογνωμία του περιοδικού υπήρξε αναμφισβήτητα ο φιλόλογος και κριτικός Π. Σπανδωνίδης. Η ομάδα αυτή μπόλιασε τη νεωτερική και εσωστρεφή ευρωπαϊκή πεζογραφία του Μεσοπολέμου στα γράμματά μας, από τη Θεσσαλονίκη, δημιουργώντας μια γραφή εσωτερικής συνειδησιακής ροής, που την ονόμασαν «εσωτερικό μονόλογο».[4] Οι παραπάνω συγγραφείς ανήκουν όλοι στην πεζογραφική γενιά του 1930. Η τομή είχε συνέχεια δημιουργώντας

2 Ενδεικτικά αναφέρω την ανθολογία του Ανέστη Ευαγγέλου για τη δεύτερη μεταπολεμική ποιητική γενιά (1994)· τις ανθολογίες του Περικλή Σφυρίδη για τους διηγηματογράφους (1993 και 1995) και τους πεζογράφους της Θεσσαλονίκης (1992 και 2001).

3 Ο Πεντζίκης ήδη το 1935 έδωσε συνεργασία του στο αθηναϊκό περιοδικό *Το τρίτο μάτι*, η οποία ήταν μετάφραση αποσπάσματος από το μυθιστόρημα του Εδουάρδου Ντιζαρντέν (1861-1949), *Οι δάφνες κόπηκαν* (1887).

4 Σελίδες «γνήσιου» εσωτερικού μονόλογου, έτσι όπως τον όρισε ο Ντιζαρντέν , που πρώτος εισήγαγε αυτή την αφηγηματική τεχνική στο μυθιστόρημά του *Οι δάφνες κόπηκαν*, βρίσκουμε μόνο σε σελίδες του Πεντζίκη. Η διάδοση βέβαια του «εσωτερικού μονόλογου» οφείλεται κυρίως στο έργο του Τζόις.

παράδοση.[5] Ευνόητο είναι πως η τομή αυτή ήταν ταυτόχρονα και μια ρήξη προς τους Αθηναίους συγγραφείς της γενιάς τους που καλλιεργούσαν το, κατά τον Αλέξανδρο Αργυρίου, αστυκό (από το άστυ) μυθιστόρημα.[6]

Προτού προχωρήσω στα ονόματα των συγγραφέων που εδραίωσαν την παράδοση του «εσωτερικού μονόλογου» στα καθ' ημάς, πρέπει να δικαιολογήσω γιατί αυτό υπήρξε τομή στα γράμματά μας. Είπαμε ότι τα λογοτεχνικά φαινόμενα ή ρεύματα σχετίζονται άμεσα με τα ιστορικά, πολιτικά και κοινωνικά γεγονότα της εποχής τους. Το σημαντικότερο γεγονός των πρώτων δύο δεκαετιών του 20ού αι., που συνέβαλε στη δημιουργία των λογοτεχνικών ρευμάτων του Μεσοπολέμου, υπήρξε αναμφίβολα ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος. Ο τραγικός απολογισμός της καταστροφής σ' όλα τα επίπεδα, με τα εκατομμύρια των θυμάτων, οδήγησε την ευρωπαϊκή κοινωνία από τη μια μεριά σε ένα «μούδιασμα» και μια «εσωτερική» ενδοσκόπηση για να επισημανθούν τα αίτια της καταστροφής, που γρήγορα πέρασε στην πεζογραφία σε ατομικό επίπεδο περισυλλογής, δημιουργώντας μια πεζογραφία συνειδησιακής ροής (Κάφκα, Τζόις, Γουλφ, Προυστ, Μάνσφιλντ, Παπίνι, Φώκνερ) και από την άλλη, σε μια επαναστατική ανάγκη για μια κοινωνία πιο δίκαιη, αξιοκρατική και ελεύθερη, η οποία αρχικά εμφανίστηκε, σε πολιτικό επίπεδο, με την επανάσταση των Μπολσεβίκων το 1917 και την εδραίωση του κομμουνισμού στη Ρωσία. Εδώ πρέπει να σταθούμε για λίγο στην εμφάνιση και μιας άλλης επανάστασης εξίσου σημαντικής: αυτής των επιστημών. Η τεχνολογική εξέλιξη κάνει πολλούς να πιστέψουν ότι η λύση μπορεί να προέλθει από τις δυνατότητες — ή τη δύναμη — που προσφέρουν στην ανθρωπότητα οι μηχανές. Εδώ βρίσκεται ο σπόρος του φουτουριστικού καλλιτεχνικού ρεύματος, που πολιτικά

5 (Σφυρίδης 2001, 245): «Ο Πεντζίκης περισσότερο απ' όλους εξέφρασε το κλίμα της "Μητέρας Θεσσαλονίκης" μ' ένα πεζογραφικό αμάλγαμα που καθορίζεται από μια μοντέρνα – για την εποχή – γραφή και μια συντηρητική ορθόδοξη ιδεολογία, την οποία γρήγορα ασπάσθηκε. Αμέσως μετά τον Δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο, ο λογοτέχνης αυτός, ως ο κυριότερος συνεργάτης του σημαντικού λογοτεχνικού περιοδικού *Κοχλίας* (1945-1948), θα επηρεάσει, άλλους περισσότερο κι άλλους λιγότερο, αρκετούς νέους Θεσσαλονικείς συγγραφείς, που καλλιεργούν το είδος αυτό της πεζογραφίας μέχρι σήμερα». Εγώ θα πρόσθετα, και όχι μόνο Θεσσαλονικείς, γιατί το έργο του Πεντζίκη είχε μια καθολικότερη επιρροή.

6 (Αργυρίου 1997, 15)

εκφράστηκε αργότερα με την εμφάνιση του φασιστικού κινήματος στην Ιταλία. Επίσης, η εφαρμογή μιας εσωτερικής ενδοσκόπησης για τη θεραπεία ψυχικών νόσων από τον Φρόιντ και τους μαθητές του, που ακολούθησαν τον δρόμο που άνοιξε με την εφαρμογή της «Ψυχανάλυσης», δημιουργεί την ελπίδα της απελευθέρωσης του ατόμου σε προσωπικό επίπεδο από τα ψυχικά του τραύματα και κατ' επέκταση, συλλογικά, από τραύματα κοινωνικής αδικίας και καταπίεσης. Έτσι δημιουργείται στη λογοτεχνία το ρεύμα του υπερρεαλισμού, με το μανιφέστο του Αντρέ Μπετόν το 1924, ο οποίος (ας μην το ξεχνάμε) υπήρξε μαθητής του Φρόιντ και υπηρέτησε ως στρατιωτικός ψυχίατρος κατά τη διάρκεια του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Να μη μας διαφεύγει επίσης ότι από τους πρώτους ποιητές που συσπειρώθηκαν γύρω από τον Μπρετόν και δημιούργησαν την παράδοση του υπερρεαλισμού στις αρχές του 20ού αι., δηλαδή ο Απολλιναίρ, ο Αραγκόν, ο Ελυάρ, ο Αρτώ, οι Μπρετόν, Αραγκόν και Ελυάρ υπήρξαν μέλη του κομμουνιστικού κόμματος Γαλλίας, αλλά και οι κομμουνιστές καλλιτέχνες των αρχών του αιώνα στη δημιουργηθείσα τότε Σοβιετική Ένωση υπήρξαν φουτουριστές. Παρατηρούμε, επομένως, ότι οι τομές και ρήξεις προηγούνται σε ευρωπαϊκό επίπεδο και έπονται στο ελληνικό. Τα πράγματα, επομένως, δεν είναι απλά αλλά σύνθετα, όπως είναι η ίδια η κοινωνική και προσωπική ζωή.

Θα αναρωτηθεί κανείς, και η ευρωπαϊκή πεζογραφική παράδοση τι απέγινε; Συνέχισε και αυτή τον δρόμο της, γιατί οι τομές που επιφέρουν τις ρήξεις δεν μπορούν να ανατρέψουν εντελώς την παράδοση. Έτσι σημαντικοί Ευρωπαίοι συγγραφείς πέρασαν στα κείμενά τους με ρεαλιστικές αφηγηματικές τεχνικές τις τραυματικές εμπειρίες τους από τον πόλεμο. Θα αναφέρω μόνο δύο χαρακτηριστικά ονόματα: Τον Γερμανό Έριχ Μαρία Ρεμάρκ και το μυθιστόρημά του *Ουδέν νεώτερον από το δυτικό μέτωπο* (1929) και τον Τσέχο Γιάροσλαβ Χάσεκ με το ημιτελές μυθιστόρημά του *Ο καλός στρατιώτης Σβέικ.*[7]

Τον υπερρεαλισμό εισήγαγαν στα γράμματά μας οι Αθηναίοι ποιητές της γενιάς του 1930 (Ράντος, Σαραντάρης, Ελύτης, Σεφέρης,

7 Ο Χάσεκ σχεδίαζε να γράψει ένα εξάτομο μυθιστόρημα για το παράλογο που επικρατεί στον πόλεμο. Κατόρθωσε να γράψει μόνο έναν τόμο, μάλλον ανολοκλήρωτο, όπως φανερώνεται από το πρόχειρο τέλος του μυθιστορήματος αυτού. Ο πρόωρος θάνατός του το 1923 σε ηλικία σαράντα ετών άφησε το έργο του μικρό και ημιτελές, αλλά παρόλ' αυτά είναι ένα από τα σημαντικότερα κείμενα της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας του Μεσοπολέμου.

Ρίτσος, Εμπειρίκος, Εγγονόπουλος, κ.ά.) που τον οικειοποιήθηκαν και τον μπόλιασαν με μια προσπάθεια αναζήτησης της εθνικής μας ταυτότητας. Αυτό πράγματι υπήρξε μια τομή στην ποίηση του τόπου και ταυτόχρονα ρήξη με την ποίηση της γενιάς που είχε προηγηθεί (γενιά του 1920) και — γιατί όχι — με όλη την προηγούμενη ποιητική παράδοση του τόπου. Δεν συνέβη όμως το ίδιο με τους Αθηναίους πεζογράφους της γενιάς αυτής: άλλοι ήθελαν να περάσουν στα κείμενά τους τραυματικά βιώματα από τον πόλεμο (Μυριβήλης), τη Μικρασιατική Καταστροφή, που ακολούθησε, και την προσφυγιά (Βενέζης, Δούκας), αναμνήσεις από τη ζωή στις χαμένες πατρίδες (Κόντογλου, Πολίτης) και άλλοι επιχείρησαν μια ανανέωση της θεματογραφίας με το αστικό μυθιστόρημα (Θεοτοκάς, Καραγάτσης, Τερζάκης). Όλοι τους, όμως, άλλος περισσότερο και άλλος λιγότερο, συνέχισαν εμπλουτίζοντας τη ρεαλιστική πεζογραφική μας παράδοση.

Έτσι, δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η τομή, όπως είπαμε, έγινε από τους πεζογράφους της γενιάς του 1930 της Θεσσαλονίκης.[8] Γιατί αυτό; Υπάρχουν διάφορες αληθοφανείς εκδοχές. Η πρώτη έχει να κάνει με το ότι στη Θεσσαλονίκη, και μέχρι τη δεκαετία του 1920, δεν υπήρχε κάποια αξιόλογη πεζογραφική παράδοση που θα έπρεπε να ανατρέψουν. Κάποιοι μιλούν για σύμπτωση: στις αρχές της δεκαετίας του 1930 έτυχε να βρίσκονται στη Θεσσαλονίκη οι πεζογράφοι αυτοί, που ήταν γνώστες των πεζογραφικών αναζητήσεων της Ευρώπης του Μεσοπολέμου, ήταν φιλόδοξοι, και κουβεντιάζοντας για νεωτερική πεζογραφία στο στέκι τους, το καφενείο «Αστόρια», αποφάσισαν να βγάλουν ένα λογοτεχνικό περιοδικό, τις *Μακεδονικές Ημέρες,* για να κάνουν γνωστή την πεζογραφία αυτή στο ελληνικό κοινό, ακολουθώντας και οι ίδιοι, στα δικά τους κείμενα, το συγκεκριμένο είδος της αφηγηματικής τεχνικής. Μάλιστα είναι γνωστό πως, όταν ήρθε το 1931 ο Ξεφλούδας από το Παρίσι στη Θεσσαλονίκη, έφερε μαζί του ένα μπαούλο γεμάτο με βιβλία Ευρωπαίων σύγχρονων πεζογράφων του Μεσοπολέμου, το οποίο, όταν το 1941 επί Γερμανικής Κατοχής έφυγε για την Αθήνα, το άφησε στον Πεντζίκη. Οι ίδιοι ισχυρίζονται ότι επηρεάστηκαν και από το εσωστρεφές πνευματικό κλίμα της βυζαντινής παράδοσης, που υπήρχε στην πόλη (βυζαντινές

8 Εξαίρεση αποτελεί η Μέλπω Αξιώτη με το μυθιστόρημά της *Δύσκολες νύχτες* (1938).

εκκλησίες, κάστρα, μνημεία, δρόμοι), αλλά και από το φυσικό κλίμα της συχνής ομίχλης και σιγανής βροχής, που τους ωθούσε σε περισυλλογή και εσωστρέφεια. Προσωπικά θα πρόσθετα και μια ακόμα εκδοχή: κανένας τους δεν είχε τραυματικές εμπειρίες ούτε από πόλεμο κι ούτε από προσφυγιά, οι οποίες θα απαιτούσαν τη λεπτομερή λογοτεχνική καταγραφή τους, που προϋποθέτει παραδοσιακότερους — ρεαλιστικούς — τρόπους αφήγησης. Ας μην ξεχνάμε επίσης ότι στη δεκαετία του 1930 πολιτικά έχουμε τη δικτατορία του Μεταξά και ο «εσωτερικός μονόλογος», με την έλλειψη πλοκής και χαρακτήρων, αλλά και με τη χωροχρονική του ασάφεια και ασυνέχεια, ήταν ανεκτός από το καθεστώς, που άφηνε έτσι τους συγγραφείς των *Μακεδονικών Ημερών να* εκφράσουν ελεύθερα την περιπέτεια του εσωτερικού τους κόσμου. Δεν είναι, επομένως, τυχαίο ότι οι πεζογράφοι αυτοί κατηγορήθηκαν για ελιτισμό και εσωστρέφεια.

Για τους μεταπολεμικούς συγγραφείς που συνέχισαν την παράδοση του «εσωτερικού μονόλογου» ο χρόνος δεν επιτρέπει τίποτα άλλο παρά να αναφέρω τα σημαντικότερα ονόματα: Κιτσόπουλος, Αλαβέρας, Παπασιώπης, Μπακόλας, Λαχάς, Δεληγιώργη, Κοσματόπουλος, Πάνου, κ.ά. Να σημειώσω μόνο ότι όποτε οι συγγραφείς αυτοί θέλησαν να περάσουν στα κείμενά τους συγκεκριμένα ιστορικά, πολιτικά ή και κοινωνικά γεγονότα, ο ρεαλισμός, έστω και μεταμφιεσμένος, εισέβαλε στα βιβλία τους. Χαρακτηριστικές περιπτώσεις οι: Μπακόλας, Αλαβέρας, Κιτσόπουλος.

Η δεύτερη τομή στη λογοτεχνία της Θεσσαλονίκης συντελείται προς το τέλος της δεκαετίας του 1940 και αφορά την ποίηση, που επηρεάζει και την πεζογραφία μια εικοσαετία περίπου αργότερα. Ποια είναι, όμως, αυτή η δεύτερη τομή και τι προηγήθηκε για τη δημιουργία της; Ποιοι οι λόγοι; Πιστεύω πως ο κυριότερος λόγος υπήρξε η Γερμανική Κατοχή και ο Εμφύλιος που ακολούθησε. Την πρώτη μεταπολεμική γενιά λογοτεχνών της Θεσσαλονίκης τη σφράγισε η ποίηση και είχε πολιτικό / κοινωνικό προσανατολισμό. Τρεις σημαντικοί ποιητές, με συμμετοχή σε αριστερές πολιτικές οργανώσεις και δράση (ΕΠΟΝ), εμφανίστηκαν σχεδόν αμέσως μετά τη Γερμανική Κατοχή και θέλησαν να μιλήσουν μέσα από τα ποιήματά τους για τις πολιτικές τους πεποιθήσεις, για τις οποίες αγωνίστηκαν, αλλά κυρίως για την απογοήτευσή τους από την ήττα

των αριστερών δυνάμεων του Εμφυλίου, για την ποικιλόμορφη διάψευση των ιδανικών τους, για τους συντρόφους τους που έχασαν άδικα τη ζωή τους και τέλος για τις τύψεις τους, καθώς έβλεπαν ότι με τον χρόνο άρχισαν κι αυτοί να συμβιβάζονται με τη νέα τάξη πραγμάτων που δημιουργούνταν στη χώρα μας μετά την επικράτηση καπιταλιστικών προτύπων ζωής, αφού άλλα πίστευαν κι άλλο δρόμο είχε επιλέξει η Ιστορία. Πρόκειται για τους: Αναγνωστάκη, Κύρου και Θασίτη. Για να το κατορθώσουν αυτό εισήγαγαν στην ποίησή τους πολλά πεζολογικά στοιχεία και παρακάμπτοντας τον υπερρεαλισμό στράφηκαν στην πρόσφατη παράδοση του τόπου, και κυρίως στον Καρυωτάκη (ιδίως ο Αναγνωστάκης με τον κάποιας μορφής πεσιμισμό του[9] και ο Θασίτης με την πολιτικά σατιρική του διάθεση), χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν δανείστηκαν στοιχεία και από τον μοντερνισμό. Η ποίησή τους είχε ευρεία απήχηση, αλλά ήταν αντίθετη με την κομματική γραμμή, γι' αυτό και κατηγορήθηκαν ως ηττοπαθείς. Το ΚΚΕ μάλιστα κατηγόρησε τον Αναγνωστάκη ως τροτσιστή, οπορτουνιστή και ηττοπαθή και τον διέγραψε το 1946.[10] Αργότερα οι τρεις τους (με αρχισυντάκτη τον Αναγνωστάκη) αποτέλεσαν τον πυρήνα του περιοδικού Κριτική (1959-1961), μέσα από τις σελίδες του οποίου υπεραμύνθηκαν της ελευθερίας της έκφρασης των λογοτεχνών, που δεν μπορεί να υπάρξει με κομματική σκοπιμότητα και καθοδήγηση.

Η δεύτερη μεταπολεμική γενιά ποιητών της Θεσσαλονίκης κάνει την εμφάνισή της τη δεκαετία του 1950. Κατά παρόμοιο τρόπο, και τη δεύτερη αυτή μεταπολεμική γενιά συγκροτούν αρχικά τρεις σημαντικοί ποιητές, ο Χριστιανόπουλος, ο Ασλάνογλου και ο Ιωάννου, που αποτέλεσαν τον πρώτο και βασικό πυρήνα του λογοτεχνικού και καλλιτεχνικού περιοδικού *Διαγώνιος* (1958-1983), με εκδότη και διευθυντή τον Χριστιανόπουλο. Οι ποιητές αυτοί, που από πολιτική άποψη υπήρξαν ουδέτεροι, δεν ένιωθαν ιδεολογικά καταπιεσμένοι

9 Η ποίηση του Αναγνωστάκη χαρακτηρίστηκε από την αριστερή κριτική ως «η ποίηση της ήττας».

10 Το ΚΚΕ διέγραψε τον Αναγνωστάκη το 1946. Το 1948 ο Αναγνωστάκης, που είχε συλληφθεί και κρατούνταν στις φυλακές του Επταπύργιου, πέρασε από έκτακτο στρατοδικείο και καταδικάστηκε εις θάνατον. Κατά τη διάρκεια της δίκης δεν επικαλέστηκε τη διαγραφή του από το Κόμμα για να ελαφρύνει τη θέση του. Η θανατική του ποινή δεν εκτελέστηκε, με τη μεσολάβηση του οικογενειακού του περιβάλλοντος, όπως συνέβαινε συχνά εκείνη την εποχή.

αλλά κοινωνικά, λόγω της ερωτικής τους ιδιαιτερότητας. Στράφηκαν, επομένως, στον άλλο πόλο της πρόσφατης λογοτεχνικής μας παράδοσης, που είναι ο Καβάφης, και δημιούργησαν κι αυτοί μια εξομολογητική ποίηση, στην οποία ενσωματώνουν και επιρροές από νεωτερικές φωνές, ντόπιες και ξένες.[11]

Η μεταπολεμική αυτή τομή στην ποίηση της Θεσσαλονίκης, με τη στροφή της προς την πρόσφατη ελληνική παράδοση (Καρυωτάκης, Καβάφης), υπήρξε αναμφίβολα και ρήξη προς τους Αθηναίους (ιδίως) ποιητές της γενιάς του 1930, που εισήγαγαν στα γράμματά μας ξένα (ευρωπαϊκά κυρίως) πρότυπα. Οι δύο τάσεις που αναφέραμε, η κοινωνική και η ερωτική, υπάρχουν βέβαια σε πανελλήνια κλίμακα, ωστόσο παίρνουν έναν ειδικότερο χαρακτήρα στην περίπτωση της Θεσσαλονίκης, μια πιο συγκεκριμένη μορφή ή ιδιομορφία, η οποία καθορίστηκε από τους τοπικούς όρους. Και αυτό, νομίζω, είναι το ενδιαφέρον. Συζήτηση εγείρεται και για τις δύο τριάδες των κοινωνικών και ερωτικών ποιητών, στις οποίες ήδη αναφερθήκαμε. Το θέμα πιστεύω ότι είναι γενικότερο και αφορά την άποψή μας για τη λογοτεχνία: αν πρέπει να είναι κειμενοκεντρική και όχι προσωποκεντρική. Η απάντηση που φαίνεται σωστότερη είναι ότι, χωρίς να χάσουμε το ενδιαφέρον για τα πρόσωπα, πρέπει να δούμε τα φαινόμενα που υπερβαίνουν τα πρόσωπα, το σύνολο των κειμένων, αλλά και τα ρεύματα που καθορίζουν τα κείμενα.

Από τις αρχές, τώρα, της δεκαετίας του 1960 λογοτέχνες της Θεσσαλονίκης της πρώτης μεταπολεμικής γενιάς (γεν. τη δεκαετία του 1920), που ως έφηβοι πήραν μέρος στα γεγονότα της Κατοχής, της Αντίστασης και του Εμφυλίου, αλλά και της δεύτερης γενιάς (γεν. τη δεκαετία του 1930), που έζησαν τα γεγονότα αυτά στην παιδική τους ηλικία, θέλησαν να μιλήσουν για τις τραυματικές τους εμπειρίες από τη δύσκολη εκείνη εποχή και να αναφερθούν λεπτομερώς σε όσα έζησαν και είδαν. Μ' άλλα λόγια ένιωσαν επιτακτικά την ανάγκη να συνδέσουν μέσα στα κείμενά τους τα τραυματικά προσωπικά τους βιώματα με τα γεγονότα που τα προκάλεσαν. Για τους περισσότερους η συνειρμική αφηγηματική τεχνική δεν προσφερόταν για κάτι τέτοιο. Στράφηκαν, επομένως,

11 Ο Χριστιανόπουλος στην πρώτη του συλλογή ποιημάτων *Η εποχή των ισχνών αγελάδων* (1950) ομολογεί τις επιρροές από τον Έλιοτ, πέρα από εκείνες του Καβάφη.

σε παραδοσιακότερους τρόπους αφήγησης, μπολιάζοντας όμως τον ρεαλισμό τους με έναν κουβεντιαστό εξομολογητικό λόγο (στην ποίηση π.χ. είδαμε ότι χρησιμοποίησαν πεζολογικά στοιχεία) και με δάνεια παρμένα από τον μοντερνισμό, για να συνθέσουν — ο καθένας ξεχωριστά — το δικό του προσωπικό ύφος γραφής. Η νέα αυτή αφηγηματική τεχνική, που επικράτησε κυρίως στη διηγηματογραφία (αρκετά αργότερα εμφανίστηκαν και μυθιστορήματα), πήρε διάφορα ονόματα, όπως «νεορεαλισμός», ή «νεορεαλιστική γραφή» ή «νεορεαλιστική πρόζα».[12] Έτσι, η δεύτερη αυτή τομή στη λογοτεχνία της Θεσσαλονίκης περνάει από την ποίηση στην πεζογραφία, που παίρνει το πάνω χέρι. Η επανάκαμψη του ρεαλισμού τη δεκαετία αυτή σε μια πόλη, που η λογοτεχνία της έγινε γνωστή με την εισαγωγή στα γράμματά μας του μοντερνισμού, δεν είναι γεγονός χωρίς σημασία.

Πώς εξηγείται αυτό; Πιστεύω ότι η εξομολόγηση των τραυματικών βιωμάτων, που δέχονταν από το κοινωνικό και ερωτικό τους περιβάλλον η αρχική τριάδα των ποιητών της Διαγωνίου, υπήρξε στενός κορσές όταν θέλησαν να μιλήσουν για τις τραυματικές τους εμπειρίες από την Κατοχή, τον Εμφύλιο, τον αφανισμό των Εβραίων της Θεσσαλονίκης και τις αλλαγές που ακολούθησαν στην πόλη, που άλλαζαν ραγδαία τη μορφή και τη ζωή της. Η στροφή τους, επομένως, και στην πεζογραφία υπήρξε αναγκαία. Αυτός που ουσιαστικά μεταπήδησε από την ποίηση στην πεζογραφία και εμπέδωσε ένα άλλο είδος πεζού λόγου, όπου κυριαρχούν η συνειρμική ροή της αφήγησης, η οξυδερκής παρατήρηση, τα ιστορικά και κοινωνικά γεγονότα της εποχής, ο δοκιμιακός λόγος και το χιούμορ, ενώ παράλληλα παρέμενε ένας ρεαλιστής πεζογράφος, ήταν ο Ιωάννου. Η πεζογραφία του Χριστιανόπουλου υπήρξε πιο παραδοσιακή. Από τις σελίδες όμως του περιοδικού αναδείχτηκαν κι άλλοι αξιόλογοι πεζογράφοι, με κοινές αισθητικές και θεματικές επιλογές. Αναφέρω τους πιο σημαντικούς: Καζαντζής, Παπαδημητρίου, Σφυρίδης, Δαμιανίδης. Έτσι δημιουργήθηκε ο κύκλος των πεζογράφων της «Διαγωνίου»,

12 (Σταυρακοπούλου 2011, 355-356): «Ο Γ. Αράγης, ρίχνοντας το βάρος στο γεγονός της επανεμφάνισης του ρεαλισμού στη μεταπολεμική λογοτεχνία, την ονομάζει "νεορεαλισμό" ή «νεορεαλιστική γραφή», ενώ ο Σφυρίδης, θέλοντας να δώσει έμφαση στην ανανέωση του ρεαλισμού με νεωτερικά στοιχεία, την αποκαλεί "νεορεαλιστική πρόζα"».

που είχε απήχηση σ' ένα ευρύ φάσμα αναγνωστικού κοινού και άσκησε σημαντική επιρροή σε μεταγενέστερους πεζογράφους της γενιάς του '70 στη Θεσσαλονίκη και στη Βόρεια Ελλάδα. Στο ίδιο κλίμα κινούνται και άλλοι πεζογράφοι της δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς που διαμένουν στην Αθήνα, αλλά προέρχονται από την ελληνική περιφέρεια, όπως ο Μηλιώνης και ο Παπαδημητρακόπουλος, οι οποίοι όμως είχαν και έχουν στενούς δεσμούς με τους λογοτέχνες της Θεσσαλονίκης αφού ο πρώτος σπούδασε φιλολογία στο Α.Π.Θ. και ο δεύτερος ιατρική (ως μαθητής της Στρατιωτικής Ιατρικής Σχολής).

Η γενιά του 1970, που συνέχισε τον δρόμο που είχαν ανοίξει οι πεζογράφοι της *Διαγωνίου*, καθιερώθηκε, δημιουργώντας παράδοση, μέσα από τα περιοδικά *Παραφυάδα* (1985-1990) και *Τραμ* (δεύτερη και τρίτη διαδρομή 1987-1991, 1996), με υπεύθυνο ύλης και στα δύο τον Σφυρίδη. Θα ήταν παράλειψη να μην αναφέρουμε ότι στην καθιέρωση αυτή των Θεσσαλονικιών πεζογράφων της γενιάς του '70 συνέβαλαν ουσιαστικά και οι ανθολογίες μεταπολεμικών πεζογράφων που κυκλοφόρησε ο Σφυρίδης,[13] καθώς και οι μελέτες του.[14]

Από τους νεότερους αυτούς πεζογράφους θα αναφέρω πάλι μόνο ονόματα: Καλούτσας, Κουτσούκος, Ναρ, Βασιλειάδης,[15] Σκαμπαρδώνης, Χουβαρδάς. Γούτας, Μήττα. Και κάποια ονόματα από την περιφέρεια της Β. Ελλάδας: Τσιαμπούσης (Δράμα), Καισαρίδης (Βέροια), Τότλης (Έδεσσα), Καραγιάννης (Κοζάνη), Χαρπαντίδης (Καβάλα).

Γεννιέται αμέσως το ερώτημα αν αυτά τα δύο πεζογραφικά ρεύματα έχουν στεγανά μεταξύ τους. Ασφαλώς, όχι. Ο Μουλλάς π.χ. θεωρεί τον Ιωάννου μαθητή του Πεντζίκη λόγω της συνειρμικής ροής των κειμένων του.[16] Σημαντικοί συγγραφείς μεταπήδησαν από το ένα ρεύμα στο άλλο, όπως ο Κάτος (ξεκίνησε με μυθιστορήματα συνειδησιακής ροής για να καθιερωθεί ως ρεαλιστής διηγηματογράφος)· ο Ξεξάκης και η Βογιατζόγλου (έγραψαν βιβλία χρησιμοποιώντας τις αφηγηματικές τεχνικές και των δύο ρευμάτων)· ο Χατζητάτσης και ο Μίγγας (κατάφεραν μια

13 (Σφυρίδης 1989)· (Σφυρίδης 1993)· (Σφυρίδης 1995).
14 (Σφυρίδης 2001)
15 (Βασιλειάδης, 213). Ο Βασιλειάδης συνεργάστηκε, ως ποιητής, και με τη *Διαγώνιο.*
16 (Μουλλάς 1997, 426)

πετυχημένη σύζευξη «εσωτερικού μονόλογου» και «νεορεαλιστικής πρόζας»). Καθιερωμένοι ποιητές, όπως ο Μάρκογλου, ο Μέσκος και η Αγαθοπούλου, μεταπήδησαν από την ποίηση στην πεζογραφία με επιτυχία. [17]

Εξακολουθεί αυτή η παράδοση της «νεορεαλιστικής πρόζας» μέχρι σήμερα; Ναι, στον βαθμό που συνεχίζουν τη συγγραφική τους δημιουργία οι παραπάνω πεζογράφοι, με κάποιες όμως διαφοροποιήσεις. Νέοι πεζογράφοι που εμφανίστηκαν στις αρχές του 21ου αι. και ακολούθησαν το νεορεαλιστικό αυτό ρεύμα αφηγηματικής ρητορικής, το οποίο επανασύνδεσε την πρόσφατη πεζογραφία της Θεσσαλονίκης με τις ελληνικές ρίζες της διηγηματογραφίας μας (Βιζυηνό, Παπαδιαμάντη, Ροΐδη, κ.ά.), είναι ελάχιστοι. Πρόχειρα αναφέρω τρία ονόματα: τον Γκόζη, τον Ατζακά και τον Παπαμόσχο (από την Καστοριά).

Δεν συμβαίνει, όμως, το ίδιο με τους ποιητές της Θεσσαλονίκης της γενιάς του 1970, οι οποίοι προσπάθησαν να ανατρέψουν (και σε μεγάλο βαθμό το κατόρθωσαν) την ποιητική παράδοση της Θεσσαλονίκης. Τον Οκτώβριο του ’71 μια παρέα φοιτητών του Α.Π.Θ., συγκεκριμένα οι Καλοκύρης, Θεοδωρίδης, Σουλιώτης, Χουλιάρας, αποφάσισαν να κυκλοφορήσουν ένα λογοτεχνικό περιοδικό, που το τιτλοφόρησαν Τραμ. Ιθύνων νους, που καθόρισε και την αισθητική του κατεύθυνση, υπήρξε ο Καλοκύρης, ένας από τους πρώτους υπερρεαλιστές ποιητές της γενιάς αυτής. Επόμενο ήταν να δώσει και στο περιοδικό σαφή υπερρεαλιστικό προσανατολισμό, σ’ ό,τι αφορούσε την ποίηση. Ζήτησε και δημοσίευσε συνεργασίες από καθιερωμένους Αθηναίους υπερρεαλιστές της γενιάς του 1930, όπως οι Ελύτης, Εμπειρίκος, Σαχτούρης, Γκάτσος, κάτι που κατά τον Σαββίδη έδειξε «την ασυνήθιστη στον τόπο μας αλληλεγγύη της νεότατης πρωτοπορίας απέναντι στους άξιους πατέρες της».[18] Στην ομάδα προστέθηκαν γρήγορα κι άλλοι συνομήλικοι Θεσσαλονικείς ποιητές, όπως οι Ξεξάκης και Τραϊανός. Το Τραμ *στην* πρώτη αυτή διαδρομή του κυκλοφόρησε πέντε τεύχη. Είναι γνωστή η περιπέτειά του με τη

17 Σε ό,τι αφορά τη δική μου περίπτωση, ξεκίνησα ως λογοτέχνης το 1980 και μέχρι σήμερα πέρασα από τρία διαδοχικά στάδια: άρχισα με κείμενα μικρής φόρμας νεοτερικής γραφής, ακολούθησε ένα ερωτικό μυθιστόρημα συνειδησιακής ροής και από το 2001, με τέσσερα μυθιστορήματα νεορεαλιστικής πρόζας, προσπάθησα να περάσω στη λογοτεχνία σύγχρονα κοινωνικά θέματα, καθοριστικά της εποχής.

18 Γ. Σαββίδης, εφ. *Το Βήμα*, 20.5.1972.

χούντα των συνταγματαρχών, που αποφάσισε το κλείσιμό του. Η δίκη των υπευθύνων που ακολούθησε, είχε ως αποτέλεσμα να κάνει το περιοδικό και τους συνεργάτες του γνωστούς ανά το πανελλήνιο. Μεταπολιτευτικά στη δεύτερη διαδρομή του (1976-1978), με διευθυντή τον Καλοκύρη και εκδότη τον Γ. Κάτο, προστέθηκαν στους υπερρεαλιστές ποιητές της Θεσσαλονίκης οι Ίσαρης και Υφαντής, αλλά — το κυριότερο — συνεργάστηκαν όλοι σχεδόν οι Αθηναίοι ποιητές της γενιάς του 1970, που επανέφεραν έναν «ύστερο» υπερρεαλισμό στα γράμματά μας. Οι ποιητές αυτοί, εκτός των ποιημάτων τους που δημοσίευσαν στις σελίδες του περιοδικού, εξέδωσαν και τις πρώτες ποιητικές συλλογές τους από *Τα τραμάκια* (εκδοτική σειρά μικρού σχήματος, που αποτελούσε παράρτημα του περιοδικού *Τραμ*), έτσι που δεν είναι υπερβολή η πεποίθηση πως το *Τραμ με* την πρώτη και δεύτερη διαδρομή του, με οδηγό τον Καλοκύρη, συνέβαλε ουσιαστικά στην καθιέρωση ολόκληρης σχεδόν της ποιητικής γενιάς του 1970.[19] Ο υπερρεαλισμός, επομένως, που δεν κατόρθωσε να διαπεράσει το πνευματικό κλίμα της Θεσσαλονίκης, με το ανάχωμα που είχαν υψώσει οι Θεσσαλονικείς ποιητές της πρώτης και δεύτερης μεταπολεμικής γενιάς, ανατρέπεται τη δεκαετία του 1970 από την παρέα του Καλοκύρη και το περιοδικό *Τραμ.*[20]

19 Αναφέρω κατά αλφαβητική σειρά τα ονόματα των Αθηναίων ποιητών της γενιάς του 1970, που συνεργάστηκαν με το Τραμ (περιοδικό και «Τραμάκια»): Αγγελάκη-Ρουκ Κατερίνα, Αγγελάκης Ανδρέας, Βαρβέρης Γιάννης, Βέης Γιώργος, Βέμη Μπίλη, Γαλανάκη Ρέα, Δαλακούρα Βερονίκη, Κακουλίδης Γιάννης, Κάσσος Βαγγέλης, Κοντός Γιάννης, Μαρκόπουλος Γιώργος, Μαυρουδής Κώστας, Μήτρας Μιχαήλ, Μπέη Εύα, Νιάρχος Θανάσης, Πατίλης Γιάννης, Πρατικάκης Μανόλης, Ρίζος Αντώνης, Σιώτης Ντίνος, Φραντζή Άντεια, Φωστιέρης Αντώνης, Χιόνης Αργύρης, Χρονάς Γιώργος.

20 (Χριστιανόπουλος 2003, 435): «Η γενιά του 1970 στη Θεσσαλονίκη, με προεξάρχοντα τον Καλοκύρη, τα ανέτρεψε όλα. Η δουλειά που είχε γίνει εδώ άρχισε να υποσκάπτεται ραγδαία. Ο υπερρεαλισμός, ο οποίος σαν κίνημα υπήρξε γονιμότατος σε παγκόσμιο επίπεδο, είχε ήδη αρχίσει να εκφυλίζεται από τον Ελυάρ. Ο υπερρεαλισμός εκφυλίστηκε διότι μας υποσχέθηκε το σκάψιμο της ψυχής και εκφράστηκε με εξυπνάδες του μυαλού. Ενώ, λοιπόν, παγκοσμίως ο υπερρεαλισμός ξεθύμανε, εδώ η φράξια 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». Αντίθετη άποψη εξέφρασε ο Μουλλάς: «Αν ο υπερρεαλισμός ήρθε στη Θεσσαλονίκη το 1970 ή το 1980 ή και το 2010, σημαίνει ότι ο υπερρεαλισμός είναι ζωντανός ακόμα. Δεν έρχονται πτώματα στη λογοτεχνία. Όταν εμφανίζονται κάπου τα ρεύματα, αυτό σημαίνει ότι κάποιοι άνθρωποι τα

Κι εδώ πρέπει να θέσουμε το ερώτημα γιατί ο μοντερνισμός που εμφανίστηκε στη Θεσσαλονίκη, έστω και καθυστερημένα, δεν έρχεται υπό την υπερρεαλιστική του μορφή παρά μόνο αργότερα στη δεκαετία του 1970; Για να απαντηθεί το ερώτημα αυτό πρέπει να μελετηθούν περισσότερο ζητήματα όπως η επιβίωση της μη νεοτερικής λογοτεχνικής παράδοσης με τους εκσυγχρονισμούς και τις μεταλλαγές της, η στερέωση, ακμή και κάμψη του πρώτου κύματος των μεταπολεμικών λογοτεχνικών μοντερνισμών, καθώς και η γέννηση, ωρίμανση και μαρασμός του μεταπολιτευτικού μεταμοντερνισμού. Ιδιαίτερα κρίσιμη, αυτή που φαίνεται να διαμορφώνει τους όρους του παιγνιδιού σε τοπικό επίπεδο, φαίνεται να είναι η δεκαετία 1960-1970. Οι χρονικές στιγμές που, κατά τον Κεχαγιόγλου, αξίζουν μεγαλύτερη διερεύνηση είναι: η παύση της κυκλοφορίας της *Κριτικής* του Αναγνωστάκη (1961), οι πρώτες εκδόσεις των ώριμων πεζών του Πεντζίκη (1963 κ.ε.), η αναγόρευση του Σεφέρη σε επίτιμο διδάκτορα από τη Φιλοσοφική Σχολή του ΑΠΘ, η πρώτη αυτοτελής έκδοση διηγημάτων του Ιωάννου (*Για ένα φιλότιμο*), η απαρχή της συστηματικής γραπτής ενασχόλησης του Μαρωνίτη με τη νεότερη ελληνική λογοτεχνία και η έναρξη της δεύτερης περιόδου της *Διαγωνίου* του Χριστιανόπουλου (1964-1965), η αρχή της διδασκαλίας του γαλλοθρεμμένου καθηγητή της φιλοσοφίας, αισθητικού και κριτικού Γ. Μουρέλου (1966), ο διορισμός του νεοελληνιστή Σαββίδη στο Πανεπιστήμιο και η έναρξη της ανανεωτικής δράσης του στην τοπική κοινωνία (τέλος 1967 κ.ε.), η κυκλοφορία του προοδευτικού περιοδικού *Ausblicke* της Οξ (1970), τέλος η σχεδόν συνδυασμένη εκδοτική εμφάνιση του *Στόχου* του Αναγνωστάκη, του *Εκατόνησος-Ελεεινόν θέατρον* του Θασίτη και της πρώτης διαδρομής του *Τραμ* του Καλοκύρη και της παρέας του (1971).[21]

χρειάζονται, και γι' αυτό τα φέρνουν. Αν κάποια ρεύματα δεν περνούν σ' έναν τόπο, αυτό δεν οφείλεται ούτε σε λογοκρισία, ούτε σε απαγορεύσεις. Σημαίνει ότι δεν χρειάζονται αυτά τα ρεύματα. […]. Αν άλλαξαν στη Θεσσαλονίκη τα πράγματα, είναι γιατί άλλαξαν παντού. Ο κόσμος προχωρεί προς μια παγκοσμιοποίηση κι εμείς προσπαθούμε να διατηρήσουμε την εντοπιότητα; Δεν βλέπουμε τι γίνεται στον κόσμο; Δεν βλέπουμε ότι η αγορά έχει υποτάξει τον κόσμο και κοντεύει να ξεπουλήσει τα πάντα; Θέλουμε να ζούμε στον πλανήτη του περασμένου αιώνα με εντοπιότητες και τοπικά χαρακτηριστικά; Για όνομα του Θεού!». Βλ. (Μουλλάς 2003, 441-442 και 445-446).

21 (Κεχαγιόγλου 2003, 257-258)

Η τρίτη πεζογραφική τομή αρχίζει από τη δεκαετία του 1990 και συνεχίζεται. Το κύριο χαρακτηριστικό της είναι ότι η πεζογραφία παίρνει το πάνω χέρι από την ποίηση, ενώ ταυτόχρονα χάνει σιγά σιγά τα ιδιαίτερα εκείνα στοιχεία που έκαναν την πεζογραφία της Θεσσαλονίκης να ξεχωρίζει. Τα κείμενα των νέων πεζογράφων της Θεσσαλονίκης δεν έχουν ουσιαστικές θεματικές και υφολογικές διαφορές από τα αντίστοιχα των Αθηναίων ομοτέχνων τους. Που να οφείλεται αυτό; Πιστεύω ότι οφείλεται στο γεγονός ότι και το λογοτεχνικό βιβλίο, ακολουθώντας τους πολιτικούς, οικονομικούς και πολιτισμικούς ρυθμούς της εποχής αυτής, μπήκε για τα καλά στους κανόνες που διέπουν την παγκόσμια πλέον αγορά του βιβλίου. Μετά την πτώση του τείχους του Βερολίνου και την κατάρρευση της Σοβιετικής Ένωσης, το οικονομικό μοντέλο που επικράτησε, ακόμα και στα πρώην κομμουνιστικά καθεστώτα, είναι αυτό του καπιταλισμού, ο οποίος έχοντας ως στόχο και κινητήρια δύναμη το κέρδος, επιδιώκει να επανακαθορίσει και τις αισθητικές αρχές στη λογοτεχνία. Γενικότερα το κυνήγι του κέρδους, με συνεχή αύξηση της παραγωγής, και επομένως της κατανάλωσης, επέφερε αλλαγές σε παγκόσμιο επίπεδο σ' όλους σχεδόν τους τομείς της κοινωνικής και οικονομικής δραστηριότητας και άλλαξε, όχι μόνο τα πολιτικά και κοινωνικά δεδομένα — τον τρόπο της ζωής μας δηλαδή —, αλλά και την παραγωγή και την ποιότητα των πολιτιστικών αγαθών. Για την εμπορική επιτυχία ενός λογοτεχνικού βιβλίου δεν έχει πλέον τόση σημασία η αισθητική του αξία όσο ο αριθμός των αντιτύπων που θα πουληθούν, το τιράζ. Η αγορά όμως στον χώρο του λογοτεχνικού βιβλίου, που δημιουργείται από μία ποικιλόμορφη μάζα ανθρώπων χωρίς ιδιαίτερη λογοτεχνική παιδεία, έχει διάφορα γούστα, με πρώτο και κυριότερο ότι δεν της αρέσει η ποίηση, ανέχεται κάπως το διήγημα και ενθουσιάζεται με τα ογκώδη και συνήθως «συναρπαστικά» εύπεπτα μυθιστορήματα.

Η θεματική ποικιλομορφία και το ανακάτωμα των αφηγηματικών ειδών και τεχνικών για να σταθούν χρειάζονταν και ένα ιδεολογικό υπόβαθρο που το βρήκαν στην θεωρία του μεταμοντερνισμού. Δεν είναι του παρόντος να επεκταθώ στην αξιολόγηση της θεωρίας αυτής. Θα έλεγα ότι είναι ένας όρος πασπαρτού που ανοίγει την πόρτα της λογοτεχνίας σε πάσης φύσεως αφηγηματικά κείμενα.

Ας επανέλθουμε όμως στη λογοτεχνία της πόλης μας. Οι νέοι Θεσσαλονικείς συγγραφείς, που ακολουθώντας το ρεύμα του

«μεταμοντερνισμού» προβλήθηκαν ή έκαναν σημαντικές εμπορικές επιτυχίες, δεν είναι λίγοι. Μόνο που η Θεσσαλονίκη υπάρχει μόνο ως τόπος στον οποίο ζουν και δημιουργούν ή και ως χώρος σε κάποια βιβλία τους. Οι πεζογράφοι αυτοί έχουν απομακρυνθεί κι από τα δύο παλαιότερα πεζογραφικά ρεύματα του «εσωτερικού μονόλογου» και της «νεορεαλιστικής πρόζας», που εμφανίστηκαν στη Θεσσαλονίκη και δημιούργησαν, το καθένα με τον τρόπο του, την πεζογραφική της φυσιογνωμία. Θα αναφέρω πάλι μερικά μόνο χαρακτηριστικά ονόματα: Νικολαΐδου, Σερέφας, Καριζώνη, Ζουργός, Πυλόρωφ, Καραγιάννης, Κουγουμτζή, Αμανατίδης, Μέλφου-Γραμματικού, Αποστολίδου, κ.ά.

Τι δρόμο όμως θα πάρει η λογοτεχνία, με την οικονομική κρίση, παγκόσμια, αλλά με την ελληνική ως τη χειρότερη εκδοχή της, που ξέσπασε στο λυκαυγές της δεύτερης δεκαετίας του 21ου αιώνα; Εκδότες που είχαν ξανοιχτεί σε πολλούς τίτλους με δάνεια, μαθαίνουμε ότι ψυχορραγούν ή κλείνουν. Το ίδιο και παραδοσιακά μεγάλα βιβλιοπωλεία, όπως το από το 1815 γνωστό βιβλιοπωλείο της Εστίας, που υπήρξε η «Εστία» της νεοελληνικής μας λογοτεχνίας. Η αγορά του λογοτεχνικού βιβλίου έκανε κι αυτή αναγκαστικά τη βουτιά της. Ορισμένα λογοτεχνικά περιοδικά, που υπήρξαν επί δεκαετίες «φυτώρια λογοτεχνίας», έκλεισαν κι άλλα αραίωσαν τον χρόνο της έκδοσή τους. Παράλληλα, λογοτεχνικά περιοδικά δημιουργούνται συνεχώς στο διαδίκτυο. Συγγραφείς ποικίλης ποιότητας, που δεν έχουν πρόσβαση σε εκδοτικούς οίκους, αναρτούν τα βιβλία τους στο διαδίκτυο. Πόσο θα επηρεάσει αυτό την αγορά του λογοτεχνικού βιβλίου και γενικότερα τις έντυπες εκδόσεις; Διανύουμε μια νέα περίοδο κρίσης σ' όλα, πάλι, τα επίπεδα. Ποιο δρόμο θα ακολουθήσει η λογοτεχνία; Δεν ξέρω. Πιθανώς αυτόν που θα σημαδέψει την ίδια την κοινωνία μας. Μήπως μια ακόμα ρήξη προς τον τρόπο αυτό ζωής και καλλιτεχνικής δημιουργίας, με στροφή σε παραδοσιακότερους τρόπους ζωής και καλλιτεχνικής έκφρασης, θα μπορούσε να είναι μια κάποια λύση; Είναι τυχαίο ότι σοβαροί εκδοτικοί οίκοι της Αθήνας εκδίδουν βιβλία της μικρής αφηγηματικής φόρμας, τα οποία αξιώνουν, με σοβαρά εχέγγυα, να ενταχθούν στην μακρόχρονη παράδοση της διηγηματογραφίας στη χώρα μας;

Βιβλιογραφία

Αργυρίου, Αλέξανδρος: «Συνοπτικά σχόλια για την πεζογραφία της Θεσσαλονίκης εντός και εκτός ιστορικής διαδρομής». Στο: Περικλής Σφυρίδης (Επιμ.). Παραμυθία *Θεσσαλονίκης. Η πεζογραφία στη Θεσσαλονίκη από το 1912 έως το 1995. Πρακτικά Συνεδρίου*. Θεσσαλονίκη: Δήμος Θεσσαλονίκης 1997: 10-27.

Βασιλειάδης, Νίκος: «Οι βροχερές μέρες». *Διαγώνιος* 3 (1972): 213.

Κεχαγιόγλου, Γιώργος: «Συνύπαρξη ποιητικής "παράδοσης" και "νεωτερικότητας" στις δεκαετίες 1960-1970 κ.ε.». Στο: Π. Σφυρίδης (Επιμ.), Η *ποίηση της Θεσσαλονίκης στον 20ό αι. Πρακτικά Συνεδρίου*. Θεσσαλονίκη: Δήμος Θεσσαλονίκης 2003: 255- 295.

Μουλλάς, Παναγιώτης: «Γ. Ιωάννου και Τ. Καζαντζής: Εκλεκτικές συγγένειες σε δύο πεζογράφους της Διαγωνίου. Στο: Π. Σφυρίδης (Επιμ.), *Παραμυθία Θεσσαλονίκης. Η πεζογραφία στη Θεσσαλονίκη από το 1912 έως το 1995. Πρακτικά Συνεδρίου*. Θεσσαλονίκη: Δήμος Θεσσαλονίκης 1997: 184-190 και 426.

————: «Το βάρος της ιστορίας: Αναγνωστάκης, Κύρου, Θασίτης». Στο: Π. Σφυρίδης (Επιμ.), Η *ποίηση της Θεσσαλονίκης στον 20ό αι. Πρακτικά Συνεδρίου*. Θεσσαλονίκη: Δήμος Θεσσαλονίκης 2003: 61-78 και 425-458.

Σταυρακοπούλου, Σωτηρία: Περικλής *Σφυρίδης. Ο πεζογράφος και η κριτική για το έργο του. Αθήνα*: Βιβλιοπωλείον της Εστίας 2011.

Σφυρίδης, Περικλής: Εν *Θεσσαλονίκη: 13 σύγχρονοι πεζογράφοι*, Θεσσαλονίκη: Ιανός 2001.

Χριστιανόπουλος, Ντίνος: «Η ποίηση στη Θεσσαλονίκη (1869-1930)». Στο: Π. Σφυρίδης (Επιμ.), Η *ποίηση της Θεσσαλονίκης στον 20ό αι. Πρακτικά Συνεδρίου*. Θεσσαλονίκη: Δήμος Θεσσαλονίκης 2003: 46-57 και 425-458.

ΣΥΝΕΧΕΙΕΣ, ΑΣΥΝΕΧΕΙΕΣ, ΡΗΞΕΙΣ ΣΤΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

Η πρόσληψη της αρχαιότητας και του Βυζαντίου

Ο ρόλος της χρονικής ασυνέχειας στις διακειμενικές νοηματοδοτήσεις του λογοτεχνικού μύθου

Συμεών Δεγερμεντζίδης *

1. Περί λογοτεχνικού μύθου

Όταν ακούμε το φραστικό σύνολο *λογοτεχνικός μύθος*, κατανοούμε ότι πρόκειται για συγκερασμό του λογοτεχνικού κώδικα διατύπωσης και του μυθικού υπόβαθρου. Πέρα από αυτόν τον προφανή συνδυασμό, όμως, χρήσιμο είναι να διευκρινιστούν ορισμένα σημεία απαραίτητα για την κατανόηση των προοπτικών που ανοίγονται για το μελετητή αναφορικά με το ρόλο της χρονικής ασυνέχειας στις διακειμενικές νοηματοδοτήσεις του λογοτεχνικού μύθου. Η Θεωρία της Λογοτεχνίας και η Συγκριτική Γραμματολογία ως τομείς της ευρύτερης φιλολογικής μελέτης έχουν προσφέρει σημαντικές γνώσεις για τη φύση, τη λειτουργία, το σκοπό και τα γνωρίσματα του λογοτεχνικού μύθου, από τα μέσα ιδίως του 20ου αι. και μετά. Αυτό δε σημαίνει ότι νωρίτερα δεν είχαν γίνει προσπάθειες ανάδειξης του ιδιαίτερου χαρακτήρα που προσλαμβάνει η λογοτεχνική πραγμάτευση του μύθου· οι προσεγγίσεις αυτές, ωστόσο, ήταν μονοδιάστατες και σχετικές με γραμματολογικής φύσεως παρατηρήσεις, χωρίς να εμφανίζουν συστηματική μεθοδολογία και αναλυτικό σχεδιασμό και, πολύ περισσότερο, χωρίς να υπερβαίνουν τα όρια της λογοτεχνικής παραγωγής ενός έθνους.

Από την πληθώρα των θεμάτων που ανακύπτουν κατά την ανάλυση του λογοτεχνικού μύθου, θα επισημάνω εδώ μόνο τις παρατηρήσεις που θεωρώ χρήσιμες για τη σύλληψή του τόσο ως αφετηρίας ανακατασκευής της πραγματικότητας, όσο και ως πεδίου

---

* Η παρούσα ανακοίνωση εντάσσεται στο πλαίσιο επεξεργασίας της αδημοσίευτης διδακτορικής διατριβής μου με τίτλο *Μύθος και Πολυτροπικότητα: σύγχρονες προσεγγίσεις στη διδακτική της λογοτεχνίας*, Ρέθυμνο, 2011. Οποιαδήποτε περαιτέρω διευκρίνιση στην ηλεκτρονική διεύθυνση simon_deg@yahoo.com

Πρακτικά Ε΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτ. 2014): Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία
Τόμος Β΄ (ISBN: 978-960-99699-9-4)
© 2015 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

δυναμικής σημασιοδότησης και ιδεολογικού επανακαθορισμού, με βάση κοινωνικά, πολιτισμικά και ψυχολογικά ερείσματα. Η σχετική βιβλιογραφία, εξάλλου, αυξάνεται συνεχώς και έχει φωτίσει αρκετές αθέατες μέχρι πρότινος πτυχές του κομβικού σημείου όπου διασταυρώνεται η λογοτεχνική και η μυθική διάσταση. Καταρχάς, ο λογοτεχνικός μύθος νομίζω ότι επαληθεύει περισσότερο από κάθε άλλο είδος μύθου την άποψη περί πλαστότητας, ψευδούς και αναληθούς αναπαράστασης της πραγματικότητας: το γεγονός ότι οφείλεται σε έναν και μόνο δημιουργό οριοθετεί και κατακυρώνει τον υποκειμενικό και εκ προοιμίου απατηλό κώδικα της μυθικής αναδιαπραγμάτευσης του υλικού κόσμου, καθώς η μυθική αφήγηση εμπεριέχει την αυτο-άρνησή της (Siaflekis 2002, 17). Σε αντίθεση, λοιπόν, με συλλογικά νοούμενους εθνικούς ή θρησκευτικούς μύθους όπου η ανώνυμη κοινή καταγωγή τους σφυρηλατεί και ενδυναμώνει την εθνική ταυτότητα και συνείδηση, ο λογοτεχνικός μύθος είναι το αποκύημα της φαντασίας ενός συγγραφέα, ένα κράμα όπου ο μυθικός ιστός αναλαμβάνει το ρόλο του υποστηρικτικού μέσου της λογοτεχνικής αφήγησης (Fréris 2003, 299-300 & 302) και η συλλογική του απήχηση είναι συνάρτηση της εγγραψιμότητάς του στο πολιτισμικό σύνολο όπου απευθύνεται. Ως προς το συλλογικό καθορισμό της μορφής των μυθικών πρώτων υλών, τόσο η παραγωγή όσο και η πρόσληψη είναι συνδεδεμένες με το φαινόμενο της διακειμενικότητας. Στο σημείο αυτό θέλω να σχολιάσω ορισμένα συναφή θέματα, επειδή ακριβώς ο διακειμενικός και προσληπτικός προσδιορισμός του μυθικού υλικού είναι απόρροια περισσότερο του λογοτεχνικού γίγνεσθαι παρά της μυθικής διαδικασίας. Εννοώ ότι, ενώ η κατασκευή των μυθικών ιστών ήταν – και σε αρκετές περιπτώσεις εξακολουθεί να είναι – συλλογική, η συγκρότηση του λογοτεχνικού μύθου είναι υπόθεση κατεξοχήν προσωπική. Από την άλλη, ενώ οι αρχαίοι μύθοι είχαν ως γλωσσικό φορέα τον προφορικό λόγο, με την επικράτηση του Λόγου υπερίσχυσε η γραπτή αποτύπωσή τους από προικισμένους διαμεσολαβητές, ικανούς να αφουγκράζονται τον κοινό παλμό και να καταγράφουν τις μυθικές εκφάνσεις που θεωρούν πιο αντιπροσωπευτικές ενός κλίματος ή μίας εποχής. Επόμενο είναι κατά τη μακραίωνη πορεία της μυθικής παράδοσης να επιφορτιστούν οι χαρισματικοί δημιουργοί με την αρμοδιότητα συγκρότησης προσωπικών μύθων, επενδυμένων με λογοτεχνικό

μανδύα. Στην ουσία, λοιπόν, παρατηρείται μία πορεία μετάβασης από το μυθικό στο λογοτεχνικό στοιχείο, διαδικασία που εντάσσεται στη γενικότερη πορεία υποβιβασμού και, τελικά, απαξίωσης του ιερού περιεχομένου με το οποίο ήταν άρρηκτα συνδεδεμένο το τελετουργικό του μύθου. Το ιερό περιεχόμενο της μυθικής αφήγησης έχει διατηρήσει στις λογοτεχνικές του μεταπλάσεις μόνο τον υπερβατικό του χαρακτήρα· το ιερό έχει υποβιβασθεί σε υπερβατικό, διατηρώντας, ωστόσο, στενές σχέσεις με την κοσμική αποτύπωση της υπερβατικότητας. Οι μυθικοί ήρωες και θεοί χαρακτηρίζονται κυρίως από μία αποπνευματοποιημένη υλικότητα, με την έννοια ότι το υπερβατικό τους μεγαλείο προσλαμβάνει γήινες διαστάσεις. Για το λόγο αυτόν ένας από τους πιο ιδανικούς φορείς μυθικής σκέψης είναι ο λογοτεχνικός λόγος: εάν ο παντογνώστης δημιουργός και ο γραπτός σημειωτικός κώδικας ενδείκνυνται από τη μια για την υλική αποτύπωση υπερβατικών νόμων και ακολουθιών, τα φραστικά σύνολα (locutions), από την άλλη νοούμενα ως λεκτικές πράξεις (speech-acts) διεκδικούν την πρωτοκαθεδρία από τους ομιλητές, σύμφωνα με το Λυοτάρ (Lyotard) (Clark 1992, 55-56). Επιπλέον, η επιλογή ενός μυθικού σεναρίου προς λογοτεχνική πραγμάτευση δημιουργεί αναγκαστικά τους όρους της λογοτεχνικής οικοδόμησης ενός αφηγήματος με μυθικό σκελετό ή θεμέλια. Ο μύθος αποδομείται και τα κατάλληλα συστατικά του στοιχεία επαναδομούνται στο πρότυπο του προσωπικού μύθου του συγγραφέα. Ο μύθος, όμως, αυτός δεν είναι ένας και μοναδικός. Αποτελείται από τόσες παραλλαγές, όσες είναι και οι λογοτεχνικές αναπλάσεις του. Οι μυθικές εκδοχές στα λογοτεχνικά πλαίσια αναλογούν σε εναλλακτικές μεταπλάσεις του μύθου στην αρχαιότητα, με τη διαφορά ότι πρόκειται για εκκοσμικευμένες ατομικές κατασκευές με συλλογική απήχηση. Με άλλα λόγια, ο λογοτέχνης που προτιμά κάποιον μύθο για να αποδώσει τα προσωπικά του οράματα, συνδιαλέγεται όχι μόνο με το δευτερογενές μυθικό υλικό, αλλά και με το τριτογενές λογοτεχνικό υλικό που απορρέει από εκείνο. Το γεγονός αυτό προσδίδει στο λογοτεχνικό μύθο σύνθετη προοπτική και εγκαθιδρύει μία υπερ-σημειοδότηση του μυθικού κώδικα. Είτε πρόκειται για μυθικά πρόσωπα, είτε για καταστάσεις ή σύμβολα αντιπροσωπευτικά ενός μύθου, η αναφορά ενός και μόνο από αυτά προκαλεί το διακειμενικό διάλογο με όλα τα μυθικά ή λογοτεχνικά του προπλάσματα.

2. Διακειμενικές νοηματοδοτήσεις του μύθου

2.1. Το μερικώς κενό διακειμενικό σημαίνον

Ο συλλογικός χαρακτήρας του λογοτεχνικού μύθου, όμως, όπως προανέφερα, εγκαθιδρύεται και στην προσληπτική του δυναμική: ο σύγχρονος ή ιδανικός ή ενεχόμενος αναγνώστης αποτελούν χαρακτηριστικούς όρους συμπύκνωσης του κοινού που καταξιώνει και νοηματοδοτεί κάθε λογοτεχνικό έργο. Παράλληλα, τα λογοτεχνικά είδη στη μπαχτινική σκέψη, όπως παρατηρεί ο Τζιόβας, «*διευκολύνουν το διάλογο παρόντος και παρελθόντος*», αντιπροσωπεύοντας τη «*δημιουργική μνήμη*» (Μπαχτίν 2000, 483). Στην περίπτωση του αρχέγονου μύθου, οι διαδικασίες της παραγωγής και της πρόσληψης ουσιαστικά ταυτίζονταν, αφού ο προφορικός λόγος ως κοινός δίαυλος όλης της κοινότητας αποτελούσε δυνητική εγγύηση της συλλογικής συνδρομής σε μία διαρκή πορεία μυθικού υβριδισμού. Στην περίπτωση της λογοτεχνίας, η διαδικασία της παραγωγής διατηρεί τη δευτερογενή συλλογική της διάσταση χάρη στη διακειμενικότητα, και μόνο η πρόσληψη ολοκληρώνει τη συλλογική διαδικασία σημασιοδότησης της προτεινόμενης από το συγγραφέα ερμηνευτικής διακειμενικότητας. Η δυνατότητα διακειμενικής ανάσυρσης λανθανουσών σημασιολογικών εκδοχών από τον αναγνώστη συνιστά βασικό μηχανισμό επικύρωσης, ακύρωσης ή μετατροπής των προτεινόμενων από το συγγραφέα νοηματοδοτήσεων. Το δευτερογενές κατά Μπαρτ (Barthes) σημειολογικό σύστημα του μύθου, όπου επικυρώνεται η μετάβαση από το γλωσσολογικό σημείο στο μυθικό σημαίνον (Μπαρτ 1979, 208 & 212), όπως επισημαίνει εύστοχα ο Σιαφλέκης (1994, 33-34), όταν ενσωματώνεται στο λογοτεχνικό έργο και επενδύεται με το λογοτεχνικό κώδικα, *ενυποθηκεύει* το μέλλον του, αρνούμενο να υποταχθεί στην προδιατεταγμένη του πορεία. Με άλλα λόγια, η διαδικασία σημασιοδότησης την οποία επιτελεί διευρύνει τον πολιτισμικό και ιδεολογικό της ορίζοντα στο συσσωρευμένο πληροφοριακό απόθεμα των αναγνωστών, μετατρέποντας κατά τη γνώμη μου το μυθικό σημαίνον σε *διακειμενικό σημαίνον*, κατ' αναλογία της κατά Μπαρτ μετατροπής σε κενό σημαίνον για τη σημειοδότηση της ποίησης (232 – 233). Όταν λέω *διακειμενικό σημαίνον*, εννοώ την πρόταση νοηματοδότησης της μορφής σε

πρώτο επίπεδο από το λογοτέχνη και την ουσιαστική επικύρωση, ακύρωση ή μετατροπή της σε δεύτερο επίπεδο από τον αναγνώστη. Ο τελευταίος αναλαμβάνει να σημασιοδοτήσει ένα σημαίνον που είναι «μερικώς κενό», διότι οι διακειμενικές του εμπειρίες – συμπεριλαμβανομένων των υποδείξεων του συγγραφέα – παρέχουν τη δυνατότητα επιλογής των σημειωτικών υλικών με τα οποία θα νοηματοδοτήσει εκ νέου το μυθικό σημαίνον. Για παράδειγμα, η αναφορά του ονόματος *Μήδεια* ή *Κίρκη* σε ένα λογοτεχνικό έργο αναγκάζει τον αναγνώστη να αναζητήσει και άλλα σημεία-γέφυρες με τον αντίστοιχο μύθο και τις λογοτεχνικές του μεταπλάσεις, αλλά και το όνομα αυτό ως διακειμενικό σημαίνον στο νέο του μυθικό αφηγηματικό πλαίσιο είναι «μερικώς κενό», διότι οι διακειμενικές του συσχετίσεις είναι νέες και ο αναγνώστης θα επιλέξει από αυτές το κατάλληλο σημασιολογικό του περιεχόμενο.

ΠΡΑΓΜΑΤΙΚΟΤΗΤΑ	ΜΥΘΟΣ	ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ
Γλωσσολογικό σημείο	Μυθικό σημαίνον	Διακειμενικό σημαίνον
Διαδικασία σημασιοδότησης		

2.2. Η μορφική αποτύπωση

Οι διακειμενικές νοηματοδοτήσεις του δέκτη αναπροσαρμόζουν το πολιτισμικό και ιδεολογικό τους φορτίο με βάση διάφορα κριτήρια, εκ των οποίων τρία ιδιαίτερα σημαντικά, κατά τη γνώμη μου, είναι η *μορφική αποτύπωση του* μυθικού σεναρίου, η *αλληγορική ευελιξία ως* κειμενική αρετή του μυθικού υλικού και η επιλογή του κατάλληλου *λογοτεχνικού γένους ανά* περίπτωση. Το πρώτο σχετίζεται με την αισθητική αποτίμηση του λογοτεχνικού έργου, το δεύτερο με την πολυπρισματική διάσταση της μυθικής πλοκής, και το τρίτο με τις ιδιαίτερες συνθήκες ευδοκίμησης των διακειμενικών νοηματοδοτήσεων στο ενδεδειγμένο λογοτεχνικό γένος. Καταρχάς, ως προς τη μορφή, καθοριστικής σημασίας είναι η επιλογή των στυλιστικών παραμέτρων, αφού ο υφολογικός σχεδιασμός αποδίδει το πνεύμα του κειμένου: το μυθικό κλίμα επανακτά την παντοδύναμη ιεροποίησή του χάρη στο συμβολοποιημένο ύφος του δημιουργού. Μολονότι οι φορμαλιστές «*διακρίνουν τη μελέτη του έργου από τη μελέτη παραγωγής του ή της πρόσληψής του*», απορρίπτοντας τη θεωρία της ανάγνωσης

(Τοντορόφ 1994, 51), η σημειωτική προσέγγιση διευρύνει τους ερμηνευτικούς ορίζοντες μιας κειμενοκεντρικής ανάλυσης. Αυτό συμβαίνει διότι η επιλογή και η διαχείριση των σημειωτικών αποθεμάτων υφίστανται μία διαδικασία προ-σημειοδότησης από το συγγραφέα, μία διαδικασία σημειοδότησης από το σύγχρονο αναγνώστη και μία διαδικασία μετα-σημειοδότησης από κάθε κατοπινό δέκτη: ο συγγραφέας, ο σύγχρονός του αναγνώστης και ο μελλοντικός δέκτης συνδιαμορφώνουν τις μορφοποιητικές διαδρομές του κειμένου και, κατ' ουσίαν, συνδιαμορφώνουν τις διακειμενικές νοηματοδοτήσεις κάθε μυθικού σημαίνοντος. Οι φορμαλιστικοί χειρισμοί προάγουν – κυρίως μέσω της συνδηλωτικής τους λειτουργίας – δυνητικές συνδέσεις σημαινόντων και συνθέσεις σημειωτικών υλικών, με αποτέλεσμα τη δημιουργία ενός διακειμενικού υβριδισμού. Ο διαρκής πειραματισμός της μνήμης και της φαντασίας οριοθετούν το βαθμό ανατροπής του συμβατικού επικοινωνιακού κώδικα μέσω της διακειμενικής αναδιαπραγμάτευσης του ομογενοποιημένου μυθικού υλικού: ο αναγνώστης χρησιμοποιώντας τις εμπειρίες του και την ευρηματικότητά του νοηματοδοτεί διαφορετικά τις διακειμενικές προεκτάσεις του μύθου με τη συνδρομή διαφόρων σημειωτικών συστημάτων (ήχος, εικόνα, φωτογραφία κ.λ.π.) που διασπούν την ομογενοποιημένη γλώσσα της μυθικής αφήγησης.

Προ-σημειοδότηση	Σημειοδότηση	Μετα-σημειοδότηση
Συγγραφέας	Σύγχρονος αναγνώστης	Κατοπινός αναγνώστης
Διακειμενικός υβριδισμός		

2.3. Η αλληγορική ευελιξία

Το δεύτερο κριτήριο συγκρότησης των διακειμενικών νοηματοδοτήσεων ρυθμίζει και συντονίζει το σημασιολογικό περιεχόμενο των μυθικών δομών στις εκάστοτε κοινωνικές και πολιτισμικές συνθήκες, προκρίνοντας μία πτυχή του μύθου ως πιο αντιπροσωπευτική της επικοινωνιακής του δυναμικής. Στην περίπτωση αυτήν προσεγγίζουμε το μύθο ως έναν συνθετικό μύθο, έναν μύθο-μήτρα, ικανό να αναδείξει ποικίλα σημασιολογικά περιβάλλοντα σε ανάλογες περιπτώσεις. Η εποχή, ο συγγραφέας, ο αναγνώστης και η κοινωνία διασταυρώνουν τις προοπτικές συγκρότησης ενός ερμηνευτικού

σχήματος του μύθου, ενός αλληγορικού – λεκτικού με την ευρεία έννοια – παιχνιδιού που δίνει νόημα σε σοβαρά ζητήματα. Ως γνωστόν, ο Μπαχτίν προσεγγίζοντας τη γλώσσα ως «*ζωντανή κοινωνικο-ιδεολογική συμπύκνωση και πολύγλωσση γνώμη*», παρατηρεί πως «τοποθετείται *στο μεταίχμιο του εδάφους της και του εδάφους του 'άλλου'*» (1980, 149). Η συνθήκη αυτή ισχύει ακόμη περισσότερο για θέματα μεταφυσικής, όπως η ζωή και ο θάνατος, όπου το μυθικό υλικό έχει την ιδιότητα να ωθεί τον αναγνώστη σε ένα παιχνίδι αποκωδικοποίησης και ανακάλυψης νέων μηνυμάτων. Ο μύθος χρωστά στον παιγνιώδη αυτόν χαρακτήρα του ένα σημαντικό μέρος της δραστικής του εμβέλειας και προσαρμοστικότητας. Η αντίθεση *αλήθεια* vs *ψέμα* εξακτινώνεται στο δίπολο *παιχνίδι* vs *σοβαρό*, μία δραστικά ασύμμετρη ισοτοπία σημασιών, όπου το αλληγορικό στοιχείο διατρανώνει την ισχύ του: η λειτουργία του *άλλο λέω και άλλο εννοώ* εγκαθιδρύει όρους ασυμμετρίας σε διακειμενικούς συσχετισμούς νοηματοδοτήσεων και προβάλλει την απαίτηση ενός αναλογικού σχήματος προσέγγισης του μυθικού πυρήνα. Αποδίδοντας σημασία στο ρόλο των ρητορικών σχημάτων λόγου ως σημείων αντίστασης του κειμένου στο νόημα, αναδεικνύουμε τη ρητορική ανάγνωση σε βασικό πόρο αποδόμησης, με ανάλογο τρόπο που ο Ντεριντά (Derrida) αποδίδει «*προσοχή στις επιπτώσεις της μεταφορικότητας στο λόγο*» (Culler 2006, 390-391). Με δεδομένη τη συνάφεια μεταφορικού και μυθικού λόγου, ο γρίφος ως μύθος και ο μύθος ως γρίφος συνθέτουν ένα σοβαρό παιγνίδι και συνάμα μία παιγνιώδη σοβαρότητα, όπου το γκροτέσκο καλύπτει τα κενά της λογικής. Μέσα από αυτήν την προοπτική, θεωρώ ότι η αφηγηματική σύνθεση του μύθου είναι πολυπρισματική, υβριδική και αναγνωρίζει την αυθυπαρξία της σε μία διαδικασία διαρκούς μεταβολής και επανασύστασης. Ο διακειμενικός ορίζοντας των πιθανών ερμηνευτικών μετουσιώσεών της κυοφορείται σε ιστορικά προσδιορισμένους παράγοντες και εκμαιεύεται σε προσληπτικά ερευνήσιμους διαδραστικούς όρους.

2.4. Η επιλογή του λογοτεχνικού γένους

Το τρίτο κριτήριο καθορισμού των διακειμενικών συσχετισμών σκηνοθετεί τις εγγενείς δυνατότητες κάθε λογοτεχνικού γένους, συναρτώντας τόσο τον τεχνοτροπικό όσο και τον αλληγορικό χαρακτήρα του κειμένου με το ποσοστό πρωτοτυπίας και ανα-

νέωσης του μυθολογικού υπόβαθρου που του προσφέρει το λογοτεχνικό εποικοδόμημα. Στον ιδεολογικό ορίζοντα κάθε εποχής ανακαλύπτουμε ένα αξιολογικό κέντρο που μετατρέπεται σε μήτρα λογοτεχνικών θεμάτων, των οποίων οι βασικές σταθερές σχετίζονται με το ειδικό ρεπερτόριο των γενών (Medvedev\ Bakhtin 1978, 157). Έτσι, ο πεζός, ο ποιητικός και ο δραματικός λόγος προσδιορίζουν – με τις συμβάσεις που κουβαλούν κατά τη μακρόχρονη πορεία τους – τα διακριτά πλαίσια όπου μπορεί να αναπτυχθεί γόνιμα ο προς πραγμάτευση μύθος. Η επιλογή ενός πλαισίου ως καταλληλότερου από το συγγραφέα συνεπάγεται τη ρύθμιση καθοριστικών όρων της κατοπινής πορείας του λογοτεχνικού έργου. Ας μην ξεχνάμε πως ο Μπαχτίν θεωρεί πως η εξατομίκευση του συγγραφέα ως οντότητας δε συνιστά πρωτογενή, αλλά δευτερογενή δημιουργική πράξη, όπου ο ίδιος τηρεί παθητική στάση και μόνον ο αναγνώστης, ο κριτικός και ο ιστορικός είναι σε θέση να την εκτελέσουν, ανεξαρτήτως της δημιουργικής οπτικής του πρώτου (Bakhtin 1990, 208). Οι κατοπινοί αναγνώστες θα επικυρώσουν τη βραχύβια ή μακρόβια πορεία της λογοτεχνικής «πράξης» γέννησης του έργου, διότι πρόκειται κατ' ουσίαν για «πράξη» δημιουργίας, εφόσον κάθε λογοτεχνικό γένος νοείται ως ένα είδος Λόγου (Discourse), όπου οι κοινωνικές πρακτικές και το τεχνοτροπικό πρωτόκολλο επικαθορίζουν τη λειτουργία και την «εμψύχωση» των ηρώων, της πλοκής, της αφήγησης και της αισθητικής αποτίμησης: χαρακτηριστικό, μάλιστα, είναι πως σε αφηγηματικό επίπεδο οι δραματικές μορφές είναι δυνατόν να καταχωριστούν στις αφηγηματικές μορφές, αναπτύσσοντας υβριδικό ρόλο (Stanzel 1999, 119). Το λογοτεχνικό γένος υποβάλλει αυτό καθεαυτό έναν αναγωγικά προσωποποιημένο ήρωα, έναν προσωποποιημένο δημιουργό πλοκής, έναν προσωποποιημένο αφηγητή και έναν προσωποποιημένο αισθητικό κριτή. Όλοι αυτοί οι προσωποποιημένοι παράγοντες εννοιολογικοποιούνται στο μυαλό του σύγχρονου ή κατοπινού αναγνώστη από το συσσωρευμένο αναγνωστικό του απόθεμα του ίδιου κατά κύριο λόγο λογοτεχνικού γένους: αυτή είναι η οριζόντια διαστρωμάτωση, η οποία – αλληλεπιδρώντας με μία άλλη κάθετη – εξυφαίνει ένα πρόσθετο πλέγμα διήθησης του παραπάνω κριτηρίου· η κάθετη διαστρωμάτωση ακολουθεί τα εξελικτικά στάδια του αναγνωστικού αποθέματος που είναι διαμορφωμένο από την

πραγμάτευση του ίδιου μύθου, ανεξαρτήτως λογοτεχνικού γένους. Ο αναγνώστης, με άλλα λόγια, όταν διαβάζει ένα λογοτεχνικό έργο, συνομιλεί, συνδιαλέγεται μαζί του. Ανοίγει εσωτερικό διάλογο με τις κοινωνικές συνιστώσες που έχουν οδηγήσει στο συγκεκριμένο Λόγο (Discourse) και ερευνά τη βαθύτερη αιτιολόγηση των όρων δόμησης και αποδόμησής του. Η διεξαγωγή του εσωτερικού διαλόγου προσδιορίζεται πρωτίστως από τα πρωτόκολλα που καθορίζουν το λογοτεχνικό γένος στο οποίο ανήκει το έργο, και δευτερευόντως από οποιοδήποτε λογοτεχνικό ή εξω-λογοτεχνικό κείμενο πραγματεύεται το μύθο που ανακαλύπτει ο ίδιος στο έργο. Ορθά ο Scholes συντάσσεται με τον Έκο (Eco) ως προς τη μη καθαρότητα της γλώσσας, επισημαίνοντας πως «*ορισμένες όψεις της γλωσσικής σήμανσης στηρίζονται κατά πολύ σε εξωγλωσσικούς τύπους πληροφοριών*», σε αντίθεση με το «γραφοκεντρικό *κόσμο της γραπτής λέξης*» που επικαλούνται οι αποδομιστές (Scholes 2005, 158-159). Για παράδειγμα, όταν διαβάζω τις *Μύγες* (*Les Mouches*) *του* Σαρτρ (Sartre), το σχηματικό πλαίσιο του εσωτερικού διαλόγου οικοδομείται από όλα τα θεατρικά έργα που έχω δει και όλα τα λογοτεχνικά ή μη «κείμενα» που έχουν πέσει στην αντίληψή μου και ενσωματώνουν μία μυθική πτυχή της *Ορέστειας*. Νοηματοδοτώντας με υποκειμενικό τρόπο όλες αυτές τις παραμέτρους διεξαγωγής της εσωτερικής συνομιλίας – που στον ποιητικό λόγο αγγίζει τα όρια του εσωτερικού μονολόγου – «προσωποποιώ» κατ' ανάγκην εγώ ο ίδιος τον ήρωα, τον αφηγητή, το δημιουργό της πλοκής και τον κριτικό. Επανεγγράφω το έργο στο βιωματικό μου υλικό και του προσδίδω τις σημασίες που θεωρώ ότι ανταποκρίνονται πληρέστερα στο μνημονικό ή φαντασιακό μου ορίζοντα. Ως εκ τούτου, φυσικό επόμενο είναι να είμαι εγώ – ως αναγνώστης – ο προσωρινά κυρίαρχος συντελεστής νοηματοδότησης του μυθικού πυρήνα που συνέχει το λογοτεχνικό κείμενο. Νοηματοδοτώ κάθε δευτερογενές μυθικό σημαίνον – δηλαδή, πρωτογενές γλωσσολογικό σημείο – σύμφωνα με μία υποκειμενική εκδοχή αφενός του Λόγου (Discourse) και, αφετέρου, των γνωστών σε μένα κειμένων, όπου αυτό ανήκει. Διενεργώντας μία διαδικασία οικείωσης *του* μυθικού σημαίνοντος, μεταβάλλω τους κοινωνικούς όρους δόμησής του σύμφωνα με την ιστορικά προσδιορισμένη ιδεολογία μου.

Υβριδικός Λόγος	*1ος* παράγων	*2ος* παράγων	*3ος* παράγων	*4ος* παράγων
Λογοτεχνικό γένος	Προσωπο-ποιημένος δημιουργός πλοκής	Προσωπο-ποιημένος αφηγητής	Προσωπο-ποιημένος ήρωας	Προσωπο-ποιημένος αισθητικός κριτής
Μύθος	Διακειμενικός μύθος	Διακειμενικός μύθος	Διακειμενικός μύθος	Διακειμενικός μύθος
Εννοιολογικοποιημένοι παράγοντες πρόσληψης στη διαδικασία οικείωσης του μυθικού σημαίνοντος				

3. Η αναμέτρηση μύθου και λογοτεχνίας

Στη σύνθετη πορεία αναμέτρησης του λογοτεχνικού και του μυθικού στοιχείου δεν υπάρχει νικητής και ηττημένος: η λογοτεχνία ανανεώνει τους διαθέσιμους πόρους κάθε λογοτεχνικού γένους, και ο μύθος εμπλουτίζει την αναπαραστατική του δυναμική. Η παραπάνω εξισορρόπηση δυνάμεων – όσο απλουστευτική και ελλιπής και αν είναι – προοικονομεί τη σύμπλευση και τη συνεργασία διαφορετικών Λόγων (Discourses), με κινητήριο άξονα τη μυθοπλαστική ικανότητα ενός συλλογικά νοούμενου δρώντος προσώπου (σύγχρονου/κατοπινού αναγνώστη ως κοινωνικού συντελεστή). Ο μυθοπλαστικός σχεδιασμός του κοινωνικού συντελεστή συμπυκνώνει και νοηματοδοτεί το λανθάνοντα διάλογο ανάμεσα σε εκείνον και την κοινωνία, με ενδιάμεσο το κείμενο. Έτσι, η γραμμική πορεία της αλυσίδας «κοινωνία > *συγγραφέας* > *κείμενο* > *αναγνώστης*» μετατρέπεται στη δυναμική της διαδραστικής σχέσης «*αναγνώστης* >< *κείμενο* >< *κοινωνία*», και θεωρητικά ωθεί στη δημιουργία υβριδικών Λόγων (Discourses), η συλλογική αποδοχή των οποίων είναι άμεση συνάρτηση της κοινωνικής αναγκαιότητάς τους. Η μετάπλαση του σημασιολογικού περιεχομένου του μυθικού σημαίνοντος προϋποθέτει τη συνειδητοποίηση της ανάγκης υπερκέρασης του συμβατικού περιεχομένου του: η παραδοσιακή σύλληψη ανατρέπεται χωρίς να απαξιώνεται, εφόσον ο διακειμενικός της συσχετισμός διατηρεί τα σημασιολογικά της ίχνη. Τα ***υβριδικά αποτυπώματα του μυθικού σημαίνοντος*** ανακαλύπτονται πίσω από τη ***λανθάνουσα συνομιλία αναγνώστη και κοινωνίας*** – η δεύτερη απορροφά το συγγραφέα – όπου η επιθυμία μετάλλαξης των κοινωνικών δομών αντικατοπτρίζεται στη μεταμορφωτική ισχύ του μυθικού λόγου και η αφηγηματική της σύνθεση συναρμολογείται σε λογοτεχνικά συμφραζόμενα.

Μυθοπλαστικός σχεδιασμός του αναγνώστη ως κοινωνικού συντελεστή

Βιβλιογραφία

Clark, Timothy: *Derrida, Heidegger, Blanchot – Sources of Derrida' s notion and practice of literature*. Cambridge University Press 1992.

Culler, Jonathan: Αποδόμηση – *Θεωρία και κριτική μετά το δομισμό*. Μτφρ. Απόστολος Λαμπρόπουλος. Επιμέλεια Άννα Τζούμα. Μεταίχμιο 2006.

Fréris, Georges.: 'Parodie ou rémythisation de la mythologie dans la littérature néo-hellénique. Le cas de Médée'. Στο *Μύθος και Μοντερνισμός*, Πρακτικά *Διεθνούς Συμποσίου*. Θεσσαλονίκη 31 Οκτωβρίου - 2 Νοεμβρίου 2002. Θεσσαλονίκη: Έκδοση Εργαστηρίου Συγκριτικής Γραμματολογίας Α.Π.Θ., 2003: 299 - 310.

Holquist, Michael/Liapunov, Vadim (eds.): *Art and Answerability – Early Philosophical Essays by M.M. Bakhtin*. Translation by Vadim Liapunov/Kenneth Brostrom. University of Texas Press 1990.

Medvedev, P.N./Bakhtin, M.M.: *The Formal Method in Literary Scholarship - A Critical Introduction to Sociological Poetics*. Translated by Albert J. Wehrle. Johns Hopkins University Press 1978.

Μπαρτ, Ρολάν: Μυθολογίες - *Μάθημα*. Μτφρ. Κ. Χατζηδήμου/Ι. Ράλλη. Επιμέλεια Γιάννης Κρητικός/Αθ. Ράππας. Εκδόσεις Ράππα 1979.

Μπαχτίν, Μιχαήλ: Προβλήματα *Λογοτεχνίας και Αισθητικής*. Μτφρ. Γιώργος Σπανός. Πλέθρον 1980.

————: Ζητήματα *της Ποιητικής του Ντοστογιέφσκι*. Μτφρ. Αλεξάνδρα Ιωαννίδου. Επιμέλεια Βαγγέλης Χατζη-βασιλείου. Επίμετρο Δημήτρης Τζιόβας. Πόλις 2000.

Scholes, Robert: Η *Δύναμη του Κειμένου – Λογοτεχνική Θεωρία και Διδασκαλία των Γραμμάτων*. Τυπωθήτω 2005.

Σιαφλέκης, Ζαχαρίας: *Εύθραυστη Αλήθεια*. Εκδόσεις Gutenberg 1994.

Siaflekis, Z.I.: 'Imitation et négation dans le discours moderne du mythe littéraire'. Στο: *Μύθος και Μοντερνισμός, Πρακτικά Διεθνούς Συμποσίου*. Θεσσαλονίκη 31 Οκτωβρίου – 2 Νοεμβρίου 2002. Θεσσαλονίκη: Έκδοση Εργαστηρίου Συγκριτικής Γραμματολογίας Α.Π.Θ. 2003: 15-23.

Stanzel, Franz K.: *Θεωρία της αφήγησης*. Μτφρ. Κυριακή Χρυσομάλλη-Henrich. University Studio Press 1999.

Τοντορόφ, Τσβετάν: *Κριτική της κριτικής*. Μτφρ. Γιάννης Κιουρτσάκης. Πόλις 1994.

Μεταξύ αναγεννησιακού ουμανισμού και πρόδρομων μορφών Νεοελληνικής εθνικής αφύπνισης: αναψηλαφώντας την επική παράδοση του Ομήρου στην Ιλιάδα του Νικόλαου Λουκάνη (1526)

Καλλιόπη Ντούρου *

Ήδη από τον πέμπτο αιώνα π. Χ., όπως μαρτυρεί η αποσπασματικά σωζόμενη κωμωδία[1] του Αριστοφάνη «*Δαιταλῆς*» στην οποία ένα πρόσωπο (κατά πάσα πιθανότητα ένας γιος) καλείται να εξηγήσει σε ένα άλλο (πιθανότατα τον πατέρα) κάποιες από τις λεγόμενες Ὁμήρου γλῶτται όπως π.χ. τα *ἀμενηνὰ κάρηνα* (έκφραση που χρησιμοποιούνταν για να δηλώσει το εφήμερο της ύπαρξης των ανθρώπων), η ανάγκη για ερμηνεία των δυσνόητων λέξεων του Ομήρου είναι κάτι παραπάνω από πρόδηλη. Κατά τη διάρκεια του επόμενου αιώνα στην *Πολιτεία* του Πλάτωνα –και συγκεκριμένα στην ενότητα 393 d και εξής- βρίσκουμε μάλιστα και την πρώτη συνεχόμενη «*παράφραση*»[2] ενός μικρού τμήματος της *Ιλιάδας* (Α΄ ραψωδία, στίχοι 12-42). Απέχουμε ακόμη αρκετά από τις αρχές του δέκατου έκτου αιώνα, περιόδου κατά την οποία τυπώνεται για πρώτη φορά στη Βενετία από τον εκδοτικό οίκο των αδερφών Nicolini da Sabbio η *Ιλιάδα* του Νικόλαου Λουκάνη.

Της πρώτης αυτής εξαιρετικά πολυτελούς[3] για τα δεδομένα

---

* Η παρούσα ανακοίνωση αποτελεί καρπό έρευνας στο πλαίσιο εκπόνησης διδακτορικής διατριβής στο τμήμα κλασικών σπουδών (πρόγραμμα Νεοελληνικής λογοτεχνίας) του πανεπιστημίου Harvard με θέμα την Ιλιάδα του Νικόλαου Λουκάνη (υπό την εποπτεία του καθηγητή Παναγιώτη Ροϊλού). Πιο εκτενές άρθρο, δημοσιευμένο στα Αγγλικά, πρόκειται να αναρτηθεί σύντομα στην ιστοσελίδα http://scholar.harvard.edu/calliopi

1 Δαιταλῆς 233 PCG III 2.

2 Ο συγκεκριμένος όρος χρησιμοποιείται από τον Franco Montanari (Montanari 1991, 223).

3 Αρχικά η έκδοση φαίνεται να χρηματοδοτήθηκε από τον Πατρινό έμπορο Ανδρέα Κουνάδη. Έπειτα όμως από τον πρόωρο θάνατο του τελευταίου το 1523, την ευθύνη της έκδοσης ανέλαβε ο πεθερός του Damiano di santa Maria. Αρχειακές μαρτυρίες για τη ζωή των δύο εκδοτών παρέχονται στο διαφωτιστικό άρθρο του Στέφανου Κακλαμάνη (Κακλαμάνης 1993, 595-605).

Πρακτικά Ε΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτ. 2014): Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία
Τόμος Β΄ (ISBN: 978-960-99699-9-4)
© 2015 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

της εποχής και πλούσια εικονογραφημένης έκδοσης[4] του 1526[5] έπονται δύο μεταγενέστερες επανεκτυπώσεις που πραγματοποιούνται επίσης στην πόλη των τεναγών, η μία το 1603 από τον Antonio Pinelli και η άλλη το 1640 από τον Pietro Pinelli. Αν θέλαμε να περιγράψουμε με συντομία το πόνημα του νεαρού Ζακύνθιου[6] – άγνωστου στο ευρύ κοινό- συγγραφέα, θα λέγαμε πως πρόκειται για μια «*νεο-ελληνική*» συντετμημένη απόδοση του αρχαίου ελληνικού πρωτότυπου κειμένου σε ζεύγη τροχαϊκών οκτασυλλάβων στίχων συνοδευμένη από ένα ποίημα 478 στίχων με τίτλο «*Ἅλωσις ἤγουν ἔπαρσις τῆς Τροίας*» του οποίου η σύνθεση ανήκει εξολοκλήρου στον Νικόλαο Λουκάνη. Ανατρέχοντας στον κολοφώνα της έκδοσης του 1526, ενός έργου που σημειωτέον συνιστά την πρώτη απόδοση της *Ιλιάδας* που τυπώνεται σε σύγχρονη γλώσσα, πληροφορούμαστε πως ο συγγραφέας αρύεται το υλικό του, ως ένα τουλάχιστον βαθμό, από μία προγενέστερη απόδοση σε «*κοινή*» γλώσσα, την οποία ο ίδιος βελτιώνει προβαίνοντας σε διορθώσεις.

> «*Ὁμήρου Ἰλιάς, μεταβληθεῖσα πάλαι εἰς κοινὴν γλῶσσαν, νῦν δὲ διορθωθεῖσα, καὶ διατεθεῖσα συντόμως, καὶ κατὰ βιβλία, καθὼς*

4 Η έκδοση περιλαμβάνει 138 ξυλογραφίες με την μετέπειτα επαναχρησιμοποίηση των οποίων έχει ασχοληθεί ο David Holton (Holton 1972, 371-376).

5 Για μία λίστα με διαθέσιμα αντίγραφα της συγκεκριμένης έκδοσης κανείς μπορεί να συμβουλευθεί την εξαιρετικά πολύτιμη μελέτη της Evro Layton (Layton 1994, 226).
Ως προς τις σύγχρονες εκδόσεις, διαθέτουμε δύο: μία ημιτελή του Émile Legrand (Legrand 1870) και μία πιστή ανατύπωση της πρωτότυπης έκδοσης από την Γεννάδειο Βιβλιοθήκη (Loukanes 1979).

6 Οι πληροφορίες που διαθέτουμε για τη ζωή του είναι λιγοστές. Οι περισσότεροι μελετητές θεωρούν πως κατάγεται από τη Ζάκυνθο, ενώ υπάρχουν και ορισμένοι που τον θεωρούν Κερκυραίο. Παραπέμπουμε στις ακόλουθες χρήσιμες μελέτες: (Κατραμῆς 1880, 248-252), (Μανούσακας 1963, 161-172), (Σάθας 1868, 135) (Legrand 1870, ζ-η), (Ζαβίρας 1972, 476-477).
Στον κώδικα Vat. Barb. 239 βρίσκουμε ένα αυτόγραφο σημείωμα-πιθανότατα γραμμένο από τον ίδιο τον συγγραφέα-βάσει του οποίου το όνομα εμφανίζεται με την ελάχιστα διαφοροποιημένη μορφή Νικόλαος Λουκάνος. Στην παρούσα ανακοίνωση χρησιμοποιούμε το όνομα Νικόλαος Λουκάνης, επειδή όλοι οι σύγχρονοι μελετητές του έργου του με αυτό τον τρόπο αναφέρονται στον συγγραφέα. Οι πιο σημαντικές μελέτες για το έργο του είναι οι ακόλουθες: (Bádenas 2002, 159-172), (Carpinato 1997, 411-440), (Carpinato 1999, 487-505), (Fischetti 1975, 11-20), (Follieri 1969, 119-130), (Layton 1994, 87-91, 183-184, 341, 547), (Legrand 1885, 188-192), (η εισαγωγή του Κωνσταντίνου Σάθα στην έκδοση Legrand 1870), (η εισαγωγή του Francis R. Walton στην ανατύπωση της πρωτότυπης έκδοσης από την Γεννάδειο Βιβλιοθήκη Loukanes 1979).

ἔχει ἡ τοῦ Ὁμήρου βίβλος, παρὰ Νικολάου τοῦ Λουκάνου, ἔστι μὲν ἡ βίβλος πάνυ ὠφέλιμος, καὶ ὡραία τοῖς ἀναγνωσομένοις, καὶ ἐπειδὴ εἰσὶν ἐν τῇδε τῇ βίβλῳ πολλαὶ λέξεις δειναί, ἤγουν ὀμηρικαί, ἐγένετο καὶ πίναξ, ἐν ᾧ πίνακι εὑρήσεις ταύτας τὰς ὀμηρικὰς λέξεις ἁπλῶς ἐξηγημένας, λάβετε τοιγαροῦν πάντες τὴν βίβλον, ἵνα εἰδῆτε τὰ ποικίλα κατορθώματα τοῦ Ὁμήρου.»

Χάρη στις χρήσιμες παρατηρήσεις του Émile Legrand, του πρώτου σύγχρονου εκδότη τμήματος του έργου του Λουκάνη, που συγκαταλέγει την *Ιλιάδα* του 1526 στη σειρά "*Monuments pour servir à l' étude de la langue néo-ellènique*", είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε πως το λογοτεχνικό πρότυπο του Λουκάνη δεν είναι άλλο από την παράφραση της *Ιλιάδας* του Κωνσταντίνου Ερμονιακού.[7] Πρόκειται για ένα έργο χρονολογούμενο στις αρχές του 14 ου αι. που ο συγγραφέας του το αφιερώνει στον δεσπότη της Ηπείρου Ιωάννη ΙΙ Κομνηνό Άγγελο-Δούκα και τη σύζυγό του Άννα. Παρότι ο συγγραφέας μας παραθέτει όντως εκτενή χωρία από τον Ερμονιακό αυτολεξεί,[8] υπάρχουν ωστόσο στην *Ιλιάδα* του και σημαντικές παρεκκλίσεις τόσο από τον ποιητή του δεσποτάτου, όσο και από το πρωτότυπο κείμενο, το οποίο σε γενικές γραμμές ο Λουκάνης αποδίδει αρκετά πιστά στις πολυάριθμες περιπτώσεις που δεν ακολουθεί τον Ερμονιακό.

Κύριος στόχος της σημερινής παρουσίασης θα είναι η πραγμάτευση αυτών ακριβώς των αποκλίσεων σε ό,τι αφορά τον τομέα των φορμουλαϊκών επιθέτων που αποδίδονται στους Τρωαδίτες. Αντιπαραβάλλοντας χαρακτηριστικά αποσπάσματα από την *Ιλιάδα* του Λουκάνη με τα αντίστοιχα χωρία από το πρωτότυπο θα επιχειρήσουμε να κατανοήσουμε την διαφοροποίηση στη στάση του Λουκάνη ως προς τους Τρωαδίτες, και να την ερμηνεύσουμε στα πλαίσια της περιρρέουσας ατμόσφαιρας της δικής του εποχής, και πιο συγκεκριμένα των απόψεων που επικρατούν εκείνη την περίοδο στους κύκλους των ανθρωπιστών σχετικά με την καταγωγή των Τούρκων και την προβαλλόμενη σύνδεση των τελευταίων με τους Τρωαδίτες. Μέσα από μία σύντομη αναδίφηση στο ιστορικό περικείμενο των αρχών του δέκατου έκτου αιώνα, περιόδου που

7 Legrand 1885, 190-191. Ένα ενδιαφέρον άρθρο για το έργο του Ερμονιακού έχει γραφεί από την Elizabeth Jeffreys (Jeffreys, 81-109).

8 Το φαινόμενο αυτό παρατηρείται στις δύο πρώτες ραψωδίες κι έπειτα εκλείπει σχεδόν παντελώς.

σημαδεύεται από τις πρώτες εκδοτικές προσπάθειες για την παραγωγή «νεοελληνικών» βιβλίων που προορίζονται πια για το Ελληνικό αναγνωστικό κοινό της Ελληνικής Ανατολής μα και της διασποράς, θα προσπαθήσουμε να σκιαγραφήσουμε το πέρασμα που συντελείται από τα ουμανιστικά ιδεώδη σε πρόδρομες μορφές Νεοελληνικής εθνικής αφύπνισης.

Η περίπτωση του συγγραφέα μας παρουσιάζει μάλιστα ιδιαίτερο ενδιαφέρον μιας και στην πορεία της ζωής του είναι ευδιάκριτα τα ίχνη τόσο των ανθρωπιστικών του ενασχολήσεων όσο και των κυοφορούμενων εθνικών ζυμώσεων του δέκατου έκτου αιώνα, που δεν τον αφήνουν αμέτοχο. Ένας από τους πρώτους δώδεκα μαθητές που επιλεγμένοι από τον επιφανή Ελληνιστή Μάρκο Μουσούρο είχαν την τύχη να φοιτήσουν στο Ελληνικό Γυμνάσιο της Ρώμης[9] (Gymnasio Mediceo), ο Νικόλαος Λουκάνης γαλουχείται από νωρίς υπό την αιγίδα ενός ιδρύματος που με βάση το όραμα του εμπνευστή του Πάπα Λέοντα Ι' (1513-1521) έχει ως στόχο[10] να εμφυσήσει στα παιδιά μια τέτοια ελληνογνωσία, ώστε αυτά έπειτα '*με τη σειρά τους να συντελέσουν στη διάδοση των Ελληνικών σπουδών στους «Λατίνους»*'.[11] Νοτισμένος με την αύρα της αναγεννησιακής ζέσης για αναβίωση των κλασικών γραμμάτων, ο νεαρός σπουδαστής δεν θα αργήσει να συμμετάσχει έμπρακτα στην παραγωγή μερικών από τις πιο σημαντικές εκδόσεις του Γυμνασίου, όπως για παράδειγμα τα *Ἀρχαῖα Σχόλια στὴν Ἰλιάδα* που τυπώθηκαν το 1517. Η ανάθεση επομένως σε αυτόν της Νεοελληνικής διασκευής της *Ιλιάδας* λίγα χρόνια αργότερα δεν εγείρει απορίες δεδομένης της ενδελεχούς γλωσσικής του κατάρτισης. Εκείνο όμως το οποίο πραγματικά χρήζει ερμηνείας είναι το ιδιόρρυθμο της στάσης του απέναντι στους Τρωαδίτες. Πριν περάσουμε σε μία εκ του σύνεγγυς ανάγνωση των ίδιων των αποσπασμάτων, είναι σημαντικό να εξετάσουμε τη λειτουργία των στερεοτυπικών επιθέτων για τους Τρωαδίτες στο ίδιο το Ομηρικό κείμενο.

---

9 Περισσότερα στοιχεία για το Ελληνικό Γυμνάσιο της Ρώμης περιλαμβάνονται στις εξής μελέτες: (Fanelli, 379-393), (Barberi & Cerulli 1972, 61-76), (Μελετιάδης 2006, 83-114).

10 Ο σκοπός του Γυμνασίου διατυπώνεται ξεκάθαρα στην επιστολή που αποστέλλει εξ ονόματος του Πάπα Λέοντα Ι΄ ο Pietro Bembo στον Μάρκο Μουσούρο (Μελετιάδης 2006, 83-84).

11 Η μετάφραση του συγκεκριμένου τμήματος της επιστολής προέρχεται από το βιβλίο του Χάρη Μελετιάδη.

Σύμφωνα με τον εμβριθή μελετητή των Ομηρικών επών Milman Parry η στερεοτυπική έκφραση ή αλλιώς φόρμουλα ορίζεται ως «*μία ομάδα λέξεων η οποία χρησιμοποιείται σταθερά εξυπηρετώντας τις ίδιες μετρικές ανάγκες προκειμένου να εκφράσει μια συγκεκριμένη ουσιώδη ιδέα*».[12] Υπαγορευμένα, λοιπόν, σε μεγάλο βαθμό από τις μετρικές ανάγκες του δακτυλικού εξαμέτρου, τα επίθετα τα οποία χαρακτηρίζουν τους Τρωαδίτες στην Ομηρική *Ιλιάδα* κατά σειρά συχνότητας είναι τα ακόλουθα:

1) *ἱππόδαμοι*, δαμαστές ίππων (απαντάται 22 φορές)
2) *μεγάθυμοι*, γενναίοι και ευγενείς (11 φορές)
3) *ὑπέρθυμοι*, τολμηροί (7 φορές)
4) *ἀγέρωχοι*, αρχοντικοί (5 φορές)
5) *φιλοπτόλεμοι* (3 φορές)
6) *ἀγαυοί*, ένδοξοι (3 φορές)
7) *ἀσπισταί*, πολεμιστές που κρατούν ασπίδα (3 φορές)
8) *χαλκοχίτωνες* (2 φορές)
9) *μεγαλήτορες*, ανδρείοι (2 φορές)
10) *αἰχμηταί*, πολεμιστές που μάχονται με δόρατα (1 φορά)
11) *ἀγήνορες*, γενναίοι (1 φορά)
12) *θωρηκταί*, πολεμιστές με γερή πανοπλία (1 φορά)
13) *κέντορες ἵππων*, ιππείς (1 φορά)
14) *εὐηφενεῖς*, πλούσιοι (1 φορά)

Από τον προηγούμενο κατάλογο γίνεται αντιληπτό πως οι χαρακτηρισμοί που συνδέονται με τους Τρωαδίτες είναι είτε απλά περιγραφικοί είτε ιδιαιτέρως επαινετικοί, όταν ενέχουν κάποια αξιολογική κρίση. Οι μόνες περιπτώσεις στις οποίες η αξιολόγηση των αντιπάλων δεν είναι θετική είναι ελάχιστες˙ τέσσερις φορές για παράδειγμα αποκαλούνται *ὑπερφίαλοι,*[13] ενώ άπαξ τους

12 Parry 1971, 272. Η μετάφραση είναι προσωπική.

13 Ίλ. 21.224 Εδώ ο Αχιλλέας απευθύνεται στον Σκάμανδρο.
Ίλ. 21.414 Στη συγκεκριμένη σκηνή η θεά Αθηνά επιτίθεται λεκτικά στον Άρη.
Ίλ. 21.459 Στο χωρίο αυτό ο Ποσειδών θυμίζει στον Απόλλωνα την ανεκπλήρωτη υπόσχεση για αμοιβή του βασιλιά Λαομέδοντα.
Οι μεγαλύτερες κατηγορίες καταλογίζονται στους Τρωαδίτες από τον Μενέλαο στους στίχους 13.620-639, όπου ονομάζονται -μεταξύ άλλων- αναίσχυντοι και

προσάπτεται η μομφή πως είναι *ὑπερηνορέοντες,*[14] δηλαδή *αλλαζονικοί*. Λαμβάνοντας υπόψη το γεγονός ότι ακόμη και οι ίδιοι οι Αχαιοί δυσφημούνται σε άλλες περιστάσεις ως *ἀνάρσιοι,*[15] δηλαδή αναίσχυντοι, *δυσώνυμοι,*[16] που χρησιμοποιείται για να δηλώσει αυτούς που έχουν κακό όνομα, και *ἀνάλκιδες,*[17] δηλαδή δειλοί, καταλήγουμε στο συμπέρασμα πως ο «Όμηρος» δεν διάκειται πιο ευνοϊκά απέναντι σε κάποια από τις δύο αντιμαχόμενες παρατάξεις. Στην εξιστόρηση των γεγονότων του Τρωικού πολέμου ο κεντρικός αφηγητής δεν μεροληπτεί υπερ κάποιας πλευράς και ως επί το πλείστον τα σχόλια που διατυπώνει τόσο για τους μεν όσο και για τους δε είναι εγκωμιαστικά.

Περνώντας στο κείμενο του Λουκάνη βρισκόμαστε αντιμέτωποι με μία εντελώς διαφορετική εικόνα, καθώς παρατηρούμε ότι σε αρκετές περιπτώσεις οι Τρωαδίτες παρουσιάζονται ως *κακοί,*

παρομοιάζονται με σκύλους. Παραθέτουμε το χαρακτηριστικό απόσπασμα:
«*λείψετέ θην οὕτω γε νέας Δαναῶν ταχυπώλων,*
Τρῶες ὑπερφίαλοι, δεινῆς ἀκόρητοι ἀυτῆς,
ἄλλης μὲν λώβης τε καὶ αἴσχεος οὐκ ἐπιδευεῖς
ἢν ἐμὲ λωβήσασθε, ***κακαὶ κύνες****, οὐδέ τι θυμῷ*
Ζηνὸς ἐριβρεμέτεω χαλεπὴν ἐδείσατε μῆνιν
Ξεινίου, ὅς τέ ποτ' ὕμμι διαφθέρσει πόλιν αἰπήν·
οἵ μευ κουριδίην ἄλοχον καὶ κτήματα πολλὰ
μὰψ οἴχεσθ' ἀνάγοντες, ἐπεὶ φιλέεσθε παρ' αὐτῇ·
νῦν αὖτ' ἐν νηυσὶν μενεαίνετε ποντοπόροισι
πῦρ ὁλοὸν βαλέειν, κτεῖναι δ' ἥρωας Ἀχαιούς.
ἀλλά ποθι σχήσεσθε καὶ ἐσσύμενοί περ Ἄρηος.
Ζεῦ πάτερ, ἦ τέ σέ φασι περὶ φρένας ἔμμεναι ἄλλων,
ἀνδρῶν ἠδὲ θεῶν· σέο δ' ἐκ τάδε πάντα πέλονται·
οἷον δὴ ἄνδρεσσι χαρίζεαι ***ὑβριστῇσι,***
Τρωσίν, τῶν μένος αἰὲν ἀτάσθαλον, οὐδὲ δύνανται
φυλόπιδος κορέσασθαι ὁμοιίου πτολέμοιο.
πάντων μὲν κόρος ἐστί, καὶ ὕπνου καὶ φιλότητος
μολπῆς τε γλυκερῆς καὶ ἀμύμονος ὀρχηθμοῖο,
τῶν πέρ τις καὶ μᾶλλον ἐέλδεται ἐξ ἔρον εἶναι
ἢ πολέμου· ***Τρῶες δὲ μάχης ἀκόρητοι ἔασιν****.»*
Σε αυτές τις περιπτώσεις δεν συνυπολογίζουμε βέβαια τις εσωτερικές κατηγορίες που συνήθως υπάρχουν για να προκαλέσουν το φιλότιμο των συμπολεμιστών.

14 Ίλ. 4.176 Ο Αγαμέμνων εδώ συμπαραστέκεται στον αδελφό του τον Μενέλαο, μόλις αυτός πληγώνεται από τό βέλος του Πάνδαρου.

15 Ίλ. 24.365 Ο Ερμής μεταμφιεσμένος σε νεαρό άνδρα συνομιλεί με τον Πρίαμο.

16 Ίλ. 6.255 Η Εκάβη εδώ σπεύδει να προϋπαντήσει τον γιο της Έκτορα, που επιστρέφει κατάκοπος από το πεδίο της μάχης.

17 Ίλ. 15.326 Στο συγκεκριμένο απόσπασμα ο Απόλλων προκαλεί πανικό στο στρατόπεδο των Αχαιών.

ἄδικοι, ἄπιστοι και βάρβαροι. Εύλογα, λοιπόν, γεννάται το ερώτημα: Για ποιο λόγο ο συγγραφέας αμελεί να αποδώσει τα θετικά επίθετα των πολεμίων, ενώ γενικότερα ενδιαφέρεται να αναπαραστήσει πολλούς ήρωες και θεούς με τα φορμουλαϊκά τους επίθετα;[18] Μήπως στη δική του –άμοιρη προσωδίας- διασκευή οι χαρακτηρισμοί για τους αντιπάλους εξυπηρετούν «εθνικές» και όχι μετρικές πια ανάγκες; Ας εξετάσουμε μερικά από τα πιο χαρακτηριστικά αποσπάματα. Στην *Ιλιάδα* του Λουκάνη υπάρχουν τέσσερις περιπτώσεις στις οποίες οι Τρωαδίτες ψέγονται ως κακοί: Λουκ. 4.139, 8.221,[19] 10.65,[20] 17.134.[21] Εδώ θα ασχοληθούμε με την πρώτη αναφορά. Στο συγκεκριμένο εδάφιο ο αφηγητής επιχειρεί να αποδώσει μία εκτενή επική παρομοίωση που αφορά τον ταραχώδη τρόπο επίθεσης των εχθρών. Σε σαφή αντιδιαστολή με

---

18 Μερικές φορές συναντούμε τα επικά επίθετα αυτούσια (π.χ. το επίθετο λευκώλενος για την θεά Ήρα), ενώ στις περισσότερες περιπτώσεις γίνεται προσπάθεια να επιλεγεί κάποια πιο ευνόητη λέξη που να αποδίδει εύστοχα την αντίστοιχη Ομηρική (π.χ. *ταχύπους* αντί του *ποδάρκης* για τον Αχιλλέα, *μακροβάλος* αντί του *ἑκατηβελέτης* για τον Απόλλωνα*)*.

19 Η Ήρα μιλά στην Αθηνά:
Νικόλαος Λουκάνης 8.219-221
Ὦ τοῦ Διὸς θυγάτηρ, τί οὐκ ἔχομεν φροντίδα
εἰς τοὺς φίλους μας Ἀργείους πῶς φονεύονται ἀνελπίστως
ὑπὸ ***τῶν κακῶν τῶν Τρώων****...*
Όμηρος 8.352-355
ὦ πόποι, αἰγιόχοιο Διὸς τέκος, οὐκέτι νῶι
ὀλλυμένων Δαναῶν κεκαδησόμεθ' ὑστάτιόν περ;
οἵ κεν δὴ κακὸν οἶτον ἀναπλήσαντες ὄλωνται
ἀνδρὸς ἑνὸς ῥιπῇ....

20 Ο Νέστωρ εμψυχώνει τους άγρυπνους φρουρούς:
Νικόλαος Λουκάνης 10.65
τοῖς κακοῖς ἐχθροῖς *μας*
Όμηρος 10.193
δυσμενέεσσιν *(foes)*

21 Ο Αίας μιλώντας στον Αντίλοχο:
Νικόλαος Λουκάνης 17.132-134
Ὦ Ἀντίλοχε ἀνδρεῖε, ὕπαγε στὸν Ἀχιλλέα
ὅσον δύνασαι τρεχᾶτος, καὶ εἰπὲ πῶς ἐφονεῦσαν
Πάτροκλον τὸν σύντροφόν του, ***οἱ κακοὶ ἐχθροί μας Τρῶες****...*
Ο Αίας μιλώντας στον Μενέλαο:
Όμηρος 17.652-655
σκέπτεο νῦν, Μενέλαε διοτρεφές, αἴ κεν ἴδηαι
Ζωὸν ἔτ' Ἀντίλοχον, μεγαθύμου Νέστορος υἱόν,
ὅτρυνον δ' Ἀχιλῆι δαΐφρονι θᾶσσον ἰόντα
εἰπεῖν ὅττι ῥά οἱ πολὺ φίλτατος ***ὤλεθ' ἑταῖρος****.*

τους Αχαιούς, που πορεύονται ομοθυμαδόν και με απόλυτη ησυχία, οι Τρωαδίτες ομοιάζοντας με πρόβατα που βελάζουν αδιάκοπα, καθώς το γάλα τους συλλέγεται, επιτίθενται στους αντιπάλους τους εν μέσω ασυνάρτητου ορυμαγδού. Αντιπαραθέτοντας τα σχετικά χωρία από τον Λουκάνη και τον Όμηρο, διαπιστώνουμε πως στην *Ιλιάδα* του 1526 οι Τρωαδίτες απολυτοποιούνται αρνητικά.

Νικόλαος Λουκάνης 4.137-139
Εἶδες πρόβατα καὶ αἴγας, κεκλεισμένας εἰς τὴν μάνδραν
καὶ τὸ γάλ' ἀμελγομένας, συνεχῶς βοῶσι πᾶσαι.
Οὕτως οἱ ***κακοὶ οἱ Τρῶες****, μὲ κραυγῆς ἔρχοντο τότε.*

Ὅμηρος 4.433-436
ὥς τ' ὄιες πολυπάμονος ἀνδρὸς ἐν αὐλῇ
μυρίαι ἐστήκασιν ἀμελγόμεναι γάλα λευκόν,
ἀζηχὲς μεμακυῖαι ἀκούουσαι ὄπα ἀρνῶν,
ὣς ***Τρώων*** *ἁλαλητὸς ἀνὰ στρατὸν εὐρὺν ὀρώρει·*

Παρόμοιος είναι ο τρόπος με τον οποίο οι υπερασπιστές της Τροίας στηλιτεύονται ως *ἄδικοι* δύο φορές: Λουκ. 6.7, 6.41.[22] Στο πρώτο απόσπασμα, το οποίο παραθέτουμε παρακάτω, ο αφηγητής διηγείται πώς ο Τελαμώνιος Αίας, *το ἔρκος τῶν Ἀχαιῶν*, καταφέρνει να διεισδύσει στις γραμμές των αντιπάλων. Σύμφωνα με την Ομηρική αφήγηση, ο Αίας προκαλεί ρήγματα στις τάξεις της φάλαγγας των Τρώων, ενώ ο Λουκάνης βρίσκει την ευκαιρία να προσθέσει τον δηκτικό χαρακτηρισμό τῶν *ἀδικωτάτων* για να περιγράψει πλήρως το ποιόν των εχθρών.

Νικόλαος Λουκάνης 6.6-7
Τελαμώνιος δὲ Αἴας, πύργος μέγας τῶν Ἀργείων
πρῶτος ἔφθειρε τὴν τάξιν, ***τῶν ἀδικωτάτων Τρώων****.*

22 Ο Αγαμέμνων εδώ μεταπείθει τον Μενέλαο, που ήταν έτοιμος να υποκύψει στις ικεσίες του Αδρήστου.
Νικόλαος Λουκάνης 6.40-1
...καλὰ σ' ὤπραξαν τὸν οἶκον
αὐτ' ***οἱ ἄδικοι οἱ Τρῶες****...*

Ὅμηρος 6.56-7
ἦ σοὶ ἄριστα πεποίηται κατὰ οἶκον
πρὸς ***Τρώων****;*

Ὅμηρος 6.5-6
Αἴας δὲ πρῶτος Τελαμώνιος, ἔρκος Ἀχαιῶν,
***Τρώων** ῥῆξε φάλαγγα...*

Μέχρι στιγμής στην απεικόνιση των Τρωαδιτών από τον νεαρό συγγραφέα διάχυτη είναι η αίσθηση της δυσαρέσκειας και της αποδοκιμασίας. Με το επόμενο ζεύγος επιθέτων, αυτή η αποστροφή καθίσταται λιγότερο δυσνόητη, καθώς αρχίζουμε να αντιλαμβανόμαστε τί μπορεί να κρύβεται πίσω από τον φαινομενικά ουδέτερο όρο Τρωαδίτες. Ερμηνευτικό κλειδί για την καλύτερη κατανόηση και αποσαφήνιση της λειτουργίας του παραπάνω εθνωνύμου παρέχει η ουμανιστική γραμματεία του quattrocento, που βρίθει αναφορών σε *ἄπιστους* και *βάρβαρους* εχθρούς.[23] Φυσικά στις πραγματείες των ανθρωπιστών -ειδικότερα όσες από αυτές απευθυνόμενες στους ανώτατους ταγούς της Ευρωπαϊκής αριστοκρατίας καλούσαν σε συνένωση όλες τις Χριστιανικές δυνάμεις έναντι της μουσουλμανικής απειλής- οι απαξιωτικοί αυτοί χαρακτηρισμοί εμφιλοχωρούν ως λέξεις που προσιδιάζουν αποκλειστικά στους Οθωμανούς Τούρκους. Μεστές θεολογικών και πολιτισμικών συνυποδηλώσεων, οι συναισθηματικά φορτισμένες αυτές λέξεις μάλλον δεν έχουν παρεισφρήσει στο έργο του Λουκάνη τυχαία.

Για την ώρα ας εστιάσουμε την προσοχή μας στο ίδιο το κείμενο, που προσφέρει αρκετά παραδείγματα χρήσης τους. Πιο συγκεκριμένα, στην *Ιλιάδα* του 1526 οι Τρωαδίτες αποκαλούνται *ἄπιστοι* τέσσερις φορές, ενώ σε ισάριθμες περιπτώσεις τους αποδίδεται ο μειωτικός χαρακτηρισμός *βάρβαροι* (βλ. Παράρτημα). Όπως και στην περίπτωση των προηγούμενων επιθέτων, ας εξετάσουμε μερικά από τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα. Στην αρχή του πέμπτου βιβλίου της *Ιλιάδας*, οι Τρωαδίτες οργισμένοι με τον Διομήδη για τον θάνατο του Φηγέα ορμούν λυσσαλέα εναντίον

23 Όπως έχει υποστηρίξει πειστικά ο James Hankins (Hankins, 121): "*Crusading propagandists of the medieval period had made use primarily of religious symbolism and stereotypes to arouse hatred of the enemy. The use of religious stereotypes in humanist war propaganda continued, but was to a large extent supplemented or replaced by stereotypes associated with the ancient distinction between the civilized and the barbarian.*" Στην περίοδο της Αναγέννησης οι Οθωμανοί Τούρκοι παρουσιάζονται ως εχθροί τόσο σε θεολογικό όσο και σε πολιτισμικό επίπεδο. Για το συγκεκριμένο θέμα χρήσιμες είναι και οι εξής μελέτες: (Bisaha 2004), (Meserve 2008).

του. Στην Ομηρική διήγηση οι Τρωαδίτες χαρακτηρίζονται ως *μεγάθυμοι* (*γενναίοι και ευγενείς*), αλλά στην εκδοχή του Λουκάνη, αποστερούμενοι το πρότερό τους κλέος, καταλήγουν να επονομάζονται *ἄπιστοι*.

Νικόλαος Λουκάνης 5.25-27
Οἱ δὲ ***ἄπιστοι οἱ Τρῶες****, ἀφ' οὗ ἴδον τοὺς δύο παῖδας*
ἕνα μὲν πεφονευμένον, φεύγοντα δὲ καὶ τὸν ἄλλον
ὥρμησαν κεχολωμένοι, κατ' αὐτοῦ τοῦ Διομήδους.

Ὅμηρος 5.27-29
Τρῶες δὲ μεγάθυμοι *ἐπεὶ ἴδον υἷε Δάρητος*
τὸν μὲν ἀλευάμενον, τὸν δὲ κτάμενον παρ' ὄχεσφι,
πᾶσιν ὀρίνθη θυμός·

Για ποιον λόγο ο συγγραφέας μας επιλέγει να παρουσιάσει τους μυθικούς αντιπάλους με έναν τόσο αρνητικό τρόπο; Μήπως στηρίζεται σε κάποια προϋπάρχουσα αναφορά που συνδέει τους Τρωαδίτες με το συγκεκριμένο επίθετο; Η αλήθεια είναι πως στην *Ιλιάδα* εντοπίζουμε μία τέτοια συσχέτιση. Πρόκειται για μία σκηνή από το τρίτο βιβλίο (Ίλ. 3.105) στην οποία οι γιοι του Πριάμου αμφισβητούνται ως *ἄπιστοι*, δηλαδή αναξιόπιστοι. Ο προηγούμενος χαρακτηρισμός αποδίδεται στους γόνους του Τρωαδίτη βασιλιά από τον Μενέλαο λίγο πριν την μονομαχία του τελευταίου με τον Πάρι. Συγκεκριμένα, στα πλαίσια της συνθηκολόγησης για την μονομαχία ο Μενέλαος θεωρεί επιτακτική την ανάγκη επικύρωσης των όρκων από τον ίδιο τον Πρίαμο, μιας και τα παιδιά του κρίνονται *αναξιόπιστα*. Μήπως, λοιπόν, ο Λουκάνης επωφελείται της αρνητικής αυτής μνείας στους γιους του Πριάμου προεκτείνοντας την εμβέλειά της, ώστε αυτή να αφορά τους Τρωαδίτες συλλογικά; Επίσης, οι Τρωαδίτες του Λουκάνη είναι απλά αναξιόπιστοι ή μήπως ο *αμφοτερόγλωσσος*[24] (διφορούμενος) όρος *ἄπιστοι* αναφέρεται έμμεσα στην έλλειψη «αληθούς» πίστης των αντιπάλων; Μήπως ο συγγραφέας μέσω του αμφίσημου αυτού επιθέτου υπονοεί τους συγκαιρινούς του απίστους, οι οποίοι σταδιακά έκαναν κάτι παραπάνω από αισθητή την παρουσία τους στην Ευρώπη;

24 Εδώ χρησιμοποιώ την έννοια της αμφοτερογλωσσίας έτσι όπως αυτή αναπτύσσεται οξυδερκώς από τον Παναγιώτη Ροϊλό (Roilos 2005).

Η υπόθεση γίνεται ακόμη πιο πειστική, όταν κανείς συνυπολογίσει το γεγονός ότι ο Λουκάνης χρησιμοποιεί και ένα ακόμη επίθετο που συνδέεται σταθερά με τους Οθωμανούς Τούρκους. Νωρίς στο έργο του (Λουκ. 2.69) ο συγγραφέας μάς εισάγει στη γη των εχθρών περιγράφοντάς την ως *τὴν χώραν τῶν βαρβάρων* στη σκηνή κατά την οποία ο βασιλιάς Αγαμέμνων απευθυνόμενος στο στράτευμα εμφανίζεται απογοητευμένος από την άκαρπη έκβαση της εννιαετούς πολιορκίας της Τροίας. Ενώ ο Ομηρικός Αγαμέμνων μιλά με απόλυτο σεβασμό για την *καλοκατοικημένη* πόλη της Ιλίου, ο ίδιος ήρωας στην *Ιλιάδα* του Λουκάνη δεν έχει να εκφράσει τίποτε άλλο πέρα από περιφρόνηση για μια χώρα που κατοικείται από *βαρβάρους*.

Νικόλαος Λουκάνης 2. 67-70
...ἔστι γὰρ αἰσχύνη τόδε
εἰς τοὺς ἅπαντας ἀνθρώπους, τόσους χρόνους νὰ σταθῶμεν
εἰς τὴν χώραν τῶν βαρβάρων*, καὶ συχνὰ νὰ πολεμῶμεν*
κῇ ἄπρακτοι εἰς τὰς πατρίδας, νὰ στραφῶμεν ὡς γυναῖκες...

Ὅμηρος 2.130-133
...ἀλλ' ἐπίκουροι
πολλέων ἐκ πολίων ἐγχέσπαλοι ἄνδρες ἔασιν,
οἵ με μέγα πλάζουσι καὶ οὐκ εἴῶσ' ἐθέλοντα
Ἰλίου *ἐκπέρσαι* ***εὖ ναιόμενον πτολίεθρον****.*

Είναι εμφανές πως εδώ έχουμε να κάνουμε με μία μεθομηρική διάκριση ανάμεσα σε Έλληνες και βαρβάρους, η οποία εφαρμόζεται αναχρονιστικά στο έπος του Ομήρου.Όπως είναι γνωστό στην *Ιλιάδα* το επίθετο *βάρβαροι* χρησιμοποιείται μόνο μία φορά[25] για τους Κάρες στη σύνθετη μορφή *βαρβαρόφωνοι,* προκειμένου να δηλώσει μία αμιγώς γλωσσική διαφορά. Οι Τρωαδίτες αποκαλούνται *βάρβαροι*[26] αργότερα, κατά το δεύτερο μισό του έκτου αιώνα π.Χ.,[27] σε ένα άλλο έπος που ανήκει στον Τρωικό κύκλο και που συνήθως αποδίδεται στον Στασίνο ή τον Ηγησία, τα Κύ-

25 Ίλ. 2.867
26 Κύπρια 10. 7-9
Πυθόμενοι δὲ ***οἱ βάρβαροι*** *τὸν στόλον ἐπιπλεῖν, σὺν*
ὅπλοις ἐπὶ τὴν θάλασσαν ὥρμησαν καὶ βάλλοντες
πέτροις ἀποβῆναι ἐκώλυον.
27 Για τη χρονολόγηση του έπους ακολουθώ τον West (West 2003, 13).

πρια.[28] Καθώς η ιστορία του Τρωικού πολέμου διαθλάται στους κατοπινούς αιώνες σε διάφορα λογοτεχνικά είδη,[29] ο διαχωρισμός Ελλήνων και βαρβάρων παραμένει επίκαιρος. Σχετικές μαρτυρίες αφθονούν, για παράδειγμα, στην *Εφημερίδα του Τρωικού Πολέμου* του Δίκτη του Κρητικού, στην *Ιστορία για την Άλωση της Τροίας* του Δάρητος του Φρυγός, και μεταγενέστερα στη Βυζαντινή παράδοση, στη *Χρονογραφία* του Ιωάννη Μαλάλα και στο έργο του Κωνσταντίνου Μανασσή *Σύνοψις Χρονική*.

Στη διασκευή του Τρωικού Πολέμου από τον Κωνσταντίνο Ερμονιακό,[30] ωστόσο, από την οποία ο Λουκάνης αντλεί αφειδώς σε συγκεκριμένα τμήματα του έργου του, οι ρόλοι αντιστρέφονται˙ σε μία σκηνή που περιγράφει γλαφυρά ορισμένες από τις πιο ειδεχθείς πράξεις βίας του πολέμου, το επίθετο *βάρβαροι* αποδίδεται για πρώτη φορά στους Έλληνες.[31] Είναι ενδιαφέρον να παρατηρήσει κανείς πως στην εκδοχή του ποιητή του Δεσποτάτου δεν υπάρχει καμία υποτιμητική αναφορά στους Τρωαδίτες. Συντεθειμένοι στο πρώτο μισό του δέκατου τέταρτου αιώνα και αφιερωμένοι στον νέο Ιταλογενή Δεσπότη της Ηπείρου Ιωάννη ΙΙ Κομνηνό Άγγελο Δούκα οι 8.800 τροχαϊκοί οκτασύλλαβοι του Ερμονιακού έχουν -όπως είναι κατανοητό- έναν εντελώς διαφορετικό προσανατολισμό, η ανάλυση του οποίου δεν προσάδει στην παρούσα ανακοίνωση.

Μα αν η *Ιλιάδα* του 1526 στηρίζεται στο κατά δύο αιώνες προγενέστερο έργο του Ερμονιακού σε έναν τέτοιο βαθμό, ώστε να είναι δικαιολογημένο να θεωρούμε πως το συγκεκριμένο ποίημα

---

28 Το έργο περιστρέφεται γύρω από τα αίτια του Τρωικού πολέμου και αφηγείται τα γεγονότα που προηγούνται της Ιλιάδας. Το κείμενο σώζεται σε αποσπασματική μορφή. Η σύνοψη της υπόθεσης, ερανισμένη από την Χρηστομάθεια του Πρόκλου, υπάρχει σε αρκετά χειρόγραφα της Ιλιάδας. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με το έπος, σημαντικό είναι το βιβλίο του West (Ibid., 13).

29 Για μία συνοπτική παρουσίαση των βασικών έργων στη Βυζαντινή παράδοση, διαφωτιστικό είναι το άρθρο της Ingela Nilsson (Nilsson 2004, 9-34).

30 Hermoniakos 1890.

31 Ἑρμ. 22.286-288
Δυσανάκλητον ***τὸ γένος***
τῶν βαρβάρων *εἰς τὰς μάχας,*
ὅταν γοῦν εἰς νίκην ἔλθουν.
Το επίθετο χρησιμοποιείται ακόμη δύο φορές: Ἑρμ.6.126 και Ἑρμ.24.63. Στο πρώτο απόσπασμα εκφράζεται το μίσος του Οδυσσέα απέναντι στον Παλαμήδη και στο δεύτερο ο χαρακτηρισμός αποδίδεται στον βασιλιά της Θράκης Πολυμήστορα.

αποτελεί τη δεύτερη πηγή του συγγραφέα μας μετά τον Όμηρο, τότε είναι φυσικό να αναρωτηθούμε: Για ποιο λόγο ο Λουκάνης αποκλίνει και από τις δύο πηγές στο θέμα της παρουσίασης των Τρώων; Μήπως επενδύει τον Τρωικό μύθο με σκόπιμους αναχρονισμούς; Μήπως στην *Ιλιάδα* του ο κόσμος του μύθου χρειάζεται να ιδωθεί μέσα από το πρίσμα της συγκαιρινής του πραγματικότητας; Και γιατί οι κάτοικοι της φημισμένης πόλης του Hisarlik[32] ανακαλούν στη μνήμη μας τόσο έντονα τους Οθωμανούς Τούρκους; Θεωρίες που επικρατούν κατά τη διάρκεια του δέκατου πέμπτου αιώνα στους κύκλους των ανθρωπιστών σχετικά με την καταγωγή των Τούρκων θα μας βοηθήσουν να δώσουμε απαντήσεις στα παραπάνω ερωτήματα.

Ήδη κατά τον έβδομο αιώνα το Μεσαιωνικό Λατινικό Χρονικό που αποδίδεται στον Fredegarius διηγείται την ιστορία μίας ομάδας Τρώων προσφύγων που υπό την καθοδήγηση του "*Friga*" οδηγείται αρχικά στη Μακεδονία και μεταγενέστερα στις όχθες του Δούναβη. Μισοί από αυτούς, οι πρόγονοι των Φράγκων, μετέπειτα ακολουθούν τον "*Francio*" και μετοικούν στον ποταμό Ρήνο, ενώ οι υπόλοιποι εκλέγουν ως βασιλιά τους κάποιον "*Turchot*" και γίνονται γνωστοί ως Τούρκοι. Η σύνδεση, λοιπόν, των Τούρκων με τους Τρωαδίτες υφίσταται στον Δυτικό κόσμο από πολύ νωρίς.

Τη μεγαλύτερη διάδοσή της[33] ωστόσο τη γνωρίζει αρκετούς αιώνες αργότερα, και πιο συγκεκριμένα κατά την περίοδο του δέκατου πέμπτου αιώνα, όταν μετά την άλωση της Κωνσταντινούπολης αρχίζουν να διατυπώνονται επιχειρήματα βάσει των οποίων οι Οθωμανοί Τούρκοι παρουσιάζονται ως οι δικαιωματικοί κάτοχοι

32 Όπως πολύ πειστικά υποστήριξε το 1993 ο διάσημος Γερμανός αρχαιολόγος Manfred Korfmann (Korfmann 1993, 27f.) η Τροία VI και VIIa, που βρίσκεται σε χρονολογική αντιστοιχία με την Τροία του Ομήρου, ήταν ένα φρούριο της Ανατολίας που ανήκε στον παλιό τύπο βασιλικής έδρας και κέντρου εμπορίου της Εγγύς Ανατολής. Αυτές οι πόλεις περιελάμβαναν την πρωτεύουσα των Χετταίων Boğazköy-Hattuša (Latacz 2004, 25). Η Ιλιος ή αλλιώς Wilusa, όπως το όνομα σώζεται στην επίσημη αλληλογραφία της αυτοκρατορίας των Χετταίων, φαίνεται πως διατηρούσε φιλικές σχέσεις με την πρωτεύουσα των Χετταίων. Πολιτικά υπήρχε κάποια μορφή υποταγής της πόλης στην Hattuša, αλλά η πόλη ήταν επίσης σε θέση να διατηρεί την αυτονομία της και ποτέ δεν υπήρξε επισήμως επαρχία της αυτοκρατορίας των Χετταίων (Ibid, 77). Σύμφωνα με τον Korfmann η τοποθεσία ερημώθηκε περί το 950 π.Χ. (Ibid, 137).

33 Σημαντικές μελέτες για το θέμα είναι οι ακόλουθες: (Spencer, 330-333), (Heath, 453-471).

της ευρύτερης περιοχής της Τροίας και οι γνήσιοι εκδικητές των εκριζωθέντων μυθικών προπατόρων τους. Ιδιαιτέρως χαρακτηριστική είναι η περίπτωση μίας πλαστής επιστολής που ο σουλτάνος Μωάμεθ Β' υποτιθέμενα απέστειλε στον Πάπα Νικόλαο Ε' και σύμφωνα με την οποία ο σουλτάνος εμφανίζεται ως ο δίκαιος τιμωρός των απογόνων των Αχαιών, που σε αλλοτινούς καιρούς είχαν πορθήσει την Τροία. Παρόμοιες είναι οι απόψεις που απηχούνται σε πολυάριθμα ακόμη έργα της εποχής, όπως στα Απομνημονεύματα του εφημέριου του Sir Richard Guildford που έχοντας συνοδεύσει τον κύριό του στο προσκύνημα στα Ιεροσόλυμα και έχοντας περάσει από την Τροία γράφει πως οι Τούρκοι είναι οι νόμιμοι κληρονόμοι της περιοχής λόγω της καταγωγής τους.

Τόσοι είναι εκείνοι που χρησιμοποιούν εσφαλμένα τον ηχητικά παρεμφερή όρο Τεύκροι[34] για να δηλώσουν τους Τούρκους στη διάρκεια του δέκατου πέμπτου αιώνα, που ο Πάπας Πίος Β' (1458-1464) το 1458 αναγκάζεται να καταδικάσει το φαινόμενο στο έργο του *Europa* φερόμενος εναντίον όσων απρόσεκτα προβαίνουν σε μία τέτοια επικίνδυνη ταύτιση.[35] Προκειμένου να αναιρεθεί η συγκεκριμένη άποψη, μεγάλη είναι η κινητοποίηση που παρατηρείται στα επόμενα χρόνια για την παραγωγή πραγματειών που αφορούν την καταγωγή των Τούρκων, οι περισσότερες από τις οποίες καταλήγουν στο συμπέρασμα πως οι Τούρκοι είναι είτε Σκυθικής είτε κάποιας άλλης βαρβαρικής καταγωγής. Λαμβάνοντας, λοιπόν, υπόψη μας τα παραπάνω στοιχεία, θα υπήρχε περίπτωση να θεωρήσουμε πως ο Λουκάνης αγνοεί εντελώς τη συγκεκριμένη παράδοση που συνδέει τους Τούρκους με τους Τρωαδίτες;

Ολοκληρώνοντας τη σημερινή ανακοίνωση θα ήθελα να παραθέσω μία γνώμη που εξέφρασε ο Δημήτριος Δούκας σχετικά με τον μεγάλο Ελληνιστή Μάρκο Μουσούρο:

> *«Είναι μέσα από τις δικές σου προσπάθειες, Μουσούρε, στην ξακουστή και περιβόητη πόλη της Πάντοβας, όπου διδάσκεις δημόσια από την εκεί έδρα ως από τα ύψη θρόνου, που βλέπει κανείς να βγαίνουν κάθε*

34 Με αυτή την ονομασία είναι γνωστοί οι Τρωαδίτες στον Δυτικό κόσμο μέσω της Αινειάδας του Βεργιλίου.

35 Runciman 1972, 344.

χρόνο από το Πανεπιστήμιο, ως από τα έγκατα του Τρωικού ίππου, τόσοι πολλοί μαθητές τους οποίους κανείς θα μπορούσε να θεωρήσει γεννημένους στην αγκαλιά της Ελλάδας.»

Πόσοι άραγε και τί είδους ήταν οι αναγνώστες της *Ιλιάδας* του Νικόλαου Λουκάνη; Υπήρξαν ποτέ οι ίδιοι μαχητές σε πολέμους ή stradioti; Κατάφερε η *Ιλιάδα* του να ταξιδέψει στην Ελλάδα ή μήπως η διάδοσή της εμποδίστηκε από απρόβλεπτους παράγοντες όπως συνάγεται από μία σημείωση που έχει σωθεί κάπου στο περιθώριο σε ένα από τα εναπομείναντα αντίτυπα του συγκεκριμένου βιβλίου και από την οποία πληροφορούμαστε πως κάποιο πλοίο που μετέφερε ένα μεγάλο αριθμό αντιτύπων δέχτηκε επίθεση από Τούρκους πειρατές που πέταξαν σχεδόν όλα τα βιβλία στη θάλασσα; Γνωρίζοντας πως ανάμεσα στους πρώτους κατόχους του έργου του συγκαταλέγονται προσωπικότητες όπως ο γνωστός Ελληνιστής Μαρτίνος Κρούσιος και ο λόρδος Μπάϊρον, θα μπορούσαμε να πούμε με σχετική ασφάλεια πως ο κόπος που κατέβαλε ο συγγραφέας μας για να συνθέσει το έργο του σίγουρα δεν πήγε χαμένος.

Παράρτημα

Ο Αγαμέμνων εδώ συνομιλεί με τον Μενέλαο, ο οποίος μόλις έχει πληγωθεί από τον φημισμένο τοξότη Πάνδαρο.

Νικόλαος Λουκάνης 4.62-64

Ὦ Μενέλαε άδελφέ μου, νῦν δὴ μὲ τὸν θάνατόν σου
ἔποισα τοὺς ὅρκους τούτους, μόνον δὴ πάντων ἑλλήνων
προβαλώνσε νὰ μαχήσεις, κατὰ ***τῶν ἀπίστων τρώων****.*

Ὅμηρος 4.155-157

Φίλε κασίγνητε, θάνατόν νύ τοι ὅρκι' ἔταμνον,
οἷον προστήσας πρὸ Ἀχαιῶν ***Τρωσὶ*** *μάχεσθαι,*
ὥς σ' ἔβαλον Τρῶες, κατὰ δ' ὅρκια πιστὰ πάτησαν.

Ο Αγαμέμνων συνεχίζει να συνομιλεί με τον Μενέλαο.

Νικόλαος Λουκάνης 4.66-69

Ζεὺς ὁ μέγας...
Μεγάλην ποινὴν δώσει, κατὰ γυναικῶν καὶ τέκνων

*καὶ κατὰ **ἀπίστων Τρώων**...*

Ὅμηρος 4.160-162

Εἴ περ γάρ τε καὶ αὐτίκ' Ὀλύμπιος οὐκ ἐτέλεσσεν,
ἔκ τε καὶ ὀψὲ τελεῖ, σύν τε μεγάλῳ ἀπέτισαν,
σὺν σφῇσιν κεφαλῇσι γυναιξί τε καὶ τεκέεσσιν.

Ο αφηγητής διηγείται πώς οι Τρωαδίτες επιτίθενται στους Αχαιούς, ενόσω ο μυθικός ιατρός Μαχάων θεραπεύει τον Μενέλαο. Είναι ενδιαφέρον να παρατηρήσει κανείς πως οι δύο χαρακτηρισμοί ἄπιστοι, ἀσπιστάων, αν και τόσο διαφορετικοί ως προς το νόημά τους, είναι ηχητικά παρόμοιοι.

Νικόλαος Λουκάνης 4.104-106

ἕως ἰατρὸς Μαχάων, μετὰ τῶν ἀνδρῶν τῶν ἄλλων
*ἐθεράπευον ἀτρείδην, τότε **οἱ ἄπιστοι οἱ Τρῶες***
ἐν τῇ τάξει ὁπλισμένοι, ἔφθασαν κατὰ Ἑλλήνων.

Ὅμηρος 4.220-221

Ὄφρα τοὶ ἀμφεπένοντο βοὴν ἀγαθὸν Μενέλαον
*τόφρα δ' ἐπὶ **Τρώων** στίχες ἤλυθον **ἀσπιστάων**.*

Ο αφηγητής χρησιμοποιεί το υπερθετικού βαθμού επίθετο βαρβαρωτάτων για να περιγράψει τους Τρωαδίτες στη σκηνή όπου ο Πάρις μάχεται πρώτος ανάμεσα στους πολεμιστές.

Νικόλαος Λουκάνης 3.10-12

Ὁ ἀνὴρ μὲν τῆς ἑλένης, ὁ ἀλέξανδρος ὁ πάρις
*ἔμπροσθεν τοῦ στρατοῦ ὅλου, **τῶν βαρβαρωτάτων τρώων***
ἐκαυχοῦτο καὶ προμάχη…

Ὅμηρος 3.15-16

Οἱ δ' ὅτε δὴ σχεδὸν ἦσαν ἐπ' ἀλλήλοισιν ἰόντες,
***Τρωσὶν** μὲν προμάχιζεν Ἀλέξανδρος θεοειδής...*

Ο θορυβώδης τρόπος επίθεσης των Τρώων αντιπαραβάλλεται με το σιγαλό της επίθεσης των Αχαιών.

Νικόλαος Λουκάνης 4. 134-136

(ἕλληνες) μετὰ σιωπῆς δὲ ὅλοι, ἔρχοντο κατὰ τῶν Τρώων˙
καὶ ἑξεναντίας πάλιν, ***οὗτ' οἱ βάρβαροι οἱ Τρῶες***
ἔρχοντο κατὰ Ἑλλήνων, μὲ πολλὴν βοὴν καὶ ὕβριν.

Ὅμηρος 4.429-433

(Ἀχαιοί) οἱ δ' ἄλλοι ἀκὴν ἵσαν, οὐδέ κε φαίης
τόσσον λαὸν ἕπεσθαι ἔχοντ' ἐν στήθεσιν αὐδήν...
Τρῶες *δ', ὥς τ' ὅιες πολυπάμονος ἀνδρὸς ἐν αὐλῇ...*

Η Αθηνά μιλώντας στον Δία διατυπώνει πειρακτικά σχόλια για την Αφροδίτη.

Νικόλαος Λουκάνης 5.238-242

Πάτερ Ζεῦ τοῦτο ποῦ λέγω, ἐναντίον μὴ τὸ λάβης
ἀληθῶς ἡ Ἀφροδίτη, τὸ ὀποῖον πράττει πάντα
ἦλθε εἴς τινα γυναῖκα, τῶν ἑλλήνων καὶ ὡραίαν
ὅπως νὰ τὴν καταπείσει, νὰ ἀκολουθήσει πάλιν
βάρβαρον ἢ κὴ ἄλλον πάριν*, τοὺς ὀποίους πολλ' ἀγαπάει.*

Ὅμηρος 5.421-423

Ζεῦ πάτερ, ἦ ῥά τί μοι κεχολώσεαι, ὅττί κεν εἴπω;
ἦ μάλα δή τινα Κύπρις Ἀχαιιάδων ἀνιεῖσα
Τρωσὶν *ἅμα σπέσθαι, τοὺς νῦν ἔκπαγλα φίλησε...*

Βιβλιογραφία

Bádenas, Pedro: "Η Ιλιάδα του Νικόλαου Λουκάνη στην Ελληνική δημώδη γλώσσα: προβλήματα σύνθεσης και παράδοσης". Στο Παναγιώτης Αγαπητός, Μιχάλης Πιερής (Επιμ.), *«Τ' άδόνιν κεῖνον ποὺ γλυκὰ θλιβᾶται» Εκδοτικά και ερμηνευτικά ζητήματα της δημώδους ελληνικής λογοτεχνίας στο πέρασμα από τον Μεσαίωνα στην Αναγέννηση (1400-1600) Πρακτικά του 4ου Διεθνούς Συνεδρίου Neograeca Medii Aevi* (Νοέμβριος 1997, Λευκωσία). Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2002: 159-172.

Barberi, Francesco & Cerulli, Emidio: 'Le edizioni greche "in Gymnasio mediceo ad Caballinum montem" '. In *Atti del Convegno di studi su Angelo Colocci, Jesi, 13-14 settembre 1969, Palazzo della Signoria*. Jesi: Amministrazione comunale 1972: 61-76.

Bisaha, Nancy: *Creating East and West: Renaissance humanists and the Ottoman Turks.* Philadelphia: University of Pennsylvania Press 2004.

Carpinato, Caterina: "Le prime traduzioni greche di Omero: l' Iliade di Nikolaos Lukanis e la Batrachomyomachia di Dimitrios Zinos". *Atti del Secondo Incontro internazionale di linguistica Greca* 1997: 411-440.

————: "Il "viaggio" di Achille da Venezia alla Grecia: l' Ἅλωσις ἤγουν ἔπαρσις τῆς Τροίας (1526) di Nikolaos Lukanis". *Medioevo romanzo e orientale, Il viaggio dei testi, III Colloquio Internazionale Venezia, 10-13 ottobre 1996. Atti a cura di Antonio Pioletti e Francesca Rizzo Nervo*. Rubbettino 1999: 487-505.

Fanelli, Vittorio: "Il ginnasio Greco di Leone X a Roma". *Studi romani 9* (1961): 379-393.

Fischetti, Giuseppe: "La prima traduzione neogreca di Omero". *Miscellanea neogreca. Atti del I Convegno Nazionale di studi neogreci* (Palermo, 17-19 maggio 1975). Palermo 1975: 11-20.

Follieri, Enrica: "Su alcuni libri greci stampati a Venezia nella prima metà del Cinquecento". In *Contributi alla storia del libro italiano. Miscellanea in onore di Lamberto Donati*. Firenze 1969: 119-164.

Hankins, James: "Renaissance Crusaders: Humanist Crusade Literature in the Age of Mehmed II". *Dumbarton Oaks Papers* 49 (1995): 111-207.

Heath, Michael J.: "Renaissance scholars and the origins of the Turks". *Bibliothèque d' Humanisme et Renaissance 41.3* (1979): 453-471.

Hermoniakos, Konstantinos: *La guerre de Troie, poème du XIVe siècle en vers octosyllables*. Pub. d' après les manuscrits de Leyde et de Paris par Emile Legrand. Paris: J. Maisonneuve 1890.

Holton, David: "A Set of Sixteenth Century woodcuts in Greek popular texts". *Ἑλληνικά* 25 (1972): 371-376.

Jeffreys, Elizabeth M.: "Constantine Hermoniakos and Byzantine Education". *Δωδώνη 4* (1975): 81-109.

Κακλαμάνης, Στέφανος: "Αρχειακές μαρτυρίες για τη ζωή του Ανδρέα Κουνάδη και του Δαμιανού di Santa Maria". Στο Ν. Μ. Παναγιωτάκης (Επιμ.), *Αρχές της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Πρακτικά του*

Δεύτερου Διεθνούς Συνεδρίου. "Neograeca Medii Aevi" (Βενετία, 7-10 Νοεμβρίου 1991). Βενετία: Ελληνικό Ινστιτούτο Βυζαντινών και Μεταβυζαντινών Σπουδών της Βενετίας 1993: 595-605.

Kassel, Rudolf, Austin, Colin: *Poetae Comici Graeci Vol. III 2, Aristophanes: Testimonia et Fragmenta*, Berlin: Walter de Gruyter 1984.

Κατραμῆς, Νικόλαος: *Φιλολογικά Ἀνάλεκτα Ζακύνθου*. Ζάκυνθος: Αὐγή 1880.

Korfmann, Manfred: "TROIA-Ausgrabungen 1992". *Studia Troica 3* (1993*)*: 1-37.

Latacz, Joachim: *Troy and Homer: towards a solution of an old mystery*. Oxford University Press 2004.

Layton, Evro: *The sixteenth century Greek Book in Italy: printers and publishers for the Greek world.* Βενετία*:* Βιβλιοθήκη τοῦ Ἑλληνικοῦ Ἰνστιτούτου Βυζαντινῶν καὶ Μεταβυζαντινῶν Σπουδῶν τῆς Βενετίας 1994.

Legrand, Émile: *Ὁμήρου Ἰλιάς μεταβληθεῖσα πάλαι εἰς κοινήν γλῶσσαν παρά Νικολάου τοῦ Λουκάνου*. Ed. by Émile Legrand, Collection de Monuments pour servir a l' étude de la langue Néo-Hellénique (5). Ἀθήνησι: Τυπογραφεῖον Ἀ. Κτενᾶ & Σ. Οἰκονόμου 1870.

————: *Bibliographie hellénique, ou Description raisonnée des ouvrages publiés en grec par des Grecs aux XVe et XVIe siècles*. Tome I. Paris 1885.

Loukanes, Nikolaos: *The Iliad of Homer*. Reprint of the 1526 edition published in Venice with an introduction by Francis R. Walton. Athens: Gennadeios Library 1979.

Μανούσακας, Μανούσος: «Ἡ παρουσίαση ἀπὸ τὸν Ἰανὸ Λάσκαρη τῶν πρώτων μαθητῶν τοῦ Ἑλληνικοῦ Γυμνασίου τῆς Ρώμης στὸν Πάπα Λέοντα Ι'». *Ο Ερανιστής* 5 (1963): 161-172.

Μελετιάδης, Χάρης Ν.: *Αναγεννησιακές τάσεις στη Νεοελληνική λογιοσύνη: Νικόλαος Σοφιανός*. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Βάνιας 2006.

Meserve, Margaret: *Empires of Islam in Renaissance historical thought*. Cambridge, Mass: Harvard University Press 2008.

Montanari, Franco: "Tradurre dal Greco in Greco". In *La Traduzione dei testi classici: teoria, prassi, storia: atti del convegno di Palermo 6-9 aprile 1988* a cura di Salvatore Nicosia, Napoli: M. D'Auria 1991: 221-229.

Nilsson, Ingela: "From Homer to Hermoniakos: Some considerations of Troy matter in Byzantine Literature". *Troianalexandrina* 4 (2004): 9-34.

Parry, Milman: *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*, edited by A. Parry. Oxford 1971.

Roilos, Panagiotis: *Amphoteroglossia: a poetics of the twelfth-century medieval Greek novel*. Washington, D.C.: Center for Hellenic Studies, Cambridge, Mass.: Distributed by Harvard University Press 2005.

Runciman, Steven: "Teucri and Turci". In (Ed.) by Sami A. Hanna *Medieval and Middle Eastern studies in honor of Aziz Suryal Atiya*. 1972: 344-348.

Σάθας, Κωνσταντίνος Ν.: *Νεοελληνικὴ Φιλολογία: βιογραφίαι τῶν ἐν τοῖς γράμμασι διαλαμψάντων Ἑλλήνων, ἀπὸ τῆς καταλύσεως τῆς Βυζαντινῆς Αὐτοκρατορίας μέχρι τῆς Ἑλληνικῆς Ἐθνεγερσίας (1453-1821)*. Ἐν Ἀθήναις: Ἐκ τῆς τυπογραφίας τῶν τέκνων Ἀνδρέου Κορομηλᾶ 1868.

Spencer, Terence: "Turks and Trojans in the Renaissance". *The Modern Language Review 47.3* (1952): 330-333.

West, Martin L.: *Greek epic fragments from the seventh to the fifth centuries BC*, edited and translated by Martin L. West, Cambridge, Mass.: Harvard University Press 2003.

Ζαβίρας, Γεώργιος: *Νέα Ἑλλάς, ἤ, Ἑλληνικόν Θέατρον*. Ἀθῆναι: Ἑταιρεία Μακεδονικῶν Σπουδῶν 1972.

Εκθρονίζοντας τον «Νέον Ανακρέοντα»

Γιάννης Ξούριας *

Το 1843, στο γνωστό *Δοκίμιον περί του τονικού διά την τραγωδίαν ιαμβικού στίχου*, μεταξύ μετρικολογικών διαπιστώσεων και ευχολογίων, ο Ζαμπέλιος αναγνώριζε την αξία του Χριστόπουλου στην ανακρεοντική ποίηση: «Ως προς το Ανακρεόντειον ο Χριστόπουλος, και ο Βιλαράς, μας έδωκαν άξια δοκίμια» (Ζαμπέλιος 1843, 20). Η κρίση γίνεται εμφανώς πιο επαινετική στην αναδημοσίευση του *Δοκιμίου* με τίτλο «Διατριβή περί του ιαμβικού των τραγωδιών μου στίχου» το 1860: «Ως προς το ανακρεόντειον, ο Χριστόπουλος, και ο Βηλαράς, μας έδωκαν λαμπρά δοκίμια» (Ζαμπέλιος 1860, Β΄ 486). Όσο περνούν τα χρόνια, ο Ζαμπέλιος φαίνεται έτοιμος να αποδεχθεί ένα είδος ποίησης διαφορετικής από τη δική του. Όταν διατυπώθηκαν οι πιο πάνω κρίσεις στα μέσα του 19ου αι., είχε περάσει αρκετός καιρός από το 1817. Ο Χριστόπουλος είχε κατοχυρώσει την ποιητική φυσιογνωμία και το κύρος του[1] και ο Ζαμπέλιος δεν ενδιαφερόταν πια για τον ελαφρύ λυρισμό. Τις δεκαετίες που μεσολάβησαν έγραψε συστηματικά τραγωδίες και γνώριζε καλά πως το δικό του πεδίο καταξίωσης ήταν η δραματική ποίηση. Ωστόσο, το 1817, όταν εκδόθηκε η συλλογή *Μέλη Ανακρεοντικά*, ο Ζαμπέλιος είχε εμφανώς ανταγωνιστική πρόθεση. Προγραμματικά και μεθοδικά επεδίωκε τη ρήξη με μια καταξιωμένη αισθητική, τον κυρίαρχο φαναριώτικο ανακρεοντισμό και τον Αθανάσιο Χριστόπουλο.

Αν μπορούμε να εικάσουμε από τη χρονολογική ένδειξη στο τέλος του προλόγου («Πρώτη Μαΐου Ε. Π. Εκ Λευκάδος»), τα *Μέλη Ανακρεοντικά* πρέπει να τυπώθηκαν κάποια στιγμή μετά την

---

* Ο Γιάννης Ξούριας είναι επίκουρος καθηγητής Νεοελληνικής Φιλολογίας στο Τμήμα Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών.

1 Η άφιξη του Χριστόπουλου στην Αθήνα το 1836 —λίγα χρόνια πριν από την πρώτη έκδοση του Δοκιμίου— έγινε δεκτή με ενθουσιασμό, ενώ ήταν ευκαιρία να προβληθεί ως ο «Πατήρ της νέας Ελληνικής ποιήσεως» και να επιβεβαιώσει τον τίτλο του «νέου Ανακρέοντα» (βλ. Ανδρειωμένος 2001, 50-55).

Πρακτικά Ε΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτ. 2014): Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία
Τόμος Β΄ (ISBN: 978-960-99699-9-4)
© 2015 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

άνοιξη του 1817 και να έφτασαν στο κοινό τους από το δεύτερο εξάμηνο του έτους.[2] Με το βιβλίο αυτό ο Ζαμπέλιος εγκαινίαζε το πρόγραμμά του να οδηγήσει την νεοελληνική ποιητική έκφραση όσο το δυνατόν πιο κοντά στην πολύτροπη αρμονία της αρχαίας ελληνικής. Τον επόμενο χρόνο εκδόθηκε η κλασικιστική τραγωδία *Τιμολέων*, με την οποία ο Ζαμπέλιος επιχειρούσε κάτι ανάλογο στη δραματική/τραγική ποίηση. Στόχος του ήταν να συνθέσει ανακρεοντικά ποιήματα τα οποία θα προσέγγιζαν ρυθμικά το αρχαίο πρότυπό τους θεραπεύοντας την απώλεια της προσωδίας με ρυθμοτονικά υποκατάστατα.[3]

Γεννημένος στη Λευκάδα το 1787, ο Ζαμπέλιος ήταν 30 ετών όταν τύπωσε τα *Μέλη Ανακρεοντικά*.[4] Είχαν περάσει επτά χρόνια από τότε που επέστρεψε στην πατρίδα του έπειτα από μακρόχρονη απουσία για σπουδές στην Ιταλία και τη Γαλλία (1804-1810). Από αυτοβιογραφικό σημείωμα του 1844 γνωρίζουμε ότι κατά την παραμονή του στην Ιταλία συνδέθηκε στενά με τον Φώσκολο και στο Παρίσι με τον Κοραή, με τον οποίο γνωρίστηκε το 1809 (Καμπούρογλου, 228). Οι πληροφορίες αυτές αποτυπώνουν τις πηγές και τους όρους της ποιητικής του διαμόρφωσης. Ο Ζαμπέλιος, την περίοδο που μας ενδιαφέρει, βρίσκεται κάτω από την επίδραση του κλασικισμού με σαφή την πολιτική (αντιτυραννική) στόχευση.[5] Η τραγωδία *Τιμολέων είναι* το πιο έκδηλο αποτέλεσμα αυτής της ιδεολογικο-αισθητικής μαθητείας. Ο Κοραής ήταν το αναμφισβήτητο σημείο αναφοράς του. Μέσα στο πλαίσιο αυτό πρέπει να δούμε την ανταγωνιστική πρόθεση του Ζαμπέλιου προς την κυρίαρχη εκδοχή ανακρεοντισμού του Χριστόπουλου.[6] Ο ανταγωνισμός των δύο

2 Για πληροφορίες σχετικά με την έκδοση βλ. Ηλιού 1997, 503.

3 Κατά συνέπεια το πρόγραμμα του Ζαμπέλιου εντάσσεται στην περιοχή της «ελληνικής βάρβαρης ποίησης» που εμφανίζεται είτε με τη μορφή «ψευδοαρχαίων μέτρων» είτε με τη μορφή της «ψευδοαναβίωσης αρχαίων μέτρων». Για τους όρους και την περιγραφή τους βλ. Γαραντούδης 2008.

4 Για βιογραφικά του Ζαμπέλιου βλ. Ζαμπέλιος 1860, Α΄ θ΄-ρ΄, Καμπούρογλου, 225-237 και Βλαντής, 5-22.

5 Για τον κλασικιστικό χαρακτήρα και τη συνύπαρξη ρομαντικών στοιχείων στο έργο του Ζαμπέλιου βλ. Δημαράς 1981, 148 και Ταμπάκη 2002, 91-107 και 2008, 100-107.

6 Αυτά «τα δύο ανταγωνιστικά πρότυπα ανακρεοντικής ποίησης» περιγράφει ο Πεχλιβάνος 1998, 124-125, εντάσσοντάς τα στα ευρωπαϊκά συμφραζόμενά τους. Βλ. επίσης Μητσού, 2013, όπου αναπτύσσονται εξαιρετικά ενδιαφέρουσες θέσεις για μια ακριβέστερη θεώρηση του ελληνικού ανακρεοντισμού στο πλαίσιο του ευρωπαϊκού (κυρίως γερμανικού) ανακρεοντισμού.

αισθητικών αντιλήψεων απηχούσε ευρύτερες ζυμώσεις που είχαν στόχο την επικράτηση σε επίπεδο ιδεολογικό και λογοτεχνικό.

Η έκδοση μιας ανακρεοντικής συλλογής το έτος 1817 δεν μπορούσε να μη λαμβάνει υπόψη ότι υπήρχε ήδη ένα καταξιωμένο πρότυπο ανακρεοντικής ποίησης. Πιο ορατά από το 1811 τουλάχιστον, όταν κυκλοφόρησε για πρώτη φορά σε έντυπη μορφή η συλλογή των *Λυρικών του*, η ποίηση του Χριστόπουλου διαρκώς επεκτείνει και εδραιώνει την κυριαρχία της. Σύμφωνα με τους εκδότες, η έντυπη κυκλοφορία των *Λυρικών το* 1811 επεδίωκε να διευκολύνει την τεράστια αναγνωσιμότητα που είχαν ήδη τα ποιήματα του Χριστόπουλου σε χειρόγραφα. Η μετάβαση από το χειρόγραφο στο έντυπο σήμαινε την αναβάθμιση του έργου και του συγγραφέα.[7] Πρόκειται για την επίσημη καθιέρωση, η οποία συνέχισε να επιβεβαιώνεται και τα επόμενα χρόνια.

Μέχρι τις αρχές του 1817 πρέπει να είχε σε μεγάλο βαθμό διαδοθεί και η προσωνυμία του Χριστόπουλου ως «νέου Ανακρέοντα».[8] Η παλαιότερη γνωστή αναφορά γίνεται από τον Bartholomäus Kopitar, ο οποίος σε άρθρο του για τα Λυρικά, δημοσιευμένο στο *Wiener allgemeine Literaturzeitung* το 1813, αναφέρεται στα «Lieder des Kaminars Christopulos, den seine Landsleute den neuen Anakreon nennen».[9] Αν δεχτούμε την πληροφορία του Kopitar, τότε πρέπει να υποθέσουμε ότι σχετικά γρήγορα μετά την πρώτη έκδοση των *Λυρικών* η προσωνυμία είχε διαδοθεί σε ένα σχετικά ευρύ κοινό.[10]

Πριν από το 1817, η σύγκριση με τον Ανακρέοντα γινόταν και από λόγιους του λεγόμενου Ηπειρωτικού Διαφωτισμού, με τους οποίους ο Χριστόπουλος διατηρούσε επαφή και θεωρούσε ότι μοιραζόταν τις ίδιες γλωσσικές και αισθητικές αρχές. Είναι πολύ γνωστή η αναφορά του Αθανάσιου Ψαλίδα στον «Χρηστόπουλο, οπουνε νεος Ανακρέοντας», γραμμένη στην επιστολή του προς τον Νεόφυτο Δούκα το 1815 (Οικονόμου 1964, 251). Είναι επίσης γνωστό ότι ο κύκλος του Ψαλίδα και του Βηλαρά προωθούσε τις γλωσσικές

7 Βλ. σχετικά όσα σημειώνει ο Πεχλιβάνος 1998.

8 Για τη γενεαλόγηση της προσωνυμίας βλ. Πρωτοπαπά-Μπουμπουλίδου 1973, 314. Camariano 1981, 161-163. Σαββίδης, 127. Πεχλιβάνος 1998, 116 σημ. 3. Μητσού 2013, 361.

9 Το παράθεμα αναδημοσιεύεται στον Kopitar 1857, 228. Το είχε εντοπίσει και σχολιάσει ο Camariano 1981, 163.

10 Βλ. και Camariano 1981, 163.

θέσεις του ανταγωνιστικά προς το κοραϊκό πρόγραμμα.[11] Από τις αρχές της δεκαετίας του 1810 ο Ζαμπέλιος συζητά με τον Ψαλίδα τις διαφορετικές γλωσσικές απόψεις τους. Ένα σωζόμενο γράμμα του Ψαλίδα προς τον Ζαμπέλιο τον Φεβρουάριο του 1812 περιστρέφεται γύρω από την πνευματική προσφορά και τη γλωσσική θεωρία του Κοραή.[12] Ο Ζαμπέλιος είχε ζητήσει από τον είκοσι χρόνια μεγαλύτερό του Ψαλίδα να πάρει θέση σε μια σειρά ζητήματα που σχετίζονταν με τον Κοραή. Η απάντηση του Ψαλίδα επιβεβαίωνε κατηγορηματικά τη διαφωνία τους. Από την κατακλείδα της συγκεκριμένης επιστολής,[13] είναι φανερό πως ήδη με την επιστροφή του από την Ευρώπη στη Λευκάδα ο Ζαμπέλιος είχε διακηρύξει την προσχώρησή του στον κύκλο των υποστηρικτών του Κοραή.

Γλωσσικά και ρυθμικά ο φαναριώτικος ανακρεοντισμός ήταν ασυμβίβαστος με τις αντιλήψεις του Ζαμπέλιου. Αν και ο λυρισμός του Χριστόπουλου είχε κατακτήσει τη γενική αποδοχή του κοινού, ωστόσο η ποιητική του απείχε πολύ από την κλασικιστική αισθητική της ομάδας λογίων που βρίσκονταν κάτω από την επίδραση του Κοραή. Ο Ζαμπέλιος θα αποδειχθεί από τους πιο δραστήριους σε αυτή την προσπάθεια αναμόρφωσης της νεοελληνικής ποιητικής έκφρασης. Το ίδιο έτος, το 1817, ήταν επίσης ο χρόνος μιας πρωτοφανούς πλημμύρας ποιητικών εκδόσεων και επανεκδόσεων, μαχητικών ανανεωτικών προτάσεων και αντιπαραθέσεων πάνω σε ζητήματα ποιητικής έκφρασης.[14] Η έκδοση των *Μελών Ανακρεοντικών* επιχειρούσε την αλλαγή παραδείγματος. Πρόδηλα ο Ζαμπέλιος απέρριπτε την κυρίαρχη αισθητική και αποσκοπούσε να αποδείξει πόσο ξένη ρυθμικά ήταν η ανακρεοντική ποίηση του Χριστόπουλου προς το αρχαιοελληνικό πρότυπο. Αμφισβητούσε έτσι το δικαίωμα του Χριστόπουλου να ανακηρύσσεται σύγχρονη εκδοχή του Ανακρέοντα.

Ως γνωστόν, το υποτιθέμενο αρχαιοελληνικό πρότυπο είχε διαμορφωθεί με την έκδοση συλλογής ψευδοανακρεοντικών ποιημάτων από τον Ερρίκο Στέφανο (Henri Etienne) το 1554. Η έκδοση του Στεφάνου υπήρξε η αφετηρία της ευρωπαϊκής

11 Βλ. τεκμηριωτικό υλικό στον Μοσχονά 1981, καθώς και Mackridge 2009, 142-150.

12 Η επιστολή έχει εκδοθεί από τον Κρίνο, 149-150.

13 Γράφει στον Ζαμπέλιο: «Ίσως επειράχθης από την περί γλώσσης ταύτην μου γνώμην· αλλ' εγώ δεν ημπορούσα να ελευθερώσω την συνείδησίν μου από μέγα βάρος, εάν έκρυπτα την αλήθειαν· είμαι έτοιμος εις υπεράσπισίν της επί παντός δικαστηρίου» (Κρίνος, 150).

14 Για ένα διάγραμμα αυτών των εξελίξεων βλ. Ξούριας 2013.

λογοτεχνικής μόδας του ανακρεοντισμού για τους επόμενους τρεις αιώνες περίπου. Στις αρχές του 19ου αι. —παρά την έντονη αμφισβήτηση της γνησιότητάς τους— γενική πεποίθηση ήταν πως τα ανακρεοντικά της έκδοσης του Στεφάνου ήταν γνήσια.[15]

Με αυτή την «αρχαιοελληνική» πηγή επιχειρούσε να επανασυνδεθεί ο Ζαμπέλιος. Ο τίτλος Μέλη *Ανακρεοντικά* παρέπεμπε στον τίτλο *Ανακρέοντος Τηίου μέλη της* έκδοσης του Στεφάνου. Η σχέση δηλωνόταν πιο εμφαντικά στα εισαγωγικά κείμενα που πλαισίωναν τα ποιήματα της συλλογής. Συγκεκριμένα:

1) Η σύντομη επίκληση «Προς τον θείον Ανακρέοντα», η οποία τοποθετείται πριν ακόμη και από τη σελίδα τίτλου. Εν είδει προσευχής προς τον ποιητικό προπάτορα, υπογραμμίζει την «αρχαιοελληνική» αφετηρία της σύνθεσης: «Ανακρέων Πάτερ, έξοχε ήδιστε των Ελλήνων Λύρης, σοι αποδίδω τα Λυρικά μου ταύτα, τα οποία η παρά των σων αθανάτων μελών θερμανθείσα μου ποτέ φαντασία εφεύρε κατά την νεαράν ηλικίαν» (Ζαμπέλιος 1817, [1]). Ωστόσο, οι πραγματικές βλέψεις της έκδοσης αποκαλύπτονται καθαρά από το καταληκτικό αίτημα «τής παρά του ημών Γένους υποδοχής» του νέου ποιητικού ύφους. Ο ανακρεοντισμός του Ζαμπέλιου, επικυρωμένος από τον αρχαίο πρόγονο, διεκδικούσε πρωτίστως την αποδοχή του γένους.

2) Κυρίως είναι ο πρόλογος «Προς τους αναγινώσκοντας» στον οποίο αναλύονται οι ιδεολογικές και αισθητικές αρχές που καθορίζουν τον πειραματικό χαρακτήρα της συλλογής-μανιφέστου. Εδώ ο Ζαμπέλιος περιέγραφε τις προσαρμογές τις οποίες επιχείρησε προκειμένου να προσεγγίσει —στο μέτρο του δυνατού, με δεδομένες τις προσωδιακές απώλειες της σύγχρονης γλώσσας— τον «ήχο» του αρχαίου προτύπου:

> Ως προς την Ποιητικήν, εύρον και δύσκολον, και ανωφέλητον (τουλάχιστον κατά το παρόν) την παλαιάν μέθοδον των ποδών. Η νέα, ήτις μεταχειρίζεται το ομοιοκατάληκτον, το μέτρον των Συλλαβών, και τον τόνον, δεν με πληροφορεί [= ικανοποιεί] ως δουλικόν, και εφεύρημα ξένον. Εμιμήθην καν τον μόνον ρυθμόν αν

15 Για την υποδοχή και την επίδραση των ανακρεοντικών ποιημάτων, καθώς και για το ρεύμα του ανακρεοντισμού στις ευρωπαϊκές λογοτεχνίες βλ. Τσαντσάνογλου 1970, 27-28. Rosenmeyer 1992, 1-14 και 231-233. Πεχλιβάνος 1998, 124 σημ. 24. Μητσού 2103, κυρίως 364-367.

> όχι άλλο, του Ανακρέοντος, ήγουν έγραψα κατ' εκείνον τον ήχον, τον οποίον μοι αφίνουσιν εις το ωτίον τα αθάνατά του Ποιήματα (Ζαμπέλιος 1817, [6]).[16]

Είναι εύκολο να διακρίνουμε εδώ την άποψη του Κοραή για τη «βάρβαρο ρίμα, ήτις επροσκολήθη και εις ημάς ως ψώρα» από «τας βαρβάρους των Ευρωπαίων γλώσσας».[17] Η τελική προτροπή φανερώνει τις ευρύτερες καταστατικές στοχεύσεις της έκδοσης: «Εύρον την μέθοδον επιτήδειον, και φαίνεταί μοι, ότι αυτήν πρέπει να ακολουθήσωμεν καλλιεργούντες την Ποίησιν» (Ζαμπέλιος 1817, [6]). Ή με άλλα λόγια: η μέθοδος και η αισθητική του Χριστόπουλου πρέπει να εγκαταλειφθούν, αφού δεν αναπαράγουν τον «ήχον» του αρχαίου ποιητή.

Παρά τις επιθυμίες του, η τονική μετρική είναι μια πραγματικότητα, την οποία ο Ζαμπέλιος δεν μπορούσε να παραβλέψει.[18] Όπως δηλώνει και ο ίδιος, η χρήση της αρχαιοελληνικής μετρικής είναι «και δύσκολο[ς], και ανωφέλητο[ς] (τουλάχιστον κατά το παρόν)». Μπορούσε απλώς να ελπίζει ότι ίσως είναι δυνατόν να περιορίσει τη μονότροπη ρυθμική φυσιογνωμία της μέσω στοχευμένων παρεμβάσεων. Σε ό,τι αφορά την ομοιοκαταληξία, γνωρίζουμε ότι τα χρόνια αυτά αποτέλεσε το σημείο σύγκρουσης αντίθετων

16 Παρενθετικά εδώ πρέπει να σημειώσουμε πως η διαισθητική μέθοδος του Ζαμπέλιου («τον ήχον, τον οποίον μοι αφίνουσιν εις το ωτίον τα αθάνατά του Ποιήματα») αντιστοιχεί σε ένα παρεμφερές παράδειγμα το οποίο μνημονεύεται στην επίσημη βιογραφία του: «Ενταύθα [στο σπίτι του ελληνιστή Melchiore Cesarotti στην Πάδοβα] προσέτι εγνωρίσθη [ο Ζαμπέλιος] μετά της ποιητρίας Αγλαΐας Αναξυλίδος […] αύτη ην ασήμου καταγωγής, γαλακτοπώλις το πρώτον, φέρουσα τον βούτυρον καθ' εκάστην πρωίαν εις την οικίαν του Καισαρόττου. Επί τούτω δε φοιτώσα συνεχώς εις τον οίκον αυτού, οσάκις τον ήκουεν απαγγέλοντα στίχους, έμενε ακροωμένη κεχηνότι προσώπω, μετ' ολίγον απεστήθιζε τ' απαγγελλόμενα λίαν ευχερώς, και επειράτο να στιχουργή και αυτή κατά μίμησιν των όσα ήκουεν. […] Και μετ' ου πολύ διεκρίθη επί ποιήσει Ανακρεοντίων ασμάτων» (Ζαμπέλιος 1860, Α΄ λε΄-λς΄).

17 Από επιστολή της 5.9.1816 προς τον Κωνσταντίνο Κοκκινάκη (βλ. Κοραής 1979, 500).

18 Πβ. Γαραντούδης 1995, 71: «Η μορφή όμως των στιχουργημάτων του διαψεύδει τον Ζαμπέλιο, γιατί ναι μεν αποκηρύσσεται εντελώς η ομοιοκαταληξία, τηρούνται όμως οι άλλοι δύο κανόνες της τονικής μετρικής: το μέτρο των συλλαβών και ο τόνος. Ουσιαστικά ο Ζαμπέλιος αρνείται τη "δουλική" μετρική της τότε ελληνικής ποίησης, επειδή απορρίπτει τη στροφική κατάτμηση των ποιημάτων, δέσμια στο ομοιοκαταληκτικό τους σχήμα. Οι τονικοί στίχοι του συντάσσονται καταλογάδην, καθώς οι ομοιοκαταληκτικές στροφές έχουν υποκατασταθεί από τρία, όσο ξέρω επινοημένα από τον ίδιο, μετρικά συστήματα».

αισθητικών αντιλήψεων (Ξούριας 2011 και 2013). Από μαχητικούς κοραϊκούς η ρίμα θεωρήθηκε ότι οδηγεί στη μετρική-νοηματική παραλληλία που δεν επιτρέπει να ελευθερωθεί η αρμονική ποικιλία της ποιητικής εκφοράς. Η επιδίωξη μιας ποιητικής προσωδίας κατά τον τρόπο των αρχαίων συμβαδίζει με τις ανάλογες ευρωπαϊκές αναζητήσεις, όπως είναι η ιταλική «βάρβαρη ποίηση». Ο Ζαμπέλιος μεταξύ των γνωριμιών του στην Ιταλία, εκτός από τον Foscolo, περιλαμβάνει και τον Vincenzo Monti (Καμπούρογλου 1902, 227).

Η μετρική μέθοδος του Ζαμπέλιου έχει περιγραφεί αναλυτικά από τον Ευριπίδη Γαραντούδη. Χρησιμοποιεί τέσσερα είδη στίχων: τον ιαμβικό επτασύλλαβο, τον ιαμβικό οκτασύλλαβο, τον τροχαϊκό επτασύλλαβο και τον τροχαϊκό οκτασύλλαβο, είτε μεμονωμένα είτε συνδυαστικά ανά στιχούργημα (Γαραντούδης 1995, 70-72). Η επιλογή επτασύλλαβων και οκτασύλλαβων στίχων έγινε για λόγους προσομοίωσης προς το αρχαιοελληνικό πρότυπο, εφόσον τα ανακρεοντικά μέτρα — το καταληκτικό ιαμβικό δίμετρο και το ιωνικό δίμετρο με ανάκλαση — έχουν επτά και οκτώ γραμματικές συλλαβές (Rosenmeyer 1992, 2). Για τον Ζαμπέλιο, η ελεύθερη εναλλαγή διαφορετικών στίχων θα μπορούσε να έχει ως αποτέλεσμα την απελευθέρωση από τη μονότροπη ποιητική εκφορά, δίνοντας την εντύπωση μιας «αρμονικής» ποικιλίας.[19] Με τις επιλογές αυτές όντως παραγόταν ένας «ήχος», ο οποίος μπορεί μόνον απατηλά να προσέγγιζε εκείνον του Ανακρέοντα, αλλά σίγουρα ήταν εντελώς διαφορετικός σε σχέση προς τη φαναριώτικη ρυθμικότητα.

Για να πάρουμε μια ιδέα του νέου —και μόνου γνήσιου, κατά τον Ζαμπέλιο— «ήχου» και του βαθμού απόκλισης από την καθολικά επικρατούσα ρυθμική φυσιογνωμία της φαναριώτικης ποίησης, αρκεί να δούμε σε αντιδιαστολή δύο ομόθεμα και ομότιτλα βακχικά ποιήματα από τις συλλογές του Χριστόπουλου και του Ζαμπέλιου. Το στιχούργημα του Χριστόπουλου αναπτύσσεται σε 25 ιαμβικούς παροξύτονους πεντασύλλαβους, χωρίς ανισοσυλλαβία ή ποικιλία του τελικού τόνου. Το στιχούργημα του Ζαμπέλιου συγκροτείται ρυθμικά από παροξύτονους ιαμβικούς επτασύλλαβους εναλ-

19 Πβ. Γαραντούδης 1995, 72: «Στα Μέλη *ανακρεοντικά* του Ζαμπέλιου ο συνδυασμός των δύο διαφορετικών ρυθμών [= τροχαϊκός και ιαμβικός] και η χρήση και των τριών μορφών κατάληξης [οξύτονη, παροξύτονη, προπαροξύτονη] δημιουργούν ένα ρυθμικό αποτέλεσμα που συχνά προσομοιάζει με τη ρυθμική εντύπωση που μας μεταδίδουν οι *Ωδές* [του Κάλβου]».

λασσόμενους ελεύθερα με οξύτονους και προπαροξύτονους τροχαϊκούς επτασύλλαβους (Γαραντούδης 1995, 71). Έχουμε την ποικιλία του τελικού τόνου και την εναλλαγή στίχων διαφορετικού ρυθμού, χωρίς όμως ανισοσυλλαβία. Κυρίως στους καταληκτικούς στίχους του ποιήματος του Ζαμπέλιου ο φαναριώτικος ρυθμικός ορίζοντας έχει ολοκληρωτικά εξαφανιστεί.

[Κέρασμα**]**

Ε! χου! ελάστε·
φέρτε, κεράστε·
βάλτε να πιούμε·
να ευφρανθούμε·
πλώσκαμου πέρνα·
χύνε, και κέρνα·
φέρ' να σε σφίξω,
να σε σφυρίξω·
λύπες, και πόνοι
ανθρωποφόνοι
φύγετ'· αφήτε·
πάτε· χαθήτε·
έξω πτωχεία!
έξω αχρεία·
εγώ 'μαι Κροίσος,
και πλέον ίσως,
τώρα πιστεύω,
πως βασιλεύω·
τώρα νομίζω,
το παν ορίζω·
ε! χου! ελάστε·
μετακεράστε·
βάλτε, να πιούμε,
να ευφρανθούμε.
(Χριστόπουλος 2001, 192-193)

ς΄. ΚΕΡΑΣΜΑ

Δὸς ὕδωρ, βάλ' οἶνον ὦ παῖ.
Ἀνακρ. λς΄

Την κύλικα βυθίζων
Εις το νηρόν της Στάμνου,
Κέρασον οινοχόε.
Κέρα, κέρα· τι αργείς;
Το πίνω εις υγείαν
Του φίλου μου του Βάκχου.
Βάκχε, χαρά του Κόσμου,
Διώκτα των μερίμνων,
Ελθέ και δρόσισαί με·
Αφ' ού και με ποτίζεις
Με το γλυκύ σου νάμα,
Εξαστοχώ τον Κόσμον,
Κ' ημίθεος υψούμαι,
Με τους χορούς σου χαίρων,
Πηδών με τας Μαινάδας.
Κέρα κέρα Κεραστά·
Το δεύτερον ευφραίνει·
Εις υγείαν των Ερώτων.
Τρίτωσον, κατά κριμνού
Ο Πλούτος και αι Δόξαι.
Αρκεί· τώρα υψούμαι.
Το τέταρτον της μέθης,
Το τέταρτον μ' έπεμπε,
Του Μορφέως δουλευτήν.
(Ζαμπέλιος 1817, 93-94)

Αν συγκρίνουμε τα νεοελληνικά στιχουργήματα με το ψευδοανακρεοντικό ποίημα που δηλωμένα καθοδήγησε τη σύνθεση του Ζαμπέλιου, διαπιστώνουμε τον βαθμό της (απατηλής) ρυθμικής

προσέγγισης προς το αρχαίο πρότυπο, τον οποίο θεωρούσε ότι επιτύγχανε ο Ζαμπέλιος με τη μέθοδό του. Αλλά όμως, όπως ήδη αναφέραμε, εάν στην περίπτωση του Ζαμπέλιου η προσέγγιση ήταν απατηλή, στην περίπτωση του Χριστόπουλου ήταν εντελώς αδιανόητη.

λς΄. **Εἰς τὸ ἀνειμένως ζῆν**

Τί με τοὺς νόμους διδάσκεις,
Καὶ ῥητόρων ἀνάγκας;
Τί δ΄ ἐμοὶ λόγων τοσούτων
Τῶν μηδὲν ὠφελούντων;
Μᾶλλον δίδασκε παίζειν
Μετὰ χρυσῆς Ἀφροδίτης.
Πολιαὶ κάρα στέφουσι.
Δὸς ὕδωρ, βάλ΄ οἶνον, ὦ παῖ,
Τὴν ψυχὴν μου κάρωσον.
Βραχὺ μὴ ζῶντα καλύπτεις·
Ὁ θανὼν οὐκ ἐπιθυμεῖ.[20]

Ο Ζαμπέλιος υπογράμμιζε τη σχέση προς το αρχαίο πρότυπο και με έναν ακόμη, πιο εμφανή, τρόπο. Όλα τα ποιήματα της συλλογής του συνοδεύονται από ένα μότο μερικών στίχων αντλημένων από τα ψευδοανακρεοντικά ποιήματα. Επίσης, δεν αναπτύσσονται σε στροφικούς σχηματισμούς, όπως άλλωστε και τα πρότυπά τους.[21] Τα χαρακτηριστικά αυτά αποτελούν πειστήρια ανακρεοντικής «ορθοδοξίας». Είναι επιλογές προσαρμογής προς τις προδιαγραφές της υποτιθέμενης αρχαιοελληνικής πηγής. Αλλά συγχρόνως τα χαρακτηριστικά αυτά αποτελούν —λιγότερο ή περισσότερο το καθένα— σημεία διαφοροποίησης από τα *Λυρικά* του Χριστόπουλου, τα οποία έτσι με τη σειρά τους αποδεικνύονται «αιρετικά» προς το αρχαίο πρότυπο. Έχει κανείς την αίσθηση ότι τα Λυρικά του Χριστόπουλου στοιχειώνουν ως αρνητικό πρότυπο

20 Αντλώ το κείμενο από την έκδοση Anacreon 1810, 92, η οποία βρίσκεται χρονικά κοντά στην περίοδο των αναζητήσεων και των πειραματισμών του Ζαμπέλιου.

21 Πβ. Πεχλιβάνος 1998, 124 σημ. 24: «Την πρόσληψη των ανακρεοντείων, μετά την έκδοση του Ερρίκου Στεφάνου το 1554, στις "εθνικές" λογοτεχνίες χαρακτηρίζει η ένταση ανάμεσα στη μίμηση της ανομοιοκατάληκτης και μη στροφικής "ανακρεόντειας ωδής" και στον ενοφθαλμισμό ανακρεοντικών θεμάτων και μοτίβων στις ομοιοκατάληκτες και στροφικές μορφές του chanson ή του Lied». Βλ. και την αντιστικτική περιγραφή των δύο νεοελληνικών ανακρεοντικών συλλογών στη σ. 125.

τα *Μέλη Ανακρεοντικά* από την αρχή μέχρι το τέλος. Η διάταξη των 50 στιχουργημάτων της συλλογής του Ζαμπέλιου σε δύο ανισομερείς ενότητες 40 ερωτικών και 10 βακχικών ποιημάτων είναι ένα τυπολογικό στοιχείο που παραπέμπει στα *Λυρικά τόσο* ως προς τη διαίρεση όσο και ως προς τη σχετική ανισομέρεια των ενοτήτων. Τα *Μέλη* μοιάζουν σαν να κατασκευάστηκαν πάνω στο πατρόν των *Λυρικών*.

Πέρα όμως από λόγους αισθητικής, θα έπαιξαν ρόλο και ορισμένες συγκεκριμένες εξελίξεις που θα έκαναν την ανταγωνιστική (ή ακόμη και επιθετική) εκδοτική κίνηση του Ζαμπέλιου ιδεολογικά επιβεβλημένη. Μια τέτοια εξέλιξη πρέπει να ήταν η δεύτερη έκδοση των Λυρικών του Χριστόπουλου στην Κέρκυρα το 1814, το ίδιο έτος και από το ίδιο τυπογραφείο με τη *Ρομεηκη γλοσα* του Βηλαρά.[22] Ο εκδότης του 1814, που υπογράφει τον πρόλογο με τα αδιευκρίνιστα ακόμη αρχικά Α. Ζ. Κ., συσχέτιζε τα ασυμβίβαστα. Έγραφε:

> Ένας Κοραής, οπού εγνώριζε τους θησαυρούς της γλώσσας τού καιρού του, την έβγαλεν από το πυκνόν σύγνεφον οπού την εσκοτάδιαζε, και μας έδειξε τον δρόμον της πολυμαθείας με το μέσο της φιλολογίας, μόνον διά την προκοπήν των νέων. Αλλ' όταν αυτός ο μέγας άνδρας ίδρωνεν εις τας Ακαδημίας της Δύσης διά το όφελος των φιλομαθών, ένας Χριστόπουλος εις την Ανατολήν της Ευρώπης εμετακαλούσε τας Μούσας εις την παλαιάν κατοικίαν τους του Ελικώνος με την αρμονικήν του και γλυκόφωνην Λύραν του, και έκανεν εποχήν εις το γένος με τα ασύγκριτα ποιήματά του.[23]

Από κάποιες παρεμβάσεις του εκδότη στο κείμενο, η Τσαντσάνογλου (1969, 214) συμπεραίνει ότι «στην ορθογραφία είναι οπαδός του Κοραή». Μένει η εντύπωση ότι ένας «οπαδός του Κοραή» επιχειρεί με την έκδοση αυτή να εντάξει το ποιητικό έργο του Χριστόπουλου στο ίδιο πλαίσιο με το κοραϊκό πρόγραμμα, παρά τις εμφανείς και δηλωμένες αντιθέσεις τους (Τσαντσάνογλου 1969, 214 και Πολίτης 2014, 379). Είναι αξιοπρόσεκτο ότι η έκδοση του 1814 αποκαθιστούσε σε κάποιο βαθμό τη βούληση του συγγραφέα. Τα ποιήματα — σε αντίθεση με την έκδοση του 1811 — τυπώθηκαν άτιτλα, όπως ήταν και η θέληση του

22 Ηλιού 1997, 400. Για την επτανησιακή εκδοτική συνύπαρξη Βηλαρά και Χριστόπουλου βλ. Πολίτης 2014.

23 Χριστόπουλος 1814, 1-2. Το παράθεμα και στον Πολίτη 2014, 377.

ποιητή (Τσαντσάνογλου 1969, 210, 213-214). Παρά την απουσία τεκμηρίων, είναι θεμιτή η εικασία ότι πιθανόν η έκδοση του 1814 έγινε από κάποιον, ή τουλάχιστον με την προτροπή και συνδρομή κάποιου, που γνώριζε τις σχετικές αντιρρήσεις του Χριστόπουλου για την τιτλοφόρηση των ποιημάτων του. Συγχρόνως, όμως, πρέπει να λάβουμε υπόψη ότι η έκδοση του 1814 δεν διορθώνει ένα άλλο ελάττωμα που εντόπιζε ο Χριστόπουλος στην έκδοση του 1811, την «στραβογραφίαν την Ελληνικήν» (Τσαντσάνογλου 1969, 210, 213-214), δηλαδή τη χρήση της ιστορικής ορθογραφίας και όχι της φωνητικής, την οποία υποστήριζε ο κύκλος λογίων του ηπειρωτικού χώρου και που επίσημα θα διακηρύξει η Ρομέηκη *γλόσα* του Βηλαρά τον ίδιο χρόνο. Από την έκδοση του 1814 απουσιάζει επίσης το «Όνειρον», με τις έκδηλες αντικοραϊκές γλωσσικές θέσεις. Μήπως, άραγε, θα μπορούσε κάποιος τώρα να υποθέσει μιαν αντίστροφη απόπειρα ανταγωνισμού από την πλευρά των *Λυρικών* του 1814 προς το μανιφέστο του Βηλαρά; Ανεξάρτητα από το αν η έκδοση του 1814 έγινε από κάποιον που γνώριζε την εκδοτική βούληση του ποιητή ή από κάποιον που μόνος του προχώρησε σε εκείνες τις διορθωτικές πρωτοβουλίες που θα καθιστούσαν το έργο πιο «κοραϊκό», αυτό που πρέπει να προσέξουμε είναι η εμφανής τάση του εκδότη να φέρει την ποίηση του Χριστόπουλου κοντά στον κοραϊσμό.

Είναι εύκολο να φανταστούμε τι αντίκτυπο θα είχαν στη σκέψη του Ζαμπέλιου τέτοιες διαστρεβλώσεις, οι οποίες μάλιστα καλλιεργούνταν στον δικό του τόπο, στα Επτάνησα. Η φαναριώτικη αισθητική, κρυμμένη πίσω από εξόφθαλμα παραπειστικές διαπιστώσεις, απειλούσε έναν γεωγραφικό και έναν ιδεολογικό χώρο, που είναι ο χώρος του Ζαμπέλιου.

Μπορούμε εδώ να εικάσουμε τον αντίκτυπο και μιας δεύτερης πιεστικής εξέλιξης, όπως ήταν οι κινήσεις οριστικής καθιέρωσης του «νέου Ανακρέοντα» αλλά και περαιτέρω προσέγγισής του στο κοραϊκό παράδειγμα. Θέλω να πω ότι ίσως έπαιξαν κάποιο ρόλο οι πληροφορίες για μια επικείμενη νέα έκδοση των *Λυρικών* στη Βιέννη, μέσα στο 1817.[24] Η έκδοση αυτή αποτελούσε με την

24 Για την έκδοση των *Λυρικών* το 1817 βλ. Ηλιού 1997, 503 και Τσαντσάνογλου 1969, 211-212. Από όσο γνωρίζω, δεν έχουμε στοιχεία για το πότε ακριβώς μέσα στο 1817 κυκλοφόρησε η βιεννέζικη έκδοση των Λυρικών και συνεπώς δεν μπορούμε να ξέρουμε αν ο Ζαμπέλιος, πριν από την έκδοση των *Μελών*, ίσως είχε

παρακειμενική πλαισίωσή της την πιο επίσημη καταξίωση του Χριστόπουλου. Θα πρέπει να σταθούμε ιδιαίτερα στο προλογικό στιχουργικό «Στεφάνωμα», στο οποίο μεταξύ άλλων επικυρώνεται η διασύνδεση του Χριστόπουλου με τον Ανακρέοντα.[25] Το στιχούργημα υπογράφεται εύγλωττα από τον «Ερμή»: είναι ο αγγελιαφόρος που φέρνει το «δάφνινο στεφάνι» που ο Ανακρέοντας και η Σαπφώ παραδίδουν στον άξιο διάδοχό τους, στον «νέον Ανακρέοντα». Ένας Ερμής σε μια έκδοση βιεννέζικη προκαλεί εύκολες συνδηλώσεις προς τον *Λόγιο Ερμή*, που τα χρόνια εκείνα είχε περάσει κάτω από τον πλήρη έλεγχο της κοραϊκής ομάδας.[26] Άλλη μία φορά μέσα σε λίγα χρόνια Χριστόπουλος και Κοραής φαίνονται να έρχονται κοντά, έστω και ερήμην τους. Ο Ζαμπέλιος, που διατηρούσε σχέσεις με τον κύκλο του *Λόγιου Ερμή*, ίσως δεν αγνοούσε όλες αυτές τις εξελίξεις, οι οποίες τον έπεισαν πως όφειλε να αντιδράσει εκδίδοντας τη δική του εκδοχή ανακρεοντικής ποίησης, γνήσιας προς το αρχαίο πρότυπο και απόλυτα συμβατής προς τις κοραϊκές (αισθητικές και γλωσσικές) αρχές.

Θα πρέπει να ήταν προφανές σε όλους ότι ο Ζαμπέλιος με τα Μέλη *του* ουσιαστικά διακήρυσσε πως ο Χριστόπουλος δεν ήταν ούτε μπορούσε να είναι ο «νέος Ανακρέων» και πως η αισθητική του συνιστούσε «παραχάραξη» και «σφετερισμό». Με τα δικά του ανακρεοντικά ο Ζαμπέλιος αποσκοπούσε να αποκαταστήσει τη συνέχεια της νεοελληνικής ποίησης με την αρχαιοελληνική πρόγονό της, επιδίωξη ενισχυμένη τόσο από τον περιρρέοντα ευρωπαϊκό νεοκλασικισμό όσο και από προφανείς ιδεολογικές ανάγκες του ελληνισμού σε μια περίοδο πολιτισμικής αναγέννησης. Η «ορθόδοξη» συνέχεια απαιτούσε μιαν απόλυτη ρήξη. Το αποτέλεσμα που προκλήθηκε από την αυτοσχέδια μετρική του ήταν τόσο ανακαινιστικό ρυθμικά και τόσο επιβεβλημένο ιδεολογικά, ώστε δεν άφηνε χώρο για την ποίηση του Χριστόπουλου στον εθνικό λογοτεχνικό ορίζοντα που αναδυόταν. Η έκδοση των *Μελών* ήταν μια κίνηση επιθετική, αλλά και κάπως άδικη. Αν η

απλώς πληροφορίες για μια επικείμενη έκδοση των Λυρικών ή μια θετική γνώση ότι το βιβλίο είχε ήδη τυπωθεί.

25 Πβ.: «Ο γέρο Ανακρέων κ' η νόστιμη Σαπφώ / με στέλλουν απ' τον Άδη να έλθω να σ' ειπώ, / Πως χάρηκαν μεγάλως, 'που σ' ίδαν μιμητή / 'ς τους τωρινούς αιώνας και άξιο ποιητή» (Χριστόπουλος 1817, 3 και 2001, 313).

26 Για το θέμα βλ. τις επισημάνσεις και τις λυσιτελείς εικασίες της Τσαντσάνογλου 1969, 212-213.

φαναριώτικη στιχουργία, με το ελαφρύ τραγουδιστό ύφος της, ήταν ενοχλητική και ασύμβατη με τα σοβαρά και υψηλά είδη της επικού τύπου ποιητικής αφήγησης και της τραγωδίας, αντιθέτως τέτοια εξ ορισμού ασυμβατότητα δεν υπάρχει στην περίπτωση του ανακρεοντικού λυρισμού, όπως αυτός παραγόταν στον φαναριώτικο χώρο.

Ως επιθετική κίνηση, προκάλεσε αντιδράσεις. Η έκδοση των *Μελών Ανακρεοντικών* πρέπει να θεωρείται ένας από τους καταλύτες που προκάλεσαν τη δημόσια συζήτηση και αντιπαράθεση για ποιητολογικά ζητήματα από το δεύτερο εξάμηνο του 1817 έως και το 1819 (Ξούριας 2013). Είναι ενδεικτική η πικρόχολη διαπίστωση του Στέφανου Κανέλου, που ήταν συνεργάτης του *Λόγιου Ερμή* και είχε συμβάλει στην καθιέρωση του «νέου Ανακρέοντα» με την πρώτη έκδοση του 1811, ενώ δεν αποκλείεται να είχε κάποια εμπλοκή και στην ενθουσιώδη έκδοση του 1817. Τον Δεκέμβριο του 1818 έγραφε για τους νεωτεριστές ποιητές που επεδίωκαν να εξορίσουν τη ρίμα από τη νεοελληνική ποίηση: «η ανομοιοκατάληκτη στιχουργική τους έδειχνε πολλάκις μεγάλην και χοντρήν ανεπιτηδειότητα, και ήταν παντάπασιν άνοστη».[27] Έχω την αίσθηση πως εδώ εννοεί πρωτίστως τον Ζαμπέλιο και τα τολμηρά από ρυθμολογική άποψη ανακρεοντικά του.

Όπως ήδη αναφέρθηκε, ο Ζαμπέλιος στα χρόνια της συγγραφικής ωριμότητας δεν ενδιαφερόταν πια για ανακρεοντική/ελαφρά λυρική ποίηση και αναγνώριζε την υπεροχή του Χριστόπουλου και του Βηλαρά. Από μια μάλλον θολή πληροφορία της αυτοβιογραφίας του μαθαίνουμε τι πίστευε για εκείνες τις πρώτες ποιητικές δοκιμές του:

> Έγραψε και ετελείωσε προ πολλών ετών (όταν εσπούδασε να εύρη και μεταχειρισθή τον ίαμβον) και κατά τινας ημιάμβειον, στίχον ομοιοκαταληξίας και κατά μίμησιν εκείνων του Ανακρέοντος. Διά την γλώσσαν του εκείνην όμως τότε και διά την ολίγην των αρμονίαν, δεν θέλει πλέον να τα ηξεύρη, ουδέ να τα γνωρίζη […] (Καμπούρογλου, 231)

Από τη διατύπωση δεν είναι σαφές εάν αναφέρεται στα ανακρεοντικά των *Μελών* (παράλληλα προς μια άλλη ομάδα

27 Κανέλος, 634. Τη δημόσια επιστολή του, που δημοσιεύεται στον *Λόγιο Ερμή*, ο Κανέλος την απευθύνει σε παραλήπτη που κρύβεται πίσω από το αρχικό Β. Μάλλον πρόκειται για τον Αθανάσιο Βογορίδη.

ομοιοκατάληκτων ποιημάτων) ή σε κάποια ομοιοκατάληκτα ανακρεοντικά ποιήματά του. Το πρώτο φαίνεται να είναι το πιο πιθανό. Που σημαίνει ότι το 1844 ο Ζαμπέλιος είχε πια αποκηρύξει τα ανακρεοντικά ποιήματα του 1817.

Βιβλιογραφία

Ανδρειωμένος, Γιώργος: «Εισαγωγή». Στο: Αθανάσιος Χριστόπουλος, *Ποιήματα.* Φιλολογική επιμέλεια: Γιώργος Ανδρειωμένος. Αθήνα: Νεοελληνική Βιβλιοθήκη - Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη 2001: 11-77.

Βλαντής, Σπυρίδων: «Η εθνική δράσις του Ιωάννου Ζαμπελίου». Δελτίον *της Ιστορικής και Εθνολογικής Εταιρείας της Ελλάδος* 9 (1926): 5-22.

Γαραντούδης, Ευριπίδης: Πολύτροπος *Αρμονία. Μετρική και Ποιητική του Κάλβου.* Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 1995.

————: «Η ψευδοαναβίωση των αρχαίων μέτρων και η μεταναβίωσή τους στην ελληνική ποίηση του 20ού αιώνα». *Πόρφυρας* 128 (Ιούλιος-Σεπτέμβριος 2008) 211-233.

Δημαράς, Κ. Θ.: *Ελληνικός Ρωμαντισμός*. Αθήνα: Ερμής 1982.

Ζαμπέλιος Ιωάννης: *Μέλη Ανακρεοντικά*. Κέρκυρα: Τυπογραφία της Διοικήσεως 1817.

————: *Τραγωδίαι*. Τόμοι Α΄-Β΄. Ζάκυνθος: 1860.

Ηλιού, Φίλιππος: *Ελληνική Βιβλιογραφία του 19ου αιώνα. Βιβλία - φυλλάδια.* Τόμ. Α΄: 1801-1818. Αθήνα: Βιβλιολογικό Εργαστήρι - Ελληνικό Λογοτεχνικό Ιστορικό Αρχείο 1997.

Καμπούρογλου, Δημ. Γρ.: «Αυτογραφία Ιω. Ζαμπελίου». *Αρμονία* 3 (1902): 225-237.

Κανέλος, Στέφανος: «Περιπόθητέ μου φίλε Β— [δημόσια επιστολή με θέμα τη διαμάχη περί ομοιοκαταληξίας]». *Ερμής ο Λόγιος* 23 (1 Δεκ. 1818): 633-644.

Κοραής Αδαμάντιος: *Αλληλογραφία*. Εκδοτική επιτροπή: Κ. Θ. Δημαράς - Άλκης Αγγέλου - Αικατερίνη Κουμαριανού - Εμμανουήλ Ν. Φραγκίσκος. Τόμος Γ΄. Αθήνα: ΟΜΕΔ 1979.

Κρίνος, Σ. Δ.: «Ψαλίδας». *Εστία* 7, 167 (1879): 145-150.

Μητσού, Μαριλίζα: «Τα Λυρικά του Αθανάσιου Χριστόπουλου.

Ανακρεοντισμός, Ευδαιμονισμός, Λιμπερτινισμός». Στο: Ίλια Χατζηπαναγιώτη-Sangmeister, Χαρίτων Καρανάσιος, Mathias Kappler, Χαράλαμπος Χοτζάκογλου (Επιμ.), *Φαναριώτικα και αστικά στιχουργήματα την εποχή του Νεοελληνικού Διαφωτισμού*. Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών (Κέντρο Ερεύνης Μεσαιωνικού και Νέου Ελληνισμού) 2013: 357-372.

Μοσχονάς, Εμμ. Ι. (Επιμ.): *Βηλαράς, Ψαλίδας, Χριστόπουλος κ.ά., Η δημοτικιστική αντίθεση στην κοραϊκή «μέση οδό».* Αθήνα: Οδυσσέας 1981.

Ξούριας, Γιάννης: «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)*. Δ΄ Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών, Γρανάδα, 9-12 Σεπτεμβρίου 2010, Πρακτικά. Τόμος Β΄. Αθήνα: Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών 2011: 407-424.

————: «Η Ιλιάδα του Γεώργιου Ρουσιάδη και η διαμάχη για την ποιητική έκφραση (1816-1819)». *Κονδυλοφόρος* 11 (2013): 23-49.

Οικονόμος Λαρισαίος, Ιωάννης: *Επιστολαί διαφόρων Ελλήνων λογίων, ανωτάτων κληρικών, Τούρκων διοικητών, εμπόρων και εσναφίων (1759-1824)*. *Ανέκδοτος χειρόγραφος κώδικας*. Μεταγραφή-παρακολούθηση-πρόλογος Γιάννη Α. Αντωνιάδη. Φιλολογική παρουσίαση-μελέτη-πίνακες Μ. Μ. Παπαϊωάννου. Αθήνα 1964.

Πεχλιβάνος, Μίλτος: «Οι εκδόσεις των Λυρικών του Αθανάσιου Χριστόπουλου έως του τέλους του γραπτού». Στο: *Μνήμη Ελένης Τσαντσάνογλου. Εκδοτικά και ερμηνευτικά ζητήματα της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Πρακτικά Ζ΄ Επιστημονικής Συνάντησης*. Θεσσαλονίκη 1998: 115-135.

Πολίτης, Αλέξης: «1814. Η συνύπαρξη Χριστόπουλου και Βηλαρά στην Κέρκυρα». Στο *Εταιρεία Παξινών Μελετών. Θ΄ Πανιόνιο Συνέδριο*. Παξοί, 26-30 Μαΐου 2010, Πρακτικά. Τόμος Β΄. Παξοί 2014: 373-382.

Πρωτοπαπά-Μπουμπουλίδου, Γλυκερία: *Κείμενα Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*. Αθήνα 1973.

Σαββίδης, Γ. Π.: «Κάλβος και Χριστόπουλος (Μια παράξενη εκδοτική συνοικεσία)». *Περίπλους* 34-35 (1993): 126-137.

Ταμπάκη, Άννα: Η *νεοελληνική δραματουργία και οι δυτικές της επιδράσεις (18ος-19ος αι.).* Αθήνα: Ergo: 2002.

————: Ζητήματα *συγκριτικής γραμματολογίας και ιστορίας των ιδεών. Εννέα μελέτες*. Αθήνα: Ergo 2008.

Τσαντσάνογλου, Ελένη: «Ένα χειρόγραφο των "Λυρικών" του Αθ. Χριστόπουλου στο Βρετανικό Μουσείο». *Ελληνικά* 22, 1 (1969): 207-220.

————: «Ο Χριστόπουλος και το έργο του». Στο: Αθανάσιος Χριστόπουλος, *Λυρικά*. *Επιμ*. Ελένη Τσαντσάνογλου. Αθήνα: Ερμής 1970: 7-32.

Χριστόπουλος, Αθανάσιος: *Λυρικά.* Κέρκυρα: Εις την Τυπογραφίαν των Κόρφων 1814.

————: *Λυρικά*. Βιέννη 1817.

————: *Ποιήματα*. Φιλολογική επιμέλεια: Γιώργος Ανδρειωμένος. Αθήνα: Νεοελληνική Βιβλιοθήκη - Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη 2001.

Anacreon: *Odes d'Anacréon*. Traduites en vers sur le texte de Brunck par J. B. De Saint-Victor. Paris 1810.

Camariano, Nestor: *Athanasios Christopoulos. Sa vie, son œuvre littéraire et ses rapports avec la culture roumaine*. Θεσσαλονίκη: ΙΜΧΑ 1981.

Kopitar, Barth.: *Kleinere Schriften. Sprachwissenschaftlichen, geschichtlichen, ethnographischen und rechtshistorischen Inhalts*. Herausgegeben von Fr. Miklosich. Wien: Erster Theil 1857.

Mackridge, Peter: *Language and National Identity in Greece 1766-1796.* Oxford University Press 2009.

Rosenmeyer, Patricia A.: *The Poetics of Imitation. Anacreon and the Anacreontic Tradition*. Cambridge University Press 1992.

Continuities and discontinuities: Kostis Palamas' cultural politics at the end of the nineteenth century

Georgia Pateridou *

I will start with an attempt to define the broad term of cultural politics. Cultural politics is a vision and a strategy that may be performed by anyone whose voice has some power to reach others, especially large audiences. It is expressed through a discourse (whether expositional, argumentative, literary or other) which comprises certain signs, techniques, claims, in order to diffuse specific ideas; in its accomplished function, it aims to propose patterns for the understanding of social, cultural and political life or even ways of organizing it. The arrangement of the cultural and political agenda may involve equally matters of great importance as well as more trivial ones, depending on the scope of the initiator.

In Greece, the cultural and political agenda since the late nineteenth century had been informed by a populist discourse.[1] I will not go into detail about how populism may penetrate different fields, and how it addresses all the crucial issues that are related to the notion of national identity.[2] I will just underline at this point that at the end of the nineteenth century, it was mainly expressed through the ideological movement of demoticism of which Kostis Palamas was a key figure.[3] Palamas was a recognized poet, critic and a fervent supporter of the use of the demotic language in literature. He acted as a leader for a group of other poets –some were his followers, others viewed him more competitively– and his work appeared in literary journals as well as in editions which were able to reach many more than the immediate circle of friends and colleagues. However,

* Georgia Pateridou, Assistant Professor of Modern Greek Literature, School of Humanities, Hellenic Open University, https://eap.academia.edu/georgiapateridou. E-mail: gpateridou@eap.gr

1 (Leontis 1991, 192)

2 (ibid)

3 See Liakos 2008

Πρακτικά Ε΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτ. 2014): Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία
Τόμος Β΄ (ISBN: 978-960-99699-9-4)
© 2015 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

it should be pointed out that he has not remained attached to a single movement, trend or ideology –as many studies of his work have demonstrated. His thought rather picked incessantly new ideas; he attended to the demands of his era, presenting through his work personal and collective visions and ideals. For this reason, I believe that Palamas' work projects an ingenious individuality; as a creator and as an intellectual figure he managed to overcome the traps of populist discourse. He expressed through his poetic work a comprehensive vision for Modern Greece.

Another important point that needs to be stressed is that Palamas' poetic work cannot be read in isolation from his critical work, for it is in his critical essays that the reader may find important 'keys' for understanding his poetry. Would it be fair to talk about the idea of a specific agenda? The lyrical self of the poetic persona expresses desire for the artistic freedom through the creation of poetry while the thinker/intellectual comments about all things pertaining to culture and society.[4] But even this concept seems too schematic to describe the diversity and depth of his thought and the different aspects of his work.

We are accustomed to consider Cavafy as the poet of history, but Palamas is also a poet who visits history and different historical periods. Dimitris Tziovas suggested that Palamas can be described as a mediator between the past and the future, securing the past achievements and using creatively all those elements from the past that must survive, transformed if necessary, in order to respond to the needs of the present.[5] The poet himself declared in the prologue of his major work Ο *Δωδεκάλογος του Γύφτου* (The Twelve Lays of the Gupsy) that he was a 'poet of his time and his race', suggesting a preoccupation with the present time circumstances; this pronouncement also implied that he viewed himself as the spokesman of his era.[6] In my opinion, the poem with title «Ύμνος των Αιώνων» (Hymn of the Centuries) manages to activate a dialogue between the present, past and future that clearly betrays the poet's preoccupation with the existential necessity concerning the Greek identity. It acts as a metonymy of his cultural vision and plan. For these reasons, I have chosen to focus my analysis on this poem.

4 Palamas had assumed the role of the 'official' critic of literature with numerous articles which reviewed the work of predecessors as well as his contemporary writers in Greek and European literature. See Apostolidou 1992.

5 (Tziovas 2005, 149-150)

6 (Palamas 1962-1969/Γ΄, 292)

Blaise Pascal aptly wrote in his *Pensées* that

> [most of us] wander in times that do not belong to us, and do not think of the only one that does; […] Let each of us [he explained], examine his thoughts; he will find them wholly concerned with the past or the future. We almost never think of the present, and if we do think of it, it is only to see what light it throws on our plans for the future. The present is never our end. The past and the present are our means, the future alone our end".[7]

It was almost mandatory for a country like Greece to keep the preoccupation with the past among its dominant concerns; after all, in the collective imagination, it was exactly the classical past that made the Greek cause of liberation sympathetic and worthy of support to the philhellenic parts of the Great Europe. Palamas' use of the past, in this poem, however, escapes the established representation patterns of the period, i.e. veneration of the classical past followed by skepticism for the more recent past. Furthermore, it transgresses the dualism of purism and demoticism and their respective ideologies. It depicts a reality which carries a progressive message of acceptance and closure. I will attempt to be more specific.

First of all, let me address the methodological concern of examining a single poem out of a vast collection of works. How can we read it and how can we validate the interpretation that a single poem proposes to us as opposed to a more comprehensive study? It is evident, of course, that the close examination of a single poem (or a single work of fiction) does not exclude the knowledge of the rest of the work of an author; on the contrary, it considers it indispensable. Secondly, the timing of the writing and publication of this poem gives it a particular significance; at the time of the first modern Olympics in Greece and on the eve of the wars of 1897, it appears during a period of turmoil, reorientation and possibly new beginnings whether auspicious or not. Thus it emerges as a token expression of a certain period and of very valid considerations: is Greece the nation that defends its inheritance in the best possible way through the organizing and hosting of the modern Olympics or the nation which carelessly squanders valuable financial resources chasing a revival of the past? The poet himself was not immune to this atmosphere of ambivalence. The event of the Olympics preoccupied him. Having composed the Olympic Hymn in 1895, he went on to

7 Borrowed from the "Introduction: No Time like the Present" of Calotychos 2003, 1.

suggest, in the aftermath of the Olympics, that the expenditure was too heavy to bear and that the nation faced bankruptcy and a possible military catastrophe (in his 1897 article «Αι σκιαί των προγόνων», The Shadows of the Ancestors).[8] Thus, he seemed to lean more towards a skeptical and realistic attitude with regards the grand narrative of the revival of past glories. Palamas, as we know, always kept the ideal of strengthening the national identity at the core of his work, literary and critical, but did not believe that the irredentist dream was the only valid way forward for achieving this aim.[9]

The historical context and the issues that were at stake at that time, suggest that the poem, even as an isolated piece of work, acquires a particular significance. However, the poem is not only a response to the circumstances of the period; what one would name 'poetry of the circumstances' (περιστασιακή ποίηση). It seems to incorporate more lasting and crucial questions. Faced with the choice of different legacies it questions which one should be supported the most by modern Greeks and why? In the words of Peter Mackridge, "the cultural heritages of the nation are partly a matter of choice on the part of intellectual and political elites. The decision to adopt or to emphasize a particular heritage is a gamble with high stakes".[10] What does this poem propose? First, let us be reminded of the poem which I include below. I am also including an English translation:

Ύμνος των αιώνων[11]

Μητέρα μας πολύπαθη, ω αθάνατη,
δεν είναι μόνο σου στολίδι οι Παρθενώνες·
του συντριμμού σου τα σπαθιά στα κάμανε
φυλαχτά και στεφάνια σου οι αιώνες.

Και οι πέτρες που τις έστησε στο χώμα σου
το νικηφόρο χέρι του Ρωμαίου,
κ' η σταυροθόλωτη εκκλησιά από το Βυζάντιο,
στον τόπο του πολύστυλου ναού του αρχαίου,

8 (Palamas 1962-1969/ ΙΕ΄, 446)

9 Let us remember, for example, among other key works, his important essay entitled «Πατριδολατρεία» (Adoration of the Homeland) which appeared in 1926. In this essay, he attempted to analyze what defines the Greek identity, what are the components that combined create the specific character of the Greek nation and explain in what way the Greek nation differed from the rest of Europe (Palamas 1962-1969/ ΙΓ΄, 58).

10 (Mackridge 2011-2012, 15).

11 (Palamas 1962-1969/Ε΄, 309).

Κι αυτό το κάστρο που μουγγρίζει μέσα του
της Βενετιάς ακόμη το λιοντάρι,
κι ο μιναρές που στέκει, της ολόμαυρης
και της πικρότατης σκλαβιάς απομεινάρι,

Και του Σλάβου το διάβα αντιλαλούμενο
στ' όνομα που μας έρχεται στο στόμα
-με το γάλα της μάννας που βυζάξαμε-
σαν ξένη ανθοβολιά στο ντόπιο χώμα,

Όλα ένα νύφης φόρεμα σου υφαίνουνε,
σου πρέπουνε, ω βασίλισσα, σα στέμμα,
στην ομορφάδα σου ομορφιά απιθώσανε
κ' είναι σα σπλάχνα απ' το δικό σου το αίμα.

Ω τίμια φυλαχτά, στολίδια αταίριαστα,
ω διαβατάρικα, από σας πλάθετ' αιώνια,
κόσμος από παλιά κοσμοσυντρίμματα,
η νέα τρανή Πατρίδα η παναρμόνια!

Hymn of the Centuries

Dear Mother, long-suffering, oh immortal,
it is not Parthenons your only ornament·
the very swords of your defeat have become
charms and wreaths by the centuries

And those stones placed in your soil
by the victorious hand of the Roman
and the cross-shaped church from Byzantium
in the place of the multi-coloured ancient temple,

And the castle in which moans still inside it
the lion from Venice,
and the minaret which stands as a relic
of the bitter black slavery,

And the crossing of the Slav echoing
in the name that comes to mouth
-with the milk that we sucked from mother-
Like a foreign blossom in a local soil,

All these they weave a bridal dress,
they suit you, oh queen, like a crown,
they have posited beauty in your beauty
and they are like offsprings/innards from your own blood

Oh honest charms, unmatched ornaments,
oh fleeting, from you is created eternally,
a world from old relics,
the new grand all-harmonious Motherland![12]

The poem "Hymn of the Centuries" appeared in the newspaper *Asty* on the 25th of December 1896, and it was later included in the 1912 collection Η *Πολιτεία κι η Μοναξιά* (The City and Loneliness). A poetic voice which appears to be timeless crosses different epochs and weaves a poetic synthesis with the history of mother Greece being presented as an artifact, a bridal dress. The bridal dress itself, perhaps the most significant garment one would wear in the span of a lifetime, alludes to the future times ahead (a type of union and the possibility of new offspring). The rich and varied history of Greece thus becomes through the poetic skill a synthesis in which all the historical periods are mentioned without allowing a privileged position to a single one. The glorious Classical past is relativized from the beginning of the poem through the declaration "it is not Parthenons your only ornament". In the poem there is also mention of the Roman and Byzantine period, the Venetian rule, the Ottoman Occupation, as well as the Slavic conquests. The poetic subject accepts and embraces in an equal footing all the symbolic and material manifestations of the Occupation his land had endured. The most striking confirmation is the acceptance of the Slavic presence in Greece (in the fourth stanza).

Fallmerayer had suggested first in 1830 that due to Slavic presence in Greece there was no racial or cultural link between ancient Greeks and the modern inhabitants of Greece. Both Konstantine Paparrigopoulos and Nikolaos Politis had responded to those claims with the affirmation that "the connections between ancient and modern Greece were not the result of an artificial revival, but of a natural survival",[13] something which the poem seems to confirm with its reference to the 'suitable placement' ('σου πρέπουνε') of all past incidents in a comprehensive synthesis. Nothing is foreign in this synthesis as it becomes naturalized in the Greek soil: 'σπλάχνα απ' το δικό σου αίμα' (innards from your own blood). The poetic framework seems to make acceptable all the

12 The translation is mine. I must thank Prof. Edmund Keeley for reading it and offering some suggestions.

13 (Mackridge 2011-2012, 15)

wounds in the nation's history, allowing even the discontinuities to be part of the whole. Thus the poetic voice does not refute the Slavic presence but reaffirms the official historical line of the period according to which the spirit of Hellenism absorbed weaker and inferior cultures such as the Slavic one.[14]

Another striking feature of this poem is the plural "Parthenons". What could it mean? Does the poetic voice see a miracle comparable to Parthenon in all the achievements of the long history of Greece? This thought would imply that not only the positive landmarks, the conquests, the traditions, and the institutions that survived are worthy to be remembered and celebrated, but also the dark periods which inflicted wounds to the national 'body' but helped, nonetheless, the process of development and expansion. Does it suggest simply the different lives of the classical monument which like the motherland has taken many incarnations throughout the years emphasizing the nation's long history? Does it refer to all the surrounding buildings of the monument during the different historical periods before the purification process?

"An eighteenth century representation of the Parthenon
and the surrounding buildingson the Athenian Acropolis"[15]

14 (Hamilakis 2007, 116)

15 Illustration by W. Pars, from Stuart, J. and Revett, N. 1787, *The Antiquities of Athens*, Vol. 2, plate 1. Reproduced from Hamilakis, as cited above, p. 89.

Despite its symbolist obscurity, the plural implies a more conciliatory tone between different epochs, different ideologies and expectations. Moreover, in accordance with the rest of the poem, it makes acceptable the material manifestations of the Occupation of Greece by foreign invaders.

In any case, it becomes apparent that this rather striking poem attempts to construct in a poetic framework a collective and meaningful sense of time and space. It manifests attachment to the Hellenic landscape and the belief in the possibility of a timeless community living in harmony with it, having incorporated in a positive way all the dark periods of the past.[16] The poet creates in a concrete form a 'gift poem' for the motherland, applying his poetic skill to serve a noble cause; it is rather like a ceremonial process in which the creator not only observes, but also actively participates, describes and crowns the motherland. It is important to be reminded that a large part of Palamas' work, like this poem, can be assigned to the ethnosymbolist theory for which "the connection of the past to the present and future can never constitute a single one-way causal relationship"; for ethnosymbolism, it is through different kinds of links –such as the landscape, a specific language, common myths of ancestry and historical memories– depending on external circumstance and the resources of a community that takes place the formation of a national culture.[17]

Thus, the poem aims to transform the materiality of the suffering into an agency for progress. Furthermore, metaphorically, we may recognize in this formalistic poetry something of the echo of the Great Idea. According to this project "the process of Greekness was declared 'unfinished' in 1844 (and this seemed valid also in the eve of 1897); in the logic of the Great Idea the missing segments of Greek earth had to be discovered and integrated into the centralized nation-state to complete an organic self-regulated Greece as 'incarnated artwork, art made life'".[18] The ideal of the creation of a harmonious whole remains, however, almost utopian but the hope is strong as a lasting feeling, giving credibility to the poetic voice. This is inscribed in the poem itself which aims to invoke and compel the fragmentation of time and space, «κόσμος

16 For the connection between landscape and communities, see also Leontis 1991, 192.

17 (Smith 2001, 83)

18 (Calotychos 2001, 87), (Lambropoulos 1993, 82)

από παλιά κοσμοσυντρίμματα» (world of old relics), in order to make it compatible with a new formation. The poem projects in equal measures hope and hidden concern. It attempts to exorcise the anticipated troubled times. Despite the grandiose tone, the ambivalence about the 'success' of the vision may be perceived in the less than harmonious rhyming. The poem does not become the ideal of the song that the poet always aspired but it manages to emphasize, despite this absence, its symbolist construction (violence and peace alternate through very obvious symbolisms). The poetic voice carries a double weight. It expresses a dynamic way of reading the past; it recalls periods of rupture, crisis and dislocation and reevaluates the past with the aim to propose the way forward, both in political and cultural terms.

Palamas' dialogue with the past and the future betrays his desire to act as a national figure. The connection between politics and poetry has remained salient for Greek society. It is not without significance the fact that Palamas' poetry appears often in the internet as an example of patriotic stance –even by bloggers of different orientations, right wing or religious orientation, for example. However, it is mainly Cavafy, Palamas' counterpart, with whom Greek politicians of our time choose to address each other, in order to validate their arguments with the symbolic power of the past, reminding us how closely linked poetry remains to the political discourse.[19] This example also shows that "Greeks tend to focus on their distant past rather than their present or their recent past",[20] something which Palamas tried to remedy with his work. He was a skillful poet, who could visit and transform the past with his poetry, without forgetting the present. He aimed to create the much needed national narrative of the nation-state in its modernity.

Bibliography

Apostolidou, Venetia: *Ο Κωστής Παλαμάς, ιστορικός της νεοελληνικής λογοτεχνίας* [Kostis Palamas as a Historian of Modern Greek Literature], Athens, Themelio, 1992.

Calotychos, Vangelis: *Modern Greece: a Cultural Poetics*, Oxford, Berg, 2003.

19 (Stallings 2012)

20 (Mackridge 2011-2012, 18).

Hamilakis, Yannis: *The Nation and Its Ruins: Antiquity, Archaeology, and National Imagination in Greece*, Oxford, Oxford University Press, 2007.

Lambropoulos, Vassilis: *The Rise of Eurocentrism: Anatomy of Interpretation*, Princeton NJ, Princeton University Press, 1993.

Leontis, Artemis: "Cultural Politics and Populist Uses of the Ancients", *Journal of Modern Greek Studies* 9 (October 1991): 191-214.

Liakos, Antonis: "Hellenism and the Making of Modern Greece: Time, Language, Space" in K. Zacharia (ed.), *Culture, Identity, and Ethnicity from Antiquity to Modernity*, Hampshire, Ashgate Publishing 2008, pp. 201-236.

Mackridge, Peter: "The Heritages of the modern Greeks", *British Academy Review* 19 (Winter 2011-2012): 14-22.

Palamas, Kostis: *Άπαντα* [The Complete Works], Athens, Biris Govostis, [1962-1969].

Smith, Antony: *Nationalism: Theory, Ideology, History*, Cambridge, Polity Press, 2001.

Stallings, A. E., "Austerity Measures: A Letter from Greece", *Poetry Magazine* (September 2012). Consulted in the electronic page: http://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/article/244460

Tziovas, Dimitris: *Από τον λυρισμό στον μοντερνισμό* [From Lyricism to Modernism], Athens, Nefeli, 2005.

Η «ιερή τάξη των πραγμάτων»: στοιχεία του υπερβατικού στα βυζαντινά έργα του Άγγελου Τερζάκη

Πολυξένη Κ. Μπίστα *

Το έργο του Άγγελου Τερζάκη περιλαμβάνει εκτός από το μυθιστόρημα, το θέατρο και το δοκίμιο. Στην εισήγησή μας θα παρακολουθήσουμε το νήμα που- σε σχέση με το στοιχείο του υπερβατικού-, ενώνει τα θεατρικά[1] του έργα *Αυτοκράτωρ Μιχαήλ* 1936, *Ο σταυρός και το σπαθί* 1939 και *Θεοφανώ*, 1956 τα οποία διαδραματίζονται στη βυζαντινή εποχή[2] - για την οποία ο Τερζάκης αισθανόταν βαθιά ψυχική συγγένεια - με το ιστορικό του μυθιστόρημα *Η Πριγκηπέσσα Ιζαμπώ,* η οποία πρωτοδημοσιεύτηκε το 1938 και εκδόθηκε το 1945 ξαναπλασμένη. Παράλληλα θα γίνει προσπάθεια να φανεί ότι η φωνή των προσώπων απηχεί σε μεγάλο βαθμό τις απόψεις του συγγραφέα, όπως αυτές καταγράφονται στο δοκιμιακό[3] του έργο το οποίο αποτελεί και τον καμβά των ιδεών του. Με τη σειρά τους αυτές οι απόψεις φαίνεται να οφείλουν πολλά στους τρεις αγαπημένους στοχαστές του Τερζάκη τον Πασκάλ, τον «διαισθητικό» Μπερξόν[4] και τον χριστιανό υπαρξιστή Μπερντιάγεφ στους οποίους αναφέρεται συχνά πυκνά στα δοκίμιά του.

Στο Βυζάντιο, ως ιστορικό πλαίσιο μέσα στο οποίο εκτυλίσσεται η υπόθεση των έργων, κυριαρχεί η σχέση των ηρώων με τη θρησκεία

---

* Πολυξένη Κ. Μπίστα, Σχολική Σύμβουλος Φιλολόγων.

1 Οι χρονολογίες αναφέρονται στις πρώτες παραστάσεις των έργων.

2 Στα Προγράμματα που έγραψε για τις θεατρικές παραστάσεις των βυζαντινών έργων του αλλά και σε πολλά δοκίμιά του ο συγγραφέας ασχολήθηκε ιδιαίτερα με το Μεσαίωνα τον οποίο συχνά συνέκρινε με τη νεωτερικότητα. «Ο δογματικός Μεσαίωνας δίνει στον πόνο ένα πρόσωπο δικαιωμένο, ο καιρός μας το δείχνει σαν ένα πρόσωπο προσβλητικά χλευαστικό.» (Τερζάκης 1979,29)

3 Το δοκιμιακό έργο του Τερζάκη αποτελούν οι επιφυλλίδες που δημοσίευε κάθε Τετάρτη στο Βήμα από το 1948 έως το 1979. Ο ίδιος επέλεξε κάποιες που δημοσίευσε σε τόμο με τον τίτλο *Προσανατολισμός στον αιώνα* το 1963.

4 Ο Παπανούτσος αναφέρει ότι ο Τερζάκης μετέφρασε την *L' evolusion creatrice* (1907) του Henri Bergson. Δεν κατέστη δυνατόν να εντοπιστεί ούτε στη βιβλιοθήκη ούτε στο αρχείο του συγγραφέα. Είναι πολύ πιθανό να μην εκδόθηκε.

Πρακτικά Ε΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτ. 2014): Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία
Τόμος Β΄ (ISBN: 978-960-99699-9-4)
© 2015 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

η οποία διαμόρφωσε σε μεγάλο βαθμό και το κοσμοείδωλο της εποχής. Γι' αυτό ανάμεσα στους ήρωες τόσο της *Πριγκηπέσσας Ιζαμπώς,* όσο και των θεατρικών έργων κινούνται ιερείς και καλόγεροι. Ειδικότερα στο μυθιστόρημα, που διαδραματίζεται την εποχή της Φραγκοκρατίας, υπάρχουν ιερωμένοι και των δύο δογμάτων. Όπως ήταν φυσικό για την εποχή, στο πλάι ή συμπληρωματικά κυριαρχούν προλήψεις και δεισιδαιμονίες για λάμνιες, δράκους κ.α που χαρακτήριζαν την εποχή του Μεσαίωνα. Όλα αυτά δημιουργούν τη ρεαλιστική επίφαση μέσα στην οποία ο Τερζάκης πλάθει την «ιστορία». Από αυτή λοιπόν την πλευρά διαφυλάσσει πλήρως το συγγραφικό του άλλοθι.

Σε αυτό λοιπόν το πλαίσιο πέρα από τις ίντριγκες, τις συγκρούσεις, τις σχέσεις εξουσίας, τις προσωπικές φιλοδοξίες που άμεσα, σε πρώτο επίπεδο, διακρίνει ο αναγνώστης, γίνεται φανερό ότι η εποχή των μεσαιωνικών χρόνων αξιοποιείται από το συγγραφέα για να φέρει στο προσκήνιο αυτό που τον απασχολεί και στο δοκιμιακό του έργο, το ιερό και το Μυστήριο. Και τα τέσσερα κείμενα βρίθουν προαισθημάτων, προφητικών ονείρων, οραμάτων και συμβόλων. Το υπερβατικό είναι πανταχού παρόν. Σχεδόν σε κάθε σελίδα καθίσταται εμφανής η παρουσία ενός άλλου κόσμου ο οποίος στέκεται πίσω από τον «αντικειμενικό κόσμο». Αυτή μοιάζει να αποτελούσε μια πεποίθηση του Τερζάκη που τη διατύπωνε στα δοκίμιά του. « Ένας μυστηριώδης κόσμος αναδίνεται έτσι πλάι στον αισθητό, κόσμος περιθωριακός, σαν ενδιάμεσος ανάμεσα στην ανθρώπινη και σε κάποια άλλη, ιερή τάξη πραγμάτων.» (Τερζάκης 1972, 24) Εδώ φαίνεται να εγγράφεται η άποψη του Πασκάλ ότι το αόρατο υπάρχει μέσα στο ορατό. Αφθονούν οι ενδείξεις του στην *Πριγκηπέσσα Ιζαμπώ*: «Ανησυχία αόριστη τρεμούλιαζε μέσα στην καρδιά του ξένου, ταραχή για κάτι που πλανιόταν στον αέρα αόρατο» (Τερζάκης 1980, 306) Και σε άλλο σημείο: «Έρχεται από κόσμο αλαργινό το ασώματο τραγούδι, ψηλά, από τα άστρα, και προβοδάει την πλάση που πλέει μέσα στη νύχτα τη φεγγερή» » (Τερζάκης 1980, 446) Με ανάλογο τρόπο σημαίνεται αυτός ο κόσμος και στο *Αυτοκράτωρ Μιχαήλ:*

«Ιβάτζης- Τι φωνή, Κύριέ μου;Μιχαήλ- Μια φωνή στον αέρα παράδοξη, πούμοιαζε νάρχεται από μακριά. Μα ποιος φώναξε;» (Τερζάκης 1961, 880) *Και* στο έργο *Θεοφανώ*: ΒΑΛΑΝΤΗΣ : « Θαρρώ

πως τα βάθρα της πλάσης τρίζουνε. Σαν κάποιος ίσκιος μεγάλος να πέρασε στον αέρα.» (Τερζάκης, 118)

Αυτός λοιπόν ο κόσμος φανερώνεται και με τα Σύμβολα. Τα σύμβολα κυριαρχούν αποτυπώνοντας το άγριο, αδυσώπητο μυστήριο και με έναν τρόπο εκφράζουν την ύπαρξη σχέσεων ανάμεσα στους δύο κόσμους. Στον πρόλογο της *Πριγκηπέσσας Ιζαμπώς* ο συγγραφέας –αφηγητής γράφει σχετικά: «Όμως εγώ κλαίρης φτωχός κ' εξόριστος σε τούτο τον ανήμερο αιώνα, θα κάνω ό,τι μου είναι βολετό για να σας ευχαριστήσω, δίνοντας φωνή στ' αμίλητα.» *Κατά* τον Μπερντιάγεφ μάλιστα ο συμβολισμός παρέχει πάντοτε σημεία ενός άλλου κόσμου, γιατί ένα εξαγιασμένο σύστημα συμβόλων διατηρείται από τον αόρατο κόσμο. Ένα από τα πιο ισχυρά σύμβολα που συνδέεται με το υπερβατικό αποτελεί στην *Πριγκηπέσσα Ιζαμπώ* το περιβολάκι με τη ροδιά, όπου γίνονται οι μυστικές συναντήσεις της Ιζαμπώς και του Νικηφόρου Σγουρού. Το περιβόλι, τόπος δίσημος για τον έρωτα και το θάνατο, χαρακτηρίζεται από ένα δέντρο που πέρα από τη γονιμότητα, απεικονίζει το ιερό και το θείο. Ο καρπός της ροδιάς συμβολίζει τις θείες τελειότητες, ενώ οι μικροί σπόροι, όπως είναι κλεισμένοι μέσα στον καρπό της, παραπέμπουν στην εκκλησία. Το στρογγυλό σχήμα του φρούτου ταυτίζεται με την αιωνιότητα.(Chevalier 1982, 484- 485) Όπως άλλωστε είναι γνωστό, οι ιεροφάντες στα Ελευσίνια Μυστήρια ήταν στεφανωμένοι με κλαδιά ροδιάς. Σε αυτό το σημείο ο Τερζάκης φαίνεται να συνδέει στοιχεία της μυστικής παράδοσης των θρησκειών τόσο από την αρχαιότητα όσο και από το χριστιανισμό. Είναι μάλιστα τόσο μυστηριακός ο ρόλος της ροδιάς που η Ιζαμπώ πιστεύει ότι έχει ενωθεί σαρκικά με τον Νικηφόρο, θεωρώντας τον πατέρα της κόρης της. « Χιλιάδες φορές μέσα στην μέρα, αχόρταγα, ξανάρχιζε και ζούσε τη στιγμή τούτη. Κι ήτανε πάντα καινούρια, ανεξάντλητη, κι απόσωνε με τ' όνειρο την αρχινισμένη, τη μισοτελειωμένη σκηνή του δειλινού εκείνου στον πάγκο της ροδιάς.» (Τερζάκης 1980, 281) Πολλές αναλογίες υπάρχουν στην τελευταία συνάντηση Σγουρού- Ιζαμπώς στο περιβόλι με εκείνη του Κωνσταντίνου Η΄ και της ερωμένης του Θεοδότης στο *Σταυρό και το σπαθί*. (Τερζάκης 1949, 50)

Εξίσου σημαντική θέση με τα σύμβολα, σε όλα ανεξαιρέτως τα κείμενα, έχουν και τα σημάδια που φανερώνουν το μέλλον. Αυτά συχνά συνδέονται άρρηκτα με τον προκαθορισμό ο οποίος ως θέμα

είχε απασχολήσει ιδιαίτερα τον Τερζάκη στο δοκιμιακό του έργο. Έτσι ο Μιχαήλ με την ομορφιά του έγινε η αιτία του έρωτα της αυτοκράτειρας Ζωής της Πορφυρογέννητης η οποία δολοφόνησε το Ρωμανό για να τον ανεβάσει στο θρόνο. « Ορφανοτρόφος: Ήτανε νέος κι όμορφος αυτός, είχε γραμμένο στο πρόσωπο το ριζικό του.» (Τερζάκης 1961, 878) *Ανάμεσα* σε όλα αυτά τα σημάδια ξεχωριστή θέση κατέχει εκείνο της Ιζαμπώς. «Κακό σημάδι. Όποιος δοκιμάσει το κρεβάτι της, τάζεται του χάρου.» (Τερζάκης 1980, 180) « -Το βλέπεις τούτο εδώ; Δε βλέπεις… σε εμποδίζει η νύχτα…Το δεξί της γλίστρησε από το μέτωπο στο μελίγγι, του δείχνει το μελανό σημάδι.-Το έχω ιδεί κάνει εκείνος ξέγνοιαστος και χαμογελαστός. -Μη γελάς είναι σημάδι θανάτου! Κανένας δε θα ζήσει όταν μια φορά μ' αγάπησε»(Τερζάκης 1980,482) Αυτό το σημάδι φαίνεται να επηρεάζει την επιλογή της Ιζαμπώς, όταν αρνείται να ακολουθήσει τον Νικηφόρο. Είχαν ήδη πεθάνει οι δύο σύζυγοί της αλλά και ο Ιωάννης ντε Τουρναί ο οποίος την είχε αγαπήσει. Στην περίπτωση όμως του Νικηφόρου Σγουρού δεν επαληθεύεται ο προκαθορισμός, γιατί ίσως σε αυτή την περίπτωση διαφαίνεται η παρέμβαση της θείας Πρόνοιας. «- Ναι, λέει ζωηρά ο ιππότης και τα μάτια του αστράφτουν. Ένας από τους δυο μας πέρσευε. Η Θεία Πρόνοια έκανε την εκλογή της. Δεν έχω κανένα παράπονο, έτσι έπρεπε να γίνει.» (Τερζάκης 1980, 467) λέει ο Τουρναί στον Σγουρό, αποδεχόμενος το δικό του θάνατο για να επιβιώσει ο άλλος, ο Ρωμιός, για χάρη της Ιζαμπώς. *Σχεδόν* με τα ίδια λόγια μιλά ο αυτοκράτορας Κωνσταντίνος Η΄ στο *Ο σταυρός και το σπαθί. «Κωνσταντίνος*: Να βασιλέψω; … Φαίνεται πως πρέπει. Μα ναι! Θαρρώ πως είναι γραφτό. Τίποτα δίχως πρόνοια δεν μπορεί στον κόσμο αυτόν να γίνει, λένε. Το πιστεύω.» (Τερζάκης 1949, 58-59)

Αυτόν όμως τον μυστικό κόσμο και τα σημάδια του αντιλαμβάνονται μόνον κάποιοι από τους ήρωες των βυζαντινών έργων του Τερζάκη, επειδή τα στοιχεία του υπερβατικού φανερώνονται σε εκείνους που διαθέτουν ένα ιδιαίτερο αισθητήριο. Είναι εκείνοι που αναγνωρίζουν το μυστηριακό ως ένα από τα στοιχεία του αφιλόξενου σύμπαντος μέσα στο οποίο έχει ριχτεί ο άνθρωπος. Ως alter ego αυτών των ηρώων σημείωνε ο Τερζάκης σε δοκίμιό του: «Είναι η Ύλη, είναι η Ενέργεια, αλλά είναι και το Μυστήριο.» (Τερζάκης, 71) Το ιερό και το Μυστήριο ενυπάρχουν λοιπόν στο βάθος της ανθρώπινης υπόστασης των ανθρώπων

εκείνων οι οποίοι εναγωνίως αναζητούν το νόημα και το σκοπό της ζωής. «Η μέθεξη στο μυστήριο δεν είναι μόνο όριο της γνώσης, αλλά γνώση, άλλη γνώση» (Μπερδιάγιεφ 2010, 261) γράφει σχετικά ο Μπερντιάγεφ, που επέδρασε συνειδησιακά στον Τερζάκη κατά την εποχή του μεσοπολέμου. Μεταξύ λοιπόν αυτών των προσώπων διακρίνεται ο ιππότης Ιωάννης ντε Τουρναί, διαθέτοντας μια σπάνια διαισθητική[5] διορατικότητα. «Λέγανε πως είναι αγνός, αλαφροΐσκιωτος, κ' ίσως κάπου -δεν ξέρανε πού- ταγμένος...» (Τερζάκης 1980, 211). Γι' αυτό νωρίς φαίνεται να αντιλαμβάνεται τον σημαντικό ρόλο που θα διαδραματίσει ο Σγουρός στη ζωή της πριγκήπισσας και τον εμπιστεύεται. Διαισθάνεται ότι ο νεαρός Ρωμιός του μοιάζει, είναι αγνός και αθώος, αντάξιος της Ιζαμπώς.

Η κορύφωση όμως της παρουσίας του υπερβατικού επέρχεται με συνταρακτικό τρόπο στις τελευταίες στιγμές της ζωής του Ιωάννη. Ακριβώς σε αυτό το μεταίχμιο αποκαλύπτει στον Νικηφόρο «[...] ένα μυστικό που ποτέ ίσαμε τώρα δεν τ' άκουσαν αυτιά ανθρώπου.» Πρόκειται για μια οραματική κατάσταση που έζησε στα νεανικά του χρόνια. Το όραμα του ιππότη για το θεόρατο καστέλι « που ακροζυγιάζεται ανάμεσα σε ουρανό και γη» με «την απόμακρη, άχραντη μουσική», σε δύο σελίδες (Τερζάκης 1980, 469-470) ο συγγραφέας το περιγράφει με ιδιαίτερα λεπτομερειακό τρόπο, αξιοποιώντας πολλά στοιχεία από τη μυστικιστική παράδοση του χριστιανισμού. Η μυστικιστική ευτυχία του ήρωα «ενώ τα μάτια του θολώνονταν εκστατικά», αποτυπώνεται στη μορφή του που παρέμενε γαλήνια, παρόλο το φοβερό τραύμα που του είχε παραμορφώσει το πρόσωπο. Έδειχνε να βρίσκεται σε έναν άλλο κόσμο, όπου δεν υπήρχε πόνος και αγωνία. Το συμβάν που άλλαξε τη ζωή του ιππότη, μπορεί να συσχετιστεί, κατά τη γνώμη μας, με την αναφορά του Τερζάκη στο μυστικό συμβάν -την «Πύρινη Νύχτα»- του Πασκάλ μέσα από το οποίο του έγινε αισθητό κάτι το «ανεκλάλητο».

Ενορατική φύση φαίνεται να είναι και ο Νικηφόρος Σγουρός. Ένα προφητικό όνειρο τον προετοιμάζει για τη συνάντησή του

5 Ο Μπερξόν στον οποίο οφείλει πολλά ο στοχασμός του Τερζάκη, σημειώνει ότι η ενόραση μας δίνει την πραγματική, την ουσιαστική γνώση της ζωής. «...η ενόρασις (διαίσθησις) είναι αυτό τούτο το πνεύμα, και, υπό μίαν έννοιαν, αυτή αύτη η ζωή, η διάνοια σχεδιάζεται δια προσβάσεως τινος, ήτις μιμείται την πρόσβασιν την γεννήσασα την ύλην. Ούτως εμφανίζεται η ενότης του πνευματικού βίου. Ο σωματικός βίος οδηγείται στον πνευματικό βίο.» (Bergson 1926,σ 352.)

με την Ιζαμπώ. Παράλληλα *«Βαθιά* του μια υπέρλογη πεποίθηση είχε κρουσταλλώσει με τον καιρό, πως γνωρίζονταν από πάντα…» (Τερζάκης 1980,159-160) *Ανάλογα* στοιχεία χαρακτηρίζουν και την πριγκήπισσα *«…όμως* η νάρκη της δεν είχε σήμερα την παλιά αταραξία. Κάτι άγνωστο αναδευότανε μέσα της, σ΄ ανήλιο βάθος, ταραχή ανεξήγητη, σαν προαίσθημα σκοτεινό» (Τερζάκης 1980, 421) *Πολλά* κοινά χαρακτηριστικά με τον Ιωάννη της *Πριγκηπέσσας Ιζαμπώς* διακρίνονται και στον αυτοκράτορα Μιχαήλ. «Μιχαήλ-Ιβάτζη .. Ιβάτζη απόψε είδα ένα παράδοξο όνειρο.[…] Κάποιο σημείο θα μου στείλει ο Θεός.» (Τερζάκης 1961, 879) Αυτή η πεποίθηση μοιάζει να απηχεί ατόφιο έναν από τους *Στοχασμούς του* Πασκάλ: «…υπάρχει ένας Θεός στον Ουρανό, που το μπορεί, και αποκάλυψε στο όνειρό σας τα πράγματα που οφείλουν να συμβούν..» (Pascal 1999, 557) Ειδικά στην *Πριγκηπέσσα Ιζαμπώ ο* αφηγητής δεν φαίνεται να απορεί για τη μυστική δύναμη που κατέχουν κάποιοι από τους ήρωες για να δέχονται μηνύματα από τον ουρανό ή να βλέπουν καλύτερα στο σκοτάδι. Δείχνει να αποδέχεται ή ακόμα και να σέβεται αυτό το χάρισμα.[6] Δίπλα βέβαια σε αυτούς τους ανθρώπους κινούνται πρόσωπα που χαρακτηρίζονται από αυτό που ο Τερζάκης στο μυθιστόρημα Δίχως *Θεό* ονομάζει γεωμετρικό πνεύμα.[7] Τσιμισκής: (Μόνος του) […] Πού το βλέπουν αυτοί το σημάδι; Μήπως το μάτι μου δεν κόβει σαν το δικό τους; …Όχι, όχι, είναι μαθημένοι να ονειρεύονται ξύπνιοι αυτοί . Ο Τσιμισκής πιστεύει μονάχα εκείνο που αγγίζει..» (Τερζάκης χ.χ, σ.121) Αυτό εξισορροπεί τόσο τη ρεαλιστική επίφαση όσο και τη συγγραφική πρόθεση που δεν ενδιαφέρεται βέβαια να δημιουργήσει ένα έργο φανταστικής λογοτεχνίας.

Πίσω όμως από την αγωνία της ύπαρξης που κατατρώγει αρκετούς από τους ήρωες στα βυζαντινά έργα του συγγραφέα, υπάρχει η αναζήτηση του ιερού και του θείου που προσδίδουν ένα άλλο νόημα σε αυτή την αναζήτηση. Το θείο συνδέεται άρρηκτα με το ανθρώπινο με την έννοια ότι υπάρχει μέσα σε αυτό τον κόσμο, μόνο που δεν το νιώθουν όλοι, επειδή έχει αφανιστεί το αίσθημα

6 «Είμαστε πολύ ορθολογιστές για να παραδεχτούμε το θεόπνευστο κάποιων ανθρώπων» (Τερζάκης, 88)

7 «Πράγματι εν τη ανθρωπότητι της οποία αποτελούμε μέρος, η ενόρασις (διαίσθησις) έχει πλήρως σχεδόν θυσιασθή εις την διάνοιαν», γράφει ο Ανρύ Μπρεξόν. (1926, 345)

του ιερού. Το θείο και το ιερό υπάρχουν σε κάθε στάση του ανθρώπου απέναντι στη ζωή σημειώνει ο Μπερντιάγεφ. Από αυτή λοιπόν την αντίληψη φαίνεται να διέπεται η ζωή κάποιων ηρώων, όπως είναι ο Ιωάννης ντε Τουρναί, ο Μιχαήλ ο Δ΄, ο Νικηφόρος Φωκάς, ο Κωνσταντίνος ο Η΄. Εξάλλου το αίσθημα του ιερού[8] απασχόλησε ιδιαίτερα και σε βάθος τον Τερζάκη σε πολλά δοκίμιά του, στα οποία συνέδεσε άμεσα την ιερότητα με τις πνευματικές αξίες, υποστηρίζοντας ως δοκιμιογράφος ότι « ο άνθρωπος δεν φαίνεται να έχει ακόμα θυσιάσει στην εγκοσμιότητα όλες τις ανεξερεύνητες, μυστικές, εσωτερικές του διεξόδους.» (Τερζάκης 1984, 89) Η συνάντηση όμως του ανθρώπου με το μυστικά ιερό και το θείο[9] δεν γίνεται σε έναν κόσμο μεταφυσικό, μετά το θάνατο, γιατί και η ύπαρξη του Θεού δεν είναι μακριά από τον άνθρωπο, αλλά εντός του. Σαν να ακούγεται εδώ ο υπαρξιστής Μπερντιάγεφ «...Ο Θεός είναι μυστήριο, ότι το μυστήριο βρίσκεται στο βάθος όλων των πραγμάτων.» (Μπερδιάγιεφ 2010, 165)

Έτσι στο έργο *Θεοφανώ* ο Νικηφόρος Φωκάς σε έναν δραματικό μονόλογο πριν δολοφονηθεί από τον Τσιμισκή, μιλά στο Θεό τον οποίο αισθάνεται δίπλα του. Οι ήρωες λοιπόν φαίνεται να φέρουν τα χαρακτηριστικά εκείνου που ο Μπερντιάγεφ ονόμαζε υπερβατικό άνθρωπο[10]. Ένας από αυτούς, ο Μιχαήλ Δ΄ στο *Αυτοκράτωρ Μιχαήλ* (Τερζάκης 1961, 883) απευθύνεται στον Χριστό με λόγια που θυμίζουν πολλούς από τους *Στοχασμούς του* Πασκάλ. Έτσι και αλλιώς η άποψή του ότι η άσκηση και το μαρτύριο οδηγούν στο Θεό είναι μια ατόφια πασκαλική ρήση. Διατυπώνει το παράπονο ότι δεν του έδωσε ο Θεός το χρόνο να ανθρωπιστεί. Τα λόγια του όμως απηχούν ταυτόχρονα και τον Μπερντιάγεφ ο οποίος ταυτίζει

8 Η έννοια του ιερού απασχόλησε ιδιαίτερα τον Τερζάκη στο *Αφιέρωμα στην Τραγική Μούσα. Γράφει* σχετικά: «Γιατί ιερό αυτό θα πει: το αίσθημα για τη δυνατότητα ενός μυστηρίου.[...] Το υπέρλογο υπάρχει επειδή μας χρειάζεται. Και για να μας χρειάζεται, αναγνωρίζουν πολλοί από εμάς, θα πει πως υπάρχει.» (Τερζάκης 1970, 191)

9 Δεν πρέπει εξάλλου να μας διαφεύγει ότι τον Τερζάκη φαίνεται πως τον απασχολούσε αυτό το θέμα παράλληλα και στα αστικά του μυθιστορήματα. Έτσι το 1950 δημοσίευσε το μυθιστόρημα με τον εύγλωττο τίτλο *Δίχως Θεό* και επτά χρόνια αργότερα τη *Μυστική ζωή*.

10 «Η εμπειρία την οποία ο άνθρωπος βιώνει, είναι ταυτοχρόνως θεία και ανθρώπινη, κι από αυτήν την εμπειρία απορρέει όλη η θρησκευτική και πνευματική ζωή του.» (Μπερντιάεφ 1967, 64)

τον υπερβατικό άνθρωπο με τον εξανθρωπισμένο[11]. Σύμφωνα με αυτή την αντίληψη ο Θεός δεν είναι ο μακρινός τιμωρός και εξουσιαστής, αλλά εμπεριέχεται στον κόσμο αυτό. Δεν επιβάλλει την παρουσία του, αλλά εναπόκειται στον άνθρωπο η δυνατότητα να τον αναζητήσει. «Γιατί ο Θεός αποτράβηξε από μας το χέρι του;» αναρωτιέται ο Σγουρός μιλώντας στους βιλάνους. Από αυτή την αντίληψη φαίνεται ότι διέπεται η ζωή πολλών τερζακικών ηρώων. Ο Σγουρός αισθανόταν την Ιζαμπώ δίπλα του *«ιερή* σαν άγγελο προστάτη». *Οι* αγγελικές οντότητες στέκονται δίπλα, συντροφεύουν τους ήρωες, τους παραστέκουν στις δύσκολες στιγμές, είναι ορατοί. *«Άρχοντας* Δαμιανός: Μπροστά μου, με βουβό φτεροκόπημα, πνεύμα αγαθό προχωρούσε θαρρώ, ο αυστηρός Ταξιάρχης.» (Τερζάκης 1949, 16) Με σχεδόν τα ίδια λόγια μιλούν ήρωες στο *Αυτοκράτωρ Μιχαήλ. «*Ανδρόνικος: « […] Τότε …Τον είδα. Ιβάτζης: Ποιον; Ανδρόνικος: Τον Ταξιάρχη. Παρουσιάστηκε εκεί στη γωνιά, ολόκορμος.» (Τερζάκης 1961, 876) Και ο ενορατικός Μιχαήλ βλέπει το αόρατο, συνδέοντάς το με προφητικές προαισθήσεις. «Μιχαήλ- Τον βλέπεις; Τον βλέπεις;… Έρχεται για μένα!» *(ΑΜ. σ952)* Βλέπει και αυτός τον Αρχάγγελο όρθιο με το σπαθί όρθιο πίσω του. Απλά αλλάζει η λέξη με την οποία αναφέρεται και ο Ιωάννης ντε Τουρναί στον Αρχάγγελο. «Κι ο ιππότης τον έβλεπε τον Μεγάλο Αφέντη νάρχεται, να κοντοζυγώνει, ισκιώνοντας το ύστερο κομμάτι τ' ουρανού που όλο και στενεύει πάνωθέ του.» (Τερζάκης 1980, 267)

Το υπερβατικό υποστασιοποιείται και με την εμφάνιση των πέντε αδελφών του δολοφονημένου Ρωμανού οι οποίες μιλούν για το αγγελόκρουσμα του βασιλέα, ενώ ο ίδιος ο Νικηφόρος βρίσκεται μεταξύ ονείρου και οράματος, όταν μιλά στον Κύριο για τον Ταξιάρχη που του έκρουσε τη θύρα. Ως μια πραγματεία περί Θεού θα μπορούσε να χαρακτηριστεί και ο διάλογος του Μιχαήλ και του Ανδρόνικου στο *Αυτοκράτωρ Μιχαήλ.* Σε αυτή είναι φανερή η προσπάθεια του Τερζάκη να συγκροτήσει μια θεολογία στην οποία αξιοποιεί στοιχεία και από τους τρεις διανοητές. «Ανδρόνικος – Κι

11 «Ο πραγματικός ανθρωπισμός της αποκάλυψης, ο ανθρωπισμός του Θεού, φανερώνεται ακριβώς από το ξύπνημα του υπερβατικού ανθρώπου μάλλον, παρά από τον άνθρωπο με τους περιορισμούς, που τους επιβάλλουν επάνω του η φύση και η κοινωνία. Η κριτική της αποκάλυψης συνίσταται στο φανέρωμα, στο βαθμό που είναι δυνατό, του υπερβατικού ανθρώπου, ο οποίος είναι επίσης ο εξανθρωπισμένος άνθρωπος.» (Μπερντιάεφ 1967, 66)

αν δεν είχε ποτέ γεννηθεί ο Θεός, καθώς λένε κάποιοι θάπρεπε νάρθει στον κόσμο τη νύχτα εκείνη για τα δάκρυα και τον πόνο του απελπισμένου λαού...» (Τερζάκης 1961, 950) Εδώ μάλιστα μπορούμε να μιλήσουμε για τη εγγραφή μιας ιδέας του συγγραφέα που διατύπωνε και αναδιατύπωνε συχνά πυκνά στο δοκιμιακό του έργο. «Αν ο Θεός είναι μια απουσία και ο άνθρωπος μια απελπισμένη αναζήτηση, τότε σημαίνει πως παρ' όλ' αυτά ο Θεός υπάρχει, γιατί τον περιέχει στον καϋμό της η θνητή τούτη, δακρυσμένη, ικανή για το μεγάλο οΐστρο ψυχή.» (Τερζάκης 1979, σ.92) Ανάλογη είναι και η προσέγγιση του Κωνσταντίνου Η΄.

«Τον κόσμο που χαμογελώντας έχει πλάσει
Κάποιος Θεός άγνωστος, αμέριμνος,
σαν ένα Παιδί μεγάλο, πνεύμα ωραίο, βαθύ,
Και που παλαίψαν να τον υποτάξουν τώρα
Στο θάνατο ο σταυρός και το σπαθί.» (Τερζάκης 1949, 114)

Σε αυτό το σημείο καθίσταται εμφανής και η επίδραση του Πασκάλ[12] για την ύπαρξη του σιωπηλού Θεού και της Πρόνοιάς του για εκείνους που τον ζητούν. «Για να είναι έτσι βουβό το σύμπαν, θα πει πως περιέχει θεό. Περιέχει Θεό ό,τι με ξεπερνάει και με συντρίβει» (Τερζάκης 1972, 62)

Το υπερβατικό λοιπόν στον Τερζάκη μπορεί να έχει το νόημα της υπέρβασης των ορίων του ανθρώπινου. Όπως και οι ήρωες των βυζαντινών έργων του φαίνεται να αγωνιά και να αισθάνεται ένα μεταφυσικό ρίγος. Η θρησκευτική συνείδησή[13] του Τερζάκη δεν είναι ενιαία και αδιάσπαστη. Είναι φανερές οι εσωτερικές της αντιφάσεις. Οι αντιλήψεις του συγγραφέα φαίνεται ότι ξεπερνούσαν τα όρια της ιστορικής Ορθοδοξίας η οποία, κατά τη γνώμη του, έδειξε να συμβιβάστηκε με το πέρασμα των χρόνων για να οδηγηθεί *«...στην* εγκαθίδρυση μιας εξουσίας εγκόσμιας, αποφασισμένης να θυσιάσει για τη διατήρησή της πολλά από το αρχικό περιεχόμενο και ήθος». (Τερζάκης 1972, 58)

12 «... έψαξα να βρω, αν ο Θεός έχει αφήσει κάποιο σημάδι για τον εαυτό του» «Pascal 1999, 531)

13 Από το πνεύμα του συγκεκριμένου δοκιμίου διαφαίνεται η ταύτιση του συγγραφέα με την ακόλουθη άποψη: «Πολλά άλλα εκατομμύρια άνθρωποι χωρίς να πειθαρχούν ιδιαίτερα σε κάποια εκκλησιαστική αρχή, συχνά απόλυτα ανεξάρτητοι σαν συνειδήσεις, δεν έχουν ωστόσο φιμώσει μέσα τους αυτή τη φωνή.» (Τερζάκης 1979, 23)

Ολοκληρώνοντας, θα μπορούσαμε να πούμε ότι προσπαθήσαμε να ανιχνεύσουμε κάποια από τα στοιχεία της ιδιότυπης μεταφυσικής θεολογίας του Άγγελου Τερζάκη. Σε αυτό μάλιστα το σημείο νομίζουμε ότι δεν θα τον προδώσουμε αν του αποδοθεί εκείνο που ο ίδιος είχε γράψει για τον Πασκάλ, τον φλεγόμενο γεωμέτρη, στις 5-10-1960 στο Βήμα: «[ο Α.Τ] ξεντύνεται την αρματωσιά του ορθού λόγου, αφήνεται με κλειστά μάτια στο κρυφό, θερμό ρεύμα της καρδιάς. Γυρεύει άσυλο στο Μυστήριο.»

Βιβλιογραφία

Chevalier Jean - Gheerbrant Alain: *Dictionnaire des symboles.* Paris: R. Laffont/Jupiter 1982.

Μπερδιάγιεφ, Νικόλαος: *Δοκίμιο εσχατολογικής μεταφυσικής.μετφ*. Ευάγγελος Νιάνος. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Π. Πουρνάρα 2010.

Μπερντιάεφ, *Αλήθεια και αποκάλυψη*. Μετφ. Χρήστος Μαλεβίτσης. Αθήνα: Εκδόσεις «Η Δωδώνη» 1967.

Bergson, Henri: Η *δημιουργος εξελιξις.* μετφ. Κωνστ. Θ. Παπαλεξάνδρου. Αθήναι: Εκδοτικός οίκος Γεωργίου Ι. Βασιλείου 1926.

Pascal, Blaise*: Στοχασμοί. Μετφ*. Νίκου Α. Ματσούκα. Θεσσαλονίκη: Εκδόσεις Π. Πουρνάρα 1999.

Τερζάκης, Άγγελος: *Η πριγκηπέσσα Ιζαμπώ.* Αθήνα: *Εστία* 1980.

——————: «Αυτοκράτωρ Μιχαήλ». *Νέα Εστία* 70(1961): 872-883,942-952, 1012-1019.

——————: *Θεοφανώ*. Αθήνα: *Εστία* χχ.

——————: Προσανατολισμός *στον αιώνα. Αθήνα*: Οι εκδόσεις των Φίλων 1979.

——————: *Αφιέρωμα στην τραγική μούσα.* Αθήνα: Οι εκδόσεις των Φίλων 1970.

——————: *Οι απόγονοι του Κάιν*. Αθήνα: Οι εκδόσεις των Φίλων 1972.

——————: *Του καιρού της δοκιμασίας.* Αθήνα: Οι εκδόσεις των Φίλων 1984.

Η «μυθική» μορφή του τελευταίου αυτοκράτορα του Βυζαντίου σε έργα της νεοελληνικής λογοτεχνίας

Ευανθία Νικολαΐδου *

29 Μαΐου του 1453 μ.Χ. Ημερομηνία ορόσημο στην μακραίωνη ιστορία της Βυζαντινής αυτοκρατορίας, καθώς τη μέρα εκείνη συντελέστηκε η πτώση της Βασιλεύουσας στα χέρια των Οθωμανών Τούρκων. Τόσο τα γεγονότα, όσο και τα πρόσωπα που πρωταγωνίστηκαν σε αυτά, δεν λησμονήθηκαν ποτέ. Το ενδιαφέρον, ωστόσο, επικεντρώθηκε σε ένα συγκεκριμένο πρόσωπο: τον τελευταίο αυτοκράτορα του Βυζαντίου, τον Κωνσταντίνο ΙΑ΄ Δραγάση Παλαιολόγο, ο οποίος, όπως μαρτυρούν οι πηγές, υπερασπίστηκε με γενναιοψυχία την Κωνσταντινούπολη.

Σήμερα θεωρείται τύχη για τους μελετητές εκείνης της εποχής, η ύπαρξη τόσων πολλών πηγών και μάλιστα διαφορετικής προέλευσης. Βυζαντινοί, Οθωμανοί, Σλάβοι και Λατίνοι κατέγραψαν τις ενθυμήσεις τους από τα γεγονότα, αναπαριστώντας λεπτομερώς την ιστορία των τελευταίων μηνών της πολιορκίας. Αναμφιβόλως το μεγαλύτερο ενδιαφέρον παρουσιάζουν τα έργα των τεσσάρων Βυζαντινών ιστορικών της «αλώσεως», όπως χαρακτηρίζονται και είναι οι: Λαόνικος Χαλκοκονδύλης, Γεώργιος (Σ)Φραντζής, Δούκας και Μιχαήλ Κριτόβουλος. Ο Γεώργιος Ζώρας δηλώνει ότι «οι αφηγήσεις των ιστορικών, συμπληρώνοντας η μία την άλλη, παρέχουν στον αναγνώστη τη δυνατότητα να παρακολουθήσει μετά συγκινήσεως στιγμή προς στιγμή την τραγική εξέλιξη των γεγονότων».[1]

Οι Βυζαντινοί ιστορικοί δεν είναι, ωστόσο, οι μόνοι που κατέγραψαν τα γεγονότα. Σημαντική πηγή είναι, επίσης, το «ρωσικό

---

* Η Ευανθία Νικολαΐδου είναι ξένη λέκτορας νέας ελληνικής γλώσσας στη Φιλολογική σχολή του πανεπιστημίου του Βελιγραδίου (Σερβία). Παράλληλα, ολοκληρώνει το μεταπτυχιακό πρόγραμμα σπουδών (α΄ κύκλος) στον τομέα Μεσαιωνικής Ελληνικής Φιλολογίας του Α.Π.Θ.
Ελληνικής Φιλολογίας του Α.Π.Θ.

1 (Ζώρας 1959, 106)

Πρακτικά Ε΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτ. 2014): Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία
Τόμος Β΄ (ISBN: 978-960-99699-9-4)
© 2015 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

χρονικό» του Νέστορα Ισκεντέρη, ο οποίος ήταν ορθόδοξος Σλάβος που εξισλαμίστηκε, καθώς από την ανάγνωση του έργου του προκύπτει ότι κατά πάσα πιθανότητα ο Ισκεντέρης υπήρξε αυτόπτης μάρτυρας των γεγονότων. Από τις λατινικές πηγές ξεχωρίζουν τα έργα των Nicolò Barbaro και του καρδιναλίου Ισιδώρου, ενώ δεν λείπουν μαρτυρίες και από την αντίπαλη μουσουλμανική πλευρά, με αξιολογότερες αυτές των Tursun Beg και Ibn Kemal.

Ωστόσο, όπως προαναφέρθηκε, αν και οι πηγές για τα γεγονότα της πολιορκίας και της πτώσης είναι πολλές, οι πηγές, οι οποίες αφορούν τον αυτοκράτορα και την τύχη του φαίνεται ότι υπήρξαν λίγες και συγκεχυμένες. Σε ορισμένες περιπτώσεις παρατηρείται ακόμη και αντίφαση μεταξύ των πηγών.

Οι εκδοχές για το ποια υπήρξε η τύχη του αυτοκράτορα είναι ποικίλες. Η πλειονότητα των πηγών παραδίδει το θάνατό του, αν και υπάρχουν και μαρτυρίες που αναφέρουν ότι ο αυτοκράτορας διέφυγε από τη θάλασσα, για να γλιτώσει. Όσοι υπήρξαν αυτόπτες μάρτυρες των γεγονότων, σύμφωνα με τις προαναφερθείσες πηγές, παραδέχονται ότι η κατάσταση στο εσωτερικό των τειχών, αμέσως μετά την είσοδο των Οθωμανών, υπήρξε τόσο χαοτική, ώστε δεν ήταν δυνατό να έχουν σαφή εικόνα για το τι ακριβώς συνέβη στον αυτοκράτορα.

Η πιο διαδεδομένη παράδοση αναφέρει ότι ο αυτοκράτορας έπεσε μαχόμενος στην πύλη του Αγίου Ρωμανού, την οποία υπερασπιζόταν με τα στρατεύματά του, κατά τη διάρκεια της εισβολής των Οθωμανών στην Πόλη. Συγκεκριμένα, ο Δούκας αναφέρει ότι ο αυτοκράτορας σκοτώθηκε από δύο Οθωμανούς, οι οποίοι αγνοούσαν την πραγματική ταυτότητα του θύματός τους, ενώ δεν διστάζει να τον παρουσιάσει να χάνει το θάρρος του και να ζητά από κάποιο στρατιώτη να του αφαιρέσει τη ζωή.

Η στιγμή της θανάτωσής του περιγράφεται ως εξής:

> «[…] *ἦν γὰρ μονώτατος ἀπολειφθείς. Τότε εἷς τῶν Τούρκων δοὺς αὐτῷ κατὰ πρόσωπον καὶ πλήξας, καὶ αὐτὸς τῷ Τούρκῳ ἐχαρίσατο· τῶν ὄπισθεν δ' ἕτερος καιρίαν δοὺς πληγήν, ἔπεσε κατὰ γῆς· οὐ γὰρ ᾔδεσαν, ὅτι ὁ βασιλεὺς ἐστιν, ἀλλ' ὡς κοινὸν στρατιώτην τοῦτον θανατώσαντες ἀφῆκαν.* […] Τότε *ἀκούσας τὸ ὄνομα του βασιλέως ἠρώτησεν, εἰ ὁ βασιλεὺς ἀπέδρα σὺν ταῖς ναυσί, καὶ ὁ δοὺξ ἀπεκρίνατο ὅτι οὐκ οἶδεν. Ἀποσπασθέντες οὖν ἐκ μέσου τοῦ στατοπέδου δύο νέοι, εἴρηκεν*

ὁ εἷς τῷ τυράννῳ «Κύριε, ἐγὼ τοῦτον ἀπέκτεινα [...] *ἔασα αὐτὸν νεκρὸν καταλείψας »* [...] *οἱ δὲ ταχυδρομήσαντες εὗρον καὶ τὴν κεφαλὴν αὐτοῦ τεμόντες, παρέστησαν τῷ ἡγεμόνι. Εἶδον οὖν αὐτὴν καὶ ἕτεροι καὶ ἐγνώρισαν. Τότε προσήλωσαν αὐτὴν ἐν τῷ κιόνι τοῦ Αὐγουσταίου καὶ ἵστατο ἕως ἑσπέρας. Μετὰ δὲ ταῦτα ἐκδείρας καὶ ἀχύροις τὸ δέρμα στοιβάσας, ἔπεμψε πανταχοῦ δεικνύων τὸ τῆς νίκης σύμβολον, τῷ τῶν Περσῶν ἀρχηγῷ καὶ τῶν Ἀράβων καὶ τοῖς ἄλλοις Τούρκοις.* [...]»[2]

Ο Κριτόβουλος σημειώνει με συντομία ότι ο αυτοκράτορας σκοτώθηκε και κείτονταν μεταξύ των στρατιωτών του:

«οὗ *δὴ καὶ βασιλεὺς Κωνσταντῖνος πίπτει μαχόμενος μετὰ τῶν σὺν αὐτῷ γενναίως»*[3]

ενώ ο Χαλκοκονδύλης αναφέρει ότι ο αυτοκράτορας πέθανε μετά από τραυματισμό:

«[...] καὶ *ἐπιόντες καὶ διώκοντες ἔτρωσαν βασιλέα Κωνσταντῖνον ἐς τὸν ὦμον, καὶ ἐτελεύτησεν*. [...] τοῦ *μέντοι βασιλέως Ἑλλήνων τὴν κεφαλὴν τῶν νεηλύδων τις μετὰ ταῦτα παρὰ βασιλέα ἐνεγκάμενος δῶρά τε ἔλαβε καὶ ἀρχῇ ἐδωρήθη*. [...]»[4]

Σημαντικότερο όλων θεωρείται το έργο του (Σ)Φραντζή, διότι ο ίδιος υπήρξε στενός φίλος και συμπολεμιστής του αυτοκράτορα, γεγονός που συνεπάγεται ότι η αφήγησή του είναι κατά κύριο λόγο αξιόπιστη και αντικειμενική, καθώς υπήρξε γνώστης προσώπων και γεγονότων. Το έργο του παραδίδεται σε δύο παραλλαγές: το *Chronicon Maius* και το *Chronicon Minus.* Σήμερα έργο γραμμένο από την πένα του ίδιου του Σφραντζή θεωρείται το *Chronicon Minus,* ενώ το έτερο έργο αποδίδεται από τη σύγχρονη έρευνα στον Μακάριο Μελισσηνό, ο οποίος εκτιμάται ότι προχώρησε στη σύνθεσή του την περίοδο 1573-1575. Αναφορικά με τα δύο αυτά έργα φρονείται ότι το *Chronicon Minus*, το οποίο είναι ένα ιδιαίτερα συνοπτικό έργο, σε μορφή ημερολογίου, γράφτηκε από τον ίδιο το (Σ)Φραντζή και αποτέλεσε τη βάση, ώστε ο Μελισσηνός να συνθέσει αργότερα το δικό του έργο, προβαίνοντας ταυτόχρονα και σε αρκετές προσθήκες και αλλαγές. Το *Chronicon Minus* παραδίδει ότι ο «μακαρίτης αύθέντης»

2 (Μονιού 2007, 98 και 114)
3 (Μονιού 2007, 248)
4 (Μονιού 2007, 398 και 404)

του (Σ)Φραντζή, όπως τον αποκαλεί χαρακτηριστικά, σκοτώθηκε, υπογραμμίζοντας όμως ότι δεν τον είδε ο ίδιος να πέφτει νεκρός, καθώς πολεμούσε σε άλλο σημείο της πόλης.

> «*έν τῇ ὥρᾳ καὶ ἁλώσει τῆς Πόλεως καὶ ὁ μακαρίτης αὐθέντης μου κῦρ Κωνσταντίνος βασιλεὺς ὁ Παλαιολόγος σκοτωθεὶς ἀπέθανεν, ἐμοῦ πλησίον αὐτοῦ οὐχ εὑρεθέντος τῇ ὥρᾳ ἐκείνῃ* […]»[5]

Το *Chronicon Maius,* παραδίδει ότι ο Μωάμεθ επιζητούσε με κάθε τρόπο να ανακαλύψει ποια ήταν η τύχη του αυτοκράτορα, καθώς οι μαρτυρίες ήταν διφορούμενες. Αναζήτησαν επίμονα να βρουν το σώμα του Παλαιολόγου και όταν τελικά αυτό αναγνωρίστηκε από τα βασιλικά ενδύματα που φορούσε, ζήτησε να το δει και έπειτα διέταξε να ταφεί με βασιλικές τιμές.

> «*ὁ ἀμηρᾶς ἔνδον εἰσελθὼν εὐθὺς πάσῃ σπουδῇ ζήτησιν ἐποίει περὶ τοῦ βασιλέως,* […] *εἰ ζῇ ἢ τέθνηκεν ὁ βασιλεύς. Καὶ τινὲς μὲν ἐλθόντες ἔλεγον, ὅτι ἔφυγεν, ἄλλοι δὲ ἐν τῇ πόλει ἔλεγον εἶναι κεκρυμμένον, ἄλλοι δὲ τεθνάναι μαχόμενον.* […] *καὶ πλείστας κεφαλὰς τῶν ἀναιρεθέντων ἔπλυναν, εἰ τύχῃ καὶ τὴν βασιλικὴν γνωρίσωσι. Καὶ οὐκ ἐδυνήθησαν γνωρίσαι αὐτήν, εἰ μὴ τὸ τεθνεὸς πτῶμα τοῦ βασιλέως εὑρόντες, ἐγνώρισαν αὐτὸ ἐκ τῶν βασιλικῶν περικνημίδων ἢ καὶ πεδίλων, ἔνθα χρυσοῖ ἀετοὶ ἦσαν γεγραμμένοι, ὡς ἔθος ὑπῆρχε τοῖς βασιλεῦσι.* […] *καὶ προστάξει αὐτοῦ οἱ εὑρεθέντες Χριστιανοὶ ἔθαψαν τὸ βασιλικὸν πτῶμα μετὰ βασιλικῆς τιμῆς.*»[6]

Ο Κριτόβουλος στο έργο του αποφεύγει να κάνει οποιαδήποτε σχετική αναφορά, ενώ ο Δούκας δίνει μία πιο βάναυση εκδοχή για την τύχη της σορού του. Αναφέρει χαρακτηριστικά ότι μόλις αναγνωρίστηκε το κεφάλι του αυτοκράτορα από τον Λουκά Νοταρά, διέταξε να το καρφώσουν στον κίονα του Αυγουσταίου και να το αφήσουν εκεί για μία μέρα. Έπειτα το έγδαραν, το γέμισαν άχυρα και το έστειλαν στους αρχηγούς των Αράβων και των Περσών ως σύμβολο νίκης και απόδειξης του τεράστιου κατορθώματος του Μωάμεθ, να κατακτήσει την Κωνσταντινούπολη.

> «Τότε προσήλωσαν *αὐτὴν ἐν τῷ κιόνι τοῦ Αὐγουσταίου καὶ ἵστατο ἕως ἑσπέρας. Μετὰ δὲ ταῦτα ἐκδείρας καὶ ἀχύροις τὸ*

5 (Μονιού 2007, 280)
6 (Μονιού 2007, 362)

δέρμα στοιβάσας, ἔπεμψε πανταχοῦ δεικνύων τὸ τῆς νίκης σύμβολον, τῷ τῶν Περσῶν ἀρχηγῷ καὶ τῶν Ἀράβων καὶ τοῖς ἄλλοις Τούρκοις. [...]»[7]

Κατά τον D. M. Nicol,[8] πρώτος ο καρδινάλιος Ισίδωρος μετέφερε την πληροφορία σχετικά με την αποτρόπαια και ντροπιαστική τύχη του κεφαλιού του αυτοκράτορα και στη συνέχεια η πληροφορία αυτή υιοθετήθηκε και από τους Βυζαντινούς ιστορικούς, καθώς αυτή ήταν η πληροφόρηση που παρέχονταν από τους Δυτικούς επιζώντες. Ωστόσο, αν και η πληροφορία της αποκοπής του κεφαλιού του μπορεί να εντοπιστεί σε πληθώρα μαρτυριών, δεν μπορούμε να είμαστε βέβαιοι τι ακριβώς είχε συμβεί στον αυτοκράτορα.

Τι παραδίδουν όμως οι προερχόμενες από άλλα έθνη πηγές; Οι δυτικές πηγές, κατά κύριο λόγο, παραδίδουν ότι ο αυτοκράτορας έπεσε νεκρός κατά τη διάρκεια της μάχης. Οι τουρκικές πηγές παραδίδουν και αυτές το θάνατο του αυτοκράτορα, άλλες κάνοντας υποτιμητικές αναφορές στον Κωνσταντίνο, αναφέροντας ότι έδειξε δειλία και προσπάθησε να αποδράσει, ενώ άλλες περιορίζονται μόνο στο να κάνουν μια σύντομη αναφορά στη θανάτωσή του. Υπάρχουν μόνο τρεις καταγεγραμμένες μαρτυρίες που διαφοροποιούνται, ισχυριζόμενες ότι ο Παλαιολόγος απέδρασε από την Πόλη. Ο Έλληνας επίσκοπος Σαμουήλ, ο Αρμένιος ποιητής Abraham από την Ankara και ο Nicola della Tuccia είναι οι μόνοι που υποστηρίζουν ότι ο αυτοκράτορας απέδρασε από τη θάλασσα. Όλες οι πηγές, για τις οποίες έχει γίνει ήδη λόγος, έχουν συγκεντρωθεί στο έργο *The immortal emperor* (1992) του βυζαντινολόγου D. M. Nicol.

Με βάση την πλειονότητα των πηγών επομένως, θεωρείται βέβαιο ότι ο αυτοκράτορας θανατώθηκε. Άγνωστος παρέμεινε, ωστόσο, ο τρόπος θανάτωσής του. Η ασάφεια που υπήρχε και η ποικιλία των μαρτυριών ευνόησαν τη δημιουργία μιας πλούσιας προφορικής παράδοσης με πρωταγωνιστή τον τελευταίο Παλαιολόγο. Ο υπόδουλος πλέον ελληνικός λαός είχε ανάγκη την ελπίδα για να υπομείνει τον ζυγό και αρνήθηκε να πιστέψει ότι ο βασιλιάς του Βυζαντίου χάθηκε για πάντα. Η ύπαρξη αμφιβολιών σχετικά με το θάνατό του, τους έδινε το δικαίωμα να ελπίζουν. Έπλασαν λοι-

7 (Μονιού 2007, 114)
8 (Nicol 1992, 77)

πόν θρύλους γύρω από τη μορφή του αυτοκράτορα, με πιο γνωστό το θρύλο του «μαρμαρωμένου βασιλιά». Σύμφωνα με τον θρύλο αυτό, ο αυτοκράτορας δεν πέθανε, αλλά με θεϊκή παρέμβαση μεταφέρθηκε μακριά από το πεδίο της μάχης. Η παράδοση υποστηρίζει ότι όταν θα έρθει η στιγμή να απελευθερωθεί η Βασιλεύουσα, ο Βασιλέας θα ξυπνήσει από τον άγγελο που θα του δώσει ξανά το σπαθί του και θα μπει ξανά στην Πόλη διώχνοντας τους Τούρκους πέρα από την Κόκκινη Μηλιά, εκπληρώνοντας με τον τρόπο αυτό τους πόθους του λαού.

Για τον λαό επομένως ο αυτοκράτορας Κωνσταντίνος Παλαιολόγος δεν πέθανε στην μάχη, αλλά προσδοκούσε την κατάλληλη στιγμή, για να επιστρέψει και να επανορθώσει την αυτοκρατορία στο πρότερό της μεγαλείο. Οι γενιές των Ελλήνων γαλουχήθηκαν με αυτούς τους πόθους και τις παραδόσεις ή, τουλάχιστον, αυτό έχει περάσει στη συλλογική παρακαταθήκη.

Η αξιοποίηση της παράδοσης από τη νεοελληνική λογοτεχνία

Η άλωση της Πόλης και η ηρωική μορφή του Κωνσταντίνου Παλαιολόγου δεν θα μπορούσαν να μην απασχολήσουν τη λογοτεχνική παραγωγή. Η επανάσταση του 1821 και ο αγώνας εναντίον των Οθωμανών έφεραν ξανά στο προσκήνιο τις μνήμες του λαού. Κατά τον Γ. Θ. Ζώρα,[9] το θέμα του Βυζαντίου δεν απασχόλησε την Επτανησιακή σχολή και αποτέλεσε ξένο σώμα, αφενός λόγω της διαφορετικής ιστορικής και πολιτικής πορείας που ακολούθησε η περιοχή και αφετέρου λόγω της προσήλωσης των μελών της Επτανησιακής σχολής στο πρότερο μεγαλείο της αρχαίας Ελλάδας. Δεν πρέπει, ωστόσο, να παραβλεφθεί ότι ένας από τους πρώτους συγγραφείς που ασχολήθηκαν με τον τελευταίο βυζαντινό αυτοκράτορα ήταν ο θεατρικός συγγραφέας Ιωάννης Ζαμπέλιος στην τραγωδία του *Η άλωσις της Κωνσταντινουπόλεως* ή *Κωνσταντίνος Παλαιολόγος* (1833).

Τη στάση των Επτανησίων δεν ασπάστηκαν οι εκπρόσωποι των Φαναριωτών και της σχολής των Αθηνών, οι οποίοι ονειρεύονταν την ανασύσταση της αυτοκρατορίας και την επανάκτηση της Κωνσταντινούπολης, επηρεασμένοι από τη Μεγάλη Ιδέα. Οι Φαναριώτες λογοτέχνες κυρίως, οι οποίοι έλκουν την καταγωγή τους από την Κωνσταντινούπολη, δεν μπορούσαν να αποκόψουν τους συναισθη-

9 (Ζώρας 1959, 302-303)

ματικούς τους δεσμούς από την Κωνσταντινούπολη και συνέβαλαν μέσα από το έργο τους στη γέννηση και διάδοση της Μεγάλης Ιδέας, η οποία αναβίωνε κάθε φορά που ο λαός θεωρούσε ότι είχε έρθει η στιγμή να αποτινάξει τον τουρκικό ζυγό και να απελευθερωθεί. Σημαντική πηγή πληροφόρησης για τη Μεγάλη Ιδέα και κυρίως για το τριπλό περιεχόμενο της έννοιας αποτελεί η μελέτη του Κ. Θ. Δημαρά ««Της Μεγάλης ταύτης Ιδέας» (Σχεδίασμα φιλολογικό)»,[10] με ιδιαίτερη βαρύτητα να δίνεται στην πρώτη άποψη, η οποία είναι «ο πόθος για την πολιτική πραγματοποίηση του ενιαίου της ελληνικής φυλής», όπως αυτή αναγνωρίστηκε από τον Κ. Θ. Δημαρά στον περιβόητο λόγο του Κωλέττη (1854) και με αυτή ακριβώς τη σημασία χρησιμοποιείται ο όρος στη δημοσίευση αυτή.

Στα χρόνια αμέσως μετά την επανάσταση του 1821, καθετί που συνέβαινε σε πολιτικό επίπεδο ερμηνεύονταν κάτω από το πρίσμα της Μεγάλης Ιδέας. Γεγονότα όπως οι αγώνες για την ένωση των Επτανήσων και της Κρήτης με το υπόλοιπο ελλαδικό κράτος, ο Κριμαϊκός πόλεμος πριν την ατυχή και ολέθρια κατάληξή του και η Μικρασιατική εκστρατεία του 1918 που οδήγησε στην Μικρασιατική καταστροφή του 1922 έδιναν την πεποίθηση στο λαό με την έναρξή τους ότι η Ελλάδα θα κατόρθωνε να ανακτήσει πίσω όλα τα χαμένα εδάφη. Ο βασιλιάς Όθωνας, ήδη με την άφιξή του, αντιμετωπίστηκε ως ο νέος Κωνσταντίνος Παλαιολόγος, ο οποίος θα κατάφερνε να κάνει πράξη τους πόθους του ελληνικού λαού. Αν και δεν μπόρεσε να ικανοποιήσει τις προσδοκίες των Ελλήνων, ο λαός συνέχισε να ελπίζει και οι ελπίδες τους αναπτερώθηκαν, όταν στο θρόνο ανέβηκε το 1913 ο βασιλιάς Κωνσταντίνος. Στο πλαίσιο της φιλοβασιλικής προπαγάνδας της εποχής και στο φιλοπόλεμο κλίμα της δεκαετίας του 1910 συχνά αποκαλούνταν από το λαό ως Κωνσταντίνος ΙΒ΄, καθώς θεωρούνταν άμεσος απόγονος του Κωνσταντίνου Παλαιολόγου.

Ήταν αναμενόμενο, λοιπόν, η λογοτεχνία να μη μείνει αμέτοχη στα εθνικά αυτά οράματα, τις φαντασιώσεις και τις επιδιώξεις. Χαρακτηριστικό παράδειγμα μπορεί να θεωρηθεί το ποίημα «Το σπαθί και η κορώνα» του Γεωργίου Ζαλοκώστα. Το 1854, χρονιά που γράφεται το ποίημα, δεν είναι τυχαία, καθώς οι Ρώσοι, οι οποίοι ήταν ομόθρησκοι των Ελλήνων νικούσαν συνεχώς σε μάχες που

10 (Δημαράς 1982, 405-418 και 596-598)

διεξάγονταν κατά τη διάρκεια του Κριμαϊκού πολέμου. Το 1856 όμως ήρθε για άλλη μια φορά η διάψευση και η Μεγάλη Ιδέα αμφισβητήθηκε.

Γαλουχημένος με τα οράματα της Μεγάλης Ιδέας ήταν και ο Γεώργιος Βιζυηνός, ο οποίος κατάγονταν από την αλύτρωτη Βιζύη της Θράκης, αν και σε διηγήματά του δείχνει να αίρεται πάνω από τις εθνικιστικές αντιπαλότητες της εποχής του. Ο ποιητής υπήρξε «απόλυτα ταγμένος, «στρατευμένος» θα λέγαμε σε άλλες εποχές, στη συντονισμένη προσπάθεια του ελληνισμού να απελευθερώσει τις αλύτρωτες ελληνικές περιοχές [...]» όπως μας πληροφορεί ο Λ. Βαρελάς στο άρθρο του «Ο μεγαλοϊδεάτης Βιζυηνός».[11] Το 1885 ο Βιζυηνός είχε επιλεγεί από τον υπουργό Εξωτερικών της χώρας, Αλέξανδρο Κοντόσταυλο, και είχε αποδεχθεί την πρόταση, να συμμετάσχει σε πρόγραμμα «συγγραφής δημοτικών τραγουδιών και διηγημάτων που θα στηρίζονταν σε ποικίλου είδους λαογραφικό υλικό, το οποίο θα συγκεντρώνονταν από τις υπόδουλες περιοχές». Ο Λ. Βαρελάς εκτιμά ότι ο Βιζυηνός επιλέχθηκε από το ελληνικό υπουργείο, τόσο λόγω της θρακικής καταγωγής του και των σπουδών του στο εξωτερικό, όσο και για την «προηγούμενη επιτυχημένη θητεία στο να διασκευάζει λαϊκές παραδόσεις σε ποιήματα. Επίσης, σημαντικός λόγος ήταν ότι ο Βιζυηνός «είχε ήδη διαμορφώσει το προφίλ του «εθνικού» ποιητή χάρη στον οποίο ο ελληνισμός της Θράκης θα επιβεβαίωνε την ελληνικότητά του και θα διευκόλυνε την ενσωμάτωσή του στο ελληνικό κράτος».

Αν και το πρόγραμμα αυτό του υπουργείου τελικά δεν πραγματοποιήθηκε λόγω της ήττας της κυβέρνησης Τρικούπη στις εκλογές του 1885, ο Βιζυηνός συνέθεσε ποιήματα, επηρεασμένος από την Μεγάλη Ιδέα. Ένα από τα ποιήματα αυτά, το οποίο είχε γράψει νωρίτερα και το είχε συμπεριλάβει στις *Ατθίδες Αύρες* (1883), είναι το ποίημα «Ο τελευταίος Παλαιολόγος», το οποίο αναδημοσιεύτηκε, όπως μας πληροφορεί για άλλη μία φορά ο Λ. Βαρελάς, «στις 2.12.1886, μαζί με έργα άλλων λογοτεχνών σε έκτατο φύλλο της εφημερίδας Ακρόπολις, με αφορμή τη στρατιωτική ορκωμοσία του διαδόχου Κωνσταντίνου».[12] Η μορφή του τελευταίου αυτοκράτορα του Βυζαντίου επανεμφανίζεται και σε άλλα ποιήματα του Βιζυηνού, όπως το ποίημα «Προς τον βασιλέα των Ελλήνων»

11 (Βαρελάς, 199-200)
12 (Βαρελάς, 203)

(1885), όπου απευθύνεται προς τον βασιλέα Γεώργιο Α΄ και του ζητά να κινηθεί εναντίον του Βουλγαρικού έθνους. Στους στ. 21-28 του ποιήματος κυριαρχεί η μορφή του Παλαιολόγου, ο οποίος παρουσιάζεται να έχει ξυπνήσει, θορυβημένος από την απειλή των Βουλγάρων και να περιμένει τον βασιλιά Γεώργιο, για να του παραδώσει τη ρομφαία του. Το ίδιο θέμα, την ανακατάλυψη δηλαδή της Κωνσταντινούπολης, αξιοποιεί ο Βιζυηνός και στο ποίημα «Το Μπαλουκλί. (Τα ψάρια της Ζωοδόχου Πηγής)» (1882), όπου χρησιμοποιείται η παράδοση που αναφέρεται στα μισοτηγανισμένα ψάρια. Ιδιαίτερα διαφωτιστικό για τις παραδόσεις γύρω από τα μισοτηγανισμένα ψάρια είναι το μελέτημα του Αλέξη Πολίτη «Τηγανίζοντας ψάρια στο Μπαλουκλί. Διερεύνηση ενός θρύλου»,[13] όπου εκφέρεται η άποψη ότι στο ποίημα αυτό του Βιζυηνού «διατυπώνεται για πρώτη και μοναδική φορά η ανάσταση του Βυζαντίου».

Ο Βιζυηνός δεν είναι όμως ο μοναδικός νεοέλληνας λογοτέχνης, ο οποίος καταπιάστηκε με τη μορφή του Παλαιολόγου. Αναφορά στο πρόσωπο του αυτοκράτορα κάνει και ο Γεώργιος Δροσίνης στο ποίημά του «Πέντ' αιώνες...», το οποίο ανήκει στη συλλογή *Πύρινη Ρομφαία*, τα ποιήματα της οποίας χρονολογούνται τα έτη 1912-1921. Οι χρονολογίες αυτές είναι ιδιαιτέρως χρήσιμες, καθώς μας βοηθούν να αντιληφθούμε ότι η σύνθεση και αυτού του ποιήματος επηρεάζεται από πολιτικά γεγονότα, καθώς το ποίημα κάνει αναφορά στον αποτυχημένο πόλεμο του 1897, αλλά και ευαγγελίζεται τη νίκη του Κωνσταντίνου στους Βαλκανικούς Πολέμους. Το ίδιο συμβαίνει και με το ποίημα «Μαρμαρωμένε Βασιλιά» του Κώστα Καρυωτάκη, το οποίο ανήκει στους εφηβικούς στίχους του ποιητή που γράφτηκαν την περίοδο 1913-1916. Τον καιρό εκείνο για άλλη μία φορά επικρατούσε στο ελληνικό κράτος κλίμα αισιοδοξίας για υλοποίηση του στόχου της επανάκτησης της Κωνσταντινούπολης και της περιοχής της Μικράς Ασίας, καθώς βρισκόμαστε στον προθάλαμο της έναρξης της Μικρασιατικής εκστρατείας του 1918.

Αξίζει να σημειωθεί ότι η νεοελληνική λογοτεχνία, σε μεγάλο μέρος του 20ού αιώνα, ασχολήθηκε με τον τελευταίο βυζαντινό αυτοκράτορα, από τον Κ. Π. Καβάφη («Θεόφιλος Παλαιολόγος») και τους Στρ. Μυριβήλη (διηγήματα: «Πόλεμος» και «Το λουλούδι της φωτιάς» και το μυθιστόρημα «Η ζωή εν τάφω»), Μ. Καραγάτση

13 (Δημαράς 2010, 393-406)

(«Χριστούγεννα του 1448 μ.Χ») και Ν. Καζαντζάκη («Ο Κωνσταντίνος Παλαιολόγος» [τραγωδία]) μέχρι τον όψιμο Οδ. Ελύτη («Θάνατος και ανάσταση του τελευταίου Παλαιολόγου»). Σημαντική πηγή πληροφόρησης αποτελεί η ομιλία του Φ. Δημητρακόπουλου ««Αυτός ο τελευταίος Έλληνας». Μνήμες Κωνσταντίνου Παλαιολόγου στη νεοελληνική λογοτεχνία»,[14] στην οποία ο μελετητής προέβη σε μια σημαντική συγκέντρωση υλικού, καταγράφοντας πολλά έργα της νεοελληνικής λογοτεχνίας, τα οποία καταπιάστηκαν με τη μορφή του τελευταίου αυτοκράτορα.

Καθώς η δεξίωση του Κωνσταντίνου Παλαιολόγου στη νεοελληνική λογοτεχνία είναι ιδιαίτερα εκτεταμένη, κρίνεται ως αδύνατο να εξεταστεί εκτενώς στο πλαίσιο αυτής της δημοσίευσης και για τον λόγο αυτό επιλέχθηκε να διερευνηθούν πιθανές οφειλές ορισμένων ποιητών που ασχολήθηκαν με τη μορφή του Κωνσταντίνου Παλαιολόγου στους ιστορικούς της άλωσης. Η μελέτη θα επικεντρωθεί σε δύο ποιήματα που καταπιάστηκαν με το πρόσωπο του βυζαντινού αυτοκράτορα: το ποίημα «Ο τελευταίος Παλαιολόγος» του Βιζυηνού και το ποίημα «Το σπαθί και η κορώνα» του Γ. Ζαλοκώστα, καθώς στα δύο αυτά ποιήματα είναι δυνατό να αναγνωριστούν επιρροές από τα έργα των ιστορικών της άλωσης. Ασφαλώς δεν μπορούμε να είμαστε σίγουροι, ότι οι ποιητές άντλησαν στοιχεία απευθείας από τα έργα των ιστορικών, καθώς τα περισσότερα στοιχεία διασώζονταν μέσα από την προφορική παράδοση για πολλούς αιώνες. Παρόλα αυτά είναι δυνατό να εντοπιστούν κάποια ενδεικτικά στοιχεία.

Γεώργιος Ζαλοκώστας, «Το σπαθί και η κορώνα»

Ο Ζαλοκώστας συνέθεσε ένα ιδιαίτερα εκτεταμένο ποίημα, το οποίο αποτελείται από 56 στροφές και έθεσε ως πρωταγωνιστικά πρόσωπα τον αυτοκράτορα Κωνσταντίνο Παλαιολόγο και τον Μεχμέτη, δηλαδή των Μωάμεθ Β' τον Πορθητή, ηγέτη των Οθωμανικών δυνάμεων.

- Εἰς τὴν ὥρα τοῦ κινδύνου
Σᾶς προσμένω, τοῦρκοι, ἐλᾶτε,
Βροντερὴ τοῦ Κωνσταντίνου

14 http://www.romiosini.org.gr/49106fde.el.aspx. Πρόκειται για ομιλία του Φ. Δημητρακόπουλου που δόθηκε στην Πάτρα (4.6.2012).

Ἀποκρίνεται ἡ φωνή,
Τὲς φοβέρες δὲν φοβᾶται
Ὅποιος ζώνεται σπαθί. – (στρ. 2)

Τότε οἱ τοῦρκοι ἀγριωμένοι
Τρεῖς φορὲς χυμᾷν καὶ ἀφρίζουν,
Καὶ τὲς τρεῖς ξεσπαθωμένοι
Βγαίνουν ἔξω οἱ χριστιανοὶ,
Καὶ τὰ χάντακα γεμίζουν
Τῶν ἀπίστων οἱ νεκροί. (στρ. 4)

Το ποίημα επιθυμεί να προβάλει το μεγαλείο της ηρωικής προσπάθειας που κατέβαλαν οι Βυζαντινοί και ενδεικτικές είναι η 2η και η 4η στροφή του ποιήματος που παρατέθηκαν παραπάνω. Πριν ο Μωάμεθ προβεί στην τελική και καθοριστική επίθεση για την πτώση της Πόλης έστειλε, σύμφωνα με τη διήγηση του Δούκα μήνυμα στον Παλαιολόγο, ζητώντας του την παράδοση της πόλης. Ο Παλαιολόγος φυσικά απάντησε αρνητικά στο αίτημα του Μωάμεθ, λέγοντας ότι:

«κοινῇ *γὰρ γνώμῃ πάντες αὐτοπροαιρέτως ἀποθανοῦμεν καὶ οὐ φεισόμεθα τῆς ζωῆς ἡμῶν*»[15]

Η απάντηση αυτή προκάλεσε την οργή του Μωάμεθ, ο οποίος διέταξε να αρχίσει την επόμενη ημέρα η πιο σφοδρή επίθεση των Οθωμανικών στρατευμάτων ενάντια στα τείχη της Κωνσταντινούπολης. Η αντίσταση των Βυζαντινών στρατευμάτων, όπως παραδίδουν ο Δούκας και ο (Σ)Φραντζης, υπήρξε υπεράνθρωπη και θαρραλέα, αλλά η έλλειψη ανθρώπινου δυναμικού και εξοπλισμού, σε συνδυασμό με τη σωματική και ψυχική εξάντληση των πολιορκημένων, οδήγησε στον αποδεκατισμό των βυζαντινών δυνάμεων και στην ήττα τους.

Τὸ Βυζάντιο, τοῦ τυράννου
Ταπεινόνει[16] τὴν μανία,
Ἦτον ὅμως ἐκεῖ ἐπάνου

15 (Μονιού 2007, 88)

16 Διευκρινίζεται ότι τόσο στη στροφή αυτή, όσο και σε όσες θα ακολουθήσουν, η έμφαση (υπογράμμιση) είναι δική μας, για να προσεχθούν ιδαιτέρως τα σημεία αυτά, τα οποία κρίνονται ως σημαντικά.

Πικρὴ ἀπόφαση γραφτὴ, -
Στὴν Ἁγία μας Σοφία
Μιναρὲς νὰ σηκωθῇ.

Σημαντική είναι επίσης η αναφορά που γίνεται στην πύλη του Αγίου Ρωμανού, την οποία υπερασπίζονταν ο Παλαιολόγος. Η πληροφορία αυτή δεν θα μπορούσε να είναι γνωστή σε κάποιον, ο οποίος δεν είχε πρωτύτερα μελετήσει το έργο των βυζαντινών ιστορικών. Ο Ψευδο-(Σ)Φραντζής μας πληροφορεί ότι:

«Καὶ *ἕτεροί τινες στρατιῶται οὐκ ἀγενεῖς μαχόμενοι ἐν τῷ τόπῳ ἐκείνῳ καὶ αὐτοὶ ἀπεκτάνθησαν πλησίον τῆς πύλης τοῦ ἁγίου Ῥωμανοῦ [...]. Ἐμοῦ δὲ τῇ ὥρᾳ ἐκείνῃ μὴ εὑρεθέντος πλησίον τοῦ αὐθέντος μου τοῦ βασιλέως, ἀλλὰ προστάξει ἐκείνου εἰς ἐπίσκεψιν δῆθεν ἐν ἄλλῳ μέρει τῆς πόλεως ἤμην*».[17]

Αναφορά του ονόματος της πύλης του Αγίου Ρωμανού, όπου εκτιμάται ότι βρήκε το θάνατο ο αυτοκράτορας, γίνεται τόσο στο έργο του Ψευδο-(Σ)Φραντζή, όσο και στο έργο του Λαόνικου Χαλκοκονδύλη. Και τα δύο χωρία, ωστόσο, δεν είναι ιδιαίτερα διαφωτιστικά, καθώς δεν αναφέρουν ρητά, αλλά υπονοούν ότι στο σημείο αυτό θανατώθηκε ο αυτοκράτορας Κωνσταντίνος. Κατά τον Nicol, η πύλη του Αγίου Ρωμανού δίνεται ως τόπος θανάτου του αυτοκράτορα από τη βυζαντινή παράδοση και τις δυτικές πηγές, ενώ οι τουρκικές και σλαβικές πηγές παραδίδουν ως τόπο θανάτου του τη Χρυσή Πύλη.[18]

Στο ίδιο ποίημα γίνεται ακόμη αναφορά στον ιππότη Ιουστινιάνη, ο οποίος υποχώρησε, παρά τις παρακλήσεις του αυτοκράτορα (στρ. 35).

Ἀρχηγὸς καὶ φεύγει ἐκεῖνος·
Τὸν ἐξάνοιξε καὶ - Στάσου!
Τοῦ φωνάζει ὁ Κωνσταντῖνος,
Ποῦ, δειλέ, μὲ παραιτεῖς;
Μάθε ἀπὸ τὸ βασιλιά σου
Πῶς πεθαίνει ὁ εὐγενής. - (στρ. 35)

Δὲν ἀκούγει· τὸ κοντάρι,
Τὴν ἀσπίδα ῥίχνει κάτου,

17 (Μονιού 2007, 280)
18 (Nicol 1992, 88)

Κάτου βλέπει τὸ ποδάρι
Ἐντροπιάζει στὴ φυγή...
Ἂς σκεπάσῃ τό̓νομά του
Ἀτιμία παντοτεινή! (στρ. 36)

Καὶ τοῦ ποταποῦ ἡ δειλία
Σπέρνει φόβο, σπέρνει τρόμο·
Ἡ φρουρὰ ποὺ πρῶτα ἀνδρεῖα
Πολεμοῦσε τὴν τουρκιὰ,
Τοῦ στρατάρχη της τὸ δρόμο
Φοβισμένη ἀκολουθᾷ. (στρ. 38)

Οι τρεις αυτές στροφές αναφέρονται στο πρόσωπο του Giovanni Giustiniani Longo, ο οποίος ήταν Γενουάτης στρατιωτικός, ο οποίος βρέθηκε μετά από απόφαση του ιδίου στην Κωνσταντινούπολη ως επικεφαλής ενόπλου τμήματος 700 Γενουατών, προκειμένου να συμβάλει στην απόκρουση των Οθωμανικών στρατευμάτων. Οι ιστορικοί τον περιγράφουν ως μια ιδιαίτερα δυναμική προσωπικότητα, του οποίου η συμβολή στην οργάνωση της Πόλης υπήρξε καθοριστική, ώστε να καταφέρει να αντέξει όσο περισσότερο γινόταν. Η θετική παρουσίασή του ανατρέπεται, όταν η περιγραφή των γεγονότων φθάνει στα τελευταία διαδραματιζόμενα γεγονότα πριν την πτώση. Ο τραυματισμός του (κάποιες πηγές αναφέρουν ότι τραυματίστηκε στο χέρι, χωρίς αυτό να είναι ακριβές, καθώς παρατηρείται ποικιλία ισχυρισμών στις διάφορες πηγές) και η απόφαση του να υποχωρήσει με τα στρατεύματά του ανέτρεψαν τις ισορροπίες και επηρέασαν αρνητικά τη ψυχολογία των αμυνομένων. Την υποχώρηση του, κατά τον Κριτόβουλο, αντιλήφθηκε και ο Μωάμεθ, ο οποίος αναθάρρησε.

Ο Δούκας αναφέρει:

«Καὶ *λέγει τῷ βασιλεί: «Στῆθι θαρραλέως, ἐγὼ δὲ μέχρι τῆς νηὸς ἐλεύσομαι κάκεῖ ἰατρευθεὶς τάχος ἐπαναστρέψω*». [...] *Ὁ βασιλεὺς δὲ ἰδὼν τὸν Ἰωάννην ἀναχωρήσαντα ἐδειλίασεν καὶ οἱ μετ' αὐτόν*»[19]

Ο Κριτόβουλος κάνει επίσης αναφορά:

«*ἐς τὸν ἀγῶνα βάλλεται μὲν Ἰουστῖνος καιρίαν βέλει τῶν ἀπὸ μηχανῆς*

19 (Μονιού 2007, 94)

> *κατὰ τοῦ στέρνου διὰ τοῦ θώρακος διαμπὰξ καὶ βληθεὶς πίπτει αὐτοῦ καὶ ἀποκομίζεται ἐς τὴν ἰδίαν σκηνὴν κακῶς ἔχων.* [...] καίτοι τοῦ *βασιλέως Κωνσταντίνου πολλὰ παρακαλοῦντος αὐτοὺς καὶ ὑπεσχημένου μικρὸν παραμεῖναι, ἕως ἂν ὁ πόλεμος λωφήσῃ· οἱ δ' οὐκ ἐδέξαντο, ἀλλ' ἀναλαβόντες τὸν ἡγεμόνα σφῶν ὡπλισμένοι ἐχώρουν ἐπὶ τὰς ὁλκάδας σπουδῇ καὶ δρόμῳ μηδενὸς ἐπιστρεφόμενοι τῶν ἄλλων*».[20]

Αναφορά στο πρόσωπο αυτό γίνεται και από τον Ψευδο-(Σ)Φραντζή:

> «*Ἰωάννης ὁ Ἰουστινιανὸς ὁ στρατηγὸς ἐπλήγη τόξου βέλει ἐν τοῖς σκέλεσιν ἐπὶ τὸν δεξιὸν πόδα.* [...] καὶ *μαθὼν τὸ αἴτιον καὶ τὸν στρατηγὸν αὐτοῦ Ἰουστινιανὸν ἰδὼν φεύγοντα, ἐγγίσας αὐτῷ λέγει: «Ἀδελφέ, τί τοῦτο πεποίηκας; Στρέψον ἐν τῷ διατεταγμένῳ σου τόπῳ. ἡ πληγὴ αὐτὴ ὀλίγον τί ἐστι. Στρέψον, ὅτι τὰ νῦν ἡ πλείων ἀνάγκη ἐστίν. ἡ πόλις εἰς χεῖρας σου ἐστίν, ἵνα λυτρώσῃς, αὐτήν». Πολλὰ δὲ εἰπόντος τοῦ βασιλέως αὐτῷ, οὐδὲν δὲ ἀπεκρίνατο, ἀλλ' ἐν τῷ Γαλατᾷ περάσας αἰσχρῶς ἐκεῖ τελευτᾷ ἐκ τῆς πικρίας καὶ περιφρονήσεως*».[21]

Η εκτενής αναφορά του ποιήματος στο πρόσωπο του Ιουστινιάνη και στις συνέπειες που είχε η υποχώρησή του είναι ίσως η σημαντικότερη ένδειξη ότι ο ποιητής είχε κατά πάσα πιθανότητα γνώση των έργων των Βυζαντινών ιστορικών κατά τη σύνθεση του ποιήματός του. Τα γεγονότα, για τα οποία γίνεται λόγος δεν θα μπορούσαν να έχουν διασωθεί από την προφορική παράδοση, η οποία επικεντρώθηκε αποκλειστικά σχεδόν στο πρόσωπο του αυτοκράτορα. Επομένως, μπορούμε να υποθέσουμε βάσιμα ότι ο Ζαλοκώστας, για να γράψει το συγκεκριμένο ποίημα, είχε έρθει σε επαφή με τα έργα των ιστορικών και άντλησε πληροφορίες.

Η ιδιαιτερότητα του ποιήματος αυτού έγκειται στο τέλος του, όπου ο Ζαλοκώστας απαρνείται την προγενέστερη παράδοση και διαφοροποιείται. Στο ποίημα «Το σπαθί και η κορώνα» παρουσιάζεται ο αυτοκράτορας να πεθαίνει και η παραδοχή αυτή κατατάσσει το ποίημα σε μια ιδιαίτερη κατηγορία, καθώς βασική και συνεχής επιδίωξη των λογοτεχνών ήταν να διατηρήσουν άσβεστη την παράδοση που είχε διαμορφωθεί γύρω από το πρόσωπο του αυτοκράτορα. Η επιλογή αυτή του Ζαλοκώστα σχετίζεται προφανώς με την επιδίωξή του να στρέψει την προσοχή προς τον Όθωνα,

20 (Μονιού 2007, 242-244)
21 (Μονιού 2007, 350-352)

το νέο βασιλιά του νεοϊδρυθέντος ελληνικού κράτους, τον οποίο συνόδευαν οι ελπίδες του λαού περί υλοποίησης των πόθων τους για επανάκτηση των χαμένων εδαφών.

Γεώργιος Βιζυηνός, «Ο τελευταίος Παλαιολόγος»

Έντονα επηρεασμένο από τη συγκεκριμένη ιστορική συγκυρία –το ξύπνημα του βουλγαρικού εθνικισμού– φαίνεται να είναι και το ποίημα του Βιζυηνού, για το οποίο έγινε ήδη λόγος και παραπάνω. Το ποίημα αυτό δεν διαφοροποιείται, όπως το ποίημα του Ζαλοκώστα, αλλά μένει πιστό στην προφορική παράδοση που ήθελε να ξυπνά ο βασιλιάς και να παίρνει το ξίφος του από έναν άγγελο, όταν θα έφτανε η στιγμή να απελευθερωθεί η Κωνσταντινούπολη.

Στοιχεία που μπορούν να συνδέσουν και αυτό το ποίημα με τα έργα των ιστορικών της αλώσεως είναι δυνατό να εντοπιστούν. Στην 8η στροφή του ποιήματος γίνεται αναφορά στο αίτημα που απηύθυνε ο Μωάμεθ στον Παλαιολόγο να του παραδώσει την Πόλη. Ίδια αναφορά έχει εντοπιστεί και στο ποίημα του Ζαλοκώστα και αυτό μας οδηγεί στο συμπέρασμα ότι η αναφορά στο αίτημα του Μωάμεθ ίσως λειτουργούσε ως κοινός τόπος.

> -Δός μου τῆς Πόλης τὰ κλειδιά! τοῦ Κωνσταντίνου κράζει,
> καὶ τὸ σπαθί σου δός μου!
> -Ἔλα καὶ πάρ᾽ τα! λέγ᾽ αὐτός, τοῦ Τούρκου τοῦ μουχτάτη
> Ἐγὼ δὲν δίνω τίποτε! Τίποτ᾽ ἐνόσῳ βράζει
> μία στάλλα γαῖμα ἐντός μου!-

Στη συνέχεια και συγκεκριμένα στη 12η στροφή του ποιήματος παρατίθεται με μεγάλη ακρίβεια η φράση που είπε ο αυτοκράτορας πάνω στην απελπισία του, τη στιγμή που διαπίστωσε ότι ο αγώνας πλέον ήταν άνισος και ότι πλησίαζε το τέλος:

> «Δεν βρίσκεται ένας χριστιανός να παρ' την κεφαλή μου, πριν παν και με σκλαβώσουν;»

Η φράση παραδίδεται στο έργο του Δούκα:

> «*Οὐκ ἔστι τις τῶν χριστιανῶν τοῦ λαβεῖν τὴν κεφαλήν μου ἀπ' ἐμοῦ;*»[22]

Επίσης, στην 13η στροφή, αναφέρεται ότι χτυπήθηκε θανάσιμα

22 (Μονιού 2007, 98)

από αραπική λεπίδα, δηλαδή από κάποιον Τούρκο, όπως ακριβώς παραδίδουν και οι περισσότεροι ιστορικοί. Θα μπορούσαμε όμως να πάμε ένα βήμα παραπέρα το συλλογισμό αυτό, υποστηρίζοντας ότι ίσως ο Βιζυηνός στηρίχθηκε περισσότερο στη διήγηση του Δούκα, καθώς είναι ο μόνος που αναφέρει, αφηγούμενος τα γεγονότα, ότι ο Παλαιολόγος χτυπήθηκε από κάποιον Τούρκο. Οι υπόλοιποι ιστορικοί αναφέρουν απλά ότι χτυπήθηκε θανάσιμα χωρίς καμία περαιτέρω πληροφορία, αν και θεωρείται δεδομένο ότι ο θάνατός του προήλθε από κάποιον Οθωμανό που μόλις είχε εισέλθει στην Κωνσταντινούπολη.

Μιὰ τρίχα καὶ τὸν σκότωνεν Ἀράπικη λεπίδα!
Μὰ δὲν τὸ ἤθελ᾽ ὁ Θεός. Δὲν ἤθελε ν᾽ ἀφίσῃ
τῶν Χριστιανῶν τὸ Γένος
αἰώνια δίχως βασιλιᾶ κι᾽ ἐλευθεριᾶς ἐλπίδα.
Γι᾽ αὐτὸ προστάζ᾽ ἔν᾽ ἄγγελο νὰ πὰ νὰ τὸν βοηθήση,
σὰν ἦταν κυκλωμένος.

Τέλος, στην 9η στροφή με τη φράση «τῶν Φράγκων προδοσίαις» γίνεται ενδεχομένως λόγος, είτε για την καταστροφική για τους Βυζαντινούς υποχώρηση του ιππότη Ιουστινιάνη, για την οποία έχει γίνει ήδη εκτενής αναφορά, είτε για την άρνηση των δυτικών να στείλουν βοήθεια.

Κι᾽ ἐπρόβαλαν τὰ λάβαρα, κι᾽ ἀρχίνησεν ἡ μάχη!
Σαράντα μέραις πολεμοῦν, σαράντα μερονύχτια
χτυπιοῦνται καὶ χτυποῦνε,
οἱ Τοῦρκοι σὰν τὰ κύματα κι᾽ οἱ Χριστιανοὶ σὰν βράχοι.
Κι᾽ οὔτε τῶν Φράγκων προδοσιαίς, οὔτε τῶν φλάρων δίχτυα
τὸν Βασιλέα σειοῦνε.

Η μορφή του αυτοκράτορα, όπως αυτή διαμορφώνεται μέσα από τα ποιήματα που τέθηκαν προς μελέτη, θα χαρακτηρίζονταν ως άκρως ηρωική και εξιδανικευμένη. Εξαίρεται το θάρρος, η γενναιότητα και η ευτολμία του να κινδυνέψει, προκειμένου να σώσει τη Βασιλεύουσα. Ο Ζαλοκώστας στο ποίημά του αναφέρει ότι δεν τρομοκρατείται από τίποτα και ότι έχει *ανδρεία αληθινή*, ότι είναι η *λάμψη του γένους* και *άγγελος του Υψίστου*, *ο ωραίος πολεμιστής*. Το αίμα που έχυσε χαρακτηρίζεται ως *πολύτιμο*. Αναφορές γίνο-

νται και σχετικά με την εμφάνισή του: ολόχρυσα στήθια, ωραία αρματωσιά, με διαμάντια στολισμένη και σημεία βασιλικά.

Ἕνας μόνος σπᾷ τὰ πλήθη,
Τὰ ἀνεμίζει καὶ διαβαίνει·
Ἔχει ὀλόχρυσα τὰ στήθη,
Ἔχει ὡραίαν ἀρματωσιὰ,
Μὲ διαμάντια στολισμένη
Καὶ σημεῖα βασιλικά. (στρ. 17)

Φοβερὸς ὁ τοῦρκος εἶναι
Εἰς τὴν λύσσα του τὴν πρώτη.
Ἡ ψυχή σου, Κωνσταντῖνε,
Ἔχει ἀνδρίαν ἀληθινὴ,
Ἔχει μέσα μιὰ θεότη
Ποῦ σοῦ λάμπει εἰς τὴν μορφή. (στρ. 25)

Στὴν ἀρχὴ, τοῦ κάθε ἀπίστου
Παραλυέται ὁ νοῦς καὶ ἡ κρίση·
Θαῤῥοῦν ἄγγελο τοῦ Ὑψίστου
Τὸν ὡραῖον πολεμιστὴ,
Ποῦ κατέβη νὰ ἀφανίσῃ
Ὅ,τι ἐκέρδισαν αὐτοί. (στρ. 50)

Ο Βιζυηνός στο ποίημά του προβαίνει σε ελάχιστες αναφορές στο θάρρος του αυτοκράτορα. Σε μία μόνο στροφή ο ποιητής καταφέρνει να δώσει και τις δύο ψυχογραφικές όψεις και μεταπτώσεις του αυτοκράτορα τις δύσκολες εκείνες στιγμές της μάχης. Η στροφή αυτή είναι η 12η του ποιήματος· οι πρώτοι τρεις στίχοι τον παρουσιάζουν ως ατρόμητο και δυνατό, καθώς πολεμά μόνος απέναντι στο πολυάριθμο στράτευμα των εχθρών, ενώ οι επόμενοι τρεις στίχοι τον παρουσιάζουν να έχει χάσει το θάρρος του και να παρακαλά κάποιον στρατιώτη να τον σκοτώσει, για να γλιτώσει. Προκύπτει, επομένως, ότι η στάση που τήρησαν οι ποιητές απέναντι στην μορφή του αυτοκράτορα ήταν ποικίλη και παρουσίαζε διάφορες εκφάνσεις, ανάλογα με τον σκοπό του κάθε λογοτέχνη.

Ὅσο τὸν ζώνουν τὰ σκυλιά, τόσο χτυπᾷ καὶ σφάζει,
σὰν πληγωμένος λέοντας, σὰν τίγρη τῆς ἐρήμου,
ποὺ τὰ παιδιά της σκώσουν.

Μὰ κεῖ τοῦ πέφτει τ᾽ ἄλογο! Καὶ πέφτ᾽ αὐτὸς καὶ κράζει.
-Δὲν βρίσκετ᾽ ἕνας Χριστιανὸς νὰ πάρ᾽ τὴν κεφαλή μου,
πρὶν πᾶν καὶ μὲ σκλαβώσουν;-

Συμπερασματικά θα μπορούσαμε να πούμε ότι υπάρχουν βάσιμες πιθανότητες να υπήρξαν τα έργα των τεσσάρων ιστορικών και του Ψευδο-(Σ)Φραντζή, άμεση πηγή πληροφόρησης για τους δύο ποιητές και κατ᾽ επέκταση για όσους άλλους θέλησαν να ασχοληθούν με τα γεγονότα της Άλωσης. Θα ήταν ίσως δυνατό να αποκλειστούν τόσο το έργο του Κριτόβουλου, όσο και του Χαλκοκονδύλη, για τον λόγο ότι τα έργα που συνέγραψαν ήταν ευνοϊκά διακείμενα προς τον Μωάμεθ και τους Οθωμανούς. Σε κάποια έργα, όπως είναι το ποίημα «Θεόφιλος Παλαιολόγος» του Κ. Π. Καβάφη, είναι ευκολότερο να εντοπιστεί η πηγή του ποιητή, η οποία στην περίπτωση αυτή είναι το έργο του Ψευδο-(Σ)Φραντζή.

Αν και θεωρείται απίθανο να υπήρξαν τουρκικές και δυτικές μαρτυρίες πηγή πληροφόρησης των νεοελλήνων λογοτεχνών για τα γεγονότα της Άλωσης, εντούτοις δεν είναι δυνατό να αποκλειστεί το ενδεχόμενο αυτό. Αναφορά στην παράκληση του Παλαιολόγου να τον σκοτώσει κάποιος, ώστε να γλιτώσει, καταγράφει στο έργο του και ο Nicolò Barbaro. Ωστόσο, σύμφωνα με τη δική μας εκτίμηση, πιθανώς υπήρξαν τα έργα των Βυζαντινών ιστορικών, Δούκα και (Σ)Φραντζή ανάγνωσμα και πηγή πληροφόρησης, εφόσον δεν ήταν δυνατό Έλληνες συγγραφείς, οι οποίοι αποφάσισαν να ασχοληθούν με το Βυζάντιο και να γράψουν για τον τελευταίο Παλαιολόγο, κυρίως στα χρόνια μετά το 1850, να έμειναν ανεπηρέαστοι από την προσπάθεια του Παπαρρηγόπουλου να προβάλει το Βυζάντιο και το μεγαλείο της αυτοκρατορίας. Εξάλλου, οι προερχόμενες από άλλα έθνη πηγές ήταν κατά κύριο λόγο αρνητικά διακείμενες απέναντι στον αυτοκράτορα, κάνοντας υποτιμητικές αναφορές στο πρόσωπό του και για τον λόγο αυτό δεν φαίνεται ότι μπορούσαν να εξυπηρετήσουν τους πολιτικούς και ιδεολογικούς στόχους των νεοελλήνων λογοτεχνών, οι οποίοι είχαν πρόθεση να τον εξυμνήσουν. Οι αφηγήσεις των βυζαντινών ιστορικών χαρακτηρίζονται από ακρίβεια και παραστατικότητα. Την ίδια στιγμή, η έντονη γλαφυρότητα των περιγραφών και η λεπτομερειακή παρουσίαση των γεγονότων μπορούσε να δώσει στους λογοτέχνες όλες τις απαραίτητες πληροφορίες για τη σύνθεση των ποι-

ημάτων τους. Επομένως, κρίνεται ότι δεν υπήρχε κανένας λόγος να στραφούν προς ξένες πηγές, προκειμένου να αντλήσουν υλικό για τα ποιήματά τους.

Από τη μελέτη των ποιημάτων προκύπτει ότι το ενδιαφέρον των λογοτεχνών επικεντρώθηκε σε έναν συγκεκριμένο θρύλο, αν και πλάστηκαν γύρω από το πρόσωπο του αυτοκράτορα πολυάριθμοι θρύλοι· δημιουργήθηκαν μάλιστα ακόμη και παραδόσεις, οι οποίες παρουσίαζαν τον αυτοκράτορα Κωνσταντίνο ως υπαίτιο για την Άλωση, θεωρώντας ότι η μοίρα του ήταν δυσοίωνη ήδη από την στιγμή που χρίστηκε δεσπότης του Μυστρά και ότι η δεισιδαιμονία αυτή τον ακολουθούσε, ακόμη και όταν έγινε αυτοκράτορας. Χαρακτηριστική είναι η ρήση που έχει διασωθεί και ειπώθηκε για τον αυτοκράτορα αμέσως μετά την άλωση: « Η Πόλη ιδρύθηκε από τον Κωνσταντίνο, γιο της Ελένης και τώρα κατά τραγική σύμπτωση χάθηκε από έναν άλλο Κωνσταντίνο, γιο της Ελένης». Προτιμήθηκε όμως από τους ποιητές του 19ου αι. ο θρύλος του «μαρμαρωμένου βασιλιά», καθώς τους έδινε τη δυνατότητα να περάσουν στους αναγνώστες τους το μήνυμα της εθνικής ελπίδας και αισιοδοξίας που τόσο είχαν ανάγκη.

Βιβλιογραφία

Βαρελάς, Λάμπρος: «Ο μεγαλοϊδεάτης Βιζυηνός». *Νέα Εστία* 1830 (2010): 196-219.

Δημαράς, Κ. Θ.: ««Της Μεγάλης ταύτης Ιδέας» (Σχεδίασμα φιλολογικό)», *Ελληνικός Ρωμαντισμός*, Ερμής 1982.

Ζώρας, Γεώργιος: Περί την άλωσιν της Κωνσταντινουπόλεως, Σπουδαστήριο Βυζαντινής και Νεοελληνικής Φιλολογίας Πανεπιστημίου Αθηνών 1959.

Μονιού, Δήμητρα: *Μνήμες Αλώσεως. Κωνσταντινούπολη 1453,* Αφοί Κυριακίδη 2007.

Nicol, Donald: *The immortal emperor. The life and the legend of Constantine Palaiologos, last emperor of Romans,* Cambridge University Press 1992.

Πολίτης, Αλέξης: «Τηγανίζοντας ψάρια στο Μπαλουκλί. Διερεύνηση ενός θρύλου». Στο: Κούση Μαρία (Επιμ.), *Εξουσία και Κοινωνία. Δωρήματα στον Κωνσταντίνο Τσουκαλά*, Αθήνα 2010: 393-406.

ΣΥΝΕΧΕΙΕΣ, ΑΣΥΝΕΧΕΙΕΣ, ΡΗΞΕΙΣ ΣΤΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

Μετάφραση και πολιτισμική διαμεσολάβηση
Λογοτεχνικά ρεύματα και συγκριτολογικές προσεγγίσεις

Translating and interpreting Ovid's *Heroides* in 19th century Greece: Philippos Ioannou and his *Φιλολογικά Πάρεργα*

Andreas N. Michalopoulos *

This paper seeks to explore a hitherto uncharted area, namely Ovid's impact on the intellectual and cultural milieu of 19th century Greece, in the decades following the establishment of the independent Greek state after the Revolution against the Ottoman Empire. I will discuss the work of Philippos Ioannou (1796–1880), the first Professor of Philosophy (1839) at the Ottonian University of Athens (now "National and Kapodistrian University of Athens"), mainly focusing on his translation of Penelope's letter to Odysseus (Ov. *Her*. 1). I will discuss Ioannou's language, style, and metre, his notes and comments on the letter, and I will evaluate his Greek translation and his reasons for actually doing this translation.

His full name was Φίλιππος Ιωάννου Πάντος.[1] He was born in Zagora on Mt. Pelion in 1796 (or 1800).[2] He attended the «Ἑλληνομουσεῖον» of Zagora and had the chance to study with Gregorios Konstantas.[3] He was initiated to the «Φιλική Εταιρεία» in Konstaninople[4] and he took part in the revolutionary struggle of 1821, fighting at Volos and Velestino.[5] He was appointed secretary of the Admiral Andreas Miaoulis (from 1828-9) and teacher of his children, whom Ioannou accompanied to Munich, where they studied at a military school. In Munich Ioannou studied natural sciences, philosophy and classical

* Dr. Andreas N. Michalopoulos, Associate Professor of Latin, School of Philosophy, Faculty of Philology, Department of Classics, National and Kapodistrian University of Athens, amichalop@phil.uoa.gr.

1 For Ioannou's biography see Πατριαρχέας (1936) 7-28; see also Παπάς (1930), Γλυκοφρύδη – Λεοντσίνη (1986).

2 See Πατριαρχέας (1936) 7 n. 1.

3 Πατριαρχέας (1936) 9.

4 Πατριαρχέας (1936) 10.

5 Πατριαρχέας (1936) 11-14.

Πρακτικά Ε΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτ. 2014): Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία
Τόμος Β΄ (ISBN: 978-960-99699-9-4)
© 2015 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

philology, and in 1836 he obtained his doctorate of philosophy with his work on meteorites entitled "Untersuchungen von der Stein- und Staub- Niederschlägen und den damit verwandten Meteoren". In Munich Ioannou also studied Latin, Italian and French,[6] and taught at the Greek school; among his students were the future king of Greece, Otto, and the future king of Bavaria, Maximilian.[7]

In 1839 Ioannou was appointed full professor of Philosophy at the University of Athens. He held this post until his death in 1880, with a small interval between 1862-3, when he was fired after Otto's fall from power, because he was a well-known supporter of the king. He also became a member of the Greek Parliament representing the University (1846) and then Senator, Rector (1848-1849 and 1857-1858), Dean of the School of Philosophy, member of the University Senate, curator of the National Library and President (1859-1879) of the Athens Archaeological Society and its benefactor.

Ioannou was an ardent student of philosophy and philology. He understood philology as the study of any remarkable ancient or modern language, with particular emphasis on the study of the two classical languages of antiquity, Greek and Latin.[8] In 1865 he published a collection entitled «Φιλολογικά Πάρεργα». The full title was: «Φιλίππου Ἰωάννου, Θετταλομάγνητος, Διδάκτορος τῶν ἐπιστημῶν καὶ Καθηγητοῦ τῆς Φιλοσοφίας ἐν τῷ Ἐθνικῷ Πανεπιστημίῳ Ἀθηνῶν. Προσφωνηθέντα τῷ ἀδελφῷ αὐτοῦ Δημητρίῳ Ι. τῷ Γυαλᾷ». In 1874 Ioannou produced a second, revised and enhanced edition: Ἔκδοσις Β΄ ἐν ᾗ τινα διώρθωται ἢ ἐπὶ τὸ κρεῖττον μεταπεποίηται, οὐκ ὀλίγα δὲ καὶ προστέθειται. Ἀθήνησιν, ἐκ τοῦ τυπογραφείου τῶν Ἀδελφῶν Περρῆ, ἐπὶ τῶν ὀδῶν Βουλῆς καὶ Μητροπόλεως.

This collection comprises an impressive variety of philological works. It is divided into two parts: the first part contains translations by Ioannou (with or without notes), while the second part, under the title «ΩΔΑΙ ΚΑΙ ΠΟΙΚΙΛΑ ΑΛΛΑ ΠΟΙΗΜΑΤΑ ΚΑΙ ΕΠΙΓΡΑΜΜΑΤΑ ΠΡΩΤΟΤΥΠΑ», comprises original poems by Ioannou himself.

Here is a list of the volume's wide-ranging contents:

– an introductory letter to his brother

6 Πατριαρχέας (1936) 16.
7 Πατριαρχέας (1936) 14.
8 Πατριαρχέας (1936) 36-7.

PART I

– translation and commentary of Tacitus' *Germania*
– translation of poems 64 and 66 of Catullus
– translation of the first five books of Ovid's *Metamorphoses* (accompanied by introduction and commentary)
– translation of Ovid's *Heroides* 1 and 7, the letters of Penelope and Dido to Odysseus and Aeneas respectively (again accompanied by introduction and commentary)
– translation in doric dialect of Vergil's *Eclogues* 5, 7, and 8 (with commentary)
– translation and commentary of Horace's *Carmen saeculare*
– translation of Schiller's poem entitled *Οἱ θεοὶ τῆς Ἑλλάδος*
– translation into ancient Greek of the folk songs *Μάνα με τους εννιά σου γιους* and *Μάνα, σου λέγω, δεν 'μπορώ τους Τούρκους να δουλεύω*.

PART II

– Ioannou's own poetic compositions, such as dedicatory and funerary epigrams, odes and proverbs modelled on archaic and Hellenistic poetry. Among these there are certain «Ποιημάτια είς κλεινά τινα έν τῇ ῥωμαϊκῇ ἱστορίᾳ όνόματα καὶ ἔτι είς οίκείους τινὰς καὶ φίλους», dealing with Marcus Curtius, Lucretia Collatina, the consul Curius Dentatus and Marcus Horatius, which amply testify for Ioannou's vivid interest in Latin literature and Roman history.[9]

The volume opens with a letter addressed to Ioannou's brother, Dimitrios. This letter, along with the *prolegomena* to each translation, is a valuable source for Ioannou's views on the texts and for his methods of translation.

Regarding the choice of Catullus c. 64, Ioannou states that he intended the translation of this poem as a gift to his hometown,

9 Ioannou's preference for poetry over prose is evident both from his translations from Latin and from his original compositions. A few years prior to the second edition of his *Φιλολογικά Πάρεργα* he had stated in one of his speeches (1870, 76): «Ἡ ποίησις εἶναι θαυμασία τοῦ ἀνθρωπίνου πνεύματος πτέρωσις, δι' ἧς ὁ ἄνθρωπος ἀναπέτεται ἀπὸ τῆς φλαυρότητος καὶ ταπεινότητος τοῦ πραγματικοῦ τούτου Κόσμου είς τὸ αἰθέριον ὕψος Κόσμου τελειοτέρου καὶ ἰδεώδους καὶ εὑρίσκει έν τούτῳ ὅ,τι ματαίως ποθεῖ καὶ ζητεῖ έν έκείνῳ».

Zagora, since the myth treated therein is directly related to Thessaly: Peleus reigned in Thessaly, the Argo sailed from Iolkos, and the wedding of Peleus and Thetis took place either at Pharsalus or on Pelion. Furthermore, Achilles was raised and educated by the centaur Chiron on Pelion, and Ioannou remembers that as a little kid on the slopes of Pelion he used to imagine seeing Chiron teaching Achilles and other young heroes.

Ioannou then explains to his brother that he composed the funeral poems included in his collection out of love for those to whom they were dedicated; he further states that he translated Tacitus' *Germania* out of love and gratitude for the Germans, to whom he owed his education. As regards his choice to translate Ovid's *Metamorphoses*, this was due to the pleasure Ioannou got from reading this poem, as stated in the preface of the translation (p. 226): «Τὸ ποίημα τοῦτο ψυχαγωγίας χάριν δίς καὶ τρὶς κατὰ σχολὴν ἀναγνοὺς καὶ τέρψιν ἐξ αὐτοῦ ἀρυσάμενος οὐ μικράν».

On the other hand, Ioannou does not mention his reasons for translating Ovid's *Heroides* and the works of Vergil and Horace. Apparently, he does not feel the need to justify his choice to translate the leading and most representative poets of Rome.

The translation of the first letter of the *Heroides* [title: Π. Ὀβιδίου *Ἡρωίδων*. Ἐπιστολὴ Α΄. Πηνελόπη Ὀδυσσεῖ] comes after the translation and commentary of the first five books of Ovid's *Metamorphoses*, which in turn follow a brief note on Ovid's life. There are no prolegomena to the translation of the *Heroides*. Ioannou begins with the Ὑπόθεσις, followed by the translation (the *μεθερμηνεία*, as he calls it) and the notes.

In the first edition of the *Φιλολογικά Πάρεργα* (1865) there is only the translation of Penelope's letter, without the Ὑπόθεσις and without commentary. What's more, there is no translation of Dido's letter to Aeneas, which is an addition to the 2nd edition (1874). Ioannou writes nothing about his choice to translate these particular letters from the *Heroides*, Penelope's to Odysseus and Dido's to Aeneas. I would suggest that he chose Odysseus, because he was the iconic hero of one of the two great Homeric epics, and Aeneas, because he was the iconic hero of the Roman world.

For his translation of Ov. *Her*. 1 Ioannou apparently used the edition of Vitus Loers (1829-30), *P. Ovidii Nasonis Heroides et A.*

Sabini Epistolae, Cologne.[10] In the second edition of the *Φιλολογικά Πάρεργα* (1874) Ioannou first gives a brief account («Ὑπόθεσις») of the myth following the model of Loers, who in his own edition offers a brief Latin summary of what preceded Penelope's letter. Ioannou starts from Helen's abduction by Paris, which was the cause of the Trojan war. He then refers to the victory of the Greeks and their return to their homeland, adding to Loers' summary that the return of the Greeks was hampered or prevented by Athena, who wanted to avenge the Greeks for their disrespect towards her statue at Troy. Ioannou dates the writing of Penelope's letter in the time of Odysseus' wanderings, and he claims that the central theme of the letter is Penelope's exhortation to her husband to return, now that Troy has fallen and all the other Greeks have already gone back.

The translation is not accompanied by the Latin text. Ioannou maintains in his translation the metrical form of the Latin original, i.e. the elegiac couplet. He translates in magisterial ancient Greek, interspersed with elements of the Homeric dialect. This is a select list of such examples: ἄκοιτις 1 (*Il*. 3.138, *Od*. 1.39), νηυσίν 5 (*Il*. 1.305, 2.4, *Od*. 1.211, 2.226), ὀβρίμους 13 (*Il*. 5.845, 8.473, *Od*. 9.233), πόσιος 24 (*Il*. 1.469, 7.323, *Od*. 1.150, 12.308), πινυτούς 29 (*Od*. 1.229, 4.211), δάμαρ 30 (*Il*. 3.122, 14.503, *Od*. 4.126, 20.290), νηληϊάδαο 63 (*Il*. 8.100, 15.378, *Od*. 3.465), ἐμέθεν 90 (*Il*. 1.525, 2.26, *Od*. 4.592, 6.289), κτεάτεσσι 93 (*Il*. 5.154, 6.426, *Od*. 1.218, 1.430), ἀφαυρή 97 (*Il*. 7.235, *Od*. 20.110), ἀεκαζομένων 100 (*Il*. 6.458, *Od*. 13.277, 18.135), αἶσα 101 (*Il*. 3.59, 10.445, *Od*. 5.40), συφεός 104 (*Od*. 10.238, 320, 14.13), ἔθεν 113 (*Il*. 5.56, 5.80, *Od*. 19.481, 23.304). It is clear that Ioannou's language could be understood only by highly educated readers. After all, Ioannou intended his translations and original poems to be read by foreign colleagues and scholars as well.[11]

Ioannou's translation is accurate and successful. He writes in the preface of his Catullus translation (*Φιλολογικά Πάρεργα* 1974, p. 155) that he generally remains faithful to the text following a *verbum pro verbo* logic, yet he does not hesitate to depart from the Latin original, if and when needed, so as to give a more accurate

10 Loers' first name was Vitus. Apparently Ioannou mistakenly thought that Loers' first name started with a "K".

11 Πατριαρχέας (1936) 36.

and attractive translation: «Τὸ γὰρ κατὰ λέξιν μεθερμηνεύειν μέχρι τούτου μόνον ἔγνων ἐπιτηδεῦσαι, ἐς ὅσον εἶχον τοῖς τοῦ κειμένου ῥήμασιν ἀκριβῶς παρακολουθῶν μήτε ξενοφωνεῖν ἢ ἑλληνικῆς χάριτος ὅλως ἄμοιρα φθέγγεσθαι, μήτ' ἀσαφῆ λέγειν καὶ σκοτεινά· τούναντίον δὲ τῆς διανοίας μᾶλλον ἐφρόντισα, χαίρειν φράσας τοῖς ῥήμασιν, ὅπου γε τούτοις μοι οὐκ ἐνῆν δουλικῶς παρακολουθεῖν ἄνευ τοῦ ὀλιγωρῆσαι ὑπὲρ τὸ προσῆκον τῆς καθ' Ἕλληνας ἀκριβείας καὶ εὐεπείας».

Along the same line, in his prolegomena to the *Metamorphoses* translation Ioannou states that he tried to render the spirit of Ovid's verses without moving away from the original. His aim was to follow the middle path between a very faithful and literal translation – which can be rough, stiff and difficult to understand – and a very free translation (226): «Ἦν γάρ μοι κάν ταῖς τοῦ Ὀβιδίου (227) Μεταμορφώσεσι τὸν νοῦν μόνον τῶν ἐπῶν θηρωμένῳ τὴν μετάφρασιν γλαφυρωτέραν ποιῆσαι· ἀλλ' οὐ πολύ τι τῆς τοῦ ποιητοῦ λέξεως ἔδοξέ μοι δεῖν ἀποστῆναι· μέσην δέ τινα ὁδὸν προειλόμην βαδίσαι, οὐκ ἐν πᾶσι τῇ τοῦ κειμένου προσισχόμενος λέξει, ἐν δ' ἐκείνοις αὐτῆς ἀφιστάμενος, ἔνθα ἡ κατὰ ῥῆμα μεθερμηνεία τραχεῖα ἂν ἐγένετο ἢ δυσνόητος λίαν».

The best proof for Ioannou's solid command of Latin was the Rector's recommendation to the Senate of the Ottonian University (19/12/1844) to assign to Ioannou the teaching of Latin as well, until another suitable Latin tutor was found.[12] Nonetheless, Ioannou turned down the offer because of his hectic schedule.

Naturally and inevitably, Ioannou's translation is not free from errors, more or less significant.[13] Let us have a look at some symptomatic cases, which will allow us to assess Ioannou's ability as translator:

A somewhat free translation

Ov. *Her*. 1.30:	narrantis coniunx pendet ab ore viri
Ioannou:	ἀνδρὶ δ' ὅλη προσέχει μυθολογεῦντι δάμαρ

Ioannou's translation is free but rather uninspired and flat. He

12 Πατριαρχέας (1936) 37.

13 Konstantinos Kontos published a series of detailed reviews of Ioannou's *Φιλολογικά Πάρεργα*, in which he meticulously and rigidly pointed out the mistakes of Ioannou's use of ancient Greek. See Κόντος (1879-80).

renders the phrase "she is hanging from the lips of her husband as he is narrating" with the single verb «προσέχει».

Omissions

Ov. *Her*. 1.9-10: nec mihi quaerenti spatiosam fallere noctem
lassaret viduas pendula tela manus

Ioannou: οὐδέ κε βουλομένη δολιχὴν μάλα νύκτα βραχῦναι,
ἰστουργεῦσα χέρας κάμνον ἑνὶ μεγάροις.

At lines 9-10 Penelope refers to the spinning of wool with which she is forced to fill the hours of loneliness. In his translation of line 10 Ioannou adds the phrase *ἑνὶ μεγάροις*, which has no counterpart in the Latin original, obviously wanting to clearly identify the place where Penelope works the wool, i.e. the palace. On the other hand, however, he fails to translate the adjective *viduas*, which modifies the hands of Penelope. This adjective means "empty", yet it also designates the hands of a widow (*vidua* in Latin), which is exactly how Penelope feels like with her husband constantly absent.[14]

Differences between the translations of the 1st and the 2nd edition

Also interesting are those cases – relatively few – where Ioannou made changes to the translation in the second edition of the *Φιλολογικά Πάρεργα*. The following cases are symptomatic:

Lines 7-8: non ego deserto iacuissem frigida lecto,
nec quererer tardos ire relicta dies;

Ioannou (1st edition): Οὐ γὰρ ἐγὼ ψυχρή κ' ἑνὶ λέκτροις δηρὸν ἐκείμην,
οὔτ' ἄρ' ἐπὶ βραδέεσσ' ἤμασ' ἐδεινοπάθουν

Ioannou (2nd edition): Οὐ γὰρ ἐγὼ ψυχρή κ' ἑνὶ λέκτροις δηρὸν ἐκείμην,
οὔτ' ἄρ' ἐπὶ βραδέεσσ' ἤμασ' ἐδυσφόρεον

In his translation of lines 7-8 Ioannou replaces the verb «ἐδεινοπάθουν» with the verb «ἐδυσφόρεον». There is no change in the metre, however this change of verb testifies to Ioannou's great diligence and his attention to detail, since the verb *ἐδυσφόρεον* is a more accurate rendering of the Latin *quererer* (*queror* = remonstrate, complain).

14 Instead, at line 81 Ioannou renders accurately the combination *viduo lecto* as «χηρήϊα λέκτρα».

Line 17: sive Menoetiaden falsis cecidisse sub armis

Ioannou (1st edition): εἴτε Μενοιτιάδην ἐν ψευδέσι τεθνάμεν ὅπλοις

Ioannou (2nd edition): εἴτε Μενοιτιάδην δολίοις θανέειν ἐν ὅπλοισι

Ioannou's choice in his 2nd edition to render the adjective *falsus* as «δολίοις, treacherous» and not as «ψευδέσι, false, fake», as in his 1st edition, is successful, even though both versions are correct (OLD s.v. *falsus* 3 "not genuine, sham, spurious, false" and 8 "deceitful, treacherous"). The translation "treacherous" is more fitting in a letter addressed to Odysseus, mythology's most prominent deceiver, even though here the adjective is not attributed to Odysseus himself but to Patroclus' armour which he borrowed from Achilles in order to fool the Trojans.

Line 29: mirantur iustique senes trepidaeque puellae

Ioannou (1st edition): Πρεσβῦται θαμβεῦσι, τρέουσι δὲ κοῦραι ἀκουῇ

Ioannou (2nd edition): θάμβος ἔχει κούρας δειλὰς πινυτούς τε γέροντας

The translation of line 29 in the 2nd edition is more accurate and corrects the one in the 1st edition, as it renders accurately the combination *trepidaeque puellae* (κούρας δειλάς) and adds the translation of the adjective *iusti* (πινυτοί) which was missing from the 1st edition.[15]

Ioannou's commentary

In his commentary Ioannou converses with Loers on a variety of topics, such as the authenticity of the letter and different readings of the text. In the first part of his notes to Penelope's letter Ioannou rejects Loers' doubts about the authenticity of the letter (pp. 447-50). He calls Loers by the Hellenized form of his name, «Κ. Λήρσιος», and answers to each and every one of his arguments against the authenticity of Penelope's letter. However, it is noteworthy that after the refutation of Loers' arguments against the authenticity of the letter Ioannou[16] seems puzzled about the fact that, although

15 In his commentary on these lines Ioannou declares his clear preference for the reading *trepidaeque puellae* instead of *trepidantque puellae*.

16 See Ιωάννου (1874) 250, at the end of the first part of his «Σημειώσεις», right before moving on to his comments on certain lines.

scholars who question the letter's authenticity have raised so many other objections and have claimed that only what is «rational, ἔλλογον» can be considered as genuine, they are not troubled by the fact that it is most unlikely and irrational («ἀπίθανον ὅλως καὶ ἄλογον») for Penelope to have written such a letter: «Ποῦ γὰρ καὶ διά τίνος εἶχεν ἡ ἡρωΐς τῷ ἀνδρὶ ἐπιστεῖλαι, ὅλως ἀγνοοῦσα εἰ ἔτι ἐν τοῖς ζῶσίν ἐστιν ἐκεῖνος καὶ ὅπου μένει; Τίνι δὲ καὶ ποῦ ἀποπλέοντι ἐξ Ἰθάκης ἔδει αὐτὴν τὰ γράμματα παραδοῦναι;». Of course, Ioannou's doubts are ungrounded and unjustified. Penelope herself writes that she gives to every visitor of Ithaca a copy of her letter for them to deliver to Odysseus in case they see him somewhere (Ov. *Her*. 1.59-62): *quisquis ad haec vertit peregrinam litora puppim, / ille mihi de te multa rogatus abit, / quamque tibi reddat, si te modo viderit usquam, / traditur huic digitis charta notata meis*. This is the plausible explanation which Ovid gives in order to prevent concerns such as those expressed by Ioannou. Indeed, as noted by Duncan Kennedy[17] about 110 years after the second edition of Ioannou's *Φιλολογικά Πάρεργα*, while Penelope is supposedly writing her letter, Odysseus has already returned to the palace of Ithaca disguised by Athena as a beggar.

The second part of Ioannou's notes includes comments on specific passages in Penelope's letter. These comments are nor detailed nor exhaustive nor line by line. Ioannou chooses to comment on relatively few points of the letter that might trouble the average reader. He seems to know his Homer very well and he often cites the *Iliad* and the *Odyssey* (19, 36, 39, 40, 88, 99). Besides, he used to learn the Homeric epics by heart already from the age of 13-14.[18] Homer, however, is the only Greek writer mentioned in Ioannou's commentary, while on the other hand the only Roman writers mentioned are Vergil, Tibullus and Cicero. Ioannou provides information about persons mentioned in the letter (e.g. 17 Patroclus, 39 Rhesos and Dolon, 46 Ismaros) or assesses the attested Latin text (29, 40, 103) or he sometimes makes moralistic comments.

For reasons of space I have selected a couple of such typical cases, which will hopefully give us an indicative idea about Ioannou's philosophy and practice as a commentator.

17 Kennedy (1984).
18 Πατριαρχέας (1936) 9.

Ov. *Her*. 1.5-6: o utinam tum, cum Lacedaemona classe petebat, obrutus insanis esset adulter aquis!

Ioannou: Δικαίως ταῦτα ἡ Πηνελόπη καταρᾶται τῷ Πάριδι.

In this old-fashioned, moralistic comment, Ioannou vindicates Penelope for cursing Paris.

Ioannou makes yet another moralistic comment on line 76: *esse peregrino captus amore potes*. This time he criticizes Penelope for her unjustified, as Ioannou thinks, suspicion that Odysseus may be with another woman. Ioannou claims that Odysseus remained near Circe and Calypso against his will and that he kept wishing to return home: «Ού πάνυ δικαία ἡ τῆς Πηνελόπης αὕτη φαίνεται ὑποψία· κατέσχον μὲν γὰρ ἡ Κίρκη καὶ ἡ Καλυψὼ παρ' ἑαυτοῖς χρόνον μακρὸν τὸν Ὀδυσσέα, ἀλλ' ἄκοντά γε καὶ τῆς εἰς οἶκον ἐπανόδου ἀεὶ ἐφιέμενον».

To conclude: Philippos Ioannou is a characteristic representative of a generation of Greek scholars – such as E. Voulgaris (1716-1806), Sp. Vlandis (1765-1830), Al. Kasdaglis *et al.* – who struggled to set the foundations of University education in the young Greek state and who firmly believed that the texts of the classical antiquity, both Greek and Latin, were the *sine qua non* conditions for the intellectual rebirth of the Greek people. With his elaborate translations from Latin Philippos Ioannou contributed significantly to the acquaintance of his students and of every cultured reader with outstanding works of Latin literature. This was in line with the mission of the newly established University of Athens. According to its first Rector, Constantinos Schinas,[19] since the University was found «μεταξὺ τῆς Ἑσπερίας καὶ τῆς Ἕω», its mission was «νὰ λαμβάνῃ ἀφ' ἑνός μέρους τὰ σπέρματα τῆς σοφίας καὶ, ἀφ' οὗ τὰ ἀναπτύξῃ ἐν ἑαυτῷ ἰδίαν τινά καὶ γόνιμον ἀνάπτυξιν, νὰ τὰ μεταδίδῃ εἰς τὴν γείτονα Ἕω, νεαρὰ καὶ καρποφόρα» ("to assume on the one hand the seeds of wisdom and, after raising and developing them in itself, to transmit them to the neighboring East, young and fruitful"). Besides, Ioannou himself used to liken the University with the brain of the body of the Greeks – where ideas and intellectual forces are born and developed – which may contribute to the prosperity or misery of society, depending on their use.[20]

19 Σφυρόερας (1987) 12f.
20 Πατριαρχέας (1936) 18.

Βιβλιογραφία

Γλυκοφρύδη – Λεοντσίνη, Αθανασία: «Ιωάννου Φίλιππος», Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό, Τόμος 4. Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1986.

Ιωάννου, Φίλιππος: *Φιλολογικά Πάρεργα*, Προσφωνηθέντα τῷ ἀδελφῷ αὐτοῦ Δημητρίῳ Ι. τῷ Γυαλᾷ. Αθήνα 1865.

————: *Φιλολογικά Πάρεργα*, Προσφωνηθέντα τῷ ἀδελφῷ αὐτοῦ Δημητρίῳ Ι. τῷ Γυαλᾷ, Ἔκδοσις Β΄ ἐν ᾗ τινα διώρθωται ἢ ἐπὶ τὸ κρεῖττον μεταπεποίηται, οὐκ ὀλίγα δὲ καὶ προστέθειται. Αθήνα 1874.

————: Λόγος Ὀλυμπιακός, συνταχθείς καὶ ἐκφωνηθεὶς ὑπὸ Φιλίππου Ἰωάννου ἐν τῇ β΄ ἑορτῇ τῶν ἱδρυθέντων Ὀλυμπίων ὑπὸ τοῦ ἀειμνήστου Εὐαγγέλου Ζάππα. Αθήνα 1870.

Kennedy, Duncan: "The epistolary mode and the first of Ovid's *Heroides*". *CQ* 34 (1984): 413-422.

Κόντος, Κωνσταντίνος: «Παρατηρήσεις εἰς τὰ *Φιλολογικὰ Πάρεργα* τοῦ Φιλίππου Ἰωάννου», *Ἐφημερὶς τῶν Φιλομαθῶν*, Περίοδος Β΄, Τόμ. 3 (1879-80): 65-72, 81-89, 97-112, 113-121, 129-137, 145-151, 161-169, 177-183, 209-218, 257-263, 321-330.

Παπάς, Π. Ν.: «Ιωάννου Φίλιππος», Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια, Τόμος 12. Αθήνα, Πυρσός, 1930.

Πατριαρχέας, Παναγιώτης Ν.: *Φίλιππος Ἰωάννου, ὁ ἀπὸ καθέδρας Ἕλλην φιλόσοφος τοῦ 19ου αἰῶνος*, Αθήνα 1936.

Σφυρόερας, Βασίλης: «Εκατόν πενήντα χρόνια του Πανεπιστημίου Αθηνών (Βραχύ χρονικό)». Στο: Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών, 1837-1987, Εκατόν Πενήντα Χρόνια, *Κατάλογος Έκθεσης Ενθυμημάτων*, Μουσείο Ιστορίας του Πανεπιστημίου Αθηνών, Αθήνα 1987: 12-19.

Literary transfers and cross-cultural exchanges in the Greek speaking world at the turn of the 20th century: the verse translation of Ovid's *Metamorphoses* by A.S. Kasdaglis (1908)

Charilaos N. Michalopoulos *

The literary career of Ovid's *Metamorphoses* in the Greek speaking world has been rather unsuccessful compared with the poet's vast popularity in Western Europe. The landmark of Ovid's travel from the Latin speaking West to the Greek speaking East is beyond doubt the translation of the *Metamorphoses* and the *Heroides* by the thirteenth century monk and scholar Maximus Planudes during the Palaeologan Renaissance.[1] The translation of Ovid's *Metamorphoses* by A.S. Kasdaglis appears in 1908 and it is rather unfortunate that it has not received so far any scholarly attention. In this paper I will examine the language and methodology of Kasdaglis' translation, as well as his views on the nature and purpose of a translation in general. Finally, I will try to evaluate his translation of Ovid's epic within the wider context of the so-called 'Greek language question' («γλωσσικό ζήτημα»), which was at the very epicentre of the socio-political and cultural agenda of Greece at the turn of the 20th century.[2]

Before I start with Kasdaglis' translation, it would be useful to make an overview of Ovid's popularity among Greek speaking translators. Based on the surviving evidence we can discern two main strands in Greek translations of Ovid's *Metamorphoses* between Planudes and Kasdaglis.[3] During the seventeenth and eighteenth century we have translations in the vernacular, while in the nineteenth and twentieth

* Charilaos N. Michalopoulos, Assistant Professor of Latin, Department of Greek, Democritus University of Thrace. Email: chmichal@helit.duth.gr

1 For the translation of the *Heroides* by Planudes see A.N. Michalopoulos 2002-3, *idem* 2003.

2 For a useful overview of the 'language question' see Beaton 1996, 369-449.

3 For titles and comprehensive discussion of these translations see the excellent paper by Nikitas 2012, esp.103-113.

Πρακτικά Ε΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτ. 2014): Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία
Τόμος Β΄ (ISBN: 978-960-99699-9-4)
© 2015 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

century the vast majority of translators use the katharevousa. The only exception to this rule is the translation of the first five books of the *Metamorphoses* by Philippos Ioannou (1874) who used ancient Greek in ancient dactylic hexameters.[4] The last quarter of the nineteenth century and the early beginnings of the twentieth century saw a real surge in the production of translations of Ovid's epic either in whole or in parts.[5] All these translations were published in Athens, with the exception of Livadas (1908) which was published on the island of Corfu. Their main objective was educational, so far as we can tell from the prologues of these books. In some cases their educational intent is even stated in the book title.[6] This is quite understandable given the importance of Latin for both the Secondary and the Higher Education of that time in Greece. In addition, some of the translators were teachers themselves. Kofiniotis and Vythoylkas taught in High Schools, and Livadas was Professor of Latin at the University of Athens. The educational character of these translations accounts perhaps for the translators' predilection for prose and more importantly their use of katharevousa, which was the formal language of the educational system.

Modern Greek translations of Ovid's *Metamorphoses* during the seventeeth and eighteenth century are in the vernacular and include the work of Makolas (1686),[7] Daponte (c.1737-1750)[8] and Vlantis (1798).[9] All three of them are in prose, but their format is far from what we could call a translation today. Only Vlantis, a headmaster at the Flanginian School of Venice, offers a translation of the whole work. His translation is organised in *Myths* (*Μύθος*) each of which is preceded by a short *Summary* (*Υπόθεση*) followed by an *Allegorical Explanation* (*Αλληγορία*).[10] Makolas' and Daponte' work are more or less anthologies, the first one containing twelve stories,

4 Philippos Ioannou translated also Ovid's *Heroides* 1 and 7. For a detailed discussion of this translation see A.N. Michalopoulos, "Translating and interpreting Ovid's *Heroides* in 19th century Greece: Philippos Ioannou and his *Φιλολογικά Πάρεργα*" in the same volume.

5 See Nikitas 2012, 104-105.

6 For details see Nikitas 2012, 107 n.15.

7 For a detailed examination of Makolas' (1686) translation see Nikitas 2012, 112-140.

8 Daponte's translation still remains unpublished. See Kechagioglou 1986.

9 See Karathanassis 1979.

10 For a detailed examination of Vlantis' translation see Nikitas 1998.

and the second one forty seven stories from the *Metamorphoses*. The accuracy of these translations is questionable with Vlantis' translation being the most complete. Daponte, on the other hand, offers a second-hand translation, since he is not translating directly from Latin but rather from an Italian translation. In any case, these early prose translations should be praised for two reasons; firstly, for the fervent desire of the translators to introduce such renowned works of Western literature as Ovid's *Metamorphoses* to the Greek public. In Makolas' own words: «τὸ δεδοξασμένον καὶ πεφημισμένον γένος τῶν Ἑλλήνων τὴν σήμερον εὑρίσκεται εἰς μεγάλην ἔνδειαν ἀπὸ τοιαῦτα βιβλία ὠφέλιμα».[11] His target is clear: the benefit of his readers. He repeatedly refers to his work as «ὠφέλιμον» or even «ὠφελιμοτάτη[ν] βίβλο[ν]».[12] Secondly, these attempts stand out for the modernization of the Ovidian text through the translators' choice of the vernacular. In all of them there are minor or major departures from the original, alterations, subtractions or even additions; however, through the careful choice of vocabulary, the use of popular idioms and modern language they manage to offer a lively translation which appealed to the reader of that time.

It is within this line of literary production that Kasdaglis' work appears in 1908. In the book's colophon we read that the book was printed by G. Tenios (Γ. Τηνιός) Press in Alexandria.[13] George Tenios, the son-in-law of the great Alexandrian Anastasios Vitalis, was a very well-known publisher,[14] the heart and soul of the newspaper «Ταχυδρόμος», which was until very recently the biggest and most important Greek newspaper of Alexandria.[15] The publication of this translation in Alexandria, outside Greece, comes as a surprise, since all the above mentioned translations in katharevousa were published in Athens. Even more unusual is the translator's choice of verse instead of prose.

11 Quoted in Nikitas 2012, 127-128.
12 See Nikitas 2012, 127 n.102.
13 Kasdaglis (1908) 575: «ΕΚ ΤΗΣ / ΑΛΕΞΑΝΔΡΙΝΗΣ ΤΥΠΟΓΡΑΦΙΑΣ / Γ. ΤΗΝΙΟΥ».
14 His press was established in 1890 and it was located on the Aegyptian Post Road (Οδός Αιγυπτιακού Ταχυδρομείου) in Alexandria.
15 A book by Tenios Publishers can also be found in Cavafy's library: Ἀποστολίδης, Β (1906). Γλωσσικαί *μελέται ἐξ ἀφορμῆς τῶν ἀκαδημεικῶν ἀναγνωσμάτων τοῦ κ. Γ.Ν. Χατζηδάκι. Ἡ σήμερον λαλουμένη καί αἱ σχέσεις αὐτῆς πρός τήν Ἀρχαίαν*. Ἐν Ἀλεξανδρείᾳ, Τυπογραφεῖον «Ταχυδρόμου» Γ. Τηνιοῦ.

The book, which is 575 pages long, is entitled: ΟΒΙΔΙΟΥ / ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΕΩΝ / ΒΙΒΛΙΑ ΠΕΝΤΕΚΑΙΔΕΚΑ / ΕΜΜΕΤΡΩΣ / ΕΙΣ ΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΔΑ ΜΕΤΕΝΕΝΗΓΜΕΝΑ ΦΩΝΗΝ / ΥΠΟ / ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ Σ. ΚΑΣΔΑΓΛΗ / ΤΟΥ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΩΣ // ΕΝ ΑΛΕΞΑΝΔΡΕΙΑι ΤΗΣ ΑΙΓΥΠΤΟΥ / 1908. All necessary information regarding the subject matter (translation of Ovid's *Metamorphoses*), the format of the translation (verse), the language (katharevousa), the name of the translator (A.S. Kasdaglis), the translator's origin (Alexandrian), the place (Alexandria) and the time (1908) of publication is given on the title page. The structure of the book is the following:

I. A dedication to King George I of Greece (p.θ΄).[16]

II. A dedicatory letter also addressed to King George I (pp. ια΄-ιγ΄). In this letter Kasdaglis makes a flashback to the glorious Greek past up from classical Athens to the fall of Byzantium and the refuge offered by the Medici to the Greek Muses. His choice of Ovid's *Metamorphoses* is justified on the work's impact on pictorial arts during the Renaissance, since the poem serves as a gallery of the Greek mythical and historical times.[17] Kasdaglis also mentions the royal permission granted to him during his meeting with King George in Paris.[18] Finally, he repeats once again his choice of the katharevousa for his verse translation.[19]

III. The prologue (ΠΡΟΛΕΓΟΜΕΝΑ, pp.ιζ΄-λβ΄), where the translator offers general information about Ovid and his work, but also discusses issues of great importance, like for example the necessity for a new translation of Ovid's *Metamorphoses*, his principles of translation and so on, which will be examined in detail.

IV. The translation proper (pp.1-516), which follows the organization of the original Latin text in fifteen books. A short, one-

16 ΤΗι ΑΥΤΟΥ ΜΕΓΑΛΕΙΟΤΗΤΙ/ΓΕΩΡΓΙΩι Α.΄/ ΒΑΣΙΛΕΙ ΤΩΝ ΕΛΛΗΝΩΝ // Η ΕΜΜΕΤΡΟΣ ΑΥΤΗ ΕΙΣ ΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΔΑ ΦΩΝΗΝ / ΜΕΤΑΦΡΑΣΙΣ / ΤΩΝ ΤΟΥ / ΟΒΙΔΙΟΥ ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΕΩΝ // ΥΨΗΛΗι ΣΥΝΕΝΑΙΣΕΙ ΤΗΣ ΑΥΤΟΥ ΜΕΓΑΛΕΙΟΤΗΤΟΣ / ΤΑΠΕΙΝΩΣ ΤΕ ΚΑΙ ΕΥΣΕΒΑΣΤΩΣ / ΑΝΑΤΙΘΕΤΑΙ

17 Kasdaglis 1908, ιβ΄-ιγ΄: «τὴν μεγίστην δύναμιν ἐξήσκησαν αἱ τοῦ Ὀβιδίου Μεταμορφώσεις, ἡ μεγάλη τοῦ Αὐγουσταίου αἰῶνος κυκλικὴ ἐποποιία, ἐν ᾗπερ ὁ κόσμος τῶν μυθικῶν καὶ ἡρωικῶν χρόνων τῆς λαμπρᾶς ἡμῶν ἀρχαιότητος ὡς ἐν θαυμασίᾳ πινακοθήκῃ ἐξεικονίζεται.»

18 Kasdaglis 1908, ιγ΄: «καθ' ἣν εὐμενῆ ἄδειαν ὑψηλῇ Αὐτῆς συναινέσει ἐν Γαλλίᾳ ἔλαβον.»

19 Kasdaglis 1908, ιγ΄: «εἰς τὴν καθαρὰν Ἑλληνίδα φωνὴν ἐμμέτρως ἐπαναδούς».

page summary of its content (ΥΠΟΘΕΣΙΣ) precedes each book.

V. *Indices* (ΠΙΝΑΚΕΣ, pp. 517-536): i) an *Index nominum* (ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ ΠΙΝΑΞ ΑΛΦΑΒΗΤΙΚΟΣ, pp. 517-536), and ii) a *Table of Contents per book* (ΠΙΝΑΞ ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΩΝ ΚΑΤΑ ΒΙΒΛΙΑ, pp.537-544).

VI. The *Epilogue* (ΕΠΙΛΕΓΟΜΕΝΑ, pp.545-562), a kind of critical Appendix which from a theoretical point of view is equally important with the Prologue.

VII. A *Comparative Table of the lines of the translation with the lines of the original* (ΠΑΡΑΒΟΛΗ / ΤΟΥ ΠΡΩΤΟΤΥΠΟΥ ΚΕΙΜΕΝΟΥ ΤΩΝ ΜΕΤΑΜΟΡΦΩΣΕΩΝ / ΠΡΟΣ ΤΟ ΚΕΙΜΕΝΟΝ ΤΗΣ ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΩΣ, p.536).

VIII. *Corrigenda* (ΗΜΑΡΤΗΜΕΝΩΝ ΔΙΟΡΘΩΣΕΙΣ, pp.564-570).

IX. A *Bibliography* of Kasdaglis' works (ΑΛΕΞΑΝΔΡΟΥ Σ. ΚΑΣΔΑΓΛΗ / ΕΡΓΑ ΦΙΛΟΛΟΓΙΚΑ, pp.571-573). The bibliography is divided in: i) Translations (ΜΕΤΑΦΡΑΣΕΙΣ (1872-1880)), ii) Verse translations of epics (ΕΠΩΝ ΕΜΜΕΤΡΟΙ ΜΕΘΕΡΜΗΝΕΙΑΙ (1881-1907), iii) Verse translations of Greek poets and writers (ΕΜΜΕΤΡΟΙ ΜΕΘΕΡΜΗΝΕΙΑΙ ΕΛΛΗΝΩΝ ΠΟΙΗΤΩΝ ΚΑΙ ΛΟΓΟΓΡΑΦΩΝ (1890-1908), iv) Poetry (ΠΟΙΗΣΕΙΣ (1876-1905), v) Other writings (ΣΥΓΓΡΑΦΑΙ).

a) Bibliographical and grammatological background

The reader is struck by Kasdaglis' sound knowledge of Latin grammatology. Ovid's biographical data is impressive for its accuracy and thoroughness.[20] What is more impressive is his choice to translate and incorporate to his prologue big chunks of text from the prologues to Ovid's *Metamorphoses* of the eighteenth century French poet and translator Ange-François Fariau de Saint-Ange (1747-1810)[21] and

20 His only mistakes are the attribution of the *Nux*, the *Consolatio ad Liviam*, and the *Halieuticon* to Ovid and the inclusion of the *Medicamina faciei* to Ovid's exilic production (Kasdaglis 1908, ιθ΄).

21 De Saint Ange was Ovid's systematic translator. A list of his Ovidian translations is the following: i) The *Metamorphoses* Books 1, 2, 3, with introduction, notes and discussion of cases of artistic and literary reception (1785), ii) The *Metamorphoses* Books 5 (,6) (1787-1789), iii) The *Ars amatoria*, with notes (1807), iv) The *Metamorphoses*, in four volumes, new and revised edition, with notes, decorated with engravings (1808), v) The *Fasti* (1809), vi) The *Remedia amoris*, followed by the *Heroides* and a choice of Ovidian elegies with notes (1811).

the nineteenth century French literary critic Désiré Nisard (1806-1888). [22] He also cites from Daniel Heinsius' work *De tragoediae constitutione* and from the Latin Grammatology of de la Harpe.[23] This is not because Kasdaglis could not have provided the relevant information by his own, but this kind of citation serves him largely as valid proof, a show-off, of his being aware of the international debate about Ovid's literary merit. In his attempt to validate his critical inquiry Kasdaglis supplements his translation of a classical text with a translation of modern scholarship on that classical text. This is a first, albeit implicit, indication that for Kasdaglis translation is a useful means of learning. His selections from critical writings is not random; on the very contrary, all his citations interlock nicely with each other and with his own remarks. Thus, he manages to offer a dense theoretical text, in flowing narrative whose multiplicity of critical voices provides the reader with well-rounded information.

Kasdaglis' bibliographical knowledge of Ovidian translations in most European languages is equally impressive. His learnedness and thoroughness become evident in the extensive list of illustrated editions of Ovid in French[24] and English[25] dating from 1484 to 1784. Another set of bibliographical information comprises editions of isolated episodes or myths, especially in English from 1547 to 1830,[26] as well as paraphrases or parodies of the Ovidian text, mainly in French. Kasdaglis is also aware of editions (prose or verse) in Italian, Spanish, German, Flemish, Danish, Swedish, Russian and Polish (a real treat for bibliographers of the fifteenth century onwards!).[27] Whether the above is first –or second-hand– information cannot be deciphered with certainty. However, we are struck by Kasdaglis' reference to his persistence in getting hold of a copy of Maximus Planudes' translation of the *Metamorphoses*, which was published in Paris in 1822. He claims it took took him a good

22 It is very likely that Kasdaglis is translating from Nisard's 1869 translation entitled: *Ovide. Oeuvres completes; avec la traduction en français publiées sous la direction de M. Nisard*.

23 Entitled: *Lycée ou cours de littérature ancienne et moderne*.

24 Kasdaglis 1908, 549-551.

25 Kasdaglis 1908, 551.

26 Kasdaglis 1908, 552.

27 Kasdaglis 1908, 553.

five years to get hold of a copy while visiting London and Paris.[28] However, despite his awareness of foreign translations, he does not seem to be equally informed of the relevant Greek production. He knows Planudes, Vlantis and Ioannou, but he does not say anything about prose translations of the eighteenth century or any of the translations in the katharevousa mentioned above.

It is clear that we are dealing with a learned translator, who does not aim at providing merely a good translation of Ovid's *Metamorphoses*. A translation, even a good one, seems to be not good enough for Kasdaglis. Instead, he complements his translation with critical remarks which resound with the philological methodology and literary criticism of his time. His acute criticism and sound judgement can be seen in a short passage from the Prologue which serves as a bridge-passage between his citations from de Saint-Ange and Nisard. [29] There, Kasdaglis rightly comments on Ovid's transitional place in the history of Latin literature, caught as he is between the Augustan era and the early Imperial times. He notes: «Καὶ αἱ μὲν πλεῖστοι τῶν συγγραφῶν τῆς Λατινικῆς Γραμματολογίας οὐ παραδέχονται τὸν Ὀβίδιον ἐκ τῶν πρώτων τοῦ Αὐγουσταίου αἰῶνος ποιητῶν· κατατάσσουσι δὲ αὐτόν ἔνθα παρέρχεται μὲν ἡ ἀκμή, ἄρχεται δὲ ἡ παρακμή τῆς Λατινικῆς ποιήσεως».[30] Nevertheless, the poet's intermediary position does not harm the quality of his work.[31] Kasdaglis' attention to literary periodisation is quite modern, in that the transitional character of Ovid's work between two eras has long gone rather unnoticed until fairly recently. Kasdaglis does not hesitate even to admit Ovid's flaws, which he considers as testimony to the poet's greatness.[32] Free from prejudice and with remarkable neutrality he backs up his views with examples of flawed narratives in Ovid,[33] Homer and Milton.

28 Kasdaglis 1908, λ΄: «ἡμεῖς δ' αὐτοὶ παρὰ πολλοῖς ἔν τε Λονδίνῳ καὶ Παρισίοις ζητήσαντες ἀντίτυπον, μετὰ πενταετεῖς ἐρεύνας εὕρομεν αὐτό.»

29 Kasdaglis 1908, κε΄.

30 Kasdaglis 1908, κε΄.

31 Kasdaglis 1908, κε΄: «Ἀλλὰ καὶ οὕτως ὁ Ὀβίδιος μοναδικὴν κατέχει θέσιν ἐν τῇ ποιήσει· καθ' ἡμᾶς δὲ οὐδενί ποιητῇ τῆς κλασικῆς ἀρχαιότητος δύναται νὰ παραβληθῇ· ἀλλ' εἴτε κρείττων εἴτε ἥττων τυγχάνει οἱουδήποτε ἢ Ἕλληνος ἢ Ῥωμαίου ποιητοῦ, πάντοτε μοναδικὸς καὶ ἀπαράμιλλος ἵσταται κατά τε τὰ πλεονεκτήματα καὶ τὰ μειονεκτήματα αὐτοῦ».

32 Kasdaglis 1908, κε΄: «Ἀλλά τίς ποιητής, ὅσῳ μέγας καὶ ἂν τυγχάνῃ, κέκτηται πλεονεκτήματα ἄνευ μειονεκτημάτων;»

33 For example Kasdaglis finds Apollo's persuasion speech to Daphne in Book 1

b) The language and principles of the translation, the purpose of the translation and the need for new translations

Kasdaglis is more than willing to share with his readers the linguistic and metrical choices of his translation, his methodology, the need for new translations, above all the purpose of his work. With regard to the language of his translation, Kasdaglis right from the very beginning (on the title page) states that he has translated Ovid's *Metamorphoses* in verse («ΕΜΜΕΤΡΩΣ», p. ε΄) using the katharevousa («ΕΙΣ ΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΔΑ…ΦΩΝΗΝ», p. ε΄). The same claim is repeated almost identically in the dedication of the book to King George («Η ΕΜΜΕΤΡΟΣ ΑΥΤΗ ΕΙΣ ΤΗΝ ΕΛΛΗΝΙΔΑ ΦΩΝΗΝ / ΜΕΤΑΦΡΑΣΙΣ», p. θ΄) and in the dedicatory letter («εἰς τὴν καθαρὰν Ἑλληνίδα φωνὴν ἐμμέτρως ἐπαναδούς»).[34] The final section of his Prologue is essentially a *defensio* of his linguistic and metrical choices.[35] Kasdaglis defends the katharevousa («τὴν καθαρὰν Ἑλληνίδα φωνὴν») as opposed to the ancient Greek («τὴν Ἑλλάδα γλῶσσαν, ὡς ἀποκαλεῖ τὴν ἀρχαίαν τῶν Ἑλλήνων φωνὴν ὁ Ἡρόδοτος»)[36] on various historic and aesthetic grounds. The katharevousa, so he claims, might have failed to maintain the 'unobtrusive purity' of ancient Greek, however, given the current cultural frailty of the Greeks, it is a most appropriate choice in that it manages at least to preserve the 'ancestral virtue'.[37] After having been cleansed (it is called 'katharevousa' after all!) from foreign linguistic admixtures it has kept the linguistic and expressive wealth of the past intact.[38] In addition, this is the language which is more understandable by all those who study Greek letters.[39] Most

rather naïve and boring.

34 Kasdaglis 1908, λ΄: «εἰς τὴν καθαρὰν Ἑλληνίδα φωνὴν ἐμμέτρως μεθερμηνεία».

35 Kasdaglis 1908, λα΄-λβ΄.

36 Kasdaglis 1908, λα΄.

37 Kasdaglis 1908, λα΄-λβ΄: «Αὕτη τὴν προγονικὴν ἀρετὴν διασώσασα, κατὰ τοσοῦτον μόνον ἡμῖν τοῖς μεταγενεστέροις εὐδοκοῦσα χαρίζεται, ἐφ' ὅσον ἡ ἡμέτερα πρὸς τὰ ὑψηλότερα πτῆσις ἀσθενὴς ἔν γε τῷ παρόντι τυγχάνουσα, ἀδυνατεῖ πρὸς τὸ πλῆρες κάλλος τῆς σεμνῆς ἐκείνης νὰ ἐξαρθῇ ἀγνότητος».

38 Kasdaglis 1908, λα΄: «αὕτη, οὐχί ὥς τινες διατείνονται βαθμηδὸν τὰ ξένα καὶ ὀθνεῖα ἀποβάλλουσα, ἀλλ' ἀπαρχῆς αὐτὴ ἅπαντα τὸν ἀρχαῖον πλοῦτον τῆς τε λέξεως καὶ φράσεως διατηρήσασα».

39 Kasdaglis 1908, λα΄: «ὑπὸ πάντων τῶν *ὀπωσοῦν* παιδείας τυχόντων καταληπτή, προσφορώτατον μὲν τοῖς περὶ τὰ Ἑλληνικὰ Γράμματα ἀσχολουμένοις ἑαυτὴν παρέχει λόγου ἰδίωμα».

importantly, this language is the genuine descendant of the Greek glorious past, a guarantuor of the uninterrupted continuity of the Greek nation from antiquity to the present days.[40]

With respect to metrics, Kasdaglis notes that he systematically avoided the accent on the fifth foot and maintained it only where the text allowed.[41] By keeping as close as possible to the grammar and style of the Latin original he is struggling to render in modern Greek what he calls «τήν εὕροιαν τῶν ἐπῶν», the flow of words, combined with «τοῦ λόγου τὴν εὐμέλειαν», the 'melody of the speech'.[42] Hence, he refrains from any excessive use of verbal ornamentation[43] and he carefully avoids syncope and elision.[44] His use of ancient and obsolete words is also sparse.[45]

Intrinsically related with the question of language are Kasdaglis' views about the purpose of his translation (every translation as a matter of fact), which is none other than the benefit of the readers («ἡ… τοῖς πολλοῖς προσγενομένη ὠφέλεια»).[46] For Kasdaglis, this is the main, if not the only, criterion against which every translation should be judged. To support his thesis he offers a consice, but sound, critique of the 1865 translation of the first five books of Ovid's *Metamorphoses* by the Greek scholar and Professor of Philosophy at the University of Athens Philippos Ioannou.[47] Kasdaglis starts his

40 Kasdaglis 1908, λα΄: «είς έκείνην τὴν φωνήν, ἥτις έκ τῆς μητρὸς Ἑλλάδος τὸ εύκλεὲς γένος ἔλκουσα, Ἑλληνὶς τὴν καταγωγὴν καὶ τυγχάνει καὶ προσήκει νὰ λέγηται … έναργέστατον δ' ἅμα τῆς ένδόξου ἡμῶν πρὸς τὴν ἀρχαίαν φυλὴν συναφείας ένδείκνυται πίστωμα».

41 Kasdaglis 1908, λβ΄: «μόνον δ' ἔνθα κρείττονα κάλλη έπέτρεπον».

42 Kasdaglis 1908, λβ΄.

43 Kasdaglis 1908, λβ΄: «συνειδότες ὅτι έν ποιήματι οὕτω μακρῷ τὸ τῆς λέξεως φορτικὸν τυγχάνει τῶν γνωρισμάτων τὸ κάκιστον».

44 Kasdaglis 1908, λβ΄: «ὥστε μηδεμία συγκοπῆ ν' ἀκρωτηριάζῃ τοῦ λόγου τὴν εὐμέλειαν, μηδεμία δί' ὅλου τοῦ ἔπους ρηματικὴ κατάληξις συντεμνομένη νὰ μεταβάλλῃ τῆς Ἑλληνικῆς φωνῆς τὸ εὔφθογγον είς τοῦ βαρβάρου ούνισμοῦ τὸ ρινόφθογγον σχῆμα».

45 Kasdaglis 1908, λβ΄: «τῆς τε χρήσεως τῶν ἄχρηστων καί ἀπηρχαιομένων τύπων καί λέξεων ἀπέστημεν».

46 Kasdaglis 1908, κζ΄.

47 For the complete title of this translation see Nikitas 2012, 108 n.16. A second revised and enlarged edition of this translation (together with other translations of Latin texts and his original poetry in ancient Greek) was reissued in 1874. Kasdaglis must have read this second judging from his reference to 1874 (p. κζ΄). It seems very likely that Ioannou did not manage to complete the translation of the whole work. Or at least, if his translation of books 6-15 was ever done, it has not been discovered yet.

criticism by openly acknowledging Ioannou's learnedness.[48] Then follows an excerpt from the *Prolegomena* of the translation, where Ioannou exposes his principles. Kasdaglis finds no fault in following the middle road, i.e. to keep close to the original, but also to diverge freely when the word-by-word translation yields a difficult text.[49] In fact, he admits to the artistic excellence of the produced work calling it: «ὅντως ἀγλαὸν δὲ μνημεῖον μαθήσεως ἅμα καὶ ἀκαταβλήτου ὑπομονῆς». What receives the fervent arrows of his polemic is Ioannou's choice to translate in ancient Greek («εἰς τὴν Ἑλλάδα φωνήν») and to use ancient Greek hexameters. Kasdaglis is more, if not exclusively, preoccupied with the potential usefuleness of the translation and less with its craftsmanship. He wonders: «ἀλλά τίς ἢ ἐξ αὐτοῦ τοῖς πολλοῖς προσγενομένη ὠφέλεια;». The answer to the above question is given indirectly through the ingenious association of Ovid's translation by Ioannou with the translation of Vergil's *Aeneid* by Evgenios Voulgaris.[50] Ioannou seems to have followed the example set by Voulgaris in producing an archaic (in language, metre and tone) translation. Kasdaglis effectively applies the criticism of Voulgaris' translation by Demetrios Thereianos, who was the biographer of Adamantios Koraes, to the translation by Ioannou.[51] In view of the close similarity of the two texts, the negative assessment of the chronologically earlier work casts a bleak shadow on the most recent one. Hence, their shared 'qualities' are now regarded as reasons for rejection.

The metrical competence of the two translators is unquestionable,[52]

48 Kasdaglis 1908, κστ΄: «Καὶ ὁ ἡμέτερος Φίλιππος Ἰωάννου, δεινὸς μὲν καὶ ἔξοχος Ἑλληνιστής, κράτιστος δὲ τῆς ἀρχαίας μετρικῆς καὶ τῆς πάλαι Ἑλλάδος φωνῆς μύστης».

49 Kasdaglis 1908, κζ΄: «μέσην δέ τινα ὀδὸν προειλόμην βαδίσαι, οὐκ ἐν πάσι (sic) τῇ τοῦ κειμένου προσισχόμενος λέξει, ἐν δ' ἐκείνοις αὐτῆς ἀφιστάμενος ἔνθα ἡ κατά ρῆμα μεθερμηνεία τραχεῖα ἂν ἐγένετο ἢ δυσνόητος λίαν».

50 Kasdaglis 1908, κστ΄: «αὐτὸς τήν δόξαν Εὐγενίου τοῦ Βουλγάρεως τοῦ μεταφραστοῦ τῆς Αἰνειάδος, ζηλώσας, καὶ εἰς τὰ αὐτὰ Ὁμηρικὰ μέτρα ἀψάμενος τῆς μεταφράσεως τῆς Ὀβιδιανῆς ἐποποιΐας».

51 Kasdaglis 1908, κζ΄- κη΄.

52 Cf. Thereianos' comments for Voulgaris (*via* Kasdaglis): «τὸ κατόρθωμα τοῦ κλεινοῦ ἱεράρχου μέγα μὲν παραδεχόμενος» (p. κζ΄), «τὴν περὶ τὸ τεχνουργεῖν ἡρωϊκοὺς ἑξαμέτρους ἀξιοθαύμαστον εὐχέρειαν» (p. κζ΄), «σπανίαν δεξιότητα *περὶ τὴν κατασκευὴν ἑξαμέτρων ἐπῶν*» (p. κη΄). Also cf. Kasdaglis's comments for Ioannou: «κράτιστος δὲ τῆς ἀρχαίας μετρικῆς» (p. κστ΄), «τὴν περὶ τά ἀρχαία μέτρα θαυμαστὴν αὐτοῦ εὐχέρειαν» (p. κζ΄).

even though the use of ancient Greek hexameter is considered to be pointless.[53] However, the touchstone of a good translation is the benefit of its readers (*ὠφέλεια*) and this is where both Voulgaris and Ioannou fall short. Their translations, in spite of their formalistic and metrical perfection, fail to preserve the liveliness of the original Latin text, in general the 'sacred fire' of poetic inspiration.[54] What is more, their awkward idiom combined with extreme archaism ultimately make them even more incomprehensible than the Homeric epics themselves.[55] On such grounds, both translations are rejected for not having any benefit for their readers.[56] Their communicative purpose is annulled and they constitute merely an: «ἀνωφελὲς ὅλως τοῖς φιλολογοῦσιν ἕδεσμα πρὸς γεῦσιν, [57] (…) ὅπερ κονιορτοῦ ἴσως καταπλέων ἀπόκειται νῦν ἐν ταῖς βιβλιοθήκαις». [58] Closer to Kasdaglis' taste stands Planudes for his choice to use a language which is neither ancient nor vernacular. Planudes offers a tasteful translation whose only shortcoming is the fact that it has been composed in what Kasdaglis calls «τὸν παρηκμακότα Ἕλληνα πεζὸν λόγον τῆς ιδ.΄ ἐκατονταετηρίδος».[59]

Thereianos, whose criticism Kasdaglis employs, is mentioned in the text as the biographer of Koraes. Such emphasis is not fortuitous. I contend that Kasdaglis through this ingenious sub-stitution of Thereianos' critique for his own critique manages to implicitly associate himself with Koraes, who, like himself, was also an adamant

53 Kasdaglis 1908, κη΄: «τὸ ἄσκοπον τῆς εἰς ἡρωϊκὰ Ὁμηρικὰ μέτρα μεθερμηνείας».

54 Kasdaglis 1908, κθ΄: «ἡ σύντονος περὶ τὴν ἀνάγνωσιν προσοχή πρὸς μόνην τὴν τοῦ κειμένου κατανόησιν συγκεντρουμένη, μικρᾶν ἢ οὐδεμίαν ποιεῖ αἴσθησιν τοῦ ἱεροῦ ἐκείνου πυρός, ὅπερ ἐν τῇ ποιήσει, οὐ μόνον ὡς πρῶτον αἴτιον τὴν ζωὴν ἐμφυσᾷ, ἀλλὰ καὶ ὡς αἰτιατὸν ἐν πάσῃ τῇ δημιουργικῇ αὐτοῦ ἰδιότητι ἐκτοξευόμενον πλήττει τὴν διάνοιαν καὶ τὸν πρὸς τά ἔπη ἐνθουσιασμὸν ἐμποιεῖ τῷ ἀναγιγνώσκοντι».

55 Kasdaglis 1908, κη΄-κθ΄:«καὶ αὐτῶν τῶν Ὁμηρικῶν ἐπῶν πολλαχοῦ δυσχερέστερα κα*ὶ* δυσνοητότερα τυγχάνουσι».

56 Kasdaglis 1908, κθ΄: «Οὕτω τὰ εἰς ἀρχαῖον ἰδίωμα μεθερμηνευμένα ἔπη τυγχάνουσι μὲν θαυμαστ*ὰ φιλολογικὰ* μνημεῖα, ἀλλ' ἡ ἐξ αὐτῶν ὠφέλεια ἐλαχίστη ἐλέγχεται, παραβαλλομένη πρὸς τοὺς γιγαντιαίους πόνους, οὓς ἡ τοιαύτη μεθερμηνεία συνεπάγεται». Also cf. Kasdaglis 1908, κη΄: «κρῖμα δὲ μόνον ὅτι ἡ δεξιότης αὕτη κατηναλώθη ἀφόρως εἰς ἔργον, ἐξ οὗ οὔτε τὰ Ἑλληνικὰ οὔτε τὰ Λατινικὰ ἐμεγαλύνθησαν γράμματα».

57 Kasdaglis 1908, κζ΄.

58 Kasdaglis 1908, κη΄.

59 Kasdaglis 1908, κθ΄.

advocate of the classical past so far as it would be beneficiary for his readers. Their common interest in the benefit of the reader and the potential usefuleness of the past for the present further strengthen the link between Kasdaglis and Koraes. In this light, Kasdaglis' choice of the katharevousa could be explained as a direct influence of Koraes, who after all was the theoretical advocate of linguistic purism.

Kasdaglis proves to be quite modern also in his views on the accuracy of the translation. His main concern is to give a text which can (and should) be read on its own. Hence, he is willing to make all necessary modicifations in order to adapt the meaning of the original Latin text to suit the needs of the language of the translation. [60] Aware of the concise character of Latin he does not hesitate even to add lines to the text of his translation so as to facilitate the readers' comprehension. As he himself remarks, the 11.993 hexameters of the Latin original become 18.861 fifteen syllables in the modern Greek translation. [61] In Ovid's account of the death of Achilles (Ov. *Met*. 12.976-985), for example, Kasdaglis adds a line to praise Homer![62] His comment is symptomatic of his views: «Ἀλλ' ὑπὸ καλλιτεχνικὴν ἔποψιν, πάσης ἐμμέτρου μεταφράσεως αἵ τε ἀρεταὶ καὶ κακίαι καταφαίνονται οὐχὶ ἐκ τῆς παραβολῆς τοῦ ἀριθμοῦ τῶν στίχων, ἀλλὰ κυρίως ἐκ τῆς ἐντυπώσεως, ἣν ἐμποιεῖ τῷ ἀναγιγνώσκοντι ἡ τοῦ μεθηρμηνευμένου κειμένου ἀνάγνωσις». In addition, Kasdaglis proves to be extremely confident about the modern Greek language. In the *Epilegomena*, he proudly celebrates the superiority of the Greek language compared with the other European languages, which in his view fall short in tranferring the poetic ingenuity of Ovid.[63]

Another very important aspect of Kasdaglis' translation theory is the independence and uniqueness of the translation. Every translation is a finished product which should stand on its own right irrespectively

60 Kasdaglis 1908, λ΄: «ἐποιήσαμεν τὴν τῶν Μεταμορφώσεων μετάφρασιν, ποῦ μὲν πιστήν, ἔνθα ἡ πιστ*ὴ* ἀπόδοσις ἐναρμονίως πρὸς τὰ ἡμέτερα ἔπη διέκειτο, ποῦ δ' ἐλευθέραν, ἔνθα ἡ τῆς ἀποδόσεως δύναμις ἀνεπαρκὴς τυγχάνουσα ὡς δεομένη ἀναπτύξεως καὶ ποιητικῆς διακοσμήσεως».

61 Kasdaglis 1908, λβ΄.

62 Kasdaglis 1908, 557.

63 Kasdaglis 1908, 555: «Ἀλλ' αἱ μὲν Εὐρωπαϊκαὶ γλῶσσαι πτωχαὶ τυγχάνουσαι ἀσθενῆ ὅπλα τοῖς ἀγωνιζομένοις παρέχουσι … ἡ γλῶσσα ἡ Ἑλληνικὴ κέκτηται τὴν μαγικὴν δύναμιν τοῦ ἐξαίρειν καὶ μεγαλοποιεῖν πᾶν τὸ ὑπ' αὐτῆς υἱοθετούμενον».

to its original. The original belongs to Ovid, but the translation belongs to the translator. Kasdaglis' belief in the independence of the translation is intertwined with his belief in the beneficial role of the translation, as we have seen it above. The translator in order to be successful should go round the danger of producing a text so closely depended on the origininal that it would be inaccessible to the modern reader. In his own words: «Τὰ τοῦ Ὀβιδίου ἔπη ἐκείνου ἀναφαίρετα κτήματα τυγχάνουσιν, οὕτω καὶ τὸ ἡμέτερον κείμενον, ἀεὶ μὲν τοῦ Ὀβιδίου ἔπος κατὰ τὴν πλοκήν καὶ τὴν οἰκονομίαν ἀθάνατον παραμένει τοῦ Αὐγουσταίου ποιητοῦ κατόρθωμα, ἀλλ' ὅμως κατὰ ταύτη τὴν ἀπόδοσιν καὶ τὴν περὶ τὰ ἔπη καὶ τὰ μέτρα κατασκευήν, ἡμέτερον πάντως ἐμμέτρου μεθερμηνείας δοκίμιον τοῖς περὶ τὰ Ἑλληνικὰ Γράμματα ἀσχολουμένοις προσφέρομεν».[64] To the independence of the translation Kasdaglis also adds the uniqueness of each translation. Every translation is unique, because the phrasing and metrics are unique to each translator. If this was not the case, then there would be no need for new translations; one (and only) translation would be enough.[65]

In his *Prolegomena* Kasdaglis also answers back to the criticism he received, when he revealed his decision to translate Ovid's *Metamorphoses*.[66] First, he argues for the rarity of the only edition of the Planudean translation (published at Paris in 1822 by Jean François Boissonade de Fontarabie) which took him, as we saw above, a good five years to get hold of. In his defense he even cites from this correspondence with important scholarly and literary figures of his time, like Alexandros Rizos Ragkavis, who was based in Berlin at the time, and the Professor at the University of Athens Theagenis Livadas. Both of them sound enthusiastic about the project and prompt him to pursue his endeavour at any rate. Indeed, Ragkavis considers the proliferation of projects like this one at hand «έθνικόν κέρδος».[67]

A final comment concerns Kasdaglis' reference to the particular purpose of his translation. As he notes in the closing of his *Epilegomena*

64 Kasdaglis 1908, λβ΄.

65 Kasdaglis 1908, λα΄: «ἂν δὲ ἑξ ἑκάστης μεταφράσεως ἔλειπεν ἡ σφραγὶς τοῦ μεταφράσαντος, μία καὶ μόνη μετάφρασις ἑκάστου ἀριστουργήματος θὰ ἐπήρκει».

66 Kasdaglis 1908, λ΄.

67 Kasdaglis 1908, λ΄.

the purpose of his work is twofold: «κύριον σκοπὸν ἔσχομεν οὐ μόνον τὴν ἐν ἔπεσι καλλιεργίαν τῆς καθ' ἡμᾶς Ἑλληνίδος φωνῆς, ἀλλὰ καὶ τὴν ἐκ τῆς ἀναγνώσεως τοῦ ἔπους ἀναφυομένην περὶ τὰ καλὰ ἔφεσιν».[68] Firstly, we have the exploration of the expressive capacity of the katharevousa in verse; secondly, we have the reader's benefit, with special emphasis on morality. The usefulness of Ovid's *Metamorphoses* can be multiple, Kasdaglis contends. For artists and writers, the work is a goldmine of stories and themes. He informs us that he has already drawn from Ovid's work the subject of two of his tragedies (Προκρίς, Πανδιονίδες).[69] Moreover, the *Metamorphoses* stand out for their narratological virtues. Finally, the work can also be of value to those interested in Greek literature, since Ovid's use of Greek sources has been extensive.

At the turn of the twentieth century Kasdaglis comes along the line of a series of Greek translators showing great interest in Ovid and his work. During that time the dispute between the demoticists and the purists remained still unsettled. It was only few years ago that the turmoil caused by this dispute cost human lives.[70] Based in Alexandria, far from Athens and the frenzy fanatics of both sides, exposed to the newest critical trends in Europe Kasdaglis offers a very important translation of Ovid's *Metamorphoses*, which deserves a far better place in the history of Ovidian reception in Greece. It is my contention that the purpose of his titillating amalgam of katharevousa with the fifteen-syllables is twofold. On the one hand, this is Kasdaglis' own take on the modernization of the Ovidian text for Greek readers. On the other hand, the combination of the archaic katharevousa with the fifteen-syllables, the metre of the Greek folk songs, seems to be a compromise between the two linguistic strands of the demotic and the katharevousa. Perhaps it is not haphazard that around the beginning of the twentieth century the democisists turned to Greek folk songs for the true, unpretentious and unspoiled expression of the Greek people.[71] In this light, the

68 Kasdaglis 1908, 561.

69 Kasdaglis 1908, 562.

70 I am referring to the so-called «Ευαγγελικά» (8 November 1901) and the «Ορεστιακά» (6-9 November 1903).

71 The demoticists saw in the Greek folk songs the spontaneous and genuine expression of the Greek people. For their use of folk songs as a weapon in their struggle with the established archaism see Tziovas 1986, 228-245.

translation of Ovid's *Metamorphoses* by Kasdaglis becomes a bold poetic experiment which aims primarily at overcoming the on-going ideological and aesthetic disputes about language of the time.

Bibliography

Beaton, R.: Εισαγωγή *στη νεότερη ελληνική λογοτεχνία. Ποίηση και Πεζογραφία, 1821-1992* (μτφρ. Ε. Ζούργου – Μ. Σπανάκη), Αθήνα 1996.

Karathanassis, A. E.: "Spiridon Vlantis (1765-1830) et son oeuvre de traduction". *Synthesis* 6 (1979): 97-103.

Kasdaglis, A. S.: *Ὀβιδίου Μεταμορφώσεων βιβλία πεντεκαίδεκα, ἐμμέτρως εἰς τὴν ἑλληνίδα μετενηνεγμένα φωνήν*, Ἐν Ἀλεξανδρείᾳ τῆς Αἰγύπτου 1908.

Kechagioglou, G.: «Ανέκδοτα στοιχεία για τον Καισάριο Δαπόντε από το χειρόγραφο Βυτίνας αριθ. 1», *Ο Ερανιστής* 18 (1986): 35-56.

Michalopoulos, A.N.: «Παρατηρήσεις στην πλανούδεια μετάφραση των διπλών επιστολών των Ηρωίδων του Οβιδίου», *ΕΕΦΣΠΘ, τεύχος Τμήματος Φιλολογίας* 10 (2002-3): 360-372.

————: "Ovid in Greek: Maximus Planudes' Translation of the Double *Heroides*". *Classica & Mediaevalia* 54 (2003): 359-374.

Nikitas, D. Z.: "*Ovidius allegoricus*: Die neugriechische Übersetzung der *Metamorphosen* durch Spyridon Blantes (1789)". Στο W. Schubert (Επιμ.), *Ovid Werk und Wirkung. Festgabe für Michael von Albrecht zum 65. Geburstag*, Teil. III, Frankfurt am Main 1998, 1005-1019.

————: «*Μύθοι πάνυ ὠφέλιμοι καὶ τερπνοί*: Η πρώτη δημώδης νεοελληνική μετάφραση των Μεταμορφώσεων του Οβιδίου από τον Ιωάννη Μάκολα (1686)». Στο Δ. Ζ. Νικήτας (Επιμ.), *Laus et Gratia. In memoriam Κωνσταντίνου Γρόλλιου*, Θεσσαλονίκη 2012, 103-142.

Nisard, D.: *Ovide. Oeuvres complètes; avec la traduction en français publiées sous la direction de M. Nisard*, Paris 1869.

Tziovas, D.: *The nationism of the demoticists and its impact on their literary theory (1888-1930). An analysis based on their literary criticism and essays*, Amsterdam 1986.

Αντιδάνεια: η αρχαιόθεμη τραγωδία του Στρίντμπεργκ *Hellas* και η άγνωστη μεταφραστική τύχη της στην Ελλάδα

Μαρία Σεχοπούλου *

Αποτελεί γεγονός ότι ο Σουηδός Αύγουστος Στρίντμπεργκ παραμένει περισσότερο γνωστός μόνο μέσα από ένα μέρος της δραματουργίας του· είτε μέσα από τα θεατρικά έργα του, που εντάσσονται στην αποκαλούμενη 'νατουραλιστική' περίοδό του, όπως η *Δεσποινίς Τζούλια*, ο *Πατέρας*, κ.ά, είτε μέσα από έργα όπως το *Ονειρόδραμα* και τα 'έργα δωματίου' ('Kammarspel') που εγγράφονται στην *a posteriori* θεωρούμενη 'εξπρεσιονιστική' περίοδο, με τον ίδιο ως προπάτορα του εξπρεσιονισμού. Ωστόσο η εκτενής παραγωγή, που ο Σουηδός συγγραφέας άφησε πίσω του εδώ και έναν αιώνα, καλύπτει μία πολυποίκιλη κλίμακα ενδιαφερόντων, διαδοχή πειραματισμών και υπηρέτηση διαφορετικών ειδών. Ο πολυκύμαντος προσωπικός βίος του, οι ιδεολογικοί και φιλοσοφικοί μετασχηματισμοί μέσα από τους οποίους διέρχεται, οι έντονες μεταπτώσεις και οι ψυχολογικές εμμονές που σφραγίζουν το έργο του, απολήγουν για τον Στρίντμπεργκ σε μία διαρκή αναζήτηση μορφής και περιεχομένου, η οποία μεταχειρίζεται όλα τα είδη του γραπτού λόγου για να εκφραστεί.

Ανάμεσα στη θηριώδη σε έκταση παραγωγή του, ένα σημαντικό μέρος καλύπτεται από τις απόπειρες του δημιουργού να προσεγγίσει τη σουηδική και παγκόσμια ιστορία και να γράψει για αυτήν, χρησιμοποιώντας τόσο ιστορικά εργαλεία όσο και μυθοπλασία, στοχεύοντας συχνά σε μία φιλοσοφία της ιστορίας μέσα από διηγήματα και θεατρικά έργα. Παράλληλα, η σχέση του Στρίντμπεργκ με την ιστορία δεν περιορίζεται αποκλειστικά στον διόλου ευκαταφρόνητο αριθμό ιστορικών δραμάτων που συγγράφει κατά καιρούς,[1] ο οποίος μπορεί να συγκριθεί αριθμητικά μονάχα

* Σεχοπούλου Μαρία, Δρ. Θεατρολογίας, Πανεπιστήμιο Αθηνών (marsehop@yahoo.com).

1 (Robinson 1998, 55)

Πρακτικά Ε΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτ. 2014): Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία
Τόμος Β΄ (ISBN: 978-960-99699-9-4)
© 2015 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

με τον αντίστοιχο κύκλο έργων του Shakespeare.[2] Οι αναφορές σε ιστορικά πρόσωπα και συμβάντα διαχέονται εξάλλου τόσο στα δραματικά όσο και στα μη δραματικά κείμενά του. Συχνότερα, βέβαια, τα ιστορικά τεκταινόμενα συνιστούν μόνον την πρόφαση, τον αδρό σκελετό μέσα στον οποίο ο συγγραφέας διοχετεύει την έμπνευση και τους προβληματισμούς του.

Το ενδιαφέρον του Στρίντμπεργκ δεν περιορίζεται στην ιστορία της πατρίδας του, για την οποία γράφει αρκετές τραγωδίες με ήρωες κομβικά ιστορικά πρόσωπα (όπως για παράδειγμα η Βασίλισσα Χριστίνα), αλλά στρέφεται επίσης στην αρχαιότητα, σε ορισμένα μάλιστα κείμενά του αντλεί τη θεματολογία του από την αρχαία Ελλάδα. Ανάμεσα σε αυτά ξεχωρίζουν οι δύο τραγωδίες που συνέγραψε με αρχαιόθεμα μοτίβα, σε διαφορετικές στιγμές της ζωής του. Ήδη από τη νεότητά του συγγράφει το 1870, σε ανομοιοκατάληκτο στίχο, την τραγωδία *Ερμιόνη* (*Hermione), με τον εναλλακτικό τίτλο Η Ελλάδα σε πτώση* (*Det sjunkande Hellas).* Το νεανικό του πόνημα πραγματεύεται την αποτυχημένη απόπειρα της ομώνυμης ηρωίδας του έργου να δολοφονήσει τον Φίλιππο της Μακεδονίας, τον οποίο στην κρίσιμη στιγμή όμως ερωτεύεται.

Η επόμενη αρχαιόθεμη τραγωδία του Στρίντμπεργκ δεν θα αποτελέσει ένα πρωτόλειο, όπως η *Ερμιόνη*, αλλά θα γραφτεί χρόνια αργότερα, στην ωριμότητα τού συγγραφέα. Υπό τον τίτλο *Ελλάς* (*Hellas*) –ή αλλιώς γνωστή και ως *Σωκράτης* (*Socrates*)–, η τραγωδία αυτή θα παρουσιάσει σε δεκαεννέα εικόνες τη φθίνουσα πορεία της άλλοτε κραταιάς Αθήνας, την εποχή του Περικλή, με κεντρικό άξονα τον Σωκράτη. Ο θαυμασμός του Στρίντμπεργκ για τον αρχαίο φιλόσοφο δεν έρχεται όψιμα στη ζωή του Σουηδού συγγραφέα: ήδη από το 1887 αναφέρει σε επιστολή του ότι επιθυμεί να γράψει για τον Σωκράτη.[3] Όμως η συγγραφή της συγκεκριμένης τραγωδίας θα λάβει χώρα πολλά χρόνια μετά την *Ερμιόνη* και ύστερα από την κρίσιμη καμπή στη ζωή του

2 "*… the heritage of Swedish history plays he did complete is comparable only to Shakespeare's cycle of English history plays*". (Wikander 2009, 122). Για τα ιστορικά δράματα του συγγραφέα, βλ. την εκτενή μελέτη τού Walter Johnson, με τίτλο *Strindberg and the Historical Drama*, University of Washington Press, Seattle 1963.

3 "*Fattad av livliga sympatier för Socrates, drömmer jag i dag att göra pjäs av honom i modern översättning*", [«*Κυριευμένος από έντονη συμπάθεια για τον Σωκράτη, ονειρεύομαι σήμερα να γράψω ένα έργο για εκείνον σε σύγχρονη εκδοχή*»] γράφει στον Axel Lundegård τον Δεκέμβριο του 1887. (Ollén 1982, 494).

Στρίντμπεργκ, που σφράγισε το έργο του και έμεινε γνωστή ως «η κρίση της κόλασης» (*Infernokris*).

Στα 1903 ο Σουηδός δραματουργός φιλοδοξεί να προχωρήσει στη συγγραφή ιστορικών δραμάτων, που θα απεικονίζουν εύγλωττα την προσωπική του θεώρηση για τον ρου της ιστορίας, όπου θα διαφαίνεται η φιλοσοφική διάσταση της αυτενέργειας της θέλησης. Ο Στρίντμπεργκ αντιλαμβάνεται την ιστορία σε μία διαρκή συγχρονία· ανεξάρτητα από το πότε λαμβάνουν χώρα τα εκάστοτε συμβάντα, όλα συντείνουν, για τον συγγραφέα, στο γεγονός ότι υπάρχει πίσω από αυτά μία 'συνειδητή θέληση', που επιθυμεί και άρα πραγματώνει.[4] Γύρω από αυτούς τους προβληματισμούς δημοσιεύει από τον Φεβρουάριο έως τον Μάιο του 1903 μία σειρά από άρθρα στη Σουηδική εφημερίδα *Svenska Dagbladet* υπό τον γενικό τίτλο *Ο μυστικισμός της Ιστορίας* (*Världhistoriens mystik*).[5] Με τον ίδιο στόχο κατά νου ξεκινά να γράφει μέσα στην ίδια χρονιά τα αποκαλούμενα 'Θεατρικά έργα παγκόσμιας ιστορίας' (*Världhistoriska dramer*). Το αποτέλεσμα είναι μία τριλογία, που, όπως τη σχεδιάζει αρχικά, βασίζεται σε τρεις αντιπροσωπευτικές μορφές, τον Μωυσή, τον Σωκράτη και τον Χριστό. Δεν λείπουν μάλιστα και φιλόδοξες βλέψεις του δημιουργού να επεκταθεί κατόπιν και σε άλλα ιστορικά πρόσωπα, βλέψεις που τελικώς δεν θα τελεσφορήσουν. Ο Στρίντμπεργκ δεν μένει όμως ικανοποιημένος από τη δραματουργική μορφοποίηση των τριών ήδη ολοκληρωμένων δραμάτων. Έτσι, τα σχεδιάσματα αυτά, οι τρεις δηλαδή τραγωδίες με τίτλους Μέσα από την έρημο προς τη γη της επαγγελίας (*Genom öknar till arfland*), Ελλάς (*Hellas) και Ο αμνός και το κτήνος* (*Lammet och vilddjuret),* που θα παρουσίαζαν ως κεντρικά πρόσωπα τον Μωυσή, τον Σωκράτη και τον Χριστό αντίστοιχα, όχι μόνο τελικά εγκαταλείπονται αλλά και παραμένουν ανέκδοτες έως τον θάνατό του.[6] Θα εκδοθούν τελικώς και οι τρεις

4 (Svensson 2001, 24). Ψήγματα των ιδεών αυτών απαντώνται σε κείμενά του και νωρίτερα (Carlson 1982, 89).

5 (Robinson 1996, 212-3)

6 (Strindberg 1918, 7-56, 57-138, 138-193 αντίστοιχα). Η παγκόσμια πρεμιέρα του *Hellas θα δοθεί στο* Nationaltheater στο Mannheim της Γερμανίας, στις 15.10.1921, όπου η κριτική θα σταθεί αυστηρή στους ιστορικούς αναχρονισμούς του έργου. Θα ακολουθήσει παρουσίασή του στο Stadsteatern στο Hannover, στις 14.1.1923. Η σουηδική πρεμιέρα θα δοθεί πολύ αργότερα, στο Dramatikerstudion, στις 13.5.1942. Βλ. Ollén 1982, 493-5 και Robinson 2008, 1346.

μαζί το 1918, έξι χρόνια μετά τον θάνατο του συγγραφέα, στη συλλογή ανέκδοτων κειμένων του, από τα κατάλοιπά του. Ωστόσο ο κύκλος των τραγωδιών παγκόσμιας ιστορίας θα αποτελέσει έναν ακόμα πειραματισμό του Στρίντμπεργκ με τη δραματουργική μορφή, μια σειρά 'πλατωνικών διαλόγων', ένα 'θέατρο ιδεών' και λόγου που δεν εστιάζει στη δράση.[7] Αποτελούν κατ' ουσίαν «*στριντμπεργκικές φανταστικές συνομιλίες σε συγκεκριμένο φόντο […] σχεδιασμένες κυρίως για να αναγνωσθούν στο θέατρο*».[8]

Το *Hellas* ολοκληρώνεται ταχύτατα, μόλις μέσα σε μία εβδομάδα, με τους συνήθεις ρυθμούς του μανικού συγγραφέα. Ο Στρίντμπεργκ κατόπιν θα προόριζε μάταια την τραγωδία για τη σκηνή του Intima teatern, ωστόσο στο πνεύμα αυτό και για τη διευκόλυνση της σκηνικής πραγμάτωσης, οι οδηγίες του θα καθόριζαν γρήγορες τομές, με λιτά μέσα, με τη χρήση της αυλαίας κι ένα σταθερό σκηνικό. Αν και οι πολλές εναλλαγές του δραματικού χώρου μάς μεταφέρουν από τον Παρθενώνα στον κήπο μπροστά από το σπίτι του Αλκιβιάδη, ακόμα και στη Σπάρτη ή την Περσία, έως και τη φυλακή όπου πεθαίνει ο Σωκράτης, οι σκηνικές εναλλαγές περιορίζονταν στη χρήση λιτών μέσων για να τις επισημάνουν.[9] Στις δεκαεννέα σκηνές του πολυπρόσωπου έργου παρελαύνουν, εκτός από τον Σωκράτη, ο Πλάτωνας, ο Περικλής, ο Αλκιβιάδης, ο Φειδίας, ο Πρωταγόρας, ο Νικίας, ο Ευριπίδης και ο Αριστοφάνης, η Ξανθίππη και η Ασπασία, ο Κλέωνας και ο Άνυτος, από τη Σπάρτη ο Άγις και ο Λύσανδρος ακόμα και ο Πέρσης Τισσαφέρνης. Οι ήρωες διαλέγονται γύρω από το θείο, την πολιτεία και τη δημοκρατία. Ακόμα και ο μισογυνισμός του Ευριπίδη αποτελεί αντικείμενο διαλόγου, με την Ασπασία να μνημονεύει ως επιχείρημα στίχους από τον Ιππόλυτο. Αν και η μάχη των δύο φύλων αποτελεί γνώριμο μοτίβο στο έργο του Στρίντμπεργκ, κάτι που θυμίζει η σκιαγράφηση της σχέσης του Σωκράτη με την Ξανθίππη, η περιγραφή της Ασπασίας από την αντίθετη πλευρά αγγίζει το όριο της εξιδανίκευσης.[10] Το έργο ολοκληρώνεται με τον θάνατο του Σωκράτη, ενώ νωρίτερα έχουν προηγηθεί οι θάνατοι

7 (Johnson 1963, 241-2. Πρβλ. Puchner 2010, 76-9).

8 "*They are Strindbergian imaginary conversations with specific background;* […] *and they are designed primarily for reading aloud in the theatre*". (Johnson 1962, 241).

9 (Strindberg 1918, 195-7)

10 (Mitchell 2012, 10)

του Φειδία, του Περικλή, του Κλέωνα, του Νικία και του Αλκιβιάδη. Οι διάλογοι είναι κοφτοί και σύντομοι και συχνά διακατέχονται από έναν πικρό, κυνικό και σκωπτικό τόνο.

Παρά την ολοκλήρωση των τριών τραγωδιών, ο Στρίντμπεργκ εξ ανάγκης εγκαταλείπει γρήγορα τις βλέψεις για τη δραματουργική περάτωση μίας μεγάλης σύνθεσης ιστορικών δραμάτων που θα εστίαζαν και θα σύστηναν προβληματισμούς μίας φιλοσοφικο-θρησκευτικής κατεύθυνσης. Στρέφεται ξανά στον αφηγηματικό λόγο, κυριότερα εξαιτίας μιας «*μεγαλύτερης ζήτησης της αγοράς για σύντομα πεζά*».[11] Με αφετηρία και πάλι την παγκόσμια ιστορία, ολοκληρώνει δύο χρόνια αργότερα, στα 1905, μία συλλογή σύντομων ιστοριών, οι οποίες εκτυλίσσονται χρονικά από την εποχή του Μωυσή έως την τελευταία ημέρα της Γαλλικής επανάστασης. Κάτω από τον γενικό τίτλο Ιστορικές μινιατούρες (*Historiska miniatyrer),* συμπεριλαμβάνει και τα δραματουργικά σχεδιάσματα των τριών τραγωδιών, μετασχηματίζοντάς τα πια σε αφηγηματικό λόγο. Οι δεκαεννέα σκηνές της τραγωδίας Hellas μεταποιούνται σε τρία αφηγηματικά μέρη, υπό τους τίτλους "Hemicykeln i Athen" («Το ημικύκλιο των Αθηνών»),[12] "Alkibiades" («Αλκιβιάδης»)[13] και "Sokrates" («Σωκράτης»).[14] Οι διαφορές, ωστόσο, ανάμεσα στην τραγωδία Ελλάς, που εντάσσεται σε ένα καθαρά διαλογικό 'θέατρο των ιδεών', και στην αφηγηματική μορφή, που συμπεριλαμβάνεται στις *Ιστορικές μινιατούρες*, είναι απειροελάχιστες. Στην πραγματικότητα οι διάλογοι της τραγωδίας διατηρούνται ανέπαφοι και μεταφέρονται αυτούσιοι στο τριμερές αφήγημα, ενώ προστίθενται ορισμένα επεξηγηματικά αφηγηματικά μέρη.[15]

Ο Σουηδός συγγραφέας σίγουρα δεν επιδίδεται σε ένα κυνήγι συλλογής ιστορικών πληροφοριών,[16] γεγονός που συνήθως του

11 "*There are also numerous examples of Strindberg reworking his plays into stories because of greater market demand of short prose*": Ståhle 1998, 178.

12 (Strindberg 1917, 28-59)

13 (Strindberg 1917, 60-74)

14 (Strindberg 1917, 75-80)

15 (Lamm 1971, 460)

16 Ο Martin Lamm (1971, 460), αναφερόμενος στα υπόλοιπα διηγήματα του *Historiska Miniatyrer, τονίζει ότι: «Δεν υπήρχε, φυσικά, χρόνος για ιστορική έρευνα· προφανώς διέτρεξε μόνο κάποιο λαϊκό ανάγνωσμα για την παγκόσμια ιστορία και επέλεξε προσωπικότητες και τυχαία περιστατικά»*. ("*There was, of course, no time for historical research; apparently all he did was skim through a popular text on*

καταλογίζεται ως προς την πραγματική ιστορική αξία του τελικού αποτελέσματος. Ωστόσο στην περίπτωση της αρχαιόθεμης τραγωδίας του, *Hellas,* δεν παραλείπει να δώσει έμφαση σε σειρά ιστορικών πληροφοριών.[17] Παρά τους αναχρονισμούς και τα χρονικά άλματα, που απαντώνται στην εξιστόρηση των γεγονότων, η καθαρά διαλογική, όπως και η αφηγηματική μορφή του έργου, παρουσιάζει αρκετή ακρίβεια στην καταγραφή των επιμέρους ιστοριών των ονομαστών προσώπων που παρουσιάζει. Πλέκοντας το υφάδι αυτών των επιμέρους σωστών πληροφοριών, ο Στρίντμπεργκ οδηγείται αναπόφευκτα στην 'ποιητική αδεία' του τελικού αποτελέσματος.

Οι βλέψεις του συγγραφέα δεν στρέφονται προς μία ιστορική προσέγγιση, αλλά προς μία προσωπική φιλοσοφική θεώρηση των ιστορικών προσώπων για τα οποία επιλέγει να μιλήσει, ανάγοντάς τα σε μοχλούς κατανόησης εθνικών και παγκόσμιων εξελίξεων.[18] Παραδεχόμενος την αδυναμία του να γράψει μία καθαρή φιλοσοφία της ιστορίας, καθώς μία τέτοια γραφή του φαίνεται 'στεγνή', στρέφεται προς άλλες μορφές λόγου.[19] Για τον Στρίντμπεργκ η παγκόσμια ιστορία σταδιακά εκπίπτει από το όνειρο της 'χρυσής εποχής' της στην εποχή όπου όλες οι μικρότητες, οι κακίες και τα μίση των ανθρώπων συνιστούν την 'εποχή του σιδήρου'.[20] Ωστόσο αυτό που τον απασχολεί δεν είναι η έκπτωση από την παραδείσια νηφαλιότητα, αλλά το υπαρκτό θεϊκό σχέδιο πίσω από την ιστορία, που σαν ένα αόρατο χέρι κατευθύνει και γίνεται ορατό μέσα από τα ιστορικά τεκταινόμενα.[21]

Ο Στρίντμπεργκ τόνιζε τη σημασία της ενότητας του *Ιστορικές μινιατούρες*, θεωρώντας τις επιμέρους ιστορίες από μόνες τους χωρίς στόχο και χωρίς αξία, λόγω του αποδεικτικού τους χαρακτήρα. Η λειτουργία της συλλογής στον αναγνώστη

world history and select personalities and anecdotes at random").

17 Οι τρεις τραγωδίες που μεταποιούνται σε αφηγήματα, έχουν άλλωστε φιλοτεχνηθεί δύο χρόνια νωρίτερα (1903) από τα υπόλοιπα διηγήματα του *Historiska Miniatyrer (1905).* Πέραν αυτού, η μορφή του Σωκράτη έχει και άλλοτε απασχολήσει τον Στρίντμπεργκ. Βλ. Ollfors 2007, 330-4 και Lundgren 1980, 109-132.

18 (Wikander 2009, 121)

19 Βλ. την επιστολή του στον Γερμανό μεταφραστή του, Emil Schering, της 1ης Δεκεμβρίου 1902 (Robinson 1992, 699).

20 (Carlson 1988, 27-40)

21 (Svensson 2001, 28)

μπορούσε να αποδώσει μόνο σωρευτικά, ως πολυφωνικές παραλλαγές πάνω στο ίδιο κεντρικό μοτίβο, ως σύνολο ενιαίο, και όχι μεμονωμένα, ως επιμέρους διηγήματα.[22] Ωστόσο, οι τρεις τραγωδίες που μεταπλάθονται και εντάσσονται στις *Ιστορικές μινιατούρες* διατηρούν επιμέρους στοιχεία που δεν απαντώνται στα υπόλοιπα διηγήματα του βιβλίου. Για παράδειγμα, ως συνδετικός κρίκος ανάμεσα στα έργα της τριλογίας λειτουργεί το πρόσωπο του 'περιπλανώμενου Ιουδαίου' ('der ewige Jude'), το οποίο έχει κάνει την εμφάνισή του και σε προγενέστερα έργα του Σουηδού δημιουργού. Ο άλλοτε αποκαλούμενος Αχασβήρος στο μυθιστόρημα *Μονάχος* (*Ensam*),[23] στο θεατρικό έργο με θέμα την αρχαία Ελλάδα μετονομάζεται σε Καρτάφιλο, εξακολουθώντας ωστόσο να εικονίζει τον περιπλανώμενο Ιουδαίο, ένα πρόσωπο που παρακολουθεί εκ του σύνεγγυς τα τεκταινόμενα σε διαφορετικές χρονικές ακολουθίες. Η κομβική παρουσία του στη θεατρική τριλογία δεν διατηρεί τη συνοχή της στο Ιστορικές μινιατούρες. Μολονότι μεταφέρεται αυτούσια στα σημεία όπου η δραματουργία μετατρέπεται σε αφήγημα, ωστόσο η παρουσία του εξασθενεί και σταδιακά εκλείπει ολωσδιόλου στα υπόλοιπα διηγήματα της συλλογής.[24]

Θα πρέπει να επισημάνουμε ότι ούτε οι τρεις προαναφερθείσες τραγωδίες, αλλά ούτε το πεζογραφικό *Ιστορικές μινιατούρες* αποτελούν ένα από τα δημιουργήματα του συγγραφέα που έχουν αξιολογηθεί επαρκώς, ούτε κι έχουν τύχει πολλών μεταφράσεων σε άλλες γλώσσες, ακόμα και έως σήμερα, καθιστώντας έτσι τις ελληνικές μεταφράσεις που θα μνημονευθούν παρακάτω περισσότερο αξιοσημείωτες. Με χρονική απόσταση περίπου είκοσι χρόνων δημοσιεύονται δύο μεταφραστικές αποδόσεις του ίδιου στριντμπεργκικού κειμένου στο ίδιο περιοδικό, τη Νέα Εστία: με τίτλο το «Ημικύκλιο της Αθήνας» από τον Νώντα Έλατο και το «Ημικύκλιο των Αθηνών» από τον Θεμιστοκλή Αθανασιάδη-Νόβα. Η μετάφραση του Νώντα Έλατου, δημοσιεύεται το 1936 σε τρία συνεχόμενα τεύχη,[25] ενώ του Θεμιστοκλή Αθανασιάδη-Νόβα το 1955 σε ένα.[26] Και οι δύο μεταφραστές μεταφέρουν στην

22 (Lamm 1971, 460 και Carlson Harry G. 1988, 33)
23 (Σεχοπούλου 2014, 179)
24 (Svensson 2001, 27)
25 (Strindberg August, 1411-17, 1488-94, 1566-71)
26 (Στρίντμπεργκ, 144-162)

πραγματικότητα όχι μόνο μία, αλλά τρεις συνεχόμενες ιστορίες από τις Ιστορικές μινιατούρες του Στρίντμπεργκ, δηλαδή το «Ημικύκλιο των Αθηνών», τον «Αλκιβιάδη» και τον «Σωκράτη», που στην πραγματικότητα προέρχονται, όπως είδαμε, από την τραγωδία Ελλάς. Και οι δύο διατηρούν ως ενιαίο τίτλο το «Ημικύκλιο…», απαλείφοντας τους τίτλους «Αλκιβιάδης» και «Σωκράτης». Παράλληλα κανείς από τους δύο Έλληνες μεταφραστές δεν μνημονεύει το γεγονός ότι το αφηγηματικό «Ημικύκλιο…» προέρχεται από την ιστορική τραγωδία του Στρίντμπεργκ.

Ο Επαμεινώνδας Γ. Παπαμιχαήλ, με το ψευδώνυμο Νώντας Έλατος, υπογράφει την πρώτη εκδοχή από το *Ιστορικές μινιατούρες*. Ο γεννημένος στα 1871, δημοτικιστής δημοδιδάσκαλος, σπουδάζει παιδαγωγικά και φιλοσοφία, κατά τη διάρκεια των ετών 1912-1914, στο Μόναχο και την Ιένα της Γερμανίας. Κατά την επιστροφή του στην Ελλάδα διορίζεται επιθεωρητής δημοτικών σχολείων, παραιτείται, όμως, τη χρονιά της κρίσιμης ιστορικής καμπής του 1922, για να επιστρέψει στα αγαπημένα του σχολικά θρανία. Η μεγαλύτερη συμβολή του απομένει το γεγονός ότι «*υπήρξεν ο πρώτος συγγραφεύς βιβλίου εις δημοτικήν γλώσσαν, ήτοι του αλφαβηταρίου εκδοθέντος το έτος 1917, μετά την εκπαιδευτικήν μεταρρύθμισιν*».[27] Η αγάπη του για τη δημοτική γλώσσα εκφράζεται επίσης με τη συμμετοχή του στον «Εκπαιδευτικό όμιλο», ενώ για τα αλφαβητάρια συνεργάζεται παράλληλα με τον Ανδρέα Καρκαβίτσα. Εκτός από το «Ημικύκλιο της Αθήνας», μεταφράζει και πάλι για τη Νέα Εστία, ένα ακόμα απόσπασμα από τις *Ιστορικές μινιατούρες*.[28] Πρόκειται για το αφήγημα με τίτλο «Ο Μεγάλος» ("Den store"),[29] που αναφέρεται στον Μεγάλο Πέτρο της Ρωσίας.[30] «Ο Μεγάλος», είναι ένα διήγημα κατά πολύ συντομότερο, γραμμένο εξ αρχής αφηγηματικά, χωρίς εκτενή διαλογικά μέρη, όπως το «Ημικύκλιο…».

27 Βλ. σχετικά το λήμμα «Παπαμιχαήλ Επαμεινώνδας», στο *Νεώτερον Εγκυκλοπαιδικόν Λεξικόν* "Ήλιου", σ. 453.

28 (Strindberg August, 979-985)

29 (Strindberg August 1917, 274-92)

30 Ο Πέτρος της Ρωσίας παρουσιάζεται από τον Στρίντμπεργκ μεγάλος σε όλα, στο φυσικό παράστημα, στα πάθη, στην ορμή. Απεικονίζεται με όλη την αντρική ρώμη, που θαύμαζε ο συγγραφέας, αλλά και με μία άκρατη κυκλοθυμία, που ξαφνιάζει, τρομάζει, έλκει και απωθεί διαρκώς τον περίγυρό του. Η χρονική στιγμή που επιλέγει ο Στρίντμπεργκ να τοποθετήσει τη δράση είναι όταν ο Πέτρος κτίζει με όνειρα την Πετρούπολη, καταπνίγει μία εξέγερση, ενώ παράλληλα καταδικάζεται σε θάνατο ο πρωτότοκος γιος και διάδοχός του. Βλ. Meidal Björn 1998, 101.

Ο δεύτερος Έλληνας μεταφραστής του «Ημικύκλιου...», είναι ο Θεμιστοκλής Αθανασιάδης-Νόβας, μικρότερος αδελφός του πολιτικού και ποιητή Γεώργιου Αθανασιάδη-Νόβα, γνωστού με το λογοτεχνικό ψευδώνυμο Γεώργιος Αθάνας. Γεννημένος ο Θεμ. Αθανασιάδης-Νόβας στα 1895 στη Ναύπακτο, σπουδάζει νομικά στην Αθήνα και πολιτικές επιστήμες, επίσης στην Ιένα της Γερμανίας. Αρθρογραφεί από νωρίς,[31] δημοσιεύει θεατρικές κριτικές,[32] γράφει θεατρικά μελετήματα,[33] μεταφράζει θεατρικά έργα,[34] ενώ παράλληλα πραγματοποιεί πολλά ταξίδια στο εξωτερικό. Η ταξιδιωτική του βαλίτσα φτάνει έως τον Βόρειο Πόλο,[35] ενώ περιοδεύει και στις Σκανδιναβικές χώρες και γράφει ταξιδιωτικά κείμενα.[36] Ανάμεσα στα διάφορα ενδιαφέροντά του, η μορφή του Σωκράτη φαίνεται να έχει και άλλοτε απασχολήσει τον Αθανασιάδη-Νόβα.[37] Στο τεύχος που δημοσιεύεται το «Ημικύκλιο...», ο Νόβας δημοσιεύει επίσης και μία μετάφραση κειμένου τού Thomas Mann για τον Στρίντμπεργκ,[38] προς επίρρωση της αξίας και της ιδιομορφίας του συγγραφέα.

Μολονότι οι δύο συγκεκριμένοι Έλληνες μεταφραστές δεν καταπιάνονται έκτοτε με το έργο του Στρίντμπεργκ και παρουσιάζουν ένα λογοτεχνικό θραύσμα και όχι το σύνολο του *Ιστορικές μινιατούρες*, οι διαδοχικές μεταφράσεις, που φιλοξενεί η *Νέα Εστία*, δεν στερούνται σημασίας για τη γενικότερη υποδοχή του Σουηδού συγγραφέα στην Ελλάδα. Παρά το γεγονός ότι η επιλογή, όπως διαφαίνεται, οφείλεται κατά κύριο λόγο στην αρχαιόθεμη υπόθεση του έργου, οι δύο αυτές μεταφράσεις μαρτυρούν τη γνώση του συνόλου των Ιστορικών μινιατούρων, από την οποία αποσπούν το

31 «*Συνεργάστηκε με τις εφημερίδες "Ακρόπολις", "Ελεύθερον Βήμα", "Ελεύθερος Τύπος", "Η Καθημερινή", "Πολιτεία" κ.ά [...] Συνεργάστηκε επίσης με τα περιοδικά "Ελλάς", "Μεγάλη Ελλάς", "Νεολόγος" Πάτρας και "Παρνασσός"*» (Πούχνερ & Λύσσαρη 2007, σ. 19).

32 (Αθανασιάδης-Νόβας 1956)

33 (Αθανασιάδης-Νόβας 1963)

34 «*Επίσης μετέφρασε για το θέατρο το "Άχ, αυτά τα φαντάσματα" του Εδουάρδου ντε Φίλιππο, που παίχθηκε από το θέατρο Κουν και το "Νησί με τα κατσίκια" του Ούγγου Μπέττι, που παίχθηκε από το Εθνικό*» (Διοματάρη 1968, 204).

35 (Αθανασιάδης-Νόβας 1932)

36 (Αθανασιάδης-Νόβας 1964)

37 (Αθανασιάδης-Νόβας 1965, 184-192). Όπως σημειώνεται στην έκδοση πρόκειται για μετάφραση κειμένου του Αυστριακού ιστορικού και κριτικού Egon Friedell, που πρωτοδημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Ελληνική Δημιουργία*, τχ. 24, 1.2.1949.

38 (Μαν, 198-9)

μέρος του «Ημικύκλιου των Αθηνών». Ίσως αποτελεί δυστύχημα το γεγονός ότι και οι δύο Έλληνες μεταφραστές φέρονται να αγνοούν το γεγονός ότι το αποκαλούμενο «Ημικύκλιο…», που επιλέγουν και οι δύο να μεταφράσουν, προϋπάρχει επίσης ως στριντμπεργκική τραγωδία. Ενδεχομένως, εάν υπογραμμιζόταν η ύπαρξη της αυτόνομης προγενέστερης δραματουργικής μορφής να δινόταν μεγαλύτερη βαρύτητα στις δύο σημαντικές αυτές μεταφράσεις, ίσως ακόμα και θεατρικά. Η κοινή γερμανική παιδεία, όμως, οδηγεί και τους δύο στη μετάφραση απάντων του Στρίντμπεργκ από τον Emil Schering.[39] Αν και διαθέτουν ένα ανάλογο υπόβαθρο με αυτό του Ιωάννη Ε. Χρυσάφη, του κατεξοχήν μεταφραστή του Στρίντμπεργκ απευθείας από τα σουηδικά, στερούνται ωστόσο της γνώσης της σκανδιναβικής γλώσσας και μίας γενικότερης εποπτείας του στριντμπεργκικού έργου. Απομένει, ως κοινός παρανομαστής, ο δημοτικισμός –που τόσο ο Χρυσάφης όσο και ο Νώντας Έλατος και ο Θεμιστοκλής Αθηνασιάδης-Νόβας πρεσβεύουν–, με τον οποίο το όνομα του Στρίντμπεργκ έχει συνδεθεί απαρέγκλιτα ήδη από την εποχή των πρώτων μεταφράσεων των έργων του στα ελληνικά –από τον Γιάννη Καμπύση και τον Κωνσταντίνο Χατζόπουλο–, συνιστώντας έτσι μια αξιοπρόσεκτη συνέχεια.

Βιβλιογραφία

Carlson, Harry G., “Strindberg and the Dream of the Golden Age: The Poetics of History”, στο *Strindberg’s Dramaturgy*, Stockenström Göran ed., Almqvist & Wiksell International, Stockholm 1988, σσ. 27-40.

————, *Strindberg and the poetry of myth*, University of California Press, Berceley California 1982.

Johnson, Walter, *Strindberg and the Historical Drama*, University of Washington Press, Seattle 1963.

Lamm, Martin, *August Strindberg*, Carlson Harry G. trans. ed., Benjamin Blom, New York 1971.

Lundgren, Lars O., “*Den visaste i antiken*. Strindberg om Socrates”, στο *Den svenske Sokrates. Sokratesbilden från Rydelius till Gyllensten*, Svenska Humanistiska Förbundet, Hilding Hansson i distr., Lund 1980, σσ. 109-132.

39 (Strindberg 1908)

Meidal, Björn, "Strindberg's Russia – Cultural History, Nihilism, Historical Metaphysics and Antimilitarism", στο *Strindberg: the Moscow Papers*, Robinson Michael ed., Strindbergssällskapet, Stockholm 1998, σσ. 95-104.

Mitchell, Joseph C., "A Strindbergian Foray into Ancient Greece: *Hermione* and *Hellas*", ATINER'S Conference, Athens 2012, paper series no ART-2012-0140.

Ollén, Gunnar, *Strindbergs dramatik*, Sveriges radio förlag, Stockholm 1982.

Ollfors, Anders, *August Strindberg och den grekiska-romerska antiken*, Paul Åströms förlag, Sävedalen 2007.

Puchner, Martin, *The Drama of Ideas: Platonic Provocations in Theater and Philosophy*, Oxford University Press, Oxford 2010.

Robinson, Michael (trans. ed.), *Strindberg's letters, 1892-1912*, Vol. 2, Athlone Press Ltd., London 1992.

————, (trans., ed., transl.), *Selected essays by August Strindberg*, Cambridge University Press, Cambridge 1996.

————, *An International Annotated Bibliography of Strindberg Studies 1870-2005, Vol. II The plays*, comp., annot., and ed. by Michael Robinson, Modern Humanities Research Association, London 2008.

————, *Studies in Strindberg*, Norvik Press, Norwich 1998.

Ståhle, Sjönell Barbro, "*Sådant skräp som ger mig bröd*: Strindberg's Short-Story Writing", στο *Strindberg: the Moscow Papers*, Robinson Michael ed., Strindbergssällskapet, Stockholm 1998, σσ. 173-9.

Strindberg, August, «Ο Μεγάλος», *Νέα Εστία*, τόμ. 22, τχ. 253, 1.7.1937, σσ. 979-985.

————, «Το Ημικύκλιο της Αθήνας (από τις Ιστορικές Μινιατούρες)», *Νέα Εστία*, τόμ. 20, τχ. 236, 15.10.1936, σσ. 1411-17/ τόμ. 20, τχ. 237, 1.11.1936, σσ. 1488-94/ τόμ. 20, τχ. 238, 15.11.1936, σσ. 1566-71.

————, *Historische Miniaturen*, [Novellen, Bd. 7, Strinbergs Werke, Abt. 3], Müller, München 1908.

————, *Historiska Miniatyrer*, στη σειρά <Samlade Skrifter av August Strindberg>, τόμ. 42, Albert Bonniers förlag, Stockholm 1917.

————, *Samlade otryckta skrifter af August Strindberg: Dramatiska arbeten,* del. 1, Albert Bonniers förlag, Stockholm 1918.

Svensson, Conny, "Strindberg on World History", στο *Strindberg and Fiction*, Rossholm Göran, Ståhle Sjönell Barbro, Westin Boel eds., Almqvist & Wiksell International, Stockholm 2001, σσ. 23-9.

Wikander, Matthew H., "Out of Egypt: Strindberg's Historical Drama", στο *The Cambridge Companion to August Strindberg*, Robinson Michael ed., Cambridge University Press, New York 2009, σσ. 121-132.

Αθανασιάδης-Νόβας, Θεμ., «Σωκράτης», στο *Ανάλεκτα*, Διοματάρη Ουράνα επιμ., εκδ. Ι. Σιδέρης, Αθήνα 1965, σσ. 184-192.

————, *Αθηναϊκή δραματουργία: κριτική του θεάτρου*, χ.ε. [Φ. Κωνσταντινίδη-Κ. Μιχαλά], Αθήνα 1956.

————, *Ένα μήνα στο Βόρειο Πόλο: Νορβηγία, Φιορδ, Λαπωνία, Φαιρόαι Νήσοι, Ισλανδία, Σπιστμβέργη, Βόρειος Πόλος*, χ.ε., Αθήνα 1932.

————, *Θεατρικά μελετήματα*, χ.ε. [Φ. Κωνσταντινίδη-Κ. Μιχαλά], Αθήνα 1963.

————, *Περιπλανήσεις*, χ.ε., Διοματάρη Ουράνα επιμ., Αθήνα 1964.

Ανων., «Παπαμιχαήλ Επαμεινώνδας», στο *Νεώτερον Εγκυκλοπαιδικόν Λεξικόν* "Ήλιου", τόμ. 15, Έκδοσις της εγκυκλοπαιδικής θεωρήσεως «Ήλιος», Αθήνα χχ., σ. 453.

Διοματάρη, Ουράνα, «Αθανασιάδης Νόβας Θεμιστοκλής», στο *Μεγάλη εγκυκλοπαίδεια της νεοελληνικής λογοτεχνίας (από το 10ο αιώνα μ.Χ. μέχρι σήμερα)*, τόμ. 1, εκδ. οίκος Χάρη Πάτση, Αθήνα 1968, σσ. 203-6.

Μαν, Τόμας, «Τα γεγονότα και τα ζητήματα: Στρίντμπεργκ», *Νέα Εστία*, τόμ. 57, τχ. 662, 1.2.1955, σσ. 198-9.

Πούχνερ, Βάλτερ & Λύσσαρη, Χριστίνα, «Αθανασιάδης Νόβας Θεμιστοκλής», στο *Λεξικό Νεοελληνικής λογοτεχνίας: πρόσωπα, έργα, ρεύματα, όροι*, Πατάκης, Αθήνα 2007, σ. 19.

Σεχοπούλου, Μαρία, *Η πρόσληψη του Αύγουστου Στρίντμπεργκ στην Ελλάδα. Μεταφράσεις - παραστάσεις*, Διδακτορική διατριβή, Τμήμα Θεατρικών Σπουδών – Φιλοσοφική σχολή ΕΚΠΑ, Αθήνα 2014.

Στρίντμπεργκ, Αύγουστος, «Το Ημικύκλιο των Αθηνών, ιστορικό διήγημα», *Νέα Εστία*, τόμ. 57, τχ. 662, 1.2.1955, σσ. 144-162.

Η βιβλιοθήκη Μουτζάν.
Η ιταλομάθεια της Ελισάβετ Μαρτινέγκου (1801-1832)

Cristiano Luciani *

Με την παρούσα εισήγηση θα προσπαθήσουμε να εξιχνιάσουμε την ιταλομάθεια ως ξεχωριστή πλευρά της πολιτισμικής εκπαίδευσης της Ζακυνθινής συγγραφέα Ελισάβετ Μουτζάν Μαρτινέγκου (1801-1832)[1]. Η εκπαίδευσή της αυτή επηρεάζεται προφανώς, σε σημαντικό βαθμό, από το ιστορικό και κοινωνικό κλίμα του νησιού της και, αδρότερα, από όλα τα Επτάνησα, που καθορίζεται βασικά από την αιώνια επιρροή της βενετικής κυριαρχίας. Σπουδαίο στοιχείο, ωστόσο, αποτέλεσε και η ισχυρή τοπική παράδοση.

Όπως είναι γνωστό, κατά τη διάρκεια της Ενετοκρατίας στη Ζάκυνθο καθώς και στην Κέρκυρα, η επίσημη γλώσσα του πολιτισμού και της διοίκησης ήταν τα ιταλικά. Αυτό τουλάχιστον ίσχυε έως το 1797, όταν δηλαδή, μετά τη Συνθήκη του Κάμπο Φόρμιο, αναγνωρίστηκαν τα ελληνικά ως έγκυρο επικοινωνιακό όργανο. Παρόλα αυτά, η επικράτηση της νεοελληνικής γλώσσας δεν υπήρξε ούτε εύκολη ούτε αυτόματη. Η δυσκολία αυτή μαρτυρείται όταν, χρόνια αργότερα, η Συντακτική Επιτροπή του ανεξάρτητου Κράτους των Ιόνιων Νησιών υποχρεώθηκε επανειλημμένα να προσπαθήσει να νομοθετήσει σχετικά με τη επιβολή της ελληνικής γλώσσας στον τομέα της γραφειοκρατίας και στη καθημερινή ζωή[2].

Στην πολιτιστική κατάσταση των Επτανήσων επέδρασε ασφαλώς ο αντίκτυπος των απότομων αλλαγών στην πολιτική τους κυβέρνηση κατά τη διάρκεια μιας πολύ περίπλοκης περιόδου που τοποθετείται μεταξύ της Συνθήκης του Κάμπο Φόρμιο και την προσάρτηση των Επτανήσων στην υπόλοιπη Ελλάδα το 1864 (σε γενικές γραμμές: γαλλική κατοχή, ρωσο-τουρκικό προτεκτοράτο, πάλι γαλλική κατοχή

* Prof. Cristiano Luciani, Letteratura Neogreca, Dipartimento di Studi Umanistici, Università di Roma "Tor Vergata"; cristiano.luciani@uniroma2.it.

1 Το θέμα αυτό αναλύσαμε εν μέρει και στου Luciani 2014, 113-129.

2 Βλ. γενικά το πρόσφατο άρθρο του Mackridge 2014.

Πρακτικά Ε΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτ. 2014): Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία
Τόμος Β΄ (ISBN: 978-960-99699-9-4)
© 2015 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

και, τέλος, βρετανική κυριαρχία). Με το περιορισμό, ως εκ τούτου, των σχέσεων με την Ιταλία, η Ελλάδα έκλινε όλο και περισσότερο προς την Ευρώπη των μεγάλων δυνάμεων: της Γαλλίας, της Αυστρίας, της Αγγλίας και της Ρωσίας.

Εντούτοις, η ιταλική κουλτούρα, ιδιαίτερα στα Επτάνησα, είχε αφήσει ένα ανεξίτηλο σημάδι, του οποίου η ιδιωτική εκπαίδευση της Μουτζάν Μαρτινέγκου αποτελεί ουσιώδη επιβεβαίωση. Οι ιδιωτικοί δάσκαλοί της, δηλαδή οι τοπικοί κληρικοί Γεώργιος Τσουκαλάς, Βασίλειος Ρωμαντζάς αλλά, πάνω απ' όλα, ο Κωνσταντινουπολίτης Θεοδόσιος Δημάδης, οι μόνοι που είχαν την άδεια να συχνάζουν το σπίτι του αυστηρού πατέρα της Ελισάβετ, Φραγκίσκου Μουτζά, αντιλήφθηκαν ότι η νεαρή Ελισάβετ διέθετε επίμονη αποφασιστικότητα σε ό,τι αφορά τη βελτίωση των εκπαιδευτικών της δυνατοτήτων. Συγκεκριμένος σκοπός της ήταν όχι μόνο να συμβάλει στην άνοδο της κυριολεκτικώς άθλιας πολιτισμικής κατάστασης που βίωναν παραδοσιακά οι συνομήλικες γυναίκες του νησιού της, αλλά και να ικανοποιήσει την εσωτερική της δίψα για προσωπική καταξίωση, που θα αποτελούσε με τρόπο παραδειγματικό μια πολύ υψηλή ηθική συμβολή στη «βάρβαρη» (όπως την χαρακτήριζε η ίδια) κοινωνία της. Στόχος που, ιδανικά τουλάχιστον, αυτή πέτυχε.

Όπως παρατηρεί ο πρώτος κριτικός εκδότης του πληρέστερου σωζόμενου έργου της, ο Φαίδων Μπουμπουλίδης (παραθέτω):

> Πέραν όμως των υπ' αυτών μεταδοθεισών εις την Ελισάβετ Μουτζά γνώσεων, η Ζακυνθία λογία οφείλει την πνευματικήν της καλλιέργειαν εις την επίμονον άσκησιν και την επιμελή αναστροφήν μετ' αρχαίων ελληνικών και ιταλικών κειμένων, τα οποία επέτυχε να αναγινώσκη και κατανοή, αφού πρότερον κατώρθωσε μόνη της, τη βοηθεία διαφόρων εγχειριδίων, να εκμάθη την αρχαίαν ελληνικήν και ιταλικήν γλώσσαν[3].

Η βιβλιοθήκη του πατέρα της ήταν πραγματικά επαρκώς ενημερωμένη και περιείχε βιβλία που χρησιμοποιούνταν συχνά στα ιταλικά σχολεία της εποχής. Ως εκ τούτου, η Ελισάβετ αφιερώθηκε σε βάθος στην εκμάθηση της ιταλικής γλώσσας με άκρο ζήλο και αυτό ξεσήκωσε τόσο τον θαυμασμό των δασκάλων της, όσο και απρόσμενα εκείνον του πατέρα της. Όπως ομολογεί η ίδια στην *Αυτοβιογραφία* της:

3 Μπουμπουλίδης 1965, θ΄.

> Εις τούτον τον καιρόν χωρίς να έχω ακόμη διαβασμένην καμμίαν τέχνην ή επιστήμην, φερμένη μόνον από την φύσιν εσύνθεσα εις την ιταλικήν γλώσσαν κάμποσα γνωμικά και εις Ρωμαϊκήν εσύνθεσα δύω μύθους. Ταύτα τα συνθέματα τα έδειξα του διδασκάλου μου και αυτός εχάρηκε επειδή εγνώρισε από αυτά πως εγώ είχα γεννητικόν νουν, και πως ημπορούσα να προχωρήσω πολύ εις τα γράμματα. Μου κακοφαίνεται οπού δεν ηξεύρω πού να έχω τα πρώτα μου συνθέματα, και τοιαύτης λογής δεν ημπορώ ν' αντιγράψω εδώ κάτω ολίγον τι από αυτά διά να δείξω τι δύναται να κάμη η φύσις χωρίς την βοήθειαν της τέχνης, όμως παρηγορούμαι, διατί πλέον έμπροσθεν θέλει αντιγράψω κανένα μικρόν μέρος από κάποια άλλα μου συνθέματα, τα οποία έγραψα όντας ακόμη εις την αμάθειαν[4].

Από το υλικό, που ήταν αληθινά πολύ διαφορετικό και ετερογενές, και με το οποίο η Ελισάβετ θα εξασφαλίσει τη δική της «ιδιωτική» εκπαίδευση, όπως αναφέρεται εκτεταμένα στο κείμενο της *Αυτοβιογραφίας* της και όπως εξάγεται από τα έργα που έχουν γραφτεί στα ιταλικά (μέσα στα οποία διακρίνονται κυρίως τίτλοι θεατρικών δραμάτων)[5], μπορεί άνετα να επιβεβαιώσει κανείς ότι η Μουτζάν Μαρτινέγκου κατάφερε, σε τελευταία ανάλυση, όχι μόνο να αντιμετωπίσει με δύναμη και συνειδητά μια κατάσταση που ξεπέρασε ως προς την προσωπική της μόρφωση τα κοινά όρια της εποχής της, αλλά και να προτρέξει, κατά κάποιον τρόπο, τη πιο σύγχρονη συμβολή της γυναικείας λογοτεχνίας στο γράψιμο και στην εξέλιξη των ηθών[6].

Πρώτο βιβλίο βάσει του οποίου η Ελισάβετ ασκείται στην εκμάθηση της ιταλικής γλώσσας στάθηκε το πασίγνωστο *Fior di Virtù*, μια ανθολογία του 14ου αιώνα με ηθοπλαστικά exempla και

4 Αθανασόπουλος 1999, 90-91.

5 Εδώ κατόπιν καταγράφεται ο κατάλογος των ιταλογραμμένων έργων όπως προκύπτει από την *Αυτοβιογραφία* της: *Numitore,* tragedia, *Bruto primo*, tragedia, *Enrico o l'Innocenza*, tragedia immaginaria, *Laodice o la Prudenza*, tragedia morale, *Emilia ed Etelvige*, *ovvero dell'invidia* (dialogo), *Numa*, *Camillo*, *Il Tiranno punit*o, dramma morale, *La Teanò o la giustizia legale*, dramma, *Licurgo o la Mansuetudine*, dramma morale, *Gli effetti della discordia*, tragedia morale *L'Eccellenza della Giustizia*, dramma, *Il Rigore delle Leggi*, tragedia, *Il buon re*, dramma morale, *Libro di diverse composizioni poetiche*, *I Pastori [amici?*], commedia morale in un atto, *Novelle morali*, *La saggia madamigella*, commedia, *Il buon procuratore*, commedia. Για τον κατάλογο αυτό πβλ. Πορφύρης 1956, 96, Μπουμπουλίδης 1965, 157, Tabaki, 65-66, Αθανασόπουλος 1999, 180-181 και Luciani 2013, 18.

6 Perlorentzou 2003, 108.

ιστορίες εμπνευσμένες από την παγανιστική και τη χριστιανική λογοτεχνία. Το έργο είναι διηρημένο σε τριάντα πέντε κεφάλαια που εναλλάσσονται ανάμεσα στις αρετές και τις κακίες, και αποτέλεσε ένα από τα πιο δημοφιλή αναγνώσματα από τα τέλη του Μεσαίωνα και της Αναγέννησης, μεταφράστηκε σε πολλές γλώσσες, ενώ στην Ιταλία γνώρισε τουλάχιστον 56 εκδόσεις κατά το 15ο αιώνα[7].

Η δίγλωσση ελληνοϊταλική απόδοση αυτού του λαϊκού βιβλίου, «ωφελιμωτάτου *εις* όποιον επιποθεί να γυμνάζεται εις την Ιταλικήν και Γραικικήν Γλώσσαν», πρωτοδημοσιεύτηκε στη Βενετία το 1529[8], με τίτλο *Άνθος των Χαρίτων*[9], και έγινε πραγματικά το πρώτο δημώδες ελληνικό έργο σε πεζό λόγο που έτυχε τυπογραφικής διάδοσης[10], αν και ο συγκεκριμένος δεν ήταν ο μόνος τρόπος διάδοσης του έργου, καθώς το βιβλίο έφτασε στην Ελλάδα «σε διαφορετικές εποχές και με δυσανάλογους τρόπους διείσδυσης»[11].

Άλλο σπουδαίο ιταλικό αναγνωστικό της Ελισάβετ υπήρξε το *Ηθικά διηγήματα* (N*ovelle Morali*) του ιταλόφωνου Ελβετού

7 Πβλ. Bühler 1955 και Rosenward 1953, vii-xxx.

8 Όχι στα 1546, ή μάλλον όχι μόνο στα 1546, όπως γράφει ο Αθανασόπουλος 1994, 183 (ο οποίος επαναλαμβάνει όσα είχαν παρατηρήσει οι προηγούμενοι ερμηνευτές: Πορφύρης 1956, 101, Μπουμπουλιδης 1965, 158 και Dendrinu Kolias 1989, 100-101, ίσως παραπλανώμενοι από τον Legrand 1885, 274-276), ότι θα επρόκειτο για τη δεύτερη έκδοση, αλλά στα 1529, από τους τύπους των αδερφών Da Sabio «ad instantia di Damanio de Santa Maria»· Βλ. Παπαδόπουλος 1984: 34 και Κακουλίδη Πάνου-Πιδώνια 1994.

9 Όπως ακριβώς έχει, ακόμη κατά την εποχή της Μουτζάν Μαρτινέγκου, η προμετωπίδα της βενετικής έκδοσης του 1830: «ΑΝΘΟΣ ΧΑΡΙΤΩΝ / Αὐξημένον μὲ Διδασκαλίας καὶ Παραδείγματα / ἀρμοδία εἰς τὰς ἀρετὰς, καὶ κακίας/ Βιβλίον ὠφελιμώτατον εἰς ὅποιον ἐπιποθεῖ νὰ γυμνάζεται εἰς τὴν Ἰταλικὴν καὶ Γραικικὴν Γλῶσσαν.// FIOR DI VIRTÙ / Accresciuto di Dottrine e di Esempj /adattati alle virtù ed a' vizi. / Libro utilissimo a chi brama di esercitarsi Nelle lingue / Italiana e Greca volgare. // Venezia 1830, per Francesco Andreoli».

10 Κακουλίδη Πάνου-Πηδώνια 1994, 6: «Η επιτυχία του *Άνθους των Χαρίτων* δεν οφείλεται μόνο στους λόγους που το έκαναν δημοφιλές στη Δύση, Τα διάφορα χειρόγραφα με τις παραλλαγές τους δείχνουν ότι το έργο πολλαπλασιάστηκε δημιουργικά και διαδόθηκε στον ελληνόφωνο κόσμο πολύ πριν από την έκδοσή του, το έτος όμως της πρώτης έκδοσης, το 1529, έχει ξεχωριστή θέση στον ιστορία των ελληνικών γραμμάτων: Το *Άνθος των Χαρίτων* είναι το πρώτο πεζό έργο που τυπώθηκε στην απλή γλώσσα (το πρώτο είναι ο *Απόκοπος*, 1509). Μ΄ αυτό λοιπόν το βιβλίο αρχίζει "επίσημα" μια καινούργια περίοδος στις λαϊκές εκδόσεις της Βενετίας και μαζί ένα νέο κεφάλαιο στη διάδοση της πρώιμης δημοτικής πεζογραφίας μας».

11 Koliadimu-Stevanoni 1994, 45. Βλ. όμως ολόκληρο το άρθρο για το ζήτημα του πρωτότυπου της ελληνικής μετάφρασης.

Φραντζέσκου Σοάβιου (Francesco Soave: 1743-1806). Ο Σοάβιος δίδαξε ρητορική (δηλαδή γλώσσα και λογοτεχνία) στο Πανεπιστήμιο της Πάρμας και στο λύκειο της Brera. Στη Λομβαρδία (βόρεια Ιταλία) είχε εκλεγεί γενικός διευθυντής των δημωδών σχολείων, όπου διέδωσε την παιδαγωγική διδασκαλία του Γερμανού μεταρρυθμιστή Johann Ignaz von Felbiger (1724-1788)[12].

Όταν εγκατέλειψε την Ιταλία για την Ελβετία, λόγω της Γαλλικής κατοχής (1795), ο Σοάβιος πήγε να διδάξει στο κολέγιο του Αγίου Αντωνίου, όπου διακεκριμένος μαθητής του υπήρξε ο Alessandro Manzoni[13]. Έγραψε σπουδαίες συγκριτικές μελέτες για τη φιλοσοφία του Vico και του Condillac, του οποίου μετρίασε την αισθησιοκρατική θεωρία, ενώ αργότερα μελέτησε τα έργα του Locke, και μετέφρασε το δοκίμιό του *An Essay Concerning Human Understanding* (1775). Καρπός των γλωσσολογικών του ενδιαφερόντων είναι το έργο που εκδόθηκε το 1771 στην Παβία η *Gramatica ragionata* της ιταλικής γλώσσας[14].

Με την εργασία αυτή ο Σοάβιος, παρά τον ορθολογισμό που του προέκυψε από τον Vico και που εξέφρασε σε άλλους τομείς της σκέψης του, προσέγγιζε ωστόσο θέσεις πιο συντηρητικές, όπως αυτή του γραμματικού Corticelli[15], ο οποίος, όπως θα δούμε σύντομα, άσκησε επίσης αξιόλογη επίδραση στην παιδεία της Μουτζάν Μαρτινέγκου.

Τα *Ηθικά διηγήματα* δημοσιεύθηκαν το 1782. Το έργο αυτό σύντομα έγινε best-seller για τους νέους διανοούμενους. Όπως σχολίασε ο Ούγκο Φώσκολος, του οποίου η γνώμη πιθανόν να αντήχησε ακόμη και στην πατρίδα του, τη Ζάκυνθο, προτρέποντας

12 Παραπέμπουμε στις μελέτες των Krömer 1966 και Stanzel 1976.

13 Για τη βιογραφία του Σοαβίου βλ. Fontana 1907 και Zoppi 36-40, 127-146. Πβλ. επίσης Grossi-Gianella 1944.

14 Πβλ. Sgroi 2002 και Marazzini-Fornara 2004.

15 Patota 1993, 122-123, «Nonostante le illuminate dichiarazioni d'intenti, insomma, non un solo elemento consente di considerare questa un'opera che si allontani dalla strada sicura della tradizione, anzi della conservazione. Io suo autore rifiuta ogni apertura a forme del parlato e del registro colloquiale, che pure andavano affermandosi nella prosa letteraria e non letteraria di quegli anni; molto più vicino al Corticelli che al Buonmattei, precorre l'atteggiamento di rigorosa osservanza all'antico che di lì a poco sarebbe stata la bandiera dei puristi». Όπως είναι γνωστό, παρά το θαυμασμό του κοινού για τη Γραμματική του Σοαβίου, η γενικότερη φιλοσοφική στάση του δεν ικανοποιούσε ορισμένους κριτικούς, οι οποίοι δεν δίσταζαν να υπογραμμίσουν τα μειονεκτήματά της· πβλ. Trabalza 1908, 407-416.

στην ανάγνωσή του και την Ελισάβετ μας: «[Ο Σοάβιος] είναι στα χέρια όλων των παιδιών που διαβάζουν γράμματα, γιατί τα παιδιά είναι, ως επί το πλείστον, στα χέρια τακτικών κληρικών»[16] (όπως συνέβη κατά την εφηβεία του και στο Manzoni). Αλλά, περισσότερο από τη γραμματική του Σοαβίου, ή από τα πιο πολύπλοκα έργα της ηθικής φιλοσοφίας τα οποία, μεταξύ άλλων, έχουν ήδη κυκλοφορήσει στις αρχές του 19ου αιώνα (1804) σε ελληνική μετάφραση από τον Γρηγόριο Κωσταντά (1758-1844) [17], η Ελισάβετ εξάσκησε την εκμάθησή της μεταφράζοντας τις ιστορίες του:

> Διά να τελειωθώ λοιπόν εις τὴν ορθογραφίαν εγώ εστοχάσθηκα να μεταγλωττίζω από την ιταλικήν εις την ρωμαϊκήν γλώσσαν και να τού δίδω [στο δάσκαλό μου τον Δημάδη] να μού διορθώνη τες μεταγλωττίσες. Εγώ έπιασα λοιπόν να μεταφράζω Le novelle di Francesco Soave. Αυτές είναι γραμμένες εις μίαν εύμορφην γλώσσαν· όθεν ηύρεσκα λέξες και φράσες, οποὺ δε τες εκαταλάμβανα τελείως, διά το οποίον πράγμα ετραβούσα μεγάλον κόπον μεταχειριζόμενη πολλά συχνά ένα χοντρό λεξικόν.[18]

Δυστυχώς δεν γνωρίζουμε τίποτα σχετικά με το ιταλικό λεξικό στο οποίο αναφερόταν σε αυτό το σημείο η Μουτζάν Μαρτινέγκου[19].

16 Santini 1933, 198.

17 Για τη διάδοση της ελληνικής πρόσληψης των *Istituzioni di Logica, Metafisica ed Etica* (Μιλάνο 1791) με τίτλο *Στοιχεία της λογικής, μεταφυσικής και ηθικής*) από τον Κωσταντά και στη συνέχεια, βλ. Glykofrydi Leontsini 1994: 214-218 και Di Salvo 1994. Πβλ. επίσης Πορφύρης 1956, 100.

18 Αθανασόπουλος 1999, 90.

19 Σε επιστολή της 24 Φεβρουαρίου 1823, που απευθύνεται στον πατέρα του Φραγκίσκου στην Κέρκυρα, και θα ενσωματώσει αργότερα στην Αυτοβιογραφία της [πβλ. Μπουμπουλίδης 1965, 36, Αθανασόπουλος 1999, 146], η Ελισάβετ τον πληροφορεί ότι άρχισε να μαθαίνει γαλλικά και του ζητά να την προμηθεύσει για τη μελέτη αυτής της γλώσσας ένα καλό γαλλο-ιταλικό λεξικό: «Monsieur mon cher père, / Je prends à vous écrire pour vous faire sentir notre tres-bonne santè et pour / vous demander une grace, c'est de me envoyer deux dictionaires, l'un français / et italien, l'autre italien et français, parce que les dictionaires que nous avons, / je ne sai pas où soient. Pardonnez-moi, je voues prie, les erreurs de ma petite / lettre, car ne sont pas encor deux mois après que j'ai commencé, à apprendre / cette langue tres-admirable, pleine de douceur et de facilitè. / Recevez donc le compliments de notre maison et donnez-moi votre benediction. / Votre Elise. 24. Fr. 1828». Στο λεκτικό και στη σύνταξη η συγγραφέα, επηρεασμένη κυρίως από τα ιταλικά, κάνει αρκετά λάθη: «Τα λάθη που παρατηρούνται σ' αυτό το μικρό γράμμα είναι αρκετά, προέρχονται από τον συσχετισμό της

Τα *Ηθικά διηγήματα* του Σοαβίου πραγματεύονται ιστορικά και μυθολογικά θέματα με παραδείγματα που αφορούν κυρίως ανθρώπινους χαρακτήρες, όπως (δίνουμε τους τίτλους): *Η ασθενή χήρα* (*La vedova ammalata*), *Οι δύο αδερφοί* (*I due fratelli*), *Ο ευγνώμων φίλος* (Il grato amico), *Ο γενναιόδωρος αδερφός* (*Il fratello generoso*) κλπ. Ιδιαιτέρως ένα διήγημα, *Ο Αλιμέκ και η Ευδαιμονία* (*Alimek e la Felicità*), ενδέχεται να έχει εμπνεύσει στην Ελισάβετ το θέμα της ευτυχίας, που ανέπτυξε σε βάθος η ίδια συγγραφέας υποστηρίζοντας ότι η ευτυχία βασίζεται στην ατομική ηρεμία.

Ότι οι ηθικές θεωρίες του Σοαβίου επηρεάστηκαν από τον Ελβετό ζωγράφο και ποιητή Salomon Gessner (1730-1788), δεν χρειαζόταν να αποδειχθεί επιπλέον, όπως έκανε ο κ. Βελουδής[20], εφόσον ο συγγραφέας των *Ειδυλλίων* (*Idyllen*) (που μεταφράστηκαν στα ιταλικά από τον Giulio Perrini στα 1773 και τον Aurelio Bertola στα 1777), αποδόθηκαν στην ίδια γλώσσα και από τον Σοάβιο, με το ίδιο πνεύμα που χαρακτήριζε τις μεταφράσεις από τον Όμηρο και τον γεωργικό Βιργίλιο. Ο Σοάβιος, όπως παρατηρούσε και ο Φώσκολος, έκανε τα πάντα και γρήγορα: «Il padre Soave faceva di tutto e presto. Ove trattavasi di ragionamento e d'elementi riusciva utilissimo alle scuole, compendiando, spiegando e traducendo i libri dei maestri di metafisica e di rettorica, perché aveva ingegno paziente, penna ardente e testa quadra».[21]

Όπως και αν έχουν τα πράγματα, εύστοχη μας φαίνεται η υπόδειξη του Concari, σύμφωνα με την οποία «Ο Σοάβιος γράφει με σκοπό να ερεθίσει στις ψυχές το συναίσθημα της αρετής καθώς και τον ενθουσιασμό για όσα συμβάλλουν στο να παρηγορήσει και να καταστήσει ευτυχείς τους ανθρώπους».[22]

γαλλικής με την ιταλική γλώσσα και δείχνουν πως η ικανότητα της Ελισάβετ για εκμάθηση της ξένης γλώσσας ήταν μάλλον ακουστική» (Αθανασόπουλος 1999, 193-194). Δυστυχώς η απαίτηση της Ελισάβετ απέτυχε, μιαν και ο πατέρας δεν κατάφερε να βρει τα λεξικά που τα είχε ανάγκη. Πβλ. Μπουμπουλίδης 1965: 146 («Mi è dispiaciuto alquanto che costì [a Corfù] non se trovino li dizionari che vi chiedei perché mal si può imparare una lingua ove questi vi mancano» "Πολύ στενοχωρήθηκα επειδή εκεί [στην Κέρκυρα] δεν υπάρχουν λεξικά που σας είχα ζητήσει, γιατί κακά μπορεί να μάθει κανείς μια γλώσσα, αν αυτά λείπουν").

20 Βλ. Βελουδής 1974.

21 Santini 1933, 203.

22 Concari 1898, 402: «il Soave scrive per eccitare nello spirito il sentimento della virtù e l'entusiasmo per tutto ciò che tende a sollevare e rendere felici gli uomini».

Η μετάφραση από τον Σοάβιο των *Neue Idyllen* του Salomon Gessner, από άποψη δημοσιότητας και ποιητικού αποτελέσματος, είναι ένα από τα πιο πετυχημένα έργα της ελβετικής λογοτεχνίας σε ιταλική γλώσσα του 18ου αιώνα. Οι εκδόσεις της μετάφρασης αυτής, σε ελεύθερο ενδεκασύλλαβο στίχο, δημοσιεύθηκαν για πρώτη φορά το 1788 και γνώρισαν σπουδαία δημοσιότητα, τουλάχιστον μέχρι τα μέσα του 19ου αιώνα (είναι γνωστές πάνω από 20 εκδόσεις).

Πρόκειται επιπλέον για την πρώτη ολόκληρη μετάφραση από το γερμανικό πρωτότυπο της τρίτης συλλογής των ειδυλλίων του Gessner, δημοσιευμένης στα 1772 (οι προηγούμενες συλλογές βγήκαν στα 1756 και στα 1762, αντίστοιχα), χάρη στην οποία ο Ελβετός συγγραφέας απέκτησε διεθνή φήμη.[23] Τα ποιμενικά ποιήματα του Σοαβίου συνδυάζουν σε μια επιτυχημένη συνάντηση το κλασικό ύφος και την έρευνα του διδασκαλικού στοιχείου ακόμα και στην ποιητική έκφραση, τάση που επέδρασε βαθιά στα θέματα ορισμένων συγγραφέων του πρώτου Ρομαντισμού.

Τα ηθικά θέματα παρέμεναν ασφαλώς ανάμεσα στα κύρια ενδιαφέροντα και τους στόχους της Μουτζάν Μαρτινέγκου. Αλλά πέρα από τη φιλοσοφία, υπήρχε επίσης θέση και για τα μαθηματικά και τη γεωμετρία. Τον Ιούνιο του 1823, πράγματι, έγραψε στον πατέρα της, ο οποίος τότε βρισκόταν στην Ιταλία, παρακαλώντας τον να της στείλει καλά βιβλία για τη γεωμετρία[24].

Αλλά ίσως πιο ενδιαφέρουσα είναι η επιστολή, πάλι προς τον πατέρα της, που έστειλε στην Μπολόνια, το Σεπτέμβριο του ίδιου έτους, η οποία ξεχειλίζει από επιθυμίες και εκτιμήσεις για διάφορους κλασικούς συγγραφείς, και ταυτόχρονα η διαβεβαίωση ότι το διακαές ενδιαφέρον της για την παιδεία δεν θα βλάψει οπωσδήποτε την υγεία της:

> Στη Μπολώνια
> Αξιολάτρευτε Πατέρα,
>
> μέσω ενός από τα πιο αγαπητά σας πρόσωπα έχουμε λάβει όλα όσα μας στείλατε, ως εκ τούτου, ας δεχτείτε τις ευχαριστίες εκ μέρος μου και των υπολοίπων. Δεν είχα το χρόνο να εξετάσω όλα τα νέα βιβλία

23 Κανονικά τα έργα του Gessner ήταν γνωστά διαμέσου γαλλικών μεταφράσεων, όπως έγινε π. χ. στην περίπτωση της επιλογής ειδύλλιων από τον περίφημο Aurelio Bertola de' Giorgi (1753-1798). Βλ. Pirro 2003.

24 Βλ. Μπουμπουλίδης 1965, 148: «fra i libri che, come dite, mi manderete dall'Italia, [...] di essere qualche buona geometria».

που μου στείλατε, εκτός από τα *Notti Romane*, έργο πραγματικά γεμάτο κομψότητα, που δεν του λείπουν τα πολιτικά, ούτε τα ηθικά, αν και παγανιστικά στοιχεία. Ως προς τα βιβλία, αν σκοπεύετε να κάνετε κάποια ιδιαίτερη συλλογή, σας συστήνω να συλλέξετε όσα αφορούν στα θέματα της Λογικής, της Φυσικής και της Ηθικής, καθώς και όλους τους κλασικούς συγγραφείς της Ιταλίας, της Γαλλίας και της Αγγλίας. Αυτό εγώ επιθυμώ, όχι προς μοναδικό όφελός μου - γιατί ο χρόνος που έχω να ζήσω στο σπίτι μας δεν είναι αρκετός για μένα να διαβάσω ακόμα και το ένα εικοστό όλων των βιβλίων - αλλά προπαντός για τη χρήση και τη διδασκαλία της οικογένειάς μας. Δεν λέω τίποτα για τους κλασικούς Έλληνες συγγραφείς, επειδή ο αδελφός μου, όντας καλά εκπαιδευμένος στη γλώσσα, θα φροντίσει ο ίδιος να τους προμηθεύσει. Στη συνέχεια, σας συστήνω την αγορά του επικού ποιήματος του Βιργίλιου, αναφέρομαι στην *Αινειάδα*, έργο πολύ κατατοπιστικό και χρήσιμο. Το διάβασα στα γαλλικά και πολύ θαύμασα τον διάσημο ποιητή και σε ορισμένες περιπτώσεις τον βρήκα όχι μόνο αντάξιο, αλλά ανώτερο από τον ίδιο τον Όμηρο. Μέσα από το πρόσωπο του ήρωα του, μας διδάσκει ότι ένα άτομο, για να γίνει ενάρετο, είναι απαραίτητο, εκτός από τις υποχρεώσεις προς τον Θεό, να πληροί την υποχρέωση του υπηκόου, του καλού πολίτη, του γιου, του πατέρα και, τέλος, του γαμπρού. Υποχρεώσεις οι οποίες, πράγματι, όταν εκπληρωθούν όλες κάνουν ενάρετο και αξιοθαύμαστο εκείνον που τις εκπληρώνει, και αν αυτός παραβιάσει έστω και μια από αυτές, οι υπόλοιπες δεν αρκούν για να τον καταστήσουν ενάρετο. Αλλά, ας μιλήσουμε για κάτι άλλο. Είχα τη μεγάλη χαρά να μάθω από εσάς νέα για τον αδελφό μου. Θα προτιμούσα όμως να μπορούσα να διαβάσω κάποια δική του επιστολή· γι΄ αυτό αν θέλετε, αγαπητέ πατέρα μου, να το απολαύσω, μπορείτε να το κάνετε συμπεριλαμβάνοντας στο φάκελό σας κάποια επιστολή του, οποιαδήποτε στο μέλλον λάβετε.

Να μην ανησυχείτε, σας παρακαλώ, μήπως η μελέτη εξασθενίσει την υγεία μου: μελετώ για την ευχαρίστησή μου, και ο,τιδήποτε αρέσει στον άνθρωπο, ποτέ δεν μπορεί να του προκαλέσει βλάβη, όταν η ευχαρίστηση αυτή αφορά στην ειλικρίνεια και στην αρετή.

Δεν έχω τίποτε άλλο να σας γράψω, και επιβεβαιώνοντάς σας για την υγεία όλων μας, σας φιλώ τα χέρια .

5η Σεπτεμβρίου 1823 / από τη Ζάκυνθο/ η Ελίζα σας[25]

25 Βλ. Μπουμπουλίδης 1965, 151:
«[a] Bologna
Padre adorabile
Con una vostra carissima abbiamo ricevuto tutto ciò che ci mandaste, onde

Από την επιστολή αυτή μαθαίνουμε, μεταξύ άλλων, ότι η Ελισάβετ διάβασε το ευπώλητο μυθιστόρημα *Νύχτες στη Ρώμη* (*Notti romane*) του διάσημου μιλανέζου Alessandro Verri (1741-1816)[26].

Ίσως ο Διαφωτισμός δεν ήταν η πιο κατάλληλη περίοδος για το γενικότερο αρχαιολογικό ενδιαφέρον, αλλά πρώτος ο Verri εντόπισε ξανά τον κλασικισμό της αρχαίας Ρώμης μέσα από προσωπικές εκτεταμένες μελέτες και περιοδικές επιτόπιες διαμονές από τις οποίες ο ίδιος παρέθετε κάθε εύρημα που έβγαινε στο φως σε κατάλογο με σχολαστικό τρόπο.

Το *Notti romane* χωρίζεται σε δύο μέρη: το πρώτο, του 1792, με τίτλο *Στον τάφο των Σκιπιόνων* (*Al sepolcro de' Scipioni*) και ένα δεύτερο, του 1804, *Πάνω στα ερείπια του αρχαίου μεγαλείου* (*Sulle ruine della magnificenza antica*). Το πρώτο μέρος εξιστορεί την υποτιθέμενη ανακάλυψη των τάφων της οικογένειας των Σκιπιόνων πάνω στην περίφημη ρωμαϊκή Αππία οδό (μολονότι

ricevete i miei ringraziamenti e que' degli altri. Non ebbi tempo di osservare i libri nuovi mandatimi, se non alquanto le Notti Romane, opera davvero piena di eleganza, non scarsa di Politica, né di Morale bensì pagana, a proposito de' libri, se voi pensate di fare qualche raccolta, vi consiglio che raccogliate tutte le parti della Filosofia Logica, della Naturale, e della Morale e tutti gli autori classici dell'Italia, della Francia, e dell'Inghilterra, e questo io bramo, non per proprio utile – perché il tempo che ho da vivere in casa nostra né pur mi basterà leggere la vigesima parte di tutti questi libri – ma per utile ed ornamento della famiglia. Non vi dico niente degli autori classici greci, perché mio fratello, ben inteso della lingua, prenderà cura onde raccoglierli. In appresso vi raccomando l'acquisto dell'epico poema di Virgilio, dico l'Eneide, opera assai istruttiva ed utile, io la lessi in francese e molto ammirai il celebre Poeta, trovandolo in certe situazioni non che uguale, ma superiore ad Omero istesso, nella persona del suo Eroe c'insegna, che per rendersi virtuoso convien dopo quel che deve a Dio, adempiere il dovere del suddito, del cittadino, del figlio, del padre e, finalmente, quello dello sposo, doveri per verità, che ove tutti si adempiono rendono virtuoso ed ammirabile colui che gli adempisce e dove un solo di questi si trasgredisce non bastano gli altri onde renderlo tale. Ma veniamo ad altro.

Ebbi gran piacere per aver inteso da voi notizia del mio fratello, o più ne avrei avuto, se avessi letta sua propria lettera, onde se volete, mio caro padre, che io ne godi su questo, lo potete fare acchiudendomi nella vostra lettera, qualche altra sua, che all'avvenire ne avrete.

Non abbiate, vi prego, niun timore che lo studio possa indebolirne a mia salute io studio pel solo piacere, e ciò che all'uomo piace non gli può mai cagionar male quando il piacevole riguarda all'onestà e alla virtù.

Non ho altro da scrivervi, onde resto con farvi intendere la nostra perfettissima salute e con baciarvi ambe le mani.

5 Set[tembre] 1823 s. v. La vostra Elisa, Zante».

26 Βλ. Santato 2004, 338-342, 439 (βιβλιογραφία).

ίχνη τους ήταν ήδη γνωστά από τον περασμένο αιώνα), την οποία ο ίδιος διερεύνησε προσωπικά το 1780. Η εμφάνιση των διάφορων μορφών αρχαίων Ρωμαίων, οι οποίοι με τη σειρά τους πλησιάζουν τον συγγραφέα με τη μορφή σκιών, εξελίσσεται στην αφήγηση μιας ιστορίας που αρχίζει με την περίοδο της Ρωμαϊκής Δημοκρατίας και φτάνει ως την Αυτοκρατορία, ενώ η περιγραφή των χαρακτήρων ενεργεί ως νήμα δοκιμιακής αφήγησης. Κατά το δεύτερο μέρος του έργου, ο Verri αναφέρει όσα είχε παρατηρήσει κατά τις ημέρες των ανασκαφών και υπογείων εξερευνήσεων: δηλαδή το μεγαλείο της κλασικής αρχαιότητας, τη δυναμική διάσταση της αρχαιολογικής και ιστορικής του αντίληψης και, το σημαντικότερο, την επιθυμία να διατηρήσει οποιαδήποτε απόδειξη του μεγαλείου αυτού του ανώτερου πολιτισμού, που έρχεται σε αντίθεση με την επιφανειακή εκτίμηση των επιστημόνων της εποχής του. Με μια ζωντανή περιοδεία μέσα στο ρωμαϊκό πολιτισμό, ο Verri προσπαθεί να προσδώσει ένα νέο ύφος σε ένα πολύ προοδευτικό κοινό.

Το 1824, αφού έχει τελειώσει τη μοναδική κωμωδία της που σώζεται ως τις μέρες μας, το έργο *Ο Φιλάργυρος*, η Ελισάβετ συνεχίζει τη δραματογραφική δίγλωσση δραστηριότητά της, γράφοντας το ιταλικό δράμα ο *Camillo*. Το έργο έτυχε να διαβάσει ένας αξιόλογος συγγενής της, ο οποίος είχε σπουδάσει νομικά στην Πάντοβα, ο Ιππότης Μεγαλόσταυρος Αντώνιος Κομούτος (1748/9-1833) [27], ο οποίος δεν δίστασε να διατυπώσει ορισμένες επιφυλάξεις σχετικά με την έκβαση της ιταλικής απόδοση, (παραθέτω):

> Αλλά ας ξαναγυρίσω εις την γραμματισμένην ζωήν μου. Ένα ἀπὸ τὰ δράματα τούτου τοῦ χρόνου [το 1824], δηλαδή τον «Camillo», το έδωσα εις τον διδάσκαλόν μου τον Ρωμαντζά διά να το αναγνώση, αυτός δε, χωρίς να ηξεύρω εγώ τίποτες, το έδωκε και το εδιάβασεν ο θειός μου, ο κύριος Αντώνιος Κομούτος, ο οποίος ερχόμενος μίαν ημέραν διά να μας χαιρετίση και αρχίζοντας κάτι να λέγωμεν περί σπουδής μού το εἶπε και μού έδωσε να καταλάβω πως η ιταλική φράσις, με την οποίαν αυτό το δράμα είναι γραμμένον, δεν ήτον τελείως καλή[28].

27 Η οικογένεια Κομούτος, πελοποννησιακής καταγωγής, εγκαταστάθηκε στη Ζάκυνθο γύρω από το 16ο αιώνα. Υπήρξε μία από τις πιο διάσημες οικογένειες του νησιού. Ο Αντώνιος Κομούτος, ο θείος της Ελισάβετ, απασχολήθηκε, μεταξύ άλλων, και με τη λαογραφία και εξελέγη «Κόμης, Πρίγκιψ της Επτανήσου Πολιτείας και Πρόεδρος της Γερουσίας». Βλ. Ζωης, 1963, Α΄, 307-309.

28 Μπουμπουλίδης 1965, 38.

Σε αυτό το σημείο η Ελισάβετ αποφασίζει να αναβάλει τις ιταλικές δημιουργίες της και να εμβαθύνει περισσότερο τη μελέτη αυτής της γλώσσας. Για το σκοπό αυτό επέλεξε να αντιμετωπίσει τη δυσχερή ανάγνωση του πεζού λόγου του Δεκαήμερου του Βοκκακίου. (Παραθέτω):

> Η Δεκαήμερος (*sic*) – ήγουν *il Decamerone* – του Βοκκακίου είναι το μοναχόν σύγγραμμα, οπού από τότε οπού εγράφη, έως την σήμερον, νομίζεται διά την πλέον εξαίρετην πεζογραφίαν της ιταλικής γλώσσης· όθεν εγώ ανεγίνωσκα ένα-ένα μύθον του (novella), έπειτα τον εξεστιχούσα, μετά ταύτα τον έγραφα χωρίς να κοιτάζω το βιβλίον. Ο Βοκκάκιος έχει φράσεις πολλά δύσκολες, αλλά τες εκαταλάμβανα, πρώτον διατί εδιάβαζα τα γραμματικά σχήματα, τα οποία είναι εις την γραμματικήν του Αββά Κορτιτζέλλη[29].

Ας σταματήσουμε για λίγο πάνω σε αυτό το χωρίο από την *Αυτοβιογραφία* της, όπου γίνεται σαφές ότι η Μουτζάν Μαρτινέγκου ασχολήθηκε, ύστερα από τον Σοάβιο, με έναν άλλο σύγχρονο θεωρητικό της γραμματικής της ιταλικής γλώσσας, τον κληρικό ακαδημαϊκό της Crusca και παιδαγωγό αβά Σαλβατόρε Κορτιτζέλλι (Salvadore Corticelli, 1689-1758)[30]. Το έργο που αναφέρει η Μουτζάν Μαρτινέγκου ήταν ένα βασικό βοήθημα της σχολικής εκπαίδευσης της εποχής[31], πρόκειται για μια καινούργια μέθοδο για την εκμάθηση της γραμματικής του τοσκανικού ιδιώματος σύμφωνα με πρωτοποριακές παιδαγωγικές οδηγίες, με τίτλο *Regole ed osservazioni della lingua toscana ridotte a metodo* (*Κανόνες και παρατηρήσεις για τη γλώσσα της Τοσκάνης μεθοδικά διασκευασμένες*, Μπολόνια 1745). Η γραμματική αυτή είναι εφοδιασμένη με αναρίθμητα παραδείγματα από την πεζογραφία και το ύφος του Βοκκακίου, κατάλληλα για νεαρούς μαθητές[32].

29 Μπουμπουλίδης 1965, 38-39.

30 Για την προσωπικότητά του βλ. Magnani 1983.

31 Marazzini 1994, 88.

32 Σύμφωνα με το σύγχρονο Βενετό ερμηνευτή Francesco Antonio Zaccaria (1714-1795) η γραμματική του Κορτιτζέλλι παρουσιάζει «un nuovo Decamerone non di novelle, ma di precetti sopra la Toscana eloquenza, scritto tuttavia colla maggior grazia, che in un perfetto imitatore del Boccaccio si possa mai desiderare, e (che è più) de' migliori esempli dal Boccaccio stesso principalmente tratti corredato a gran vantaggio de' leggitori. Sicché e i precetti, e lo stile, con che si danno, e gli esempli, che li confermano, ed illustrano, rendono questo libro grandemente pregevole, e tale da mettersi con gran premura in mano de' giovanetti»· βλ.

Ο Κορτιτζέλλι στο μεταξύ παραχώρησε στη δημοσιότητα και μια "εκκαθαρισμένη" έκδοση του *Δεκαήμερου* του Βοκκακίου (Μπολόνια 1751), ως περαιτέρω συμβολή στην υποστήριξη της κομψής φλωρεντινής γλώσσας του μεγάλου πεζογράφου[33].

Με τη μελέτη των έργων του αβά Κορτιζέλλι η Μουτζάν Μαρτινέγκου εφοπλίστηκε με τα πιο ενημερωμένα σχολικά βιβλία που απευθύνονταν πλέον για αποκλειστική χρήση των μαθητών του σχολείου και όχι, όπως συνέβηκε παλαιότερα με τις λόγιες γραμματικές (όπως π. χ. του καρδιναλίου Πέτρου Bembo, 1525), που ήταν προορισμένες μάλλον σε εγγράμματο και μορφωμένο, αλλά και πολύ περιορισμένο, κοινό διανοούμενων. Με άλλα λόγια, η Ελισάβετ στάθηκε σε θέση να μεταχειριστεί τα καινούργια και μεταρρυθμιστικά εργαλεία που είχαν ρυθμιστεί στην Ιταλία στο πλαίσιο της πολιτισμικής πολιτικής του 18ου αιώνα. [34]

Ως εκ τούτου, η συγγραφέας μας θα μπορούσε να ομαλοποιήσει το ύφος της σύμφωνα με τις πιο ενημερωμένες και συνεπείς προδιαγραφές της εποχής, αν θεωρήσουμε ότι, στα 1820, όταν δηλαδή έγραψε το διάλογο της *Αιμηλίας και της Εθελβίγη, ή περί Φθόνου* (*Dialogo di Emilia ed Etelvige, ovvero dell'Invidia*)[35], παρόλο που βρίσκουμε στο κείμενο πάντοτε την προσωπική αντωνυμία *egli* και όχι *lui* σε λειτουργία υποκείμενου, όπως προδιαγράφει ο Κορτιτζέλλι (αλλὰ και ο Σοάβιος), ωστόσο στο πρώτο πρόσωπο του παρατατικού απαντάμε εναλλακτικά τον τύπο με κατάληξη -ο και τον τύπο σε -a (volevo/voleva), ενώ το δεύτερο τύπο τον απέφευγαν οι σύγχρονοι γλωσσολόγοι.

Αξίζει να κάνουμε λόγο επίσης για την πρόοδο της Μουτζάν Μαρτινέγκου στο επίπεδο της δραματουργικής αισθητικής. Στον τομέα αυτό η ζακυνθινή συγγραφέας φαινόταν ιδιαίτερα ικανή, αν κρίνουμε τουλάχιστον από τους τίτλους των χαμένων δραμάτων.

Zaccaria 1754, 77.

33 Rosasco 1777, 316: «Dicasi adunque aurea la lingua del milletrecento, perché fu bella, perché fu pura, perché fu corretta, perché ebbe illustri scrittori, e sopra tutto perché gli antichi, anche idioti, nello spiegarsi usavano certa struttura di parole, certa grazia di sentimenti, certa naturale eleganza di espressione, che non è con eguale facilità a noi naturale».

34 Πβλ. Matarrese 1993, 21-40.

35 Πβλ. Αθανασόπουλος 1999, 102-109, ενώ 109-117 και 183-189 για την ελληνική μετάφραση.

Και ακριβώς στο πλαίσιο αυτό, δεν είναι άτοπο να αναφέρουμε πως, δεδομένου ότι είχε εξακριβώσει τα προσωπικά της καλλιτεχνικά όρια, που συνδέονταν με μια ψυχαναγκαστική τάση προς την δημιουργία γραπτών διαλόγων, τάση που αρχίζει με τη σύνθεση των δραμάτων *Numitore* και *Licurgo*, η ίδια η Ελισάβετ θα βασιστεί για τη βελτίωσή της στη μελέτη των αισθητικών έργων του Ιταλού λογίου Gian Vincenzo Gravina (1664-1718).

Το ενδιαφέρον για τον συν-ιδρυτής της Ακαδημίας της Αρκαδίας (1690), της σχολής που είχε ως κύριο στόχο τη διατήρηση της κλασικής ελληνο-λατινικής παράδοσης σε αντίθεση με τη μοντέρνα άποψη του Διαφωτισμού, ίσως πρόλαβε τη Μουτζάν Μαρτινέγκου υπό τον διττό ρόλο του Γραβίνα ως θεατρικού θεωρητικού και ως ηθικού φιλόσοφου, αλλά είναι βέβαιο ότι διάβασε σίγουρα την πραγματεία *Περί τραγωδίας* του (*Della tragedia*, 1715), που «αναπτύσσει – όπως παρατηρήθηκε – περισσότερο την ποιητική τέχνη παρά την κριτική, αν εξαιρέσουμε ορισμένες αποτιμητικές αξιολογήσεις για τον Tasso και τον Guarini».[36]

Στην πραγματεία αυτή, όντως ο Γραβίνα συνοψίζει τις διδακτικές αρχές της τέχνης που είχε ήδη εκφράσει σε προηγούμενες θεωρητικές εργασίες οι οποίες παρακολουθούν αυστηρά τη φύση του «αληθινού και του ορθού», δηλαδή τα μόνα κριτήρια που συνδέουν το καλό με την ηθική διδασκαλία. Σε αυτές τις πραγματείες ο Γραβίνα αποδίδει στα διαφορετικά λογοτεχνικά είδη αντίστοιχες επιστημολογικές λειτουργίες, επίσης, ανάλογα με το ύφος που εντόπιζε. Η Τραγωδία π.χ. διορίζεται για να εκπροσωπήσει τη σύγκρουση των παθών, τοποθετώντας τον άνθρωπο μπροστά στον εαυτό του και τον άγριο χαρακτήρα του, με σκοπό να τον βελτιώσει μέσα από ένα σταδιακό ηθικό δίδαγμα και τον έλεγχο των ίδιων των παθών (ή «παραλήρημα», όπως τον αποκαλεί ο Γραβίνα):[37]

> Imperoché, benché la tragedia rappresentando casi miserabili ed atroci commova le passioni, nulladimeno, siccome il corpo umano

36 Αυτή η γνώμη του Baroni 1997, 290: «è più di poetica che di critica, se si prescinde da alcuni giudizi molto limitativi su Tasso e Guarini».

37 Για την έννοια του παραληρήματος στην αισθητική νοοτροπία του Γραβίνα, βλ. Tatarkiewicz 1982: 148: «uno dei concetti fondamentali dell'estetica del Gravina è quello di delirio, termine con cui egli definisce quello stato paranormale della mente, in cui le passioni, impadronitesi del controllo della fantasia, portano lo spirito verso una condizione di esaltazione, di turbamento e di frenesia, al limite della follia».

> bevendo a poco a poco il veleno supera con la consuetudine la forza di quello e ne fugge l'offesa, così l'animo commosso frequentemente senza suo pericolo dalle finte rappresentazioni si avvezza in tal maniera alla compassione ed all'orrore, che a poco a poco ne perde il senso, come nella peste veggiamo avvenire; in modo che poi, quando nella vita civile incorra oggetti, e casi veri e compassionevoli o spaventevoli sopra la propria o l'altrui persona, si trova esercitato sul finto, e preparato dall'uso alla tolleranza del vero: appunto come i soldati a sostener la vera guerra, nel finto combattimento e nella palestra lungo tempo s'avvezzano.[38]

Έτσι, η ηθική ανάγκη και η αισθητική επιθυμία σε κάποιο σημείο του έργου της Μουτζάν Μαρτινέγκου φθάνουν να συμπλέκονται και αλληλοενισχύονται θετικά. Αλλά σε αυτές τις κατηγορίες της ηθικής και της αισθητικής χρειάζεται να προσθέσουμε έναν σαφή παιδαγωγικό και κοινωνικό στόχο ως απόηχο του καλύτερου διδάγματος του Διαφωτισμού. Η ευθύνη της Ελισάβετ δεν είχε σκοπό μόνο την προσωπική ανέλιξη σε κάποια κοινωνική τάξη (και με ποια ωφέλεια, άλλωστε), αλλά θα μπορούσε να εξυπηρετήσει, βάσει των αρχών της ευαισθησίας της εποχής, τη βελτίωση μιας ανθρώπινης κοινότητας, όπως αυτής της Ζακύνθου, που την χαρακτήριζαν διαπροσωπικές σχέσεις ακόμα πολύ χοντροκομμένες και άγριες.

> Εστοχαζόμουν – γράφει η Ελισάβετ στην *Αυτοβιογραφία* της – πως είχα να μεταγλωττίσω εις το απλόν πολλά ψυχοφελή συγγράμματα, και να τα κάμω να τυπωθούν προς κοινήν ωφέλειαν, και προς εδικόν μου μνημόσυνον[39].

Ακριβώς αυτός ήταν ο πυρήνας της διαφωτιστικής σκέψης της Μουτζάν Μαρτινέγκου, μιας στάσης που η ίδια συμμερίσθηκε με τις μεταρρυθμιστικές πρακτικές και τις διανοητικές πρωτοβουλίες ξεχωριστών προσωπικοτήτων της εποχής, όπως της Ευανθίας Καΐρη, του Αδαμαντίου Κοραή και του Ρήγα Βελενστινλή: δηλαδή τα «ψυχωφελή συγγράμματα», τις «μεταγλωττίσεις» ηθικών έργων, αλλά προπαντός τη χρήση του μείζονος συστήματος για τη διάδοση των ιδεών: «τὸ τύπωμα».

38 Emiliani-Giudici 1857, 158.
39 Αθανασόπουλος 1999, 100.

Βιβλιογραφία

Baroni, Giorgio: *Storia della critica letteraria in Italia*, Τορίνο 1997.

Bühler, Curt F.: "Studies in the Early Editons to the Fiore di Virtù". *Papers of the Bibliographical Society of America* 49 (1955): 315-339.

Concari, Tullo: *Storia letteraria d'Italia*, *Il Settecento*, Μιλάνο 1898.

Dendrinou Kolias, Helen (Επιμ.), Elisavet Moutzan-Martinengou, *My Story*, Athens Georgia 1989

Di Salvo, Ines: "Percorsi ideologici. Le traduzioni neogreche da Francesco Soave (1804-1876)". Στο: Vitti 1994: 189-202.

Emiliani-Giudici Paolo (Επιμ.): *Prose di Gianvincenzo Gravina*, Φλωρεντία 1857.

Fontana, Leopoldo: *Francesco Soave (1743-1806)*, Pavia 1907.

Glycofrydi-Leontsini, Athanasia: "Traduzione di testi filosofici italiani durante l'Illuminismo neogreco (Genovesi, Muratori, Soave)", στο: Vitti 1994: 203-218.

Grossi Angelo - Gianella Laura (Επιμ.), *Francesco Soave: vita e scritti scelti pubblicati in occasione del 2. centenario della nascita*, 1944.

Koliadimu Stamatia-Stevanoni Cristina: "Per l'individuazione del prototipo italiano di Ἄνθος τῶν χαρίτων, Venezia 1529", στο: Vitti 1994: 39-56.

Krömer, Ulrich: *Johann Ignaz von Felbiger: Leben und Werk*, Φράιμπουργ 1966.

Legrand, Émile: *Bibliographie Hellénique. Description raisonnée des ouvrages publiés par des Grecs au XVIIIe siècle*, τ. 1, Παρίσι 1918.

Luciani, Cristiano (2013): *Elisavet Mutzà(n)-Martinengu, Autobiografia e teatro. L'opera superstite di una nobildonna zantiota*, Roma 2013.

——— (2014): *Estetica, filologia e politica nell'Ottocento greco*, Roma 2014.

Mackridge, Peter: "Venise après Venise: official languages in the Ionian Islands, 1797-1864". *Byzantine and Modern Greek Studies* 38 (2014): 68-90.

Magnani, Sabina: "Corticelli, Salvatore". Στο: *Dizionario Biografico degli Italiani*, τ. 29, Roma 1983.

Marazzini, Claudio: *La Lingua italiana: Profilo storico*, Bologna 1994.

Marazzini Claudio-Fornara Simone (Επιμ.): *Francesco Soave e la grammatica del Settecento* (Πρακτικά του Συνεδρίου, Vercelli, 21 Μαρτίου 2002), Alessandria 2004.

Matarrese, Tina: *Storia della lingua italiana. Il Settecento*, Bologna 1993.

Patota, Giuseppe: *I percorsi grammaticali*, στων L. Serianni Luca-Trifone Pietro (Επιμ.): *Storia della lingua italiana*, τ. I, Torino, 1993: 93-137.

Perlorentzou, Maria: "'Impronte' strutturali nell'*Autobiografia* di Elissavet Mutzàn Martinengu", στων Proiou Alkistis-Armati Angela (Επιμ.): *La presenza femminile nella letteratura neogreca*. Πεπραγμένα του VI Convegno Nazionale di Studi Neogreci (Ρώμη 19-21 Νοεμβρίου 2001), Roma 2003: 91-108.

Pirro, Maurizio: *Anime floreali e utopia regressiva: Salomon Gessner e la tradizione dell'idillio*, Pasian di Prato 2003.

Rosasco, Girolamo: *Della lingua toscana. Dialoghi sette*, Torino 1777.

Rusconi, Giuseppe: *Ecclesiastici ticinesi a Roma nel Settecento*, Locarno 2006.

Santato, Guido: "Cultura e letteratura nell'Illuminismo". Στων Borsellino Nino-Pedullà, Walter (Επιμ.): *Storia generale della letteratura italiana*, τ. VII: *Il secolo riformatore: poesia e ragione nel Settecento*, Roma 2004: 297-454.

Santini Emilio (Επιμ.): U. Foscolo*, Sulla traduzione dell'Odissea*, in *Opere*, VII, *Lezioni, articoli di critica e di polemica (1809-1811)*, Firenze 1933: 197-230.

Sgroi, Salvatore C.: *Studi di storia della terminologia linguistica: la Gramatica ragionata della lingua italiana, 1771, di Francesco Soave tra razionalismo ed empirismo*, Roma 2002.

Stanzel, Joseph: *Die Schulaufsicht im Reformwerk des Johann Ignaz von Felbiger (1724-1788): Schule, Kirche und Staat in Recht und Praxis der aufgeklärten Absolutismus*, Paderborn 1976.

Tabaki, Anna: "L'oeuvre dramatique d'Élisabeth Moutzan-Martinengou". ΣΥΓΚΡΙΣΗ/*COMPARAISON* 7 (1996): 59-73.

Tatarkiewicz, Władysław: *L'Estetica moderna*, ιταλ. μεταφρ. Torino 1982.

Trabalza, Ciro: *Storia della grammatica italiana*, Milano 1908.

Vitti, Mario (Επιμ.), *Testi letterari italiani tradotti in greco (dal '500 ad oggi)*, Soveria Mannelli 1994.

Zaccaria, Francesco Antonio: *Storia letteraria d'Italia*, VI, Modena 1754.

Zoppi, Giuseppe: *Gli scrittori della Svizzera italiana*, τ. I-II, Bellinzona 1936.

Αθανασόπουλος, Βαγγέλης (Επιμ.): *Ελισάβετ Μουτζάν Μαρτινέγκου, Αυτοβιογραφία*, Αθήνα, Ωκεανίδα 1997.

Βελουδής, Γεώργιος, «Η παρουσία του Salomon Gessner στη λογοτεχνία του ελληνικού Διαφωτισμού». *Ο Ερανιστής* 11 (1974): 17-40.

Ζώης, Λεωνίδας Χ.: *Λεξικόν Ιστορικόν και Λαογραφικόν Ζακύνθου*, τόμοι Α΄-Β΄, Αθήναι 1963.

Κακουλίδη Πάνου Ελένη-Πηδώνια Κομνηνή (Επιμ.), *Άνθος των Χαρίτων-Φιόρ δε Βερτού. Η Κυπριακή Παραλλαγή*, Λευκωσία 1994.

Μπουμπουλίδης Φαίδων Κ. (Επιμ.): *Ελισάβετ Μουτζά-Μαρτινέγκου*, Αθήναι 1965.

Παπαδόπουλος, Θωμάς Ι.: *Ελληνική Βιβλιογραφία (1466 ci-1800)*, τ. Α΄, Αθήνα 1984.

Πορφύρης, Κωνσταντίνος (Επιμ.): Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου (1801-1832), *Αυτοβιογραφία*, Αθήναι 1956.

Ο Ν. Λούντζης μεταφραστής του Hegel: οι μεταφράσεις για τον Σολωμό

Μιχαήλ Λειβαδιώτης *

Για την ιστορία της κίνησης των ιδεών στον νεωτερικό ευρωπαϊκό χώρο, μια ιστορία πλούσια σε «-ισμούς» και σε λογιών διαπλοκές και διαδράσεις τους, σπουδαία θέση κατέχει το χρονικό της διείσδυσης του ιδεαλισμού στους κατά τόπους κύκλους φιλοσόφων και λογίων. Ο τρόπος με τον οποίο η γερμανική φιλοσοφία παραβίασε κάθε φορά τα εθνικά και γλωσσικά σύνορα και οι μεταμορφώσεις της στα περιβάλλοντα υποδοχής στοιχειοθετούν ένα κεντρικό κεφάλαιο της ιστορίας των ιδεών στον μακρύ 19ο αιώνα. Κι αυτό γιατί η αντίσταση που γνώρισε ειδικά ο εγελιανός στοχασμός σε κάθε προσπάθεια διασποράς του ήταν τόσο σθεναρή που μόνο με τις αντιξοότητες υποδοχής του συγγενούς του ρομαντισμού θα μπορούσε να συγκριθεί. Γι' αυτό και δεν ξαφνιάζει το γεγονός ότι η ρίζα της αντίδρασης και στις δύο περιπτώσεις βάθαινε στα ιδεολογικά χώματα φόβων προσόμοιων, κατεξοχήν πολιτικής και θρησκευτικής φύσης.

Η ιδιαίτερη περίπτωση του επτανησιακού εγελιανισμού, που ανθεί τις τρεις τελευταίες προενωτικές δεκαετίες στο ιόνιο, χαρακτηρίζεται από μια σαφώς πιο ήπια εξέλιξη, αν και δεν έλειψαν και εδώ κάποιες σπασμωδικές αντιδράσεις, όπως το θεσμικό ανάχωμα που επιχείρησε να υψώσει η αγγλική προστασία υπαγορεύοντας τον αντι-ιδεαλιστικό προσανατολισμό της Ιονίου Ακαδημίας. Η κατά τα άλλα ανενόχλητη προέλαση του ιδεαλισμού στα Επτάνησα ερμηνεύεται είτε ως συνέπεια του ιδιαίτερου πολιτικού status της περιοχής είτε ως απόρροια της εξέλιξης του ίδιου του ρεύματος, που παρά την ορμητικότητά του δεν έδωσε ποτέ μια «σχολή», παραμένοντας ουσιαστικά μια ιδιωτική υπόθεση.

---

* Ο Μιχαήλ Λειβαδιώτης είναι υποψήφιος διδάκτορας στο τμήμα Νεοελληνικών Σπουδών του Freie Universität του Βερολίνου.

Πρακτικά Ε΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτ. 2014): Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία
Τόμος Β΄ (ISBN: 978-960-99699-9-4)
© 2015 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

Ως τέτοια πρέπει να νοηθεί και η περίπτωση που θα μας απασχολήσει, η δεξίωση δηλαδή της φιλοσοφίας του Hegel από τον Διονύσιο Σολωμό με τη βοήθεια των μεταφράσεων που εκπόνησε για τον ποιητή ο Νικόλαος Λούντζης. Οι μεταφράσεις έγιναν από το γερμανικό πρωτότυπο στα ιταλικά, τη γλώσσα της παιδείας αμφοτέρων. Σώζονται σήμερα 25 χειρόγραφα τα οποία φυλάσσονται στο Μουσείο Σολωμού και επιφανών Ζακυνθίων – πλην ενός που βρίσκεται στην Εθνική Βιβλιοθήκη. Το εγχείρημα του Λούντζη, που τοποθετείται στην εικοσαετία από το 1834 μέχρι το 1854, προέκυψε ως συνέπεια της επιτακτικής επιθυμίας του ποιητή να αναγνώσει τον στοχασμό και την ποιητική των σύγχρονών του Γερμανών. Έργα των Hegel, Fichte, Schelling, Hamann, Goethe, Schiller, Novalis και πολλών άλλων περιλαμβάνονται ακέραια ή αποσπασματικά στα 25 χειρόγραφα. Ο Hegel δεν καταλαμβάνει μόνο το μεγαλύτερο όγκο των μεταφράσεων, αλλά είναι και ένας από τους λίγους συγγραφείς που το έργο τους μεταφράζεται προγραμματικά εξ ολοκλήρου. Πράγματι, 16 από τα χειρόγραφα περιλαμβάνουν αποκλειστικά μεταφράσεις εγελιανών έργων, ενώ και σε άλλα τρία χειρόγραφα εντοπίζονται μεγαλύτερα ή μικρότερα μέρη έργων του. Η κωδικολογική εξέταση του corpus επιτρέπει πλέον να επιβεβαιώσουμε μια πρώιμη υπόνοια της έρευνας: η διάταξη του υλικού εντός των χειρογράφων, τα κενά, οι σελίδες τίτλων, οι συνέχειες και οι ασυνέχειες της σελιδαρίθμησης είναι στοιχεία που συνηγορούν υπέρ της άποψης ότι ο αρχικός όγκος των χειρογράφων ήταν κατά πολύ μεγαλύτερος του σωζόμενου.[1] Από την εξέταση των χειρογράφων εξάλλου προκύπτει ένα ακόμη σημαντικότερο συμπέρασμα: ότι ο Λούντζης μετέφρασε από την πρώτη έκδοση των εγελιανών Απάντων[2] όλο το γνωστό μέχρι τα μέσα του αιώνα έργο του Γερμανού φιλοσόφου, χωρίς να επιλέγει συγκεκριμένα έργα όπως κάνει με άλλους φιλοσόφους. Επιπλέον, η παρουσία μεταξύ των πηγών του μεταφραστή μιας έκδοσης της εγελιανής Εγκυκλοπαίδειας[3] προγενέστερης της σειράς των Απάντων μαρτυρεί το πρώιμο ενδιαφέρον του Λούντζη.

1 Η εικασία διατυπώθηκε αρχικά από τον Μαρίνο Σιγούρο στην έκδοση των *Απάντων* του Σολωμού το 1957 (Σιγούρος 1957) και έκτοτε υιοθετήθηκε με περισσότερη ή λιγότερη επιφύλαξη από τους περιστασιακούς ή συστηματικότερους μελετητές του corpus.

2 (Hegel 1832-1845)

3 *(Hegel 1830)*

Στις σωζόμενες μεταφράσεις εντοπίζονται: η *Εγκυκλοπαίδεια των φιλοσοφικών επιστημών εν συνόψει*, η *Φαινομενολογία του Πνεύματος*, η *Επιστήμη της Λογικής*, η Ιστορία *της Φιλοσοφίας*, τα *Philosophische Abhandlungen*, τα *Vermischte Schriften* και μεγάλο μέρος της *Αισθητικής*. Οι εκδόσεις που έχει στη διάθεσή του ο Λούντζης δημοσιεύονται από το 1830 μέχρι το 1844. Χάρη στην προσπάθεια του μεταφραστή ο εντολέας είχε εν τέλει στη διάθεσή του τόσο τον πυρήνα του εγελιανού συστήματος όσο και τα δευτερεύοντα κείμενα που το πλαισιώνουν. Από την περαιτέρω μελέτη και ανάλυση του μεταφραστικού αποτελέσματος θα φανεί αν το κείμενο στόχος μετέφερε στον εντολέα και μια ικανοποιητική εικόνα του συστήματος αυτού.

Ως σημείο εκκίνησης της μελέτης μου ορίζω το σημείο τομής των πολιτισμικών με τις μεταφραστικές σπουδές, αφού η προσέγγιση των κειμένων ως τεκμηρίων πολιτισμικής μεταφοράς με τους όρους που ο Michel Espagne[4] συστηματοποίησε την θεωρητική της διαπραγμάτευση μας αποδεσμεύει από άκυρα συγκριτικά σχήματα περί επιδράσεων, ενώ τα εργαλεία των περιγραφικών μεταφραστικών σπουδών, όπως πρόσφατα συγκροτήθηκαν σε ενιαία μέθοδο από τον Gideon Toury,[5] επιτρέπουν μια μεθοδολογικά πειστικότερη απόφανση περί του μεταφραστικού αποτελέσματος.

Ο εγελιανός στοχασμός, λοιπόν, έφτασε στα Επτάνησα την τρίτη δεκαετία του 19ου αιώνα. Οι εικασίες περί της ιταλικής του προέλευσης ήταν πάντα ατεκμηρίωτες. Εξετάζοντας δε τις παραμέτρους διαμεσολάβησης βρισκόμαστε ενώπιον διαφορετικών δεδομένων: τον εγελιανισμό κομίζουν στα Επτάνησα απευθείας από τη Γερμανία γνώστες της χώρας και της γλώσσας, όπως ο Ιωάννης Μενάγιας[6] που σπουδάζει στο Βερολίνο και τη Λειψία και οι αδελφοί Λούντζη, ο Ερμάννος και ο Νικόλαος που επίσης σπουδάζουν σε γερμανικά πανεπιστήμια. Θητεύουν όλοι σε σχολές προπύργια του γερμανικού εγελιανισμού. Θα είναι κυρίως οι μαθητές του Μενάγια που θα επανδρώσουν τις τάξεις των ιόνιων εγελιανών: ο Καρούσος, ο Βεργωτής, ο Γρατσιάτος. Μπορεί ο Φραγκίσκος Πυλαρινός να είχε ασπασθεί τον εγελιανισμό στην Γαλλία, όπως «γαλλικός» ήταν και ο όποιος εγελιανισμός του Πέτρου Βράιλα-

4 (Espagne 1988)
5 (Toury 2012)
6 (Αποστολοπούλου 1988, 28-40)

Αρμένη, αλλά οι περιπτώσεις αυτές αποτελούν εξαίρεση σε έναν άμεσα συνδεδεμένο με τον γερμανικό χώρο ιόνιο εγελιανισμό.[7] Έτσι η τοπική εκδοχή ιδεαλισμού με την αξιοσημείωτη πύκνωση θιασωτών στα μέσα του αιώνα παρουσιάζει και το προνόμιο μιας αδιαμεσολάβητης μεταφοράς την ίδια ώρα που στην Ιταλία οι εγελιανοί διαμαρτύρονται για τα προβλήματα που επιφέρει στην ευδοκίμηση της τοπικής σχολής η ελλιπέστατη γνώση των γερμανικών και η γαλλική διαμεσολάβηση.[8] Στην ίδια τη Γαλλία οι αιτιάσεις για τις παραμορφώσεις ενός από τον Cousin μεταφερμένου εγελιανισμού εδράζονται επίσης στην άγνοια γερμανικών και την απουσία μεταφράσεων.[9] Όταν ο Augusto Vera επιχειρεί την πρώτη γαλλική μετάφραση ολόκληρου έργου του Hegel, επιχειρεί σε ένα παρθένο έδαφος. Μέχρι τότε ο γαλλικός εγελιανισμός διατελεί σε κατάσταση παρακμής και ανυποληψίας, αφού ο κυρίαρχος εκλεκτικισμός και η καχυποψία της γαλλικής διανόησης συνέτειναν στην αναπαραγωγή ακατονησιών που είχε γεννήσει η απουσία οποιασδήποτε επικοινωνίας με τον γερμανικό χώρο. Η ανταπόκριση στις επανειλημμένες επικλήσεις για μεταφράσεις θα αργήσει και στις δύο χώρες: έτσι ενώ ο Ιταλός Augusto Vera θα εκδίδει τη γαλλική μετάφραση του Hegel στο Παρίσι τη δεκαετία του 60, ο Alessandro Novelli ανεξάρτητα από εκείνον θα επιχειρεί την πρώτη εκτεταμένη ιταλική μετάφραση στη Νάπολη στα 1863-64.[10]

Σχεδόν είκοσι χρόνια νωρίτερα όμως ο Hegel είχε ήδη μεταφραστεί στη Ζάκυνθο. Στην πραγματικότητα, κι αυτό είναι το ενδιαφέρον με τον Λούντζη έξω από το σολωμικό πρίσμα, πρόκειται όχι μόνο για την πρώτη συστηματική μετάφραση των εγελιανών Απάντων στα ιταλικά, αλλά και για την πρώτη μετάφρασή τους γενικά.[11] Πίσω από την εργασία αυτή βρίσκεται ο Σολωμός, που αποτελεί σαφώς την πλέον συγκροτημένη και ώριμη περίπτωση «πρόσληψης, αφομοίωσης και αξιοποίησης»[12] της γερμανικής

7 (Βελουδής 1992, 83-86)
8 (Oldrini 1964, 147-163)
9 (Oldrini 1964, 71-84)
10 (Hegel 1863-1864)
11 Οι μεταφράσεις του G. B. Passerini που πραγματοποιούνται το 1840 αφορούν αποκλειστικά τη *Φιλοσοφία της Ιστορίας* και δεν επέτρεψαν στους Ιταλούς αποδέκτες τους την ευρύτερη εποπτεία του εγελιανού στοχασμού. Βλ. σχ. και (Garin 1971, 74).
12 (Βελουδής 1992, 87)

φιλοσοφίας. Γίνεται πλέον κατανοητό ότι η προσπάθεια σύνδεσης των σολωμικών ζητήσεων με την περίοδο της ιταλικής του μετοικεσίας είναι τουλάχιστον απίθανη, αφού το 1818 που ο ποιητής αφήνει πίσω του την Λομβαρδία, το όνομα του Γερμανού φιλοσόφου δεν έχει ακουστεί ακόμα στην Ιταλία. Ο ιταλικός εγελιανισμός δεν θα λάβει μορφή πριν το 1843.[13] Οι εγελιανοί της Νάπολης, ο Augusto Vera, οι αδερφοί Spaventa και ένας στενός κύκλος διανοητών που αναπτύσσουν την ημιπαράνομη δράση τους υπό τη βουρβονική δαμόκλειο σπάθη αποτελούν επεισόδιο μακρινό για τον ιταλικό βορρά και σίγουρα μεταγενέστερο των χρόνων της μαθητείας του Σολωμού.

Φαίνεται εξάλλου ότι οι λόγοι που υπαγόρευσαν την ανάθεση του έργου στον Λούντζη, πέρα από την απουσία μεταφράσεων, σχετίζονταν και με την επιθυμία του ποιητή να αποφύγει το σκόπελο των παραμορφώσεων που επέφεραν στον εγελιανό στοχασμό οι κυρίαρχες το 19ο αι. θρησκευτικές του αναγνώσεις. Πράγματι η μεταφραστική πενία, κοινός τόπος σε όλο τον ευρωπαϊκό χώρο που γοητεύεται και τρομάζει στα μέσα του αιώνα από τον στοχασμό του Hegel, συνέβαλε στη μυθοποίηση και τη δαιμονοποίησή του. Ο Hegel είχε σιγά σιγά περιβληθεί την μεταφυσική άλω του πλατωνίζοντος θεολόγου,[14] αλλά για τους θεσμικούς παράγοντες, τα απολυταρχικά καθεστώτα της Παλινόρθωσης και τους εκκλησιαστικούς κύκλους, αποτέλεσε κόκκινο πανί: στην πρώτη περίπτωση γιατί ο εγελιανισμός έδωσε θεωρητικό βάθος στα επαναστατικά κινήματα ανά την Ευρώπη, κυρίως εκείνα του ‘48, στη δεύτερη γιατί το εγελιανό σύστημα έδειχνε επαμφοτερίζον ανάμεσα στον πανθεϊσμό και την αθεΐα. Έτσι ενώ ο άθεος κι επαναστάτης Hegel έδινε άλλοθι για τους οργανωμένους διωγμούς των εγελιανών κύκλων, οι μεταφυσικές ερμηνείες του ανθούσαν, οι ρασοφόροι απολογητές του πλήθαιναν και πολλοί από αυτούς γίνονται διαμεσολαβητές της μεταφοράς του έργου του, όπως ο Passerini κι ο ίδιος ο Novelli στην Ιταλία ή ο μητροπολίτης Κυθήρων Κωνσταντίνος Στρατούλης στα καθ’ ημάς. Χαρακτηριστικό του κλίματος που επικρατεί είναι το επεισόδιο που μνημονεύει ο Benedetto Croce: οι κακές μεταφράσεις του Novelli έδωσαν λαβή για τη διάδοση της φήμης ότι οι μεταφράσεις

13 (Garin 1971, 75)
14 (Garin 1971, 80) και (Oldrini 1964, 27)

του χρηματοδοτήθηκαν από τους Ιησουίτες με τον όρο να είναι τόσο κακές ώστε να αποσοβήσουν τον κίνδυνο να εξοικειωθούν οι Ιταλοί με τη σκέψη του Hegel.[15] Η αιτία της σύγχυσης πρέπει να αναζητηθεί βέβαια στην ίδια τη διάσπαση του εγελιανισμού στη Γερμανία σε δεξιό και αριστερό και κατ' επέκταση στην ίδια την αμφισημία του εγελιανού συστήματος. Έτσι ακόμη και ο Augusto Vera παρά την τριβή του με τον αριστερό εγελιανισμό της Νάπολης θα καταλήξει σε μια ερμηνεία του Hegel που τείνει να τον συμφιλιώσει με το χριστιανισμό.[16] Δεν έλειψαν βέβαια και από τον ιόνιο χώρο αντίστοιχα παραδείγματα με τον Σπυρίδωνα Ζαμπέλιο να είναι ο κυριότερος εκφραστής αυτής της τάσης. Το ότι τις θρησκευτικές αυτές αναγνώσεις του εγελιανισμού δεν τις συμμερίζεται ο Σολωμός προκύπτει από την καταγεγραμμένη κριτική του ποιητή στο έργο του Ζαμπέλιου. «Τι έπαθε ο Σπύρος; Έντυσε τον Έγελ με το φελόνι του παπά μας;» σχολιάζει ειρωνικά το '52 όταν διαβάζει το *Περί μεσαιωνικού ελληνισμού*.[17] Ένα ανεπηρέαστο από τις μεταφυσικές ανησυχίες του Λούντζη μεταφραστικό αποτέλεσμα επιδιώκει ο Σολωμός και δικλείδα ασφαλείας είναι η εντολή για μεταφράσεις «βαρβαρικές».

Στο σημείο αυτό η διερεύνηση του κατά Daniel Simeoni[18] μεταφραστικού habitus του Λούντζη, της κοινωνικοπολιτισμικά κατευθυνόμενης, δηλαδή, νοητικής διεργασίας του μεταφράζειν, θα μας βοηθήσει στην επαλήθευση. Όλες οι μεταφραστικές απόπειρες του εγελιανού στοχασμού εκκινούν από μια κοινή παραδοχή: την εγγενή αμεταφρασιμότητα ενός στοχασμού πυκνού και δυσνόητου: ένα αδιαπέραστο πλέγμα ορισμών και νέων εννοιών τον καθιστά στρυφνό και απροσπέλαστο. Οι απανταχού μεταφραστές του Hegel χρειάστηκε να αναμετρηθούν με μια «φιλοσοφία [...] δεμένη στα ίδια τα εκτελεστικά της μέσα»,[19] ένα φιλοσοφικό σύστημα δηλαδή που επινόησε για την εξυπηρέτησή του ένα ίδιο γλωσσικό σύστημα. Όσον αφορά τον ιταλόγλωσσο Hegel το αδιέξοδο επιτείνεται λόγω της ανεπάρκειας της αδιαμόρφωτης φιλοσοφικά ιταλικής γλώσσας, όπως παρατηρεί ο Spaventa.[20] Είναι

15 (Croce 1938, 311)
16 (Garin 1966, 1228)
17 (Βελουδής 1992, 79)
18 (Simeoni 1998, 1-39)
19 (Steiner 2004, 417)
20 (Oldrini 1964, 155) και (Garin 1971, 73)

αξιοσημείωτο ότι στην περίπτωση του Λούντζη το ίδιο σχήμα της αδιαμόρφωτης ελληνικής γλώσσας αποτέλεσε ερμηνευτικά το άλλοθι της ιταλόγλωσσης εργασίας του. Ας σημειωθεί ότι οι μεταφράσεις του Λούντζη για τον Σολωμό απορρίφθηκαν ως ακατάλληλες και από τους τρεις μελετητές που ασχολήθηκαν με το θέμα: Πολίτη, Βελουδή, και Coutelle, χωρίς η απόφανση αυτή να αιτιολογηθεί μεθοδολογικά.[21] Κι αν «η μετάφραση αποτυγχάνει [...] όπου δεν υπάρχει αποκατάσταση της θεμελιώδους δικαιοσύνης» σύμφωνα με τον Steiner,[22] το δίκαιο που επικαλούνται οι παραπάνω μελετητές πηγάζει από παρωχημένα θεωρητικά σχήματα. Μετά τον Lawrence Venuti[23] θα πρέπει να είμαστε κριτικοί απέναντι σε αιτιάσεις περί αδόκιμου αποτελέσματος στο περιβάλλον μιας μη οικειοποιητικής πρόθεσης. Αυτό που θα πρέπει να γίνει αντιληπτό ως προς το μεταφραστικό πρόγραμμα του Λούντζη είναι ότι προοιωνίζεται όλη την προβληματική της απόδοσης του εγελιανού στοχασμού σε άλλες γλώσσες, αντιμετωπίζει τα ίδια προβλήματα, φθίνει στα ίδια σημεία και κάποιες φορές εμπνέεται λύσεις προς την ίδια κατεύθυνση με όλη τη γνωστή μας παράδοση του μεταφρασμένου Hegel. Έτσι η εκ του σύνεγγυς μελέτη των χειρογράφων επιβεβαιώνει μεν τις μεταφραστικές αδυναμίες του Λούντζη, αλλά αποκαθιστά και μια αλήθεια που συχνά λησμονούμε: ότι η επιμέλεια και η ευρηματικότητα με τις οποίες έφερε εις πέρας το πρωτοποριακό του εγχείρημα υπήρξαν παράγοντες ισχυρότεροι ως προς το μεταφραστικό αποτέλεσμα από την αδεξιότητα και την αμηχανία που σίγουρα χαρακτηρίζουν πολλές από τις επιλογές του.

Για τη θέση αυτή θα επιχειρηματολογήσω με αρωγό την περιγραφική μέθοδο. Ο Gideon Toury υποστηρίζει ότι είναι δυνατό να ανασυσταθούν τόσο οι διαδικασίες λήψης αποφάσεων όσο και οι κυρίαρχες νόρμες που επιβλήθηκαν από το πολιτισμικό περιβάλλον υποδοχής. Η ανασύστασή τους επιτυγχάνεται με την παραβολή στοχευμένων χωρίων και με την διερεύνηση των κατηγορηματικών ισχυρισμών. Στην περίπτωση που μας απασχολεί ο κατηγορηματικός ισχυρισμός είναι πρόδηλος: η σολωμική εντολή για μεταφράσεις πιστές στο γράμμα του πρωτοτύπου. Η παραβολή

21 (Πολίτης 1995, 339) και (Coutelle 1990, 38-40) και (Βελουδής 1989, 52-54)
22 (Steiner 2004, 635)
23 (Venuti 1999)

χωρίων είναι μια διαδικασία πιο σύνθετη που διέπεται από τους δικούς της κανόνες, κυρίως ως προς τα κριτήρια επιλογής. Εδώ θα περιοριστώ μόνο σε σε κάποια ελάχιστα αλλά ελπίζω ενδεικτικά:

Στην μετάφραση της *Εγκυκλοπαίδειας* στο χειρόγραφο αρ. 1 ο γερμανικός όρος "das Wohl" μεταφράζεται με το ιταλικό "il Bene", ενώ στο χειρόγραφο αρ. 3 με τον όρο «il Benevolo». Η αλλαγή αυτή, παρότι αντικαθιστά τον πρώτο ανακριβή όρο με έναν άλλο ανακριβέστερο, πρέπει να θεωρηθεί ως η προσπάθεια του Λούντζη να σεβαστεί την εγελιανή διάκριση του όρου «Wohl» από το «das Gute» που ακολουθεί αμέσως μετά. Ο Λούντζης επινοεί το υβριδικό «La ήθικότητα» και η καταφυγή αυτή σε μια λέξη ελληνική υποδηλώνει την αμηχανία του μεταφραστή στην προσπάθειά του να φανεί συνεπής ενώπιον της αντιδιαστολής των γερμανικών όρων «Die Moralität» και «Die Sittlichkeit». Ενώ λοιπόν μεταφράζει ορθά τον πρώτο όρο με το ιταλικό «La Moralità» για να διατηρήσει την αντιδιαστολή του πρωτοτύπου βρίσκεται αναγκασμένος να εισαγάγει έναν διαφορετικό όρο και καταφεύγει στο ελληνικό «ήθικότητα» αδυνατώντας να εντοπίσει κατάλληλη ή καθιερωμένη ιταλική λέξη. Είναι χαρακτηριστικό ότι στις νεότερες ιταλικές μεταφράσεις του όρου προτιμήθηκε το ελληνογενές «L'eticità» αντί του παλαιότερου όρου «Il costume» που χρησιμοποιεί ο πρώτος μεταφραστής της Εγκυκλοπαίδειας στην Ιταλία, Alessandro Novelli.[24] Η αδυναμία της ιταλικής να παρέχει υλικό στον μεταφραστή τον οδηγεί συχνά σε παράδοξες και υβριδικές δίγλωσσες λύσεις. Το πιο ενδιαφέρον εύρημα της παραβολής των μεταφρασμάτων με το γερμανικό πρωτότυπο αφορά ωστόσο τον κεντρικό εγελιανό όρο «Begriff». Ο όρος αυτός είναι ο προβληματικότερος στην μεταφραστική ιστορία του Hegel. Ο Novelli έχοντας μεταφράσει τον όρο «Vorstellung» με τον όρο «Concetto» υιοθετεί για τον όρο «Begriff» τον ιταλικό όρο «Nocione». Το ίδιο πράττει και ο Vera με τον γαλλικό όρο «Notion» που θα οδηγήσει στην πάγια πλέον τακτική των άγγλων μεταφραστών να μεταφράζουν «Begriff» με «Notion». Η επιλογή για την αγγλική γλώσσα δικαιολογείται λόγο της φθοράς του όρου «Concept». Στα γαλλικά και τα ιταλικά όμως η επιλογή αυτή αποδείχθηκε ιδιαίτερα προβληματική.[25] Ο Λούντζης αντελήφθη πρώτος τις σημειωτικές

24 (Hegel 1863a, 328)
25 (Oldrini 1964, 281-282)

αποκλίσεις και τους κινδύνους της επιλογής αυτής και άφησε τον όρο μέσα στο ιταλικό κείμενο αμετάφραστο. Βρίσκουμε όμως σε άλλα χειρόγραφα να μεταφράζει το «Begriff» με τον όρο «Concetto». Αυτό υποδηλώνει την διανοητική επιμονή του μεταφραστή στην αναζήτηση λύσεων σύμμετρων με το γράμμα του πρωτοτύπου, την συνέργεια του εντολέα, την ανάπτυξη διαδικασιών και μηχανισμών επιλογής και ανάδυσης κανονικοτήτων. Η τάση που περισσότερο από κάθε άλλη στοιχειοθετεί το habitus του Λούντζη σε όλη την έκταση της παραγωγής του είναι η υπόταξη του λόγου του όχι μόνο υφολογικά αλλά και μορφολογικά στο εγελιανό πρότυπο - πρωτότυπο. Ο κατά Gideon Toury νόμος της παρείσφρησης υποδεικνύει την ερμηνεία του φαινομένου ως συνέπεια τόσο της αίγλης του πρωτοτύπου όσο και του ελάσσονος χαρακτήρα της κουλτούρας στόχου. Ως προς τις προκαταρκτικές νόρμες του εγχειρήματος εξάλλου, η μεταφραστική πολιτική είναι ο σαφής προσανατολισμός στον Hegel έναντι όλων των άλλων ιδεαλιστών. Ως προς τις λειτουργικές νόρμες η ανασύστασή τους καθιστά αναγνώσιμη την εσωτερική εξέλιξη και χρονολογική διαβάθμιση του προγράμματος: τα χειρόγραφα στα οποία αποτυπώνεται η αμηχανία και οι αμφιβολίες του μεταφραστή προηγούνται εκείνων που εμπεριέχουν τις λύσεις.

Πρόκειται λοιπόν για μια μεταφραστική εργασία που παρά τα πολλά ελαττώματά της αποκαθιστά την κατά Steiner δικαιοσύνη. Ήταν προνόμιο του Σολωμού να έχει στη διάθεσή του μια μετάφραση «κατά γράμμα», αφού ήταν ο ίδιος ο Σολωμός εκείνος ο οποίος αναλάμβανε να ανασύρει από τα χειρόγραφα το «πνεύμα» του ποιητή και προφήτη της Ιδέας Hegel: στερεί δηλαδή από τον μεταφραστή τον ρόλο του ερμηνευτή, ώστε να τον ιδιοποιηθεί. Είναι άστοχο εξάλλου να αναζητούμε ένα δεξιό εγελιανισμό στο μεταφραστή γιατί ο εντολέας έχει φροντίσει να τιθασεύσει τις εγνωσμένες μεταφυσικές ανησυχίες του Λούντζη. Όπως είναι άστοχο να αναζητούμε έναν αριστερό εγελιανισμό στον αναγνώστη Σολωμό,[26] γιατί στον Hegel ο ποιητής αναζητεί και το μυστικισμό. Έναν μυστικισμό της ποιητικής όμως, όχι της θρησκείας. Αυτό υποδεικνύει η όψιμη και σχεδόν άμεμπτη μετάφραση της *Αισθητικής* στους διακριτούς κώδικες 20 και 21,

26 (Βελουδής 1992, 95-96)

όπως και το γεγονός ότι η μόνη αντιπροσώπευση του Hegel στο ανθολογικό χειρόγραφο 22 γίνεται με τρία αποσπάσματα από την *Αισθητική*.

Το εγχείρημα του Λούντζη ωστόσο δεν θα γίνει πλήρως κατανοητό αν δεν ιδωθεί εντός της ευρύτερης τάσης της εντόπιας διανόησης προς τον γερμανικό στοχασμό. Η στροφή στον εγελιανισμό ερμηνεύθηκε, σωστά νομίζω, ως συνέπεια της κατάρρευσης των προσδοκιών της τοπικής λογιοσύνης.[27] Η ομόλογη σολωμική απογοήτευση υπαγορεύει και την καταφυγή στην Αισθητική της Ιδέας: μια προσωπική δηλαδή αισθητική σωτηριολογία. Αν αυτή η διαπίστωση αληθεύει και αποκωδικοποιεί εν μέρει τη σολωμική εσωστρέφεια, είναι εξίσου αληθής η διαπίστωση ότι ο ιδεαλισμός, οπουδήποτε έφθανε, υποδαύλιζε όχι μόνο ριζοσπαστικές πρωτοβουλίες ελευθερίας και εθνικής ολοκλήρωσης, αλλά και τον πόθο για την αναγέννηση της εθνικής φιλοσοφίας σε ένα νέο ευρωπαϊκό πλαίσιο. «Χωρίς φιλοσοφία δεν μπορεί να υπάρξει έθνος» είναι η επωδός των Ιταλών λογίων,[28] που προσδοκούν μέσω του εγελιανισμού να αγκιστρώσουν το ιταλικό πνεύμα στον ρου του παγκόσμιου πνεύματος. Ο Σολωμός επιχειρεί την επανεκκίνηση του ελληνικού πνεύματος όχι μόνο με την επανένταξη της ελληνικής ποίησης στον ευρωπαϊκό χάρτη των ρομαντικών εθνικών λογοτεχνιών, αλλά και με την απόπειρα θεμελίωσης του φιλοσοφικού της συγχρονισμού με την Ευρώπη, αφού, όπως διατείνονται οι απανταχού εγελιανοί, «ένας λαός δεν υπάρχει εντός της παγκόσμιας ιστορίας παρά ως αντιπρόσωπος μιας απαραίτητης ιδέας».[29]

Βιβλιογραφία

Αποστολοπούλου, Γεωργία: Ο *εγελιανός φιλόσοφος Ιωάννης Μενάγιας. Εισαγωγή – Κείμενα – Μαρτυρίες*. Ιωάννινα: Δωδώνη 1988.

Βελουδής, Γιώργος: *Διονύσιος Σολωμός, Ρομαντική ποίηση και ποιητική, Οι γερμανικές πηγές*, Αθήνα: Γνώση 1989.

————: «Ο επτανησιακός εγελιανισμός». Στο: *Μονά ζυγά. Δέκα νεοελληνικά μελετήματα*. Αθήνα: Γνώση 1992: 79-96.

27 (Μιχαήλ 1991, 10-15)
28 (Garin 1971, 73)
29 (Garin 1971, 74)

Coutelle, Louis: «Οι μεταφράσεις του Ν. Λούντζη για τον Σολωμό (Οι κώδικες της Ζακύνθου)». Στο: *Πλαισιώνοντας τον Σολωμό (1965-1989)*, Αθήνα: Νεφέλη 1990: 23-48.

Croce, Benedetto: "Alessandro Novelli, Il traduttore italiano di Hegel". *La Critica. Rivista di Letteratura, Storia e Filosofia*. 36, 1938: 311-316.

Espagne, Michel: *Les transferts culturels franco-allemands*. Paris: PUF 1999.

Garin, Eugenio: "Gli Hegeliani". Στο: *Storia della filosofia italiana*. τ. 3. Torino: Einaudi 1966: 1225-1243.

——————: "Hegel nella storia della filosofia italiana". *De Homine* 38-40 (1971): 69-86.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*. Dritte Ausgabe. Heidelberg: Oßwald 1830.

——————: *Werke. Vollständige Ausgabe durch einen Verein von Freunden des Verewigten*. Berlin: Duncker und Humblot 1832–1845.

——————: *La filosofia dello Spirito di Giorgio G. F. Hegel illustrata da Ludovico Boumann, traduzione dall'originale per A. Novelli*, Napoli, Rossi-Romano 1863a.

——————: *La fenomenologia dello Spirito di Giorgio G. F. Hegel ordinata da Giovanni Schulze, traduzione dall'originale per A. Novelli*, Napoli, Rossi-Romano 1863b.

——————: *La logica di Giorgio G. F. Hegel, traduzione dall'originale per A. Novelli, Napoli*, Rossi-Romano 1863c.

——————: *Filosofia del diritto, ossia il diritto di natura e la scienza della politica di Giorgio G. F. Hegel, traduzione dall'originale per A. Novelli, con illustrazioni di Eduardo Gans,* Napoli, Rossi-Romano 1863d.

——————: *La filosofia della natura di Giorgio G. F. Hegel con illustrazioni da Carlo Ludovico Michelet, traduzione dall'originale per A. Novelli*, Napoli, Rossi-Romano 1864.

——————: *Filosofia della storia di Giorgio G. F. Hegel ordinata da Odoardo Gans, traduzione dall'originale per A. Novelli*, Napoli, Rossi-Romano 1864.

————: *Estetica di Giorgio G. F. Hegel ordinata da H. G. Hotho, traduzione dall'originale per A. Novelli*, Napoli, Rossi-Romano 1863-1864.

Μιχαήλ, Σάββας: *Σολωμός και Χέγκελ. Mysterium magnum revelans se ipsum*. Αθήνα: Λέων 1991.

Πολίτης, Λίνος: *Γύρω στο Σολωμό. Μελέτες και Άρθρα (1938-1958)*, Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ 1995.

Σιγούρος, Μαρίνος: *Δ. Σολωμού Άπαντα. Ποιήματα και Πεζά*. Αθήνα: ΟΕΣΒ 1957.

Simeoni, Daniel: «The Pivotal Status of the Translator's Habitus». *Target* 10:1, 1998: 1-39.

Steiner, George: *Μετά τη Βαβέλ*. Αθήνα: Scripta 2004.

Oldrini, Guido: *Gli hegeliani di Napoli. Augusto Vera e la corrente ortodossa*. Milano: Feltrinelli 1964.

Toury, Gideon: *Descriptive Translation Studies - and beyond*. Amsterdam: J. Benjamins 2012.

Venuti, Lawrence: *L'invisibilità del traduttore. Una storia della traduzione*, μτφ. M. Guglielmi. Roma: Armando 1999.

Ο ρόλος της ποιητικής μετάφρασης στη διαμόρφωση της νεοελληνικής γλώσσας και ποίησης

Βασιλική Μήσιου *

Αρκετές είναι οι μελέτες που έχουν εκπονηθεί μέχρι στιγμής και πραγματεύονται τις ελληνικές μεταφράσεις που έχουν δημοσιευτεί στο πέρασμα των αιώνων, καθώς ήδη από το Βυζάντιο πραγματοποιούνται αρκετές διασκευές, καθώς και μεταφράσεις πεζών και αφηγηματικών έργων από δυτικές και ανατολικές χώρες. Από τα τέλη του 18ου με αρχές του 19ου αιώνα κι έπειτα,[1] ωστόσο, σημειώνεται αλματώδης αύξηση της ελληνικής μεταφραστικής παραγωγής με τους έλληνες ποιητές[2] να λαμβάνουν ενεργό ρόλο ως μεταφραστές.

* Βασιλική Μήσιου. Διδάκτωρ του Τομέα Μετάφρασης και Διαπολιτισμικών Σπουδών του Τμήματος Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Email: v_misiou@yahoo.gr

1 Ενώ το 16ο αιώνα πραγματοποιείται μόλις μία έκδοση, το 17ο αιώνα πέντε και το 18ο αιώνα 57 εκδόσεις μεταφρασμένης λογοτεχνίας, το 19ο αιώνα καταγράφονται περίπου 3000 εκδόσεις και το πρώτο μισό του 20ού αιώνα 2500 εκδόσεις (βλ. στο Κασίνης 2005, 14).

2 Είναι αναμφισβήτητο το γεγονός ότι με τη μετάφραση ασχολήθηκαν και πεζογράφοι, θεατρικοί συγγραφείς, λογοτεχνικοί κριτικοί, κ.ά. Η παρούσα ανακοίνωση εστιάζει σε ορισμένους σημαντικούς έλληνες ποιητές-μεταφραστές του 19ου και 20ού αιώνα (-1974) οι οποίοι προχώρησαν στη διατύπωση απόψεων για τη μετάφραση και για τις επιδράσεις που ασκούνται στη γλώσσα και στη λογοτεχνία της χώρας υποδοχής. Οι ποιητές εντάσσονται στο ευνοϊκό κλίμα που είχε αρχίσει ήδη να διαμορφώνεται και ενισχύθηκε μέσω των ποιητικών διαγωνισμών και κυρίως μέσω του Οικονόμειου Μεταφραστικού Αγώνα, ο οποίος θεσπίστηκε το 1869 και ισχυροποίησε τη θέση της μετάφρασης και δη αυτής των ποιητικών έργων, συμβάλλοντας παράλληλα στην καθιέρωσή της ως μιας άκρως σημαντικής δραστηριότητας για την ανάπτυξη της νεοελληνικής παιδείας, φιλολογίας και λογοτεχνίας. Στο πλαίσιο του Οικονόμειου Μεταφραστικού Αγώνα διατυπώθηκαν απόψεις και προβληματισμοί σχετικά με την κατάλληλη γλώσσα για κάθε λογοτεχνικό είδος και ο εποικοδομητικός διάλογος που ανέκυψε συνέβαλε και στην αναθεώρηση των απόψεων σχετικά με την καταλληλότητα ή μη της δημοτικής. Βλ. σχετικά στο Κασίνης 2003, 120-121 και στο Μήσιου 2012, 74-81. Τα έργα του Κασίνη *Διασταυρώσεις* (1998) και *Διασταυρώσεις, Β΄* (2005) επίσης περιλαμβάνουν πολύτιμες πληροφορίες αναφορικά με τη μετάφραση στην Ελλάδα και τη μεταφρασμένη λογοτεχνία στα ελληνικά.
Για του ποιητικούς διαγωνισμούς βλ. στο Moullas 1989· στο Κασίνης 2003· και στο Πολυλάς 2005.

Πρακτικά Ε΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτ. 2014): Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία
Τόμος Β΄ (ISBN: 978-960-99699-9-4)
© 2015 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

Στο πλαίσιο των προσπαθειών για την πνευματική ανάταση του γένους παράλληλα με τη συγκρότηση του νεοσύστατου ελληνικού κράτους η μετάφραση εκλαμβάνεται ως το πλέον κατάλληλο όργανο για την επίτευξη δύο βασικών στόχων: α) την καθιέρωση ενός ενιαίου γλωσσικού τύπου, της δημοτικής, και β) τον εμπλουτισμό κι ενίσχυση της εγχώριας λογοτεχνικής παραγωγής.

Ο Ιωάννης Βηλαράς ήταν ένας από τους πιο ένθερμους υποστηρικτές της καθομιλουμένης και, παρότι ξεσήκωσε αντιδράσεις με τις απόψεις του περί του ορθότερου γλωσσικού τύπου,[3] δεν σταμάτησε να παροτρύνει τους πάντες να αναγνωρίσουν την καθομιλουμένη ως τη γλώσσα της νέας πνευματικής ζωής του τόπου. Με αφορμή τη μετάφραση της Βατραχομυομαχίας διατύπωσε τις απόψεις του για το γλωσσικό σύστημα δηλώνοντας ότι μετέφρασε «στὴν καθομιλουμένη τοῦ καιροῦ [τους] καὶ ὄχι τῶν βιβλίων [τους], καθὼς κάνουν … οἱ προκομμένοι τοῦ Γένους» (1995, 135). Στήριζε τη δημοτική ως κατάλληλη γλώσσα για κάθε μορφή λόγου[4] κι επέκρινε τους μορφωμένους του τόπου θεωρώντας τους ηθικούς αυτουργούς της παγιωμένης αντίληψης και επιφυλακτικότητας[5] απέναντι στην καθομιλουμένη· διστακτική στάση που αποτυπώνεται και στην επιλογή μεταφραστικής γλώσσας:

> Αὐτός ὁ τρόπος ριζόνει τόσο στὰ μιαλὰ τῶν νέων, ὀποῦ μετρᾶν ὑστερώτερα γιὰ ἀδύνατο νὰ μεταφράσουν ἢ νὰ συγγράψουν τὴν κοινή τους γλώσσα, ἀφορμῆς κ' ἐσυνήθισαν νὰ ξηγᾶν, γιὰ νὰ καταλαβαίνουν τὸ κείμενο. Εἶναι καιρὸς, ὡστόσο, ν' ἀλλάξωμε γνῶσι (ό.π. 136).

3 Μέσω του έργου του *Η Ρομέηκη Γλόσα* (1814) ο Βηλαράς πρότεινε την αναμόρφωση της γραμματικής της, υποστηρίζοντας παράλληλα την «εγκατάλειψη της ελληνικής ιστορικής ορθογραφίας, η οποία μπορούσε να αντικατασταθεί από ένα καθαρά φωνητικό ορθογραφικό σύστημα». Ο τίτλος και η γραφή του άλλωστε είναι αντιπροσωπευτικοί της πρόθεσης του Βηλαρά (βλ. σχετικά στο Κιτρομηλίδης 2000, 112-113).
Για τη γλωσσική ιδεολογία του Βηλαρά, τη γλώσσα του και την κριτική που άσκησαν λόγιοι και ερευνητές στο έργο και στις θέσεις του βλ. μεταξύ άλλων στο Κριαρᾶς, 2-48.

4 «Ἐμείς μοναχᾶ ἀμελήσαμεν αὐτὸ τὸ καλὸ κυριεμένοι ἀπὸ τὴν πρόληψι πῶς δὲν ἠμποροῦμε νὰ ξηγηθοῦμε γράφοντας μὲ τὴν ἴδια γλώσσα, ὀποῦ ἀπεικαζόμαστε συνομιλόντας» (Βηλαράς 1995, 136).

5 Βλ. τις θέσεις του Βηλαρά για την κρατούσα στάση απέναντι στην καθομιλουμένη στο Βηλαρᾶς, 80-81· καθώς επίσης και στο Βλαχογιάννης, 193-194.

Προς υποστήριξη των θέσεών του, ο Βηλαράς υπογράμμιζε ότι όλα τα φωτισμένα έθνη της Ευρώπης «παραδηνουν ολες τες επηστημες ... τους στη φησηκη τους γλοσα» (Βλαχογιάννης, 211) και τόνιζε τα οφέλη της χρήσης ακόμη και ιδιωματικών λέξεων και εκφράσεων.[6]

Υπέρμαχοι της δημοτικής ήταν και οι επτανήσιοι ποιητές, οι οποίοι δεν παγιδεύτηκαν σε κανένα γλωσσικό δίπολο. Μάλιστα χρησιμοποίησαν τις μεταφράσεις ξένων αριστουργημάτων ή αρχαίων ελληνικών κλασικών έργων ως μέσο στήριξης της δημοτικής και ανάδειξης της εκφραστικής της επάρκειας στο γραπτό λόγο.[7] Το γεγονός αυτό αποδεικνύεται και μέσω των θέσεων και των έργων επτανήσιων ποιητών-μεταφραστών, όπως λ.χ. του Ιάκωβου Πολυλά, του Λορέντζου Μαβίλη, κ.ά.

Δόκιμος μεταφραστής που έθιξε σημαντικά μεταφρασεολογικά ζητήματα, ο Ιάκωβος Πολυλάς έβλεπε τη μετάφραση σαν έναν τρόπο να δοκιμαστεί η ελληνική γλώσσα. Υποστήριζε με θέρμη τη δημοτική και πίστευε ότι η φιλολογική γλώσσα, η γλώσσα της λογοτεχνίας δεν θα έπρεπε να διαφέρει από την κοινώς ομιλουμένη.[8] Όπως υπογράμμισε στον πρόλογο της μετάφρασης του *Αμλέτου*, οι Επτανήσιοι ανήκαν «άπ' άρχῆς είς τὴν σχολὴν, ἡ ὀποία πρεσβεύει ὅτι ἡ γραπτὴ γλῶσσα, διὰ νὰ ἐκπληρώσῃ τὸν προορισμόν της, δὲν πρέπει νὰ διαφέρῃ ούσιωδῶς ἀπὸ τὴν κοινῶς ὀμιλουμένην» (2000, δ΄). Αναγνώριζε, βέβαια, ότι για την επικράτησή της χρειάζονταν εντατικοί αγώνες και συλλογικές προσπάθειες: «ἡ ρύθμισις τῆς γλώσσης είς ὅργανον κανονικὸν καὶ διαφανὲς γενικῆς ζωντανῆς

6 Βλ. στο Βλαχογιάννης, ό.π. 192· και στο Βηλαρᾶς, ό.π. 79.

7 Ενδιαφέρον είναι και το άρθρο του Αρσένη Γεροντικού για το μεταφραστικό έργο των επτανήσιων λογίων· βλ. σχετικά στο Γεροντικοῦ 31-33.

8 «Δύο ἀπαιτοῦνται στοιχειώδη προσόντα εἰς τὴν φιλολογικὴν γλῶσσαν· νὰ εἶναι κανονική, δηλαδὴ γραμματικῶς ὡρισμένη, καὶ νὰ εἶναι νοητὴ είς τὴν ὀλομέλειαν τοῦ ἔθνους· ἡ ἔλλειψις καὶ τῶν δύο τούτων συστατικῶν εἶναι γνώρισμα βαρβαρότητος· ἡ ἔλλειψις τοῦ ἑνὸς ἢ τοῦ ἄλλου τὴν καθιστάνει ἀνίκανον νὰ ἐκπληρώσῃ τὸν προορισμόν της, τὴν ἐξημέρωσιν καὶ τὸν φωτισμὸν τῆς κοινωνίας· ἀκανόνιστος, δὲν δύναται νὰ χρησιμεύσῃ οὔτε είς ἀκριβῆ νοημάτων παράστασιν, οὔτε είς ζωηρὰν αίσθημάτων ἔκφρασιν· διάφορος πολὺ ἀπὸ τὴν κοινῶς ὀμιλουμένην, δὲν ἀποτείνεται είς τὴν καρδίαν, εἰς τὴν ἀντίληψιν καὶ είς τὴν διάνοιαν τοῦ λαοῦ, καὶ πάλιν δὲν δὺναται νὰ μεταδίδῃ γνώσεις καὶ ἰδέας» (Πολυλάς 2005, 126-127).
Βλ. επίσης το γράμμα του Πολυλά προς τον Κάρολο Μάνεση (22 Απριλίου 1854), όπου αναφέρεται στις ανησυχίες του για τη γλώσσα του έθνους (όπως περιλαμβάνεται στο Βαλέτας 1950, 499).

συνεννοήσεως, μὲ ἄλλας λέξεις ἡ μετάβασις ἀπὸ τὴν φύσιν εἰς τὴν τέχνην, δὲν εἶναι ἔργον ἀτόμων … ἡ ἀληθῶς ἐθνική γλῶσσα ὑποθέτει μεγάλα ἐθνικὰ κέντρα» (ό.π.).

Ο Μαβίλης, ο οποίος μαθήτευσε δίπλα στον Πολυλά, επηρεάστηκε έντονα από τις ιδέες, τις θέσεις και το έργο του.[9] Πιστεύοντας κι αυτός στις δυνατότητες της δημοτικής, τόνισε ότι είναι η γλώσσα που πρέπει να χρησιμοποιείται στο γραπτό λόγο και σε κάθε είδος κειμένου. Είναι γνωστή άλλωστε η ομιλία του στη Βουλή των Ελλήνων[10] όπου σε μια ύστατη προσπάθεια υποστήριξης της καθομιλουμένης και όσων την χρησιμοποιούσαν δήλωσε ότι δεν υπάρχει χυδαία γλώσσα, υπάρχουν μόνο χυδαίοι άνθρωποι «καὶ ὑπάρχουσι πολλοὶ χυδαῖοι ἄνθρωποι ὁμιλοῦντες τὴν καθαρεύουσαν» (Μαβίλης 1969, 181-182). Μάλιστα, η κριτική που δέχτηκε η μετάφραση της *Οδύσσειας* από τον Πολυλά ήταν η σκανδάλη που πυροδότησε την αντίδραση του Μαβίλη και μέσω των δηλώσεων συμπαράστασής του τοποθετήθηκε γλωσσικά για τη μετάφραση. Βέβαια με μια σύντομη εξέταση των μεταφράσεων των προαναφερθέντων Επτανήσιων ποιητών-μεταφραστών, ο καθένας μπορεί να διαπιστώσει τη χρήση και λόγιων στοιχείων. Ωστόσο, τούτο δεν μπορεί να θεωρηθεί ως μεταστροφή ή/και αλλαγή της πίστης τους ως προς την καταλληλότητα της δημοτικής για το γραπτό λόγο. Οι Επτανήσιοι δηλαδή αναγνώρισαν την αναγκαιότητα εξευγενισμού κι εμπλουτισμού της δημοτικής, δίχως όμως την αλλοίωση του χαρακτήρα της.[11]

Υπέρ της δημοτικής ήταν φυσικά και ο Κωστής Παλαμάς, ο οποίος, αναφερόμενος στις μεταφράσεις των ποιημάτων του Sully Prudhomme, υπογράμμισε ότι «[ί]σως καὶ μὲ τὴ χάρη τῆς δημοτικῆς μας τοῦ βάζεται παραπανιστὰ κάτι σὰ ζωογόνο χρῶμα ποὺ λείπει ἀπὸ τὸ πρωτότυπο» (1930, 15). Η γλώσσα που χρησιμοποιούσε ο Παλαμάς στις μεταφράσεις, όπως και στα πρωτότυπά του έργα, είναι η δημοτική, με χρήση ορισμένων μόνο λέξεων και τύπων της καθαρεύουσας (1894, 407). Ωστόσο, ακόμη και οι λέξεις τις οποίες χρησιμοποιούσε από την καθαρεύουσα ήταν λέξεις τις οποίες

9 Βλ. ενδεικτικά για τη σχέση του Μαβίλη με τον Πολυλά στο Μαντουβάλου 1969· στο Μαβίλης 1923, 8-10, κ.ε.· στο Δεντρινοῦ 1916, 14-15· στο Σπαταλάς 1997, 94· κ.α.

10 Ο Μαβίλης μίλησε στη συνεδρίαση της Βουλής της 26ης Φεβρουαρίου 1911 για το γλωσσικό ζήτημα (για περισσότερες πληροφορίες βλ. στο Μαβίλη χ.χ., 179-186· και στο Μαβίλη 1923, 188-198).

11 Βλ. σχετικά στο Μήσιου 2012: 198-199.

χρησιμοποιούσε ο ίδιος ο λαός, οπότε δεν ξέφευγε από την υποστήριξη της δημοτικής. Η απάντησή του στην αρνητική αποτίμηση της μετάφρασης του ποιήματος «Ὑπατία» που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Ἄστυ*[12] το 1894 και η αναφορά του ότι «[η] ἐξήγησις τοῦ 'dans ta pâleur' μὲ τὸ 'φεγγαροπρόσωπη'... εἶνε θρίαμβος τῆς δημοτικῆς» (ό.π. 401), δεν αφήνει περιθώριο διαφορετικής σκέψης ως προς τις γλωσσικές προτιμήσεις του Παλαμά.

Τις δυνατότητες της δημοτικής ή κοινής νεοελληνικής και το εάν έχει την απαραίτητη συγκινησιακή ή εκφραστική δύναμη ώστε να εκφραστούν τα λεπτεπίλεπτα νοήματα των πρωτότυπων έργων επιθυμούσε να ελέγξει κι ο Γιώργος Σεφέρης, όπως συνάγεται τουλάχιστον από τις δηλώσεις του στο βιβλίο των διαγλωσσικών του μεταφράσεων:

> ἡ δουλειά πού συγκεντρώνω ἐδῶ εἶναι ἡ ἐπιλογή ἀπό μιά εὐρύτερη προσπάθεια πού ἔκαμα γιά νά δοκιμάσω τί μπορεῖ νὰ σηκώσει, στὰ χρόνια πού ἔζησα, ἡ γλώσσα μας. Ἐκτός ἀπό τό κίνητρο αὐτό, δεν ἔχει ἄλλον εἰρμό ἡ συλλογή αὐτή καί δέ θά ἦταν σωστό νά τῆς ἀποδοθεῖ ὁ σκοπός τῆς ἀνθολόγησης ἤ τῆς ἀξιολόγησης (2005, 7).

Στο ίδιο πνεύμα στον πρόλογο της πρώτης έκδοσης της *Ἔρημης Χώρας* ο Σεφέρης είχε επισημάνει ότι «[γ]ι' αὐτὴν ... τὴν ἐργασία κινήθηκ[ε] ἀπὸ τὸν πόθο νὰ δοκιμάσ[ει] στὴ γλώσσα μας ὁρισμένους ρυθμοὺς ποὺ ἔτυχε νὰ [του] ἀρέσουν, καὶ ὁρισμένες δυσκολίες» (2000, 15).

12 Το ακόλουθο χωρίο είναι μέρος της κριτικής που δημοσιεύτηκε στο *Ἄστυ*: «ὁ μεταφραστὴς καὶ ποιητὴς τόσων ὡραίων ἑλληνικῶν ποιημάτων, διετύπωσεν εἰς πρόλογον βιβλίου του ἄλλοτε ἰδίας ἰδέας περὶ γλώσσης καὶ στίχου. Ἡ μετάφρασις τῆς "Ὑπατίας' δὲν διέφυγε τὴν ἐφαρμογὴν τῶν κανόνων τούτων, οἵτινες, καθ' ἡμᾶς τούλάχιστον, δημιουργοῦν πλήρη γραμματικὴν ἀναρχίαν, παραβλάπτουσαν οὐσιωδῶς τὰς προσπαθείας τῶν θελόντων νὰ καθιερώσουν τὴν δημοτικὴν γλῶσσαν. Διότι ἐκεῖνο ἀκριβῶς τὸ ὁποῖον θὰ ἐπιβάλῃ καὶ θὰ παγιώσῃ εἰς τὸν γραπτὸν λόγον τὴν γλῶσσαν τοῦ λαοῦ, εἶνε ἡ ὁμοιομορφία τῶν γραμματικῶν τύπων, ὁ ἐπιστημονικὸς καταρτισμὸς τῆς γλώσσης, πρὸς τὸν ὁποῖον ὁ μεταφραστὴς τὴς "Ὑπατίας' σπανιώτατα ἀποδίδει τὴν δέουσαν σημασίαν. ... Ὁ κ. Παλαμᾶς ... δὲν κατόρθωσε ν' ἀποδώσῃ τὴν πλαστικότητα καὶ τὴν μουσικὴν τοῦ γαλλικοῦ πρωτοτύπου. Ἐκτὸς αὐτῶν ἡ παράλειψις ἐπιθέτων τινων ἐκ τοῦ γαλλικοῦ κειμένου, ἐμείωσε τὴν χάριν καὶ τὴν δύναμιν τοῦ πρωτοτύπου, καθὼς καὶ ἡ ἀνεπιτυχὴς κάπως ἀπόδοσις ἄλλων. Π. χ. ὁ στίχος Debout, dans ta pâleur, sous les sacrés portiques μετεφράσθη: Ὀρθή, φεγγαροπρόσωπη, μεσ' τοὺς ἁγίους ναούς σου. ... Ἐνῷ διὰ τοῦ φεγγαροπρόσωπη ἀποδίδεται ἐλληνιστὶ τὸ σχῆμα τοῦ προσώπου καὶ ὄχι ἡ ὠχρότης, τὴν ὁποίαν ὑποδεικνύει ὁ Γάλλος ποιητής. [sic].» Βλ. στο *Ἄστυ* 1894, 1-2· καθώς επίσης και στο Μήσιου 2012, 215.

Φαίνεται από τα παραπάνω πως η μεταφραστική ενασχόληση των ποιητών δημιούργησε τις προϋποθέσεις για την έναρξη διαλόγου σε επίπεδο γλωσσικό, μεταφραστικό, λογοτεχνικό και συνακόλουθα κοινωνικό. Αναμφισβήτητα η εξέταση της δυναμικής της δημοτικής ως γλώσσας της ποίησης και η αποδοχή της, έστω μέσω της μετάφρασης, υπήρξε ένας από τους καταλύτες για την οριστική επικράτησή της, αλλά και ένα σημαντικό γεγονός με ιδιαίτερα θετικές επιδράσεις στην ελληνική κοινωνία. Εκτός όμως από τη συμβολή της μετάφρασης στο διάλογο για την εδραίωση της καθομιλουμένης, τα μεταφρασμένα ποιητικά έργα θεωρήθηκαν ότι θα μπορούσαν να συνδράμουν και στην ανάπτυξη της νεαράς μας φιλολογίας, όπως την αποκάλεσε ο Άγγελος Βλάχος.[13] Αυτή ήταν βασική πεποίθηση των Επτανήσιων, μεταξύ άλλων, και ένα από τα κύρια επιχειρήματα υποστήριξης της παραγωγής μεταφράσεων.[14] Όπως συνάγεται και από το δοκίμιο «Περί Γλώσσης» του Πολυλά, στόχος του ως μεταφραστή ήταν όχι μόνο ο εξευγενισμός και ο εμπλουτισμός της γλώσσας μέσω της πραγματοποίησης μεταφράσεων, αλλά και η ενίσχυση της «εθνικής» λογοτεχνικής παραγωγής (1894, 262). Την ίδια πεποίθηση έτρεφε και ο Μαβίλης, όπως διαφαίνεται κι από την εξέταση μιας επιστολής του προς τον φίλο του Bringheti στην οποία αναφέρεται στη σημαντική επίδραση που ασκήθηκε στην ελληνική γλώσσα και λογοτεχνία από τις μεταφράσεις ξένων έργων:

> Καὶ *εἰς ἄλλας Λογοτεχνίας ἡ μετάφρασις ξένων ἔργων ἔσχε μεγάλην ἐπίδρασιν ἐπὶ τὴν ἐξέλιξιν τῆς λογοτεχνικῆς γλώσσης καὶ τῆς ἐθνικῆς παραγωγῆς, εἰς δὲ τὴν Ἑλλάδα ἡ ἐπίδρασις αὕτη ὑπῆρξε σημαντική.*

13 Είναι ενδεικτική η δήλωση του Άγγελου Βλάχου σχετικά με τα οφέλη της μετάφρασης: «είναι περιττόν να μνημονευθεί πόσον εκ τοιούτων μεταφράσεων εκέρδαινεν η τε νεαρά ημών φιλολογία και η ακατάσκευος έτι γλώσσα της νέας Ελλάδος» (βλ. στο Κασίνης 2003, 105).

14 Είναι χαρακτηριστική η παρακάτω δήλωση του Πολυλά:
οι ποιητικές μεταφράσεις είναι ικανές «νὰ συντελέσουν εἰς ἑξημέρωσιν καὶ ἐξευγενισμὸν τῆς γλώσσης καὶ εἰς μόρφωσιν τῆς καλαισθησίας, κυρίως *ὅταν, εἰς τὴν φιλολογικὴν ἀπορίαν τοῦ ἔθνους, σπανίζουν τὰ πρωτότυπα δημιουργήματα. Καὶ τοῦτο ἀληθεύει ἰδίως ὅταν μία φιλολογία, καθὼς ἡ ἰδική μας, μεταβαίνῃ ἀπὸ τὴν παιδικὴν εἰς τὴν νεανικὴν ἡλικίαν της*, εἰς τὴν κρίσιμον ἐκείνην ἐποχήν, ὅπου κινδυνεύει νὰ πάθῃ ἀπὸ μαρασμόν, ἐάν στερῆται ἀρκετῆς καὶ ἐκλεκτῆς πνευματικῆς τροφῆς» *(Πολυλάς* 1891, 148· η υπογρ. δική μου). Βλ. επίσης στο Φώσκολου 1927, 102-134 (το άρθρο περιλαμβάνεται και στο Δαφνή 1986, 106).

> Εἶναι δὲ προνόμιον τῶν Κερκυραίων λογοτεχνῶν ὅτι ἐθυσίασαν τὰς εὐκόλους δάφνας τῆς πρωτοτυπίας καὶ προετίμησαν νὰ προσφέρουν εἰς τὸ ἔθνος ἐκλεκτὰς μεταφράσεις κλασικῶν ἔργων παλαιῶν καὶ νεοτέρων, ἀναπτύσσοντες κατ' αὐτὸν τὸν τρόπον τὸ λεπτὸν αἴσθημα καὶ τελειοποιούντες τὴν γλῶσσα[15] (1968, 9·η υπογρ. δική μου).

Η επίδραση αυτή είναι ορατή μέσω του έργου των προαναφερθέντων ελλήνων ποιητών-μεταφραστών, κι όχι μόνο, των οποίων η μεταφραστική σκέψη είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τη μεταφραστική πράξη. Ενδεικτικά αναφέρεται η περίπτωση του Ιάκωβου Πολυλά, ο οποίος στην *Τρικυμία* χρησιμοποιεί δημώδη πεζό λόγο και έντονους ιδιωματισμούς κερκυραϊκούς· στην *Οδύσσεια* χρησιμοποιεί δεκαπεντασύλλαβο ανομοιοκατάληκτο στίχο· ενώ στη μετάφραση του *Άμλέτου* εισάγει και χρησιμοποιεί το δεκατρισύλλαβο στίχο,[16] ταράζοντας την μέχρι τότε κυριαρχία του δεκαπεντασύλλαβου στίχου. Ο ίδιος ο Πολυλάς στο Προοίμιο της μετάφρασης του *Άμλέτου* επιτρέπει να διαφανεί η πίστη του στις δυνατότητες του δεκατρισύλλαβου στίχου και η βαθιά του πεποίθηση ότι θα είχε μέλλον στη νέα ποίηση,[17] παρότι ανέμενε αντιδράσεις:[18]

> ὁ δεκατρισύλλαβος στίχος, τὸν ὁποίον ἡμεῖς, εἰς τὴν προκειμένην Μετάφρασιν, σηκόνομεν ἀπὸ τὴν ἀφάνειαν εἰς τὴν ὁποίαν εὑρίσκεται, καὶ τὸν μεταχειριζόμεθα ὡς κατάλληλον ὄργανον τῆς

15 Παράθεμα από το Μαντουβάλου 1968, 9· βλ. επίσης στο Κουτσιβίτης 1994, 136· και στο Πολυχρονάκης 2002, 314. Βλ. το πρωτότυπο γράμμα όπως παρατίθεται στο Μαβίλη 1923, 203.

16 Όπως αναφέρει ο Γαραντούδης, ο Πολυλάς είναι ο πρώτος που χρησιμοποιεί συστηματικά το δεκατρισύλλαβο στίχο. Πριν τον Πολυλά, ωστόσο, υπήρχαν αρκετές σποραδικές και μεμονωμένες εμφανίσεις του στίχου αυτού (βλ. σχετικά στο Βαγενάς 1991, 195).

17 Κάνοντας μια μικρή, μη αξιολογική, σύγκριση της μετάφρασης της *Τρικυμίας* από τον Πολυλά με τις αντίστοιχες μεταφράσεις από τους Θεοτόκη, Οικονομίδη-Κεντ, Δαμιράλη, Ρώτα, κτλ., ο Κασίνης καταλήγει στο συμπέρασμα ότι όλες σχεδόν οι ελληνικές μεταφράσεις της *Τρικυμίας* επηρεάστηκαν από αυτή του Πολυλά, γεγονός το οποίο συνεπάγεται, σύμφωνα με τον ίδιο, «τὴν ἀναγνώριση των μεταφραστικῶν λύσεων ποὺ ἔδωσε στὶς περισσότερες περιπτώσεις» ο Πολυλάς (1998, 137).

18 Περισσότερες πληροφορίες σχετικά με τις μεταφραστικές, κυρίως γλωσσικές, επιλογές του Πολυλά και την αποτίμηση των μεταφράσεών του βλ. στο Μήσιου 2012, 113-115, 118, 185-187.

> δραματικῆς ποιήσεως· τὸ μέτρον τοῦτο, ἑνῷ ἔχει ἀρκετὴν ἔκτασιν, ἔχει καὶ τὸ μέγα πλεονέκτημα νὰ ἐπιδέχεται ποικιλίαν ρυθμοῦ τοιαύτην, ὥστε δύναται φυσικῶς νὰ ἀναβιβασθῇ εἰς τὴν λυρικωτέραν ἔντασιν, καθὼς καὶ νὰ κατέλθῃ εἰς τὸν τόνον τῆς συνήθους ὁμιλίας - ὅπως ἀρμόζει εἰς τὴν φύσιν τοῦ νεωτέρου δράματος, ἰδίως τοῦ Shakespeare. Ἔχομεν τόσην πεποίθησιν εἰς τὴν δύναμιν τοῦ στίχου τούτου, ὥστε δὲν ἀμφιβάλλομεν ὅτι ἄλλοι στιχουργοὶ θὰ ἀποδείξουν, καλήτερα παρ' ὅτι ἐδυνήθημεν ἡμεῖς, τὸ εὔστοχον τῆς ἐκλογῆς μας[19] (1889, ζ΄- η΄).

Σε κάθε περίπτωση οι μετρικές και μορφικές επιλογές του Πολυλά –η εισαγωγή του δεκατρισύλλαβου στίχου και η χρήση του πεζού λόγου– που πραγματοποιήθηκαν με αφορμή τις μεταφράσεις του προώθησαν περαιτέρω το θεωρητικό διάλογο και, όπως είναι εύλογο, δεν θα μπορούσε να μη γίνει αναφορά σε αυτές.

Ένας ακόμη ποιητής ο οποίος αντιμετώπισε με διαλλακτικότητα το ζήτημα της μορφής του ποιητικού λόγου ασχολούμενος με τη μετάφραση και ερχόμενος σε επαφή με ρεύματα κι έργα της Δύσης είναι κι ο Παλαμάς. Αν και αναφερόμενος στη μετάφραση ορισμένων στροφών του ποιήματος της «Μιρέγιας» του Μιστράλ, δηλώνει ότι «ἡ ἀξία τῆς δοκιμῆς [είναι] ἐλάχιστη, στέκεται στὸ ὅ,τι διατηρ[εί] ἀπαράλλαχτο τὸ ἴδιο μετρικὸ σχῆμα τῶν ἐπταστίχων της» (1930, 13), στην πορεία εμφανίζεται θετικός ως προς την ελευθέρωση του στίχου·[20] δίχως να εγκαταλείπει τον ισοσύλλαβο στίχο, συνθέτει πεζά ποιήματα, αλλά και μεταφράζει την ωδή του D'Annunzio Στον *Νέο Βασιλιά* της Ιταλίας σε πεζό λόγο.[21] Διαπιστώνεται επομένως ότι ο Παλαμάς[22] στήριζε την εξέλιξη του μέτρου, την ανανέωση

19 Το Προοίμιο της μετάφρασης του *Ἀμλέτου από τον Πολυλά περιλαμβάνεται στο Ἀμλέτος* 2000, 63-65· και στο Βαλέτας 1950, 202-205.

20 «Ἰδοὺ στίχοι μὲ λογῆς καὶ ἀνεξάρτητη ὁ καθένας τους περπατησιά, καὶ μαζὶ τεχνικὰ σφιχτοπλεμένη, χωρὶς νὰ πάψῃ καθένας τους ἀπὸ τὸ νὰ εἶναι στίχος. Τέτοιος εἶναι, κ' ἔτσι πρέπει νὰ ξετυλιχτῇ καὶ σ' ἐμᾶς ἐδῶ ὁ λεγόμενος ἐλεύτερος στίχος. Συσταίνω τὴ μελέτη του σὲ μερικούς ἀπὸ τούς νέους μας ποιητές, ποὺ εἴτε ἀπὸ παρεξήγηση τῆς ἀρχῆς, εἴτε ἀπὸ ἀφροντισιὰ ποὺ δὲ στέκει, εἴτε ἀπὸ ἀδυναμία, ἐμπιστεύονται συχνὰ πυκνὰ τὴν ὡραία τους συγκίνηση σὲ στίχους ἄμορφους και ξεκάρφωτους. Καὶ οἱ πιὸ ἐλεύτεροι στίχοι πρέπει πρῶτα νὰ μπαίνουνε στοὺς κανόνες μιᾶς μετρικῆς· δὲν πρέπει νὰ εἶναι λαθεμένοι. Ἀλλιῶς θὰ καταντήσουμε, γυρεύοντας τὴν ποίηση, νὰ χάσουμε τὸ στίχο» (Παλαμάς 5).

21 Βλ. σχετικά στο Μήσιου 2012, 116-120.

22 Αν και ο Παλαμάς χαρακτηρίζει τον εαυτό του συντηρητικό και αδύναμο να εφαρμόσει τα νέα δεδομένα: «Εἶμαι μονάχα ἓνας φτωχὸς στιχουργὸς, ποῦ κάτι

του ρυθμού και τη δημιουργία νέας ποίησης. Άλλωστε φρόντιζε να είναι σε επαφή με τις πνευματικές εξελίξεις που σημειώνονταν τόσο στα Επτάνησα και στον ευρύτερο ελληνόγλωσσο χώρο, όσο και στον ανεπτυγμένο δυτικό κόσμο όπου σημειώνονταν αλλαγές ως προς τη μορφή του ποιητικού λόγου.

Την ανανέωση της ποιητικής ζωής του τόπου αναζητούσε κι ο Ελύτης, ο οποίος επιθυμούσε κι έκρινε πως μπορούσε να γνωρίσει στο ελληνικό αναγνωστικό κοινό τη «μοντέρνα ποίηση» μέσω μεταφράσεων. Πεπεισμένος για τη «μορφωτική αξία» της μετάφρασης, κατά τη φράση του Ιωάννη Κακριδή, ο Ελύτης δήλωσε ότι η επιλογή των ποιητών που μεταφράζει είναι ιστορική – ανεξάρτητα από τις προτιμήσεις του, όπως λέει στον πρόλογο της *Δεύτερης Γραφής*, σκοπός του ήταν να δώσει χαρακτηριστικά δείγματα από τα έργα εκείνων που πρωτοστάτησαν στην ποιητική επανάσταση των καιρών του (2007, 9). Το γεγονός ότι επέλεξε να μεταφράσει πεζά ποιήματα από τον Éluard αποτελεί μια δήλωση και τοποθέτησή του για την ποίηση σε πρόζα. Ο ίδιος ο Ελύτης όταν δημοσίευσε στα *Νέα Γράμματα* ποιήματα του Éluard για πρώτη φορά, ανέφερε ότι, παρά τις δυσκολίες της ποίησης του γάλλου ποιητή και τους περιορισμούς που επιβάλλει η γλώσσα, αξίζει να παρουσιάσει το έργο του στους Έλληνες.[23]

Επίσης, ο Ελύτης πίστευε στη δύναμη της μετάφρασης να επιδρά στην πρώτη γραφή και δήλωνε ρητά ότι η ποίησή του επηρεάστηκε βαθιά από το γαλλικό υπερρεαλισμό και, κυρίως, από τον Paul Éluard (2011, 217 και 284), όπως επίσης από την ποίηση του Zouve η οποία τον «βοήθησε σέ ὀρισμένους έκφραστικούς τρόπους τά πρῶτα χρόνια τῆς ποιητικῆς [τ]ου προσπάθειας» (ό.π. 313), καθώς και ότι είχε δεχτεί επιρροές από την ισπανική

ξέρω ἀπὸ τὴν τέχνην μου, καὶ πολὺ συντηρητικός, ποῦ μπορεῖ νὰ θαυμάζω, ἀλλὰ δὲν ἔχω ἀκόμα τὴν δύναμι νὰ ἐφαρμόσω τὰ μεγάλα παραδείγματα» (Παλαμᾶς 1894, 405), λίγα χρόνια αργότερα τονίζει τα οφέλη του πεζού λόγου, δηλώνοντας ότι «τὴ μεγαλόπνοη ποίηση … μᾶς τὴν ἔφερε ὁ Ψυχάρης. Καὶ, παράξενο πάντα, μὰ ὄχι καὶ πρωτάκουστο φαινόμενο στὴν ἱστορία τῆς λογοτεχνίας, τὴν ποίηση τούτη μᾶς τὴν ἔφερε ὄχι μὲ τὸ στίχο, ἀλλὰ μὲ τὸν πεζὸ λόγο» (Παλαμᾶς 1908, 2).

23 «Ἴσως ἡ γλῶσσα μας νὰ μὴ βοηθεῖ τὴν ἀπόδοση τέτοιων ποιημάτων χωρὶς μείωση τῆς ἀκτινοβολίας τους – καὶ πρέπει νὰ ὁμολογηθεῖ πὼς μερικὲς ἐκφράσεις ἐξαίσιες στὸ πρωτότυπο γίνονται μεταφραζόμενες τραχειὲς καὶ δυσκίνητες. Μὰ ἐκεῖνο ποὺ πρωτεύει σήμερα εἶναι νὰ παρουσιαστεῖ, ἔστω καὶ μὲ θυσίες, ἕνας τέτοιος ποιητὴς στοὺς Ἕλληνες. Ὑπάρχει τούλάχιστον ἔτσι ἡ ἐλπίδα νὰ προσεχτεῖ καὶ μελετηθεῖ καλλίτερα τὸ ἔργο του» (Ἐλύτης 1936, 231).

ποίηση και κυρίως από το Lorca (ό.π. 217).[24] Οι θετικές επιδράσεις της μεταφραστικής δραστηριότητας στο πρωτότυπο έργο ελλήνων ποιητών και συνακόλουθα στη νεοελληνική ποίηση έχουν επισημανθεί κι από άλλους έλληνες ποιητές-μεταφραστές. Ο Παλαμάς δεν είχε διστάσει να παραδεχτεί ότι είχε δεχτεί επιρροές στο πρωτότυπο ποιητικό του έργο από τον Ουγκώ, τον Λεκόντ Δελίλ και τον Σουλλύ Πρυντώμ.[25] Στο ίδιο πνεύμα ο Σεφέρης είχε αναφερθεί στην ύπαρξη «άναλογίας τάσεων καὶ άναζητήσεων» και θεωρούσε πως ο δεσμός που τον ενώνει με τον Eliot οφειλόταν, ως ένα βαθμό, στους κοινούς δασκάλους που είχαν: το Laforgue, τον Corbière, κτλ.[26]

Πράγματι, τα οφέλη των ποιητών σε προσωπικό επίπεδο μέσω της μεταφραστικής άσκησής τους είχαν άμεσο αντίκτυπο και στη νεοελληνική ποιητική παραγωγή με την ενσωμάτωση καινοτομιών. Οι ποιητές πρότειναν νέα μέτρα, τάραξαν τις συμβάσεις και ανανέωσαν το ποιητικό σκηνικό ερχόμενοι σε επαφή με νέα ρεύματα, διαφορετικές τεχνικές και ποιητικό ύφος.[27] Αναπόφευκτα, η ενασχόληση με τη μετάφραση τους ώθησε να αναζητήσουν ή/και να δημιουργήσουν εργαλεία που θα τους επέτρεπαν να μεταφέρουν ορθά τα πρωτότυπα ποιητικά έργα στη γλώσσα μας κι αυτό διαπιστώνεται μέσω της εξέτασης του μεταφραστικού τους έργου όπως και των απόψεών τους περί μετάφρασης. Η μετάφραση δηλαδή νεωτερικών έργων αποτέλεσε ένα από τα σημαντικότερα μέσα για τη «μετακένωση» των νέων ιδεών, ρευμάτων και νοοτροπιών από τη Δύση.

Εν κατακλείδι, όπως παρατηρεί εύστοχα ο Κωνσταντίνος Κασίνης, «ο ελληνικός πολιτισμός επειδή είχε ισχυρά δικά του κεφάλαια, όχι

24 Ο Ελύτης πίστευε ότι οι έλληνες ποιητές έχουν κοινούς δεσμούς με τους ισπανούς: «[οι] Ἱσπανοί ποιητές τῆς γενιάς τοῦ Λόρκα καί ἡ δική μας γενιά τοῦ ’30 μοιάζουμε κατά τοῦτο: πήραμε άπό τά μοντέρνα εύρωπαϊκά κινήματα, κυρίως τοῦ ὑπερρεαλισμοῦ, ὀρισμένα στοιχεῖα, άλλά τούς δώσαμε μιά ίσορροπία. Ἀφαιρέσαμε τό χαῶδες. Ο Λόρκα ἔχει εἰκόνες πάρα πολύ τολμηρές, άλλά πού ἔχουν ἕνα ἀντίκρισμα στήν πραγματικότητα. Καί οἱ Ἕλληνες, ὅσοι ἔχουμε ἐπηρεαστεῖ ἀπό αὐτά τά κινήματα, κάναμε τό ἴδιο» (2011, 222-223).

25 Βλ. μεταξύ άλλων στο Παλαμᾶς *Ἅπαντα,* Τόμ. 1, 48-49· και στα *Ἅπαντα,* Τόμ. 4, 92· καθώς επίσης και στο Πολίτου-Μαρμαρινού 1976, 122.

26 Βλ. στο Σεφέρης 1975, 124.

27 Κατά το 19ο και 20ό αιώνα παρατηρείται άνθιση της νεοελληνικής ποίησης. Σύμφωνα μάλιστα με τον Ε. Γαραντούδη, ο 20ός αιώνας «είναι κατά γενική παραδοχή, όχι μόνο η δημιουργικότερη, ποσοτικά και ποιοτικά, περίοδος στο σύνολο της μακρόχρονης, σχεδόν χιλιετούς, πορείας της νεοελληνικής ποίησης, αλλά, επίσης, η δυναμική συνέχεια και η ποιοτική υπέρβαση της ποίησης του 19ου αιώνα» (Γαραντούδης 2008, xviii-xix).

μόνο δεν επέδειξε ξενοφοβία, αλλά διασταυρώθηκε άφοβα με το ξένο στοιχείο ... [και] από τη διασταύρωση προέκυψαν έργα νέα και σφριγηλά. Σε αυτήν τη μαγεία της διασταύρωσης η μετάφραση υπήρξε το διάμεσο, ο καλός αγωγός των γονιμοποιών στοιχείων» (1995, 27-28). Επιπλέον, η επιλογή του κατάλληλου γλωσσικού τύπου για τις μεταφράσεις και, έμμεσα, για τη λογοτεχνία και το γραπτό λόγο αποτελούσε επίσης μόνιμη πηγή προβληματισμού κι ένα ζήτημα το οποίο έκριναν πως μπορούσε να αντιμετωπιστεί μέσω της μετάφρασης. Δεν ήταν λίγοι οι Έλληνες λόγιοι, και στην περίπτωσή μας ποιητές, οι οποίοι ασχολήθηκαν με τη μετάφραση από καθαρά γλωσσολογικό ενδιαφέρον. Επιθυμούσαν με τις μεταφράσεις που πραγματοποίησαν να εξασφαλίσουν την κατανόηση των έργων από τους απαίδευτους αναγνώστες και να αποδείξουν τη δυναμική της καθομιλουμένης της εποχής ως γλώσσας μετάφρασης και, συνακόλουθα, ως γλώσσας λογοτεχνίας.

Σε κάθε περίπτωση, οι μεταφράσεις ελλήνων ποιητών αποτελούν αναπόσπαστο μέρος της ιστορίας της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Εάν εκλάβουμε την ιστορία λογοτεχνίας ως «κάτι πολύ ευρύτερο από την ιστορία της τέχνης του λόγου: την ιστορία των γραμμάτων ή της γραπτής και προφορικής παιδείας» (Δημαράς 2000) και ως «όργανο ιστορικής συνείδησης» (Σαββίδης 1966, 168), καθίσταται σαφής η αναγκαιότητα εκπόνησης κι άλλων ερευνών που θα φωτίσουν νέες πτυχές αυτού του τόσο σημαντικού πεδίου και θ' αναδείξουν το ενυπάρχον και σε μεγάλο βαθμό ακόμα ανεξερεύνητο υλικό.

Βιβλιογραφία

Ἀμλέτος. Τραγῳδία Σαικσπείρου. Ἔμμετρος Μετάφρασις Ἰάκωβου Πολυλᾶ μὲ προλεγόμενα καὶ κριτικὰς σημειώσεις. Ἐν Ἀθήναις: Ἐκ τοῦ Τυπογραφείου Ἀδελφῶν Περρῆ, 1889.

Ἀμλέτος. Τραγωδία Σαικσπείρου. Ἔμμετρος Μετάφρασις Ἰάκωβου Πολυλᾶ. Αθήνα: Ιδεόγραμμα, 2000.

Βαγενάς, Νάσος. επιμ. *Νεοελληνικά μετρικά*. Ρέθυμνο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1991.

Βαλέτας, Γεώργιος. άναστ. *Πολυλᾶς. Ἅπαντα. Τὰ λογοτεχνικὰ καὶ κριτικά*. Ἀθήνα: Πηγή, 1950.

Βηλαρα, Γιανη. *Η ρομεηκη γλοσα*. Στην Τηπογραφηα τον Κορφον, 1814.

Βηλαράς, Ιωάννης. *Ποιήματα*. Φιλολ. Επιμ. Γιώργος Ανδρειωμένος. Αθήνα: Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1995.

Βηλαρᾶς, Ἰωάννης. «‘Φιλολογικὲς γραφὲς’ τοῦ Ψαλίδα καὶ τοῦ Βηλαρᾶ». *Νέα Ἑστία 94.1115 (Χριστούγεννα 1973): 79-86.*

Βλαχογιάννης, Γιάννης. «Γιὰ τὴ μελέτη τῆς έθνικῆς γλώσσας. Η φηλολογηκες γραφες του Βηλαρα». *Προπύλαια Α΄* (1900-1908): 177-219.

Γαραντούδης, Ευριπίδης. επιμ.-ανθολ. *Η ελληνική ποίηση του 20ού αιώνα. Μια σύγχρονη ανθολογία*. Αθήνα: Μεταίχμιο, 2008. xviii-xix.

Γεροντικοῦ, Ἀρσένη. «Τὸ μεταφραστικὸ ἔργο τῆς Ἑπτανησιακῆς Σχολῆς». *Κερκυραϊκὰ Χρονικὰ* 2 (1952): 31-33.

Δαφνῆ, Κώστα. επιμ.–εισαγ.–σχόλ. «Καλοσγούρου Γεωργίου Κριτικά Κείμενα.» *Κερκυραϊκά Χρονικά* 18 (1986): 103-122, 106.

Δεντρινού, Ειρήνη. επιμ. *Τα Έργα του Νίκου Κογεβίνα* (Γλαύκου Ποντίου). Αθήνα: Τυπογραφείο Εστία, 1916.

Δημαράς, Θ. Κωνσταντίνος. *Ἱστορία τῆς Νεοελληνικῆς Λογοτεχνίας. Ἀπὸ τὶς Πρῶτες Ρίζες ὡς τὴν Ἐποχή μας.* 9η έκδ. Αθήνα: Ἴκαρος, 2000.

Ἔλιοτ, Θ. Στερν. *Η Ερημη Χώρα.* Μτφρ. Γιῶργος Σεφέρης. 4η ἔκδ. Ε’ Ἀνατ. Ἀθήνα: Ἴκαρος, 2000.

Ἐλύτης, Ὀδυσσέας. «Paul Éluard. Ποιήματα I – IX.» Τ*ὰ Νέα Γράμματα* 2 (Μάρτης 1936): 232-236.

——————. *Δεύτερη Γραφή*. 1974. Αθήνα: Ἴκαρος, 2007.

——————. *Σύν τοῖς Ἄλλοις. 37 Συνεντεύξεις*. Ἀθήνα: Ὕψιλον, 2011.

«Η Ὑπατία τοῦ Λεκὸντ Δελὶλ. Ἡ μετάφρασις τοῦ κ. Κωστῆ Παλαμᾶ.» *Ἄστυ* ἔτ. Ι΄. Περίοδος Β΄ (Τετάρτη 28 Σεπτεμβρίου 1894): 1-2.

Κασίνης, Γ. Κωνσταντίνος. «Η μετάφραση σε ακαδημαϊκό επίπεδο. Επιστημονικοί και στρατηγικοί στόχοι». Στο: *Ελληνική γλώσσα και μετάφραση στη διευρυμένη Ευρώπη*. Συνέδριο. Ζάππειο Μέγαρο 24-25 Νοεμβρίου 1994: 27-40.

——————. *Διασταυρώσεις. Μελέτες για το ΙΘ΄ και Κ΄ αι.* Αθήνα: Εκδ. Χατζηνικολή, 1998.

——————. *Οικονόμειος Μεταφραστικός Αγών*. Αθήνα: Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφέλιμων Βιβλίων, 2003.

————. Διασταυρώσεις, Β΄ Μελέτες για το ΙΘ΄ και Κ΄ αι. Αθήνα: Εκδ. Χατζηνικολή, 2005.

Κιτρομηλίδης, Μ. Πασχάλης. *Νεοελληνικός Διαφωτισμός: Οι πολιτικές και κοινωνικές ιδέες*. 3η έκδ. Μτφρ. Στέλλα Νικολούδη. Αθήνα: Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, 2000.

Κουτσιβίτης, Βασίλης. *Θεωρία της μετάφρασης*. Αθήνα: Ελληνικές Πανεπιστημιακές Εκδόσεις, 1994.

Κριαρᾶς Ἐμμανουήλ. «Βηλαρᾶς. Γλωσσικὰ καὶ γραμματολογικά.» *Νέα Ἑστία* 94.1115 (Χριστούγεννα 1973): 2-48.

Μαβίλη, Λορέντζου. *Ἅπαντα. Κριτικὴ ἀνάλυσις Κωστῆ Παλαμᾶ*. Ἀθήνα: Ἐκδοτικός Οἶκος Ε.ΠΑ.Β., χ.χ.

————. *Τα Έργα*. 2η έκδ. Αλεξάνδρεια: Βιβλιοπωλείο και Εκδόσεις των «Γραμμάτων», 1923.

————. *Ἅπαντα*. Επιμ. Μαντουβάλου Μαρία. Τόμ. 1. Αθήνα: Εταιρεία Ελληνικών Εκδόσεων, 1969.

Μαντουβάλου, Μαρία. *Αλληλογραφία Μαβίλη-Brighenti. Αθήνα: χ.ό., 1968.*

————. *Ανέκδοτος Αλληλογραφία Πολυλά – Μαβίλη*. Αθήναι: χ.ό., 1969.

Μήσιου, Βασιλική. *Περί μεταφράσεως ποιητών: Θεωρητικές τοποθετήσεις Ελλήνων ποιητών του 19ου και 20ού αιώνα και η επίδρασή τους στο μεταφραστικό τους έργο.* Διδακτορική Διατριβή. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Θεσσαλονίκη: CopyCity, 2012.

Moullas, Panayotis. *Les Concours Poétiques del' Université d'Athènes (1851-1877)*. Athènes: Secrétariat Général à la Jeunesse, 1989.

Παλαμᾶς, Κωστῆς. «Ἡ μετάφρασις τῆς ‘Ὑπατίας’». *Ἑστία* 37.26 (1894): 401-407.

————. «Τὸ Τραγούδι τοῦ Πάλλη. Τὸ Πρόγραμμα Κάποιας Κριτικῆς.» *Ο Νουμάς* 6.286 (9 τοῦ Μάρτη 1908): 4-5.

————. «Ποιητικὴ τέχνη καὶ γλῶσσα.» *Ο Νουμάς* 6.317 (1908): 1-2.

————. *Ξανατονισμένη Μουσικὴ. Μὲ προλογικὰ σημειώματα*. Ἐν Ἀθήναις: Βιβλιοπωλεῖον τῆς «Ἑστίας», 1930.

————. «Τὰ Πρῶτα Κριτικὰ.» *Ἅπαντα. Τόμ. 1. Αθήνα: Εκδ. Γκοβόστη, χ.χ. 378.*

————. *Ἅπαντα. Τόμ. 4. 2η έκδ. Αθήνα: Μπίρης, χ.χ. 44.*

Πολίτου-Μαρμαρινού, Ελένη. *Ο Κωστῆς Παλαμᾶς καὶ ὁ Γαλλικὸς Παρνασσισμός.* Διατριβή επί Διδακτορίᾳ. Ἀθῆναι, 1976.

Πολυλᾶς, Ἰάκωβος. «Ποιητικὴ μετάφρασις». *Ἑστία ΛΑ΄ (1891): 148-150.*

————. «Περὶ γλώσσης». *Ἑστία* 17 (1894): 257-262.

————. *Η φιλολογική μας γλώσσα*. Επιμ. Μπαλάσκας Κώστας. Αθήναι: Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφέλιμων Βιβλίων, 2005.

Πολυχρονάκης, Δημήτρης. *Ο κριτικός ιδεαλισμός του Ιάκωβου Πολυλά. Ερμηνευτική παρουσίαση του αισθητικού και του γλωσσικού του συστήματος.* Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2002.

Σαββίδης, Γιώργος. «Το νέο μας όργανο ιστορικής συνείδησης. Κ. Θ. Δημαρά: Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας…Τρίτη έκδοση, Ίκαρος, 1964 (=1965).» *Εποχές* 40 (1966): 166-169.

Σεφέρης, Γιώργος. *Μέρες Β΄ (24 Αυγούστου 1931 – 12 Φεβρουαρίου 1934)*. Αθήνα: Ίκαρος, 1975.

————. *Αντιγραφές*. 2η έκδ. Αθήνα: Ίκαρος, 2005.

Σπαταλάς, Γεράσιμος. *Η στιχουργική τέχνη. Μελέτες για τη νεοελληνική μετρική.* Επιμ. Γαραντούδης Ευριπίδης & Άννα Κατσιγιάννη. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές εκδόσεις Κρήτης, 1997.

Φώσκολου, Οὔγου. Οἱ *Τάφοι. Μτφρ. Γεώργιου Καλοσγούρου.* Ἐν Ἀθήναις: Ἐκδοτικός Οἶκος "Ἐλευθερουδάκης", 1927. 102-134.

Ο ελληνικός Joyce
Η γονιμότητα μιας αμφίδρομης σχέσης

«I ought to profess Greek, the language of the mind».
(*Ulysses*, VII)

Χριστίνα Κασίνη *

I. Η Ελλάδα του Joyce

Ο Joyce ήλθε σ' επαφή με την κλασική Ελλάδα κατά τις εγκύκλιες και πανεπιστημιαές του σπουδές στην Ιρλανδία. Το 1888 σπούδασε στο ιησουϊτικό σχολείο Clongoves Wood College και από το 1898 στο University College του Δουβλίνου. Στα σχολεία αυτά έμαθε λατινικά, θεολογία, ρητορική, γλώσσες (Αγγλική, Γαλλική, Ιταλική) και συγγραφείς, όπως οι Αριστοτέλης, στοχαστές της Αναγέννησης, Shakespeare, Byron, Shelley, Blake, Ibsen, Mallarmé, κ.ά.[1]. Πίστευε πως οι αρχαίοι Έλληνες ήταν το «πιο καλλιεργημένο έθνος»[2] στον κόσμο. Η επαφή του με τους νεώτερους Έλληνες πραγματοποιήθηκε στην Τεργέστη στις αρχές του 20ού αι. (γύρω στο 1905). Εκεί συνάντησε Έλληνες των λαϊκών τάξεων (όπως ο Νικόλας Σάντας) και της ανώτερης κοινωνίας (όπως ο Φραγκίσκος Σορδίνας και ο Αμβρόσιος Ράλλης)[3]. Τους Έλληνες τους θεωρούσε «ωραίους» ανθρώπους που έπαιξαν σημαντικό ρόλο στην ζωή[4] και στο έργο του[5]. Πιθανόν ο Νικόλας Σάντας και η γυναίκα του Γκίζελα να υπήρξαν τα μοντέλα του Joyce για τον Οδυσσέα - Μπλουμ και την Πηνελόπη - Μόλλυ Μπλουμ. Στην Ζυρίχη, όπου εγκαταστάθηκε

---

* Χριστίνα Κασίνη. MPhil of the Trinity College Dublin (Comparative Literature), MA of the University of Essex (Teaching English for Young Learners), Υποψηφία διδάκτωρ του Τομέα Μεταφρασεολογίας και Διαπολιτισμικών Σπουδών του Τμήματος Αγγλικής Γλώσσας και Φιλολογίας, της Φιλοσοφικής Σχολής του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Email: cgkassini@gmail.com

1 (Schork 1998· πρβ. O' Rourke 2006 και Αραβαντινού 1971, 8)

2 (Joyce, Letters II [Sept. 1909], ed. Ellmann 1975, 252 στο: Ellmann 1983, 512, Ellmann 2005, 606)

3 (Joyce, *Selected Letters*, p. 284· πρβ. Ellmann 1983, 512, Ellmann, 2005, 606)

4 (Budgen, σ. 173f στο: O' Rourke, 2006, 3)

5 (Αραβαντινού 1983, 113 et passim)

Πρακτικά Ε΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτ. 2014): Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία
Τόμος Β΄ (ISBN: 978-960-99699-9-4)
© 2015 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

στις αρχές του πρώτου μεγάλου πολέμου (c. 1915), άρχισε να μαθαίνει ελληνικά με δάσκαλο τον Παύλο Φωκά. Τα σχετικά αυτά θέματα αναλύονται στην διατριβή της Μαντώς Αραβαντινού[6]. Έλεγε – αυτό που θα ήθελε να ήταν αλήθεια[7] – ότι μιλούσε τα ελληνικά αβίαστα: «I spoke or used to speak modern Greek not too badly», γράφει στις επιστολές του[8]. Αναφέρεται πως, όταν πέθανε, στο γραφείο του βρέθηκαν δύο βιβλία: ένα ελληνικό λεξικό, το οποίο δεν κατονομάζεται, και το βιβλίο του Oliver Gogarty, *I follow Saint Patrick*[9]. Η αγάπη του για τους Έλληνες ήταν πραγματική και αυθεντική. Η ελληνολατρεία του έκδηλώθηκε επισήμως και εμπράκτως στην πρώτη έκδοση του *Οδυσσέα,* που έγινε στο Παρίσι το 1922, της οποίας το εξώφυλλο είχε τα ελληνικά χρώματα: λευκά τυπογραφικά στοιχεία σε μπλε φόντο. Ο Ellmann αναφέρει ότι ο Joyce τα θεωρούσε τυχερά και ότι του υπέβαλλαν το μύθο της Ελλάδος και του Ομήρου· λευκά νησιά που αναδύονται από την θάλασσα: [*Ulysses*] "was bound in the Greek colours – white letters on a blue field – that considered lucky for him, and suggested the myth of Greece and Homer, the white island rising from the sea"[10].

Η σχέση του, λοιπόν, με τους Έλληνες και τον ελληνικό πολιτισμό υπήρξε βαθειά και αποφασιστική, όπως φαίνεται από την λειτουργία τους κυρίως στα δύο μείζονα έργα του, που είναι οι *Δουβλινέζοι* και ο *Οδυσσέας*. Στους *Δουβλινέζους* τρεις ελληνικές λέξεις - *παράλυσις, σιμωνεία, γνώμων* -, που χρησιμοποιούνται ως οδοδείκτες στην αρχή του πρώτου διηγήματος του σπονδυλωτού αυτού έργου, αποτελούν οδηγό της δομής, αλλά και της αποκωδικοποίησης και ερμηνευτικής προσέγγισης του έργου[11]. Όλα τα διηγήματα της συλλογής αποτελούν σπουδές της *παράλυσης* και της παραίτησης[12]. Ο Joyce με τα διηγήματα της συλλογής χαρτογραφεί την κοινωνική, ηθική, πολιτική και πολιτισμική *παράλυση* (μέρος

6 (Αραβαντινού 1977· Τα τετράδια σημειώσεων, που περολαμβάνουν πολύτιμο υλικό για τα ελληνικά του, εξεδόθησαν πανομοιότυπα με επιμέλεια του Hans Walter: New York, Garland, 1979: *The James Joyce Archive*, vol. II).

7 (Ραΐζης 1980, 188)

8 (Joyce: 1975, 284, πρβ. Ellmann 1983, 512, Ellmann 2005, 606)

9 (Ellmann 1983, 742, Ellmann, 2005, 866)

10 (Ellmann 1983, 524, Ellmann, 2005, 866· πρβ. Ραΐζης 1980, 188, ο οποίος αναφέρει ότι ο Τζόυς διατηρούσε μιαν ελληνική σημαία, την οποία έδειχνε στους φίλους του)

11 (Attridge 2001, 138· πρβ. Harding 2003, 34, 29)

12 (Burgess 1973, 228)

της οποίας είναι και η *σιμωνεία*, δηλ. το εμπόριο θρησκευτικών και πνευματικών ιδεών)[13]. Ο *γνώμων* του Ευκλείδη δείχνει τον δρόμο προς τα στοιχεία της ιρλανδικότητας, που έχουν μέσα τους την πνοή της ζωής, για την ενδεχόμενη υπέρβαση.

Στον *Οδυσσέα* η ομηρική *Οδύσσεια* λειτουργεί ως το κάτω στρώμα του παλίμψηστου αυτού έργου[14]. Πρόγονοι και μοντέλα των τζοϋσικών σύγχρονων οδυσσέων είναι οι οδυσσειακοί ήρωες, οι οποίοι υπονοούνται συνεχώς. Παράλληλα, εμφανίζονται, συχνότερα ή αραιότερα, και άλλα διακείμενα ή αναφορές, όπως ο Shakespeare (και κυρίως ο *Hamlet*), ο Αριστοτέλης, ο Ακινάτης, ο Milton, η Βίβλος, κτλ. Ο τρόπος της γραφής είναι η μυθική μέθοδος, δηλαδή ο «αδιάκοπος παραλληλισμός του σύγχρονου και της αρχαιότητος», όπως αναφέρει ο Έλιοτ, την οποία, κατά τον Σεφέρη (1936), «εφαρμόζει αδιάκοπα» ο Καβάφης πριν από τον *Οδυσσέα* του Joyce και τον Yeats[15]. Αλλά και τεχνικά μέσα που επινόησε, όπως η *επιφάνεια*, δηλαδή η εσώτερη ψυχή των πραγμάτων που αποκαλύπτεται ξαφνικά στον στοχαστή. Ο Joyce εξηγεί στον αδελφό του Stanislaus το σκοπό της χρήσης του μέσου αυτού ως εξής: «I am trying … to give people some kind of intellectual pleasure or spiritual enjoyment by converting the bread of everyday life into something has permanent artistic life of its own…for their mental, moral, and spiritual uplift»[16]. Η επίνοια του τεχνικού αυτού μέσου οφείλει την αρχή της, κατά πάσαν πιθανότητα, στον Αριστοτέλη[17].

II. Ο Joyce των Ελλήνων

Η πρώτη ως την ώρα γνωστή μνεία του Joyce στην Ελλάδα είναι η αναφορά του Τάκη Παπατζώνη στα *Ελληνικά Γράμματα* το 1927, ο οποίος συστήνει προς ανάγνωση, μεταξύ άλλων, και τον Joyce [18]. Μετά από δυο τρία χρόνια, στις αρχές του 1930, η υποδιευθύντρια των *Sunday Times* κυρία E. Pain, σε διάλεξή της «Περί της συγχρόνου Αγγλικής φιλολογίας» στον Παρνασσό,

13 (Χαιρετάκης 1988, 227)
14 (Μαραγκόπουλος 2010, 41-42, et passim)
15 (Σεφέρης 1974, 340)
16 (Ellmann 1983, 163, Ellmann, 2005, 210· πρβ. Parsons 2007, 3, και Ανώνυμος 2006, 6)
17 (Μαραγκόπουλος 2010, 82, 83)
18 (Παπατζώνης 1927, 162)

χρησιμοποίησε για πρώτη φορά το επίθετο «τζοϋσικός»[19]. Πιθανότατα, όμως, η έρευνα θα φέρει στο φως και πρωϊμότερες αναφορές, δεδομένου ότι ο Σεφέρης σημειώνει σε μελέτη του 1942 πως η γενιά του ανακαλύπτει τον Joyce γύρω στο 1922[20]. Σημειώνεται εδώ πως στην βιβλιοθήκη του Παλαμά υπάρχει σε γαλλική μετάφραση το *Πορτραίτο του καλλιτέχνη*: *Daedalus. Portrait de l'artiste jeune par lui-même.* Roman. James Joyce, traduit de l'anglais par Ludmila Savitzky, A Paris, Aux Editions de la Sirène, 1924[21]. Το ζητούμενο, βέβαια, είναι πότε απέκτησε το αντίτυπο ο Παλαμάς, για να συμπεράνουμε πόσο πρώιμη είναι η γνωριμία του με τον Ιρλανδό συγγραφέα). Όπωσδήποτε, σύμφωνα με την γνωστή βιβλιογραφία, ο Joyce έγινε γνωστός στους φιλολογικούς κύκλους της Θεσσαλονίκης[22] την δεκαετία του '30[23] με την χρήση του εσωτερικού μονολόγου και της συνειδησιακής ροής[24], εξαιτίας της ενδοσκοπικής τάσης στο έργο τους, αλλά και των συζητήσεων για την σχέση ποίησης και πεζογραφίας και την ελευθέρωση των μορφών. Η πρώτη ίσως μνεία του όρου «εσωτερικός μονόλογος» στα ελληνικά βρίσκεται στο σχόλιο του Σπανδωνίδη, «Καθρεφτίσματα», *Μακεδονικές Ημέρ*ες, τχ 1 (Μάρτ. 1932) 31, αλλά και αργότερα μέσα στο ίδιο περιοδικό και το ίδιο έτος, σσ. 248-249, 250, 288-289. Η σχετική φιλολογία συνεχίζεται στο περ. *Το 3ο Μάτι,* τχ 1 (Οκτ. 1935) 25-26, με επίτιτλο «Εσωτερικός Μονόλογος, Ι», όπου ο Σταυράκιος Κοσμάς [=Ν.Γ.Πεντζίκης] μεταφράζει απόσπασμα από το έργο του E. Dujardin, *Οι δάφνες κόπηκαν*. Με επίτιτλο «ΙΙ. Εσωτερικός μονόλογος» ακολούθησε η μετάφραση της αρχής του μονολόγου της Μόλλυ από τον Τάκη Παπατζώνη στο ίδιο περιοδικό, τχ 4-6 (Γεν.-Μάρτ. 1936). Η επικρατούσα άποψη όσον αφορά στην νεοελληνική λογοτεχνία είναι ότι η δημιουργική χρήση του εσωτερικού μονολόγου γίνεται

19 (Ανώνυμος 1930· πρβ. Βοβολίνης 1951, 347)

20 (Σεφέρης 1992, 323· πρβ. Καψετάκης 1998-1999, 188, και Σπιέρος 1929-1930)

21 (Πρβ. Ξούριας 2010, 374, αρ. 2523)

22 (Καζαντζής 1991, 207)

23 Το 1932 εντοπίσαμε τέσσερις αναφορές στον Joyce με αφορμή τον εσωτερικό μονόλογο· βλ. *Μακεδονικές Ημέρες*, τχ 1 (Μάρτ. 1932) 31, τχ 4 (Ιούνιος 1932) 146, 149, τχ 7 (1932) 250, τχ 8 (Οκτ. 1932) 288-292.

24 (Steinberg 1979, 23-40· πρβ. Jahn 16/1/2006, N8, και Μπερλής 2001, 119. Στα ελληνικά έχουν χρησιμοποιηθεί και οι παράλληλοι όροι «ο ρους της συνειδήσεως»: ΜΕΕ, Συμπλήρωμα, τόμ. Δ΄, σ. 723, και «συνειρμός της συνείδησης»: Ραϊζης, 1988, 124)

για πρώτη φορά στα *Τετράδια του Παύλου Φωτεινού* του Στέλιου Ξεφλούδα. Ο όρος «εσωτερικός μονόλογος» συνήθως συγχέεται με την «συνειδησιακή ροή», ενώ στην πραγματικότητα είναι δύο διαφορετικά, αν και συγγενή, τεχνικά στοιχεία· «εσωτερικός μονόλογος» είναι η αφασική παρουσίαση των σκέψεων και συναισθημάτων του μυθιστορηματικού ήρωα, ενώ η «συνειδησιακή ροή» είναι η ελεύθερη, χωρίς προφανή λογικό ειρμό ροή σκέψεων και συναισθημάτων, συνειδητών και μη συνειδητών, σε πολλαπλά επίπεδα του επιστητού [awarness], η οποία αφορμάται από και εστιάζει στην εσωτερική πραγματικότητα παρά σε εξωτερικά γεγονότα. Είναι χαρακτηριστικό πως ο πρώτος γνωστός μεταφραστής του Joyce είναι ο ποιητής Τάκης Παπατζώνης· σε αυτό το γεγονός πρέπει να συναριθμηθεί και το δηλωμένο ενδιαφέρον από το 1922 του Σεφέρη[25]. Αναφέρονται κυρίως οι συγγραφείς Στέλιος Ξεφλούδας, Νίκος Γαβριήλ Πεντζίκης, Αλκιβιάδης Γιαννόπουλος, Γιώργος Δέλιος, και οι ποιητές Τάκης Παπατζώνης και Ζωή Καρέλη. Πολλοί από αυτούς σπούδασαν στο εξωτερικό, ήξεραν ξένες γλώσσες, μετέφραζαν και δημοσίευαν μεταφράσεις έργων του Joyce, της Woolf, του Kafka, και άλλων. Η πρώτη, ως την ώρα γνωστή, μεταφραστική δοκιμή έργου του Joyce στα ελληνικά είναι «Η αρχή του μονολόγου της κυρίας Bloom» από το τελευταίο επεισόδιο (18ο) του *Οδυσσέα*, που έγινε από τον Τάκη Παπατζώνη και δημοσιεύθηκε στο περιοδικό *Το 3ο Μάτι* (τχ, 4-6 , Γεν.-Μάρτ. 1936, 162-163). Βέβαια, η μεταφραστική προσέγγιση του Joyce αρχίζει αργά[26] στην Ελλάδα, αν υποθέσουμε πως μέχρι το 1936, οπότε έχουμε την πρώτη μεταφραστική δοκιμή από το έργο του, είχε εκδοθεί το σπουδαιότερο μέρος του έργου αυτού: *Chamber Music* (1907), *Dubliners* (1914), *A Portrait of Artist as a Young Man* (1916), *Exiles* (1918), *Ulysses* (1922). Όμως, από τότε έως σήμερα δεν έπαψε να μεταφράζεται το έργο του Joyce στα ελληνικά. Πρέπει να πούμε ότι μεταφράστηκαν όλα σχεδόν τα έργα του Ιρλανδού συγγραφέα από μία έως έξι φορές. Από έξι διαφορετικούς μεταφραστές μεταφράστηκαν «Οι Νεκροί» [«The Dead»], το

25 (Πρβ. Καψετάκης 1998-1999,187)

26 Μια όψη του «αργά» αυτού είναι και η αρκετά καθυστερημένη εισαγωγή βιβλίου του Joyce στην Εθνική Βιβλιοθήκη της Ελλάδος, που πραγματοποιείται, με βάση τα διαθέσιμα στοιχεία, για πρώτη φορά το 1951, με το βιβλίο *The Essential James Joyce. With an Introduction and Notes* by Harry Levin, London ,Care, [1948].

τελευταίο διήγημα των *Δουβλινέζων*· είναι οι: Σοφία Μαυροειδή - Παπαδάκη[27], Μαντώ Αραβαντινού[28], Σωτήρης Μπερνίτσας[29], Κοσμά Πολίτης[30], Άρης Μπερλής[31], και Δ.Ν.Σιάτρας[32]. Ολόκληρη η συλλογή των *Δουβλινέζων* μεταφράσθηκε από την Μαντώ Αραβαντινού[33], τους Στέλλα Βουρδουμπά, Σωτήρη Μπερνίτσα και Σταύρο Αντωνίου[34], και Κοσμά Πολίτη[35], πέραν της μετάφρασης των «Νεκρών» και άλλων μεμονωμένων διηγημάτων· συγκεκριμένα, μεταφράσθηκαν «Οι Αδελφές»[36], η «Έβελυν»[37] και η « Αραβία»[38], τρεις ολοκληρωμένες μεταφράσεις του *Οδυσσέα* από τους Λεωνίδα Νικολούζο και Γιάννη Θωμόπουλο[39], τον Σωκράτη Καψάσκη[40] και προσφατα τον Ελευθέριο Ανευλαβή[41], εκτός των αποσπασμάτων από τον Τάκη Παπατζώνη[42], την μεταφραστική προσπάθεια των Ζωής Καρέλλη, Γιώργη Κιτσόπουλου, Κάρολου Τζίζεκ, Γιάννη Σβορώνου, Νίκου Γαβριήλ Πεντζίκη, Λευτέ ρη Κονιόρδου, Τάκη Ιατρού[43], τους Νίκο Γαβριήλ Παντζίκη και Γιώργη Κιτσόπουλο[44] και την Μαντώ Αραβαντινού[45], τρεις μεταφράσεις του *Jacomo Joyce* από την Μαίρη Σαρατσιώτη[46], την Μαντώ Αραβαντινο[47] και την Άρη Μαραγκόπουλο[48], από δύο του *Πορτραίτου του καλλιτέχνη ως*

27 (Joyce: Μαυροειδή - Παπαδάκη 1943, 48-51, 120-123, 187-190, 273-275, 342-344, 401-404)
28 (Joyce: Αραβαντινού 1971α, 196-246, β΄έκδοση 1977, 164-206)
29 (Joyce: Μπερνίτσας 1971, 219-277)
30 (Joyce: Joyce: Πολίτης 1971, 188-242)
31 (Joyce: Μπερλής 1984, β΄έκδοση 1996)
32 (Joyce: Σιάτρας 1988)
33 (Joyce: Αραβαντινού 1971α)
34 (Joyce: Βουρδουμπά, Μπερνίτσας, Αντωνίου 1971)
35 (Joyce: Πολίτης 1971)
36 (Joyce: Παπαϊωάννου 1953)
37 (Joyce: Κουμανταρέας 1961)
38 (Joyce: Σύρμου - Βεκρή 2010)
39 (Joyce: Νικολούζος, Θωμόπουλος [1967; -1977;])
40 (Joyce: Καψάσκης 1990)
41 (Joyce: Ανευλαβής 2014)
42 (Joyce: Παπατζώνης 1936)
43 (Joyce: Καρέλλη, Κιτσόπουλος, Τζίζεκ, Σβορώνος, Πεντζίκης, Κονιόρδος, Ιατρού 1945)
44 (Joyce: Πεντζίκης, Κιτσόπουλος 1946)
45 (Joyce: Αραβαντινού 1982)
46 (Joyce: Σαρατσιώτη 1974)
47 (Joyce: Αραβαντινού 1977β)
48 (Joyce: Μαραγκόπουλος 1994)

νέου ανδρός, από την Μαίρη Σαρατσιώτη[49] και τον Άρη Μπερλή[50], από μία των *Εξορίστων*[51] από την Μαίρη Βοσταντζή[52], του *Steven του ήρωα* από τον Μιχάλη Κοκολάκη[53], των *Ποιημάτων* από τον Ευάγγελο Α. Βαλσαμίδη[54], των *Επιφανειών* από τον Δημήτρη Χουλιαράκη[55], μερικών μικρότερων, όπως *Η γάτα και ο διάβολος* από την Μαντώ Αραβαντινού[56], την Σπάρτη Γεροδήμου[57] και την Γιούλη Τσίρου[58], *Οι γάτες της Κοπενγχάγης*[59] και *Το Κονάκι του Φιν*[60] από τον Γιώργο-Ίκαρο Μπαμπασάκη, και εντελώς πρόσφατα της *Αγρύπνιας των Φιννεγκανς* από τον Ελευθέριο Ανευλαβή[61], εκτός από τα αποσπάσματα που μετέφρασε δοκιμαστικά παλαιότερα η Μαντώ Αραβαντινού[62].

Από τα έως την ώρα ερευνητικά και γραμματολογικά στοιχεία, όσον αφορά στην μεταφραστική τύχη του Joyce στα ελληνικά, προκύπτουν τ' ακόλουθα δεδομένα: Κατά την πρώτη περίοδο (1936-1946) έχουμε αποσπάσματα από τον *Οδυσσέα*, με αφορμή την συζήτηση για τον εσωτερικό μονόλογο· την επόμενη περίοδο (1945-1961) έχουμε μετάφραση μεμονωμένων διηγημάτων από τους *Δουβλινέζους* από την Σοφία Μαυροειδή - Παπαδάκη (1945), τον Βάγγο Παπαϊωάννου (1953) και τον Μένη Κουμανταρέα (1961). Την Τρίτη περίοδο (1965-2014) έχουμε την μετάφραση του *Πορτραίτου του καλλιτέχνη* από την Μαίρη Σαρατσιώτη, η οποία μετάφραση θα σημειώσει τρεις ακόμη εκδόσεις τα επόμενα χρόνια[63]. Ασφαλώς, η πιο παραγωγική μεταφραστική

49 (Joyce: Σαρατσιώτη 1965)
50 (Joyce: Μπερλής 2001)
51 Σημειώνεται εδώ πως υπάρχει και ανέκδοτη μετάφραση των *Εξορίστων* από την Ρούλα Πατεράκη και τον Αντώνη Γαλέο, που έγινε για τις ανάγκες της παράστασης του έργου στο «Από Μηχανής Θέατρο» από τις 5 Νοεμβρίου 2010 έως τις 13 Φεβρουαρίου 2011: (http:/www.e-go.gr)
52 (Joyce: Βοσταντζή 1974)
53 (Joyce: Κοκολάκης 1995)
54 (Joyce: Βαλσαμίδης 2000)
55 (Joyce: Χουλιαράκης 1994)
56 (Joyce: Αραβαντινού 1977γ)
57 (Joyce: Γεροδήμου 1978)
58 (Joyce: Τσίρου 2006, 87-90)
59 (Joyce: Μπαμπασάκης 2012)
60 ((Joyce: Μπαμπασάκης 2014)
61 (Joyce: Ανευλαβής 2013)
62 (Joyce: Αραβαντινού 1974,1975)
63 (Joyce: Σαρατσιώτη α΄:1965, β΄: ?, γ΄: 1981).

περίοδος, όσον αφορά στο τζοϋσικό έργο, υπήρξαν τα χρόνια της δικτατορίας, κατά τα οποία έχουμε την έναρξη (1967) της πλήρους (και περιπετειώδους) μεταφράσεως του *Οδυσσέα* από τις Εκδόσεις Παϊρίδη με τους Λεωνίδα Νικολούζο και Γιάννη Θωμόπουλο, τρεις διαφορετικές μεταφράσεις των *Δου βλινέζων* μέσα στον ίδιο χρόνο (1971) από τους Σέλλα Βουρδουμπά - Σωτήρη Μπερνίτσα - Σταύρο Αντωνίου, πάλι από τις Εκδόσεις Παϊρίδη, την Μαντώ Αραβαντινού και τον Κοσμά Πολίτη, την μετάφραση των *Εξορίστων* από την Μαίρη Βοσταντζή (1974), και αποσπάσματα από το *Finnegans Wake* από την Μαντώ Αραβαντινού. Σίγουρα, λοιπόν, οι περισσότερες μεταφράσεις και επανεκδόσεις μεταφράσεων έργων του Joyce εγγράφονται στην δεκαετία του ’70. Το γεγονός χρειάζεται ειδική μελέτη για να εξηγηθεί, διότι ο μεταφραστικός αυτός «κατακλυσμός» δεν πρέπει να είναι άσχετος με τον πολιτικό «κατακλεισμό» της περιόδου.[64]. Η πιο μεταφρασμένη αυτοτελής μονάδα από το τζοϋσικό έργο είναι οι «Νεκροί» από τους *Δουβλινέζους*, ενώ ο *Οδυσσέας*, απασχολεί σε διάρκεια χρόνου την ελληνική διανόηση και λογοτεχνία περισσότερο από κάθε άλλο έργο του Ιρλανδού συγγραφέα (1936-2014). Οπωσδήποτε, η μεταφραστική παρουσία του Joyce συνεχίζεται αμείωτη ως σήμερα, με τελευταίο απόκτημα την μετάφραση του *Οδυσσέα*[65] από τον Ελευθέριο Ανευβλαβή.

Ένα άλλο αξιοσημείωτο κεφάλαιο της ελληνικής πρόσληψης του Joyce, το οποίο δεν μπορεί να ανατυχθεί εδώ είναι τα αφιερώματα περιοδικών και εφημερίδων, οι μελέτες που έχουν γραφτεί από Έλληνες, οι μελέτες ξένων που έχουν μεταφραστεί στα ελληνικά, οι παραστάσεις έργων του, τα ντοκιμαντέρ, οι αναρτήσεις στα μέσα κοινωνικής δικτύωσης (αυτό που θα λέγαμε Joyce vulgatus).

III. Η επαναλειτουργία

Η μετάφραση δεν είναι μόνον καλός αγωγός της εξοικειώσεως ενός κοινού με την ξένη λογοτεχνία, αλλά και συντελεστής της δημιουργικής επαναλειτουργίας του έργου στην γλώσσα-πολιτισμό

64 Ο Καψετάκης, (1998-1999, 208) πιστεύει πως η καταγραφή των ελληνικών μεταφράσεων του Joyce από τον Κουμανδαρέα (1973, 44-46) έχει να κάνει με την εμφάνιση των τριών διαφορετικών μεταφράσεων των *Δουβλινέζων* μέσα στο ίδιο έτος (1971).

65 (Joyce: Ανευβλαβής 2014)

στόχο. Οι κατά τεκμήριο καλύτεροι γνώστες του ξένου έργου και εν δυνάμει πιθανότεροι αποδέκτες του ξένου παραδείγματος είναι οι μεταφραστές του. Αυτό ισχύει κατ' εξοχήν σε έργα όπως του Joyce, των οποίων η υπαινικτικότητα και ο συμβολισμός[66] χρειάζονται μυητική προσέγγιση[67]. Παρόλο που υπάρχουν μερικές μελέτες – μικρότερες ή μεγαλύτερες – για την επαναλειτουργία του Joyce στην ελληνική λογοτεχνία, όπως λ.χ. για τον Κοσμά Πολίτη[68], τον Στέλιο Ξεφλόυδα[69], τον Νίκο Γαβριήλ Πεντζίκη[70], και τον Γιώργο Χειμωνά[71], πρέπει να πούμε πως δεν έχουμε ακόμη μια συνολική θεώρηση του φαινομένου, διότι είναι απαραίτητο να προηγηθούν επιμέρους μελέτες για την πεζογραφία και την ποίηση, αρχίζοντας από τους λογοτέχνες μεταφραστές του Joyce, όπως οι Τάκης Παπατζώνης, Ζωή Καρέλη, Σοφία Μαυροειδή - Παπαδάκη, Μαντώ Αραβαντινού, Μένης Κουμανταρέας, Άρης Μαραγκόπουλος. Παράλληλα, πρέπει ν' ακολουθήσουν οι γνώστες και μελετητές του έργου του, για τους οποίους έγιναν ή όχι αναφορές, όπως οι Γιώργος Σεφέρης, Νικήτας Ράντος, Γιώργος Δέλιος, Αλκιβιάδης Γιαννόπουλος (γενικότερα οι πεζογράφοι της Θεσσαλονίκης), οι Μήτσος Παπανικολάου, Άγγελος Τερζάκης, Στρατής Τσίρκας, Τάκης Σινόπουλος, Γιώργος Ιωάννου, Αλέξανδρος Κοτζιάς, Κώστας Ταχτσής, Παύλος Μάτεσις, συγγραφείς που χρησιμοποίησαν στο έργο τους παράλληλα θέματα, όπως οι Ν. Καζαντζάκης, Π. Πρεβελάκης, κτλ., αλλά και πρόσφατες περιπτώσεις, όπως το σπονδυλωτό έργο του Μένη Κουμανδαρέα (μεταφραστή του Joyce) *Σεραφείμ και Χερουβείμ*[72], που συγκροτείται από δέκα ομόκεντρα διηγήματα, των οποίων η δομική και η θεματική σχέση με τους *Δουβλινέζους* είναι ορατή. Άλλη περίπτωση είναι η *Βασιλική* της Βάσως Νικολοπούλου[73]· ολόκληρη η νουβέλα είναι ένας εσωτερικός μονόλογος-παραλήρημα της πρωταγωνίστριας, στον οποίο το τζοϋσικό παράδειγμα του μονολόγου της Μόλλυ στο 18ο επεισόδιο του *Οδυσσέα* είναι προφανές.

66 (Μαραγκόπουλος 2010, 21, σημ. 15)
67 (Μπερλής 2001, 122)
68 (Καλλίνης 1995, 231-142, Macridge 1999, 66-78)
69 (Ανώνυμος 1954, 1515-1517, Voyiazaki, 2002, 73-99)
70 (Voyiazaki 2002, 101-149)
71 (Βαλσαμίδης 2000, 114-118, και Voyiazaki 2002, 151-215)
72 (Κουμανταρέας 1981, 15η έκδοση 2014)
73 (Νικολοπούλου 2010)

IV. Συμπέρασμα

Από όλα αυτά βλέπουμε ότι η γονιμότητα του έργου του Joyce είναι ζωντανή και σήμερα. Βέβαια, οι ενδείξεις, οι υποθέσεις, τα στοιχεία, οι βεβαιότητες πρέπει να μελετηθούν συγκριτολογικά, όχι βέβαια μόνον στο πρωτοβάθμιο επίπεδο της θεματικής αντιστοιχίας, αλλά κυρίως της αφομοίωσης και της επαναλειτουργίας του τζοϋσικού παραδείγματος, στην εστίαση του φακού από την εξωτερική στην εσωτερική πραγματικότητα, στην χρήση της γλώσσας, των τεχνικών μέσων του εσωτερικού μονολόγου και της συνειδησιακής ροής, των επιφανειών, της υβριδικής δομής, της ειδομειξίας, του «παστίς», της ετερογλωσσίας, της θρυμματισμένης εικόνας, της πολλαπλής οπτικής γωνίας, της παρωδίας, της ειρωνείας. Οι προσεγγίσεις αυτές είναι απαραίτητες, για να μπορούμε να πούμε ότι έχουμε μια όσο γίνεται καλή εικόνα της πρόσληψης και της επαναλειτουργίας του Joyce στην νεοελληνική λογοτεχνία. Όσον με αφορά: έχω ήδη μελετήσει την λειτουργία του stream of consciousness στους *Δουβλινέζους* του Joyce σε σχέση με την *Κυρία Νταλλαγουέη* της Woolf· τώρα δουλεύω ολοένα, στην υπό εκπόνηση διατριβή μου, πάνω στο θέμα των ελληνικών μεταφράσεων του Joyce, και ιδιαίτερα των *Δουβλινέζων*. Με βάση, λοιπόν, τα ώς την ώρα δεδομένα· ο αρχαίος ελληνικός πολιτισμός και οι νεώτεροι Έλληνες έπαιξαν αποφασιστικό ρόλο στο έργο του Joyce. Από την άλλη πλευρά, το έργο αυτό, αφ' ότου ο νέος ελληνισμός ήλθε σ' επαφή μαζί του – χονδρικά από τις αρχές της δεκαετίας του '30 – δεν έπαψε να είναι συνεχώς παρόν στην νεοελληνική λογοτεχνία έως σήμερα με τον έναν ή τον άλλο τρόπο. Έτσι, η σχέση Joyce – ελληνικού πολιτισμού υπήρξε αμφίδρομη και γόνιμη. Όμως, για την πλήρη τεκμηρίωση των παραπάνω μένουν ακόμη πολλά να γίνουν.

Βιβλιογραφία

Ανώνυμος: εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, 27 Φεβρ. 1930.

————: «Ένας συνεχιστής του Τζόϋς. Στέλιος Ξεφλούδας», *Νέα Εστία*, 56 (1954): 1515-1517.

————: «Τζέημς Τζόϋς» στο: *Οι Δουβλινέζοι*, μετάφραση Κοσμάς Πολίτης, Αθήνα, *Ελευθεροτυπία,* 2006: 5- 6.

Αραβαντινού, Μαντώ: «Ιρλανδία και Τζόϋς» στο: Τζέημς Τζόϋς, *Δουβλινέζοι.* Εισαγωγή, μετάφρασις και σημειώσεις Μαντώ Αρα-

βαντινού, Αθήναι, Γαλαξίας, 1971 = β΄ έκδοση Αθήνα, Ηριδανός, [1977]: 5-14.

——————: *Τα ελληνικά του Τζαίημς Τζόυς*, Αθήνα, Ερμής, 1977.

——————: *Τζαίημς Τζόυς. Ζωή και έργο*, Αθήνα, Θεμέλιο, 1983.

Attridge, Derek: *Joyce Effects on Language, Theory, and History.* Cambridge University Press, 2000, reprinted 2001.

Βαλσαμίδης, Ευ. Κ.: «Γ. Χειμωνάς - J. Joyce: Μικρομακρόκοσμοι της αφήγησης», *Οδός Πανός,* αρ. 109 (Ιούλ.-Σεπτ. 2000) 114-118.

Βοβολίνης, Κ.Α.: *Το Χρονικόν του «Παρνασσού» (1865-1950)*, Αθήναι 1951: 341-363.

Burgess, Antony : «A Paralysed City» στο: *James Joyce: Dubliners & A Portrait of an Artist as Young Man: A Casebook* by Morris Beja, London Macmillan, 1973.

Διαμαντόπουλος, Αλ.: «Διαβάζοντας την *Eroica* του Κοσμά Πολίτη»: *Τα Νέα Γράμματα*, 5 (1939) 62-72. [Η *Eroica* δημοσιεύθηκε σε συνέχειες στα *Νέα Γράμματα* το 1937].

Ellmann, Richard: *James Joyce*. New and revised edition, Oxford University Press, 1983 = Richard Ellmann, *Τζέημς Τζόϋς,* μετάφραση Αθηνά Δημητριάδου, επιμέλεια Άρης Μπερλής, Αθήνα, Εκδόσεις Scripta, 2005.

Harding, Desmond*: Writing the City. Urban Visions & Litertary Modernism,* New York & London, Roudledge, 2003.

Jahn, Manfred : *Narratology: A Guide to the Theory of Narrative.* N8. " Discourses.. Representations of Speech, Thought and Consciousness": http://www.cx.unibe.ch/ens/cg/jahn/pppn.htm 16/1/2006.

Joyce, James: *Daedalus. Portrait de l'artiste jeune par lui-même. R*oman de James Joyce, traduit de l' anglais par Ludmila Savitzky, A Paris, Aux Editions de la Sirène, 1924.

——————: «ΙΙ. Εσωτερικός μονόλογος, James Joyce, *Ulysses* (Η αρχή του μονολόγου της Κυρίας Μπλούμ», μετάφραση Τ.Κ.Παπατζώνη, *Το 3ο Μάτι*, τχ 4-6 (Γεν.-Μάρτ. 1936) 162-163.

——————: «Τζέημς Τζόϋς. *Ο Οδυσσέας*» [αποσπάσματα από το 6ο επεισόδιο *Νέκυια*]. Μεταφραστική προσπάθεια: Ζωή Καρέλλη, Γιώργης Κιτσόπουλος, Κάρολος Τζίζεκ, Γιάννης Σβορώνος,

Νίκος Γαβριήλ Πεντζίκης, Λευτέτρης Κονιόρδος, Τάκης Ιατρού, *Κοχλίας,* αρ. 1 (Δεκ. 1945) 12-13.

——————: Τζαίημς Τζόϋς, «Ο Νεκρός», μετ. Σοφία Μαυροειδή - Παπαδάκη στην: *Νέα Εστία,* 37 (1945) 48-51, 120-123, 187-190, 273-275, 342-344, 401-404.

——————: «Τζέημς Τζόϋς. *Ο Οδυσσέας*» [αποσπάσματα από το 6ο επεισόδιο *Νέκυια*]. Μεταφραστική προσπάθεια: Ζωή Καρέλλη, Γιώργης Κιτσόπουλος, Κάρολος Τζίζεκ, Γιάννης Σβορώνος, Νίκος Γαβριήλ Πεντζίκης, Λευτέτρης Κονιόρδος, Τάκης Ιατρού, *Κοχλίας,* αρ. 1 (Δεκ. 1945) 12-13.

——————: «Τζέημς Τζόϋς. Ο Στῆβεν παρά θῖν' ἀλός. Απόσπασμα από την αρχή του *Οδυσσέα*». Μεταφραστική προσπάθεια Νίκος Γαβριήλ Πεντζίκης, Γιώργης Κιτσόπουλος, *Κοχλίας,* αρ. 6 (Μάϊος 1946) 100-102.

——————: Τζαίημς Τζόϋς, «Οι Αδερφές», μετάφραση Βάγγος Παπαϊωάννου, *Νέα Εστία,* 54 (1953) 1046-1050 [«The Sisters»],

——————: Τζαίημς Τζόϋς, «Έβελυν», μετάφραση Μένης Κουμανταρέας, *Ταχυδρόμος*, αρ. 375 (Ιούν. 1961) [«Eveline»].

——————: Τζέημς Τζόϋς, *Το πορτραίτο του καλλιτέχνη*, μετάφρασις Μ[αίρη] Σ[αρατσιώτη], Αθήνα, Γαλαξίας, 1965 = β΄ έδοση ? = γ΄ έκδοση, Αθήνα, Γαλαξίας - Εκδόσεις Ερμείας, 1978 = δ΄ έκδοση, Αθήνα, Γαλαξίας - Εκδόσεις Ερμείας, 1982.

——————: Τζέημς Τζόϋς, *Οδυσσέας*. Μετάφραση από τα αγγλικά Λεωνίδας Νικολούζος και Γιάννης Θωμόπουλος, Αθήναι, Εκδόσεις Παϊρίδη, [1967; -1977;].

——————: Τζέημς Τζόϋς, *Δουβλινέζο.* Εισαγωγή, μετάφρασις και σημειώσεις Μαντώ Αραβαντινού, Αθήναι, Γαλαξίας, 1971α = β΄ έκδ. Αθήνα, Ηριδανός, [1977β].

——————: Τζέημς Τζόϋς, *Δουβλινέζοι,* μετάφραση από τα αγγλικά: Στέλλα Βουρδουμπά, Σωτήρης Μπερνίτσας, Σταύρος Αντωνίου, Αθήνα, Εκδόσεις Παϊρίδη, [1971].

——————: «Ο πεθαμένος» μετάφραση Σωτήρης Μπερνίτσας στο: Τζέημς Τζόϋς, *Δουβλινέζοι,* μετάφραση από τα αγγλικά: Στέλλα Βουρδουμπά, Σωτήρης Μπερνίτσας, Σταύρος Αντωνίου, Αθήνα, Εκδόσεις Παϊρίδη, [1971]: 219-277.

————: Τζαίημς Τζόϋς, *Οι Δουβλινέζοι,* μετάφραση Κοσμάς Πολίτης, εικονογράφηση Μπ. Γουάϊνμπαουμ, Αθήνα, Γκοβόστης, [1971] = Αθήνα, Γκοβόστης, εικονογράφηση Μπ. Γουάϊνμπαουμ, [1985] = Αθήνα, Σ. Ι. Ζαχαρόπουλος, 1987 [σε δύο διαφορετικές εκδόσεις, αν και φέρουν το ίδιο έτος] = Αθήνα, Γκοβόστης, εικονογράφηση Μπ. Γουάϊνμπαουμ, 1988 = Αθήνα, Γράμματα, β΄έκδοση 1990 = Αθήνα, *Ελευθεροτυπία*, 2006. Σημειώνεται εδώ πως οι Εκδόσεις Gutenberg εξέδωσαν μιαν επιλογή από την μετάφραση του Πολίτη με τίτλο *Η Πανσιον και άλλα διηγήματα,* β΄ έκδοση 1989. Σε αυτήν περιλαμβάνονται τα διηγήματα «Μια συνάντηση», «Αραβία», «Έβελιν», και «Η Πανσιόν».

————: *Οι Εξόριστοι. Μ*ετάφραση Μαίρη Βοσταντζή, Αθήνα, Εκδόσεις Μπουκουμάνη 1974.

————: «Τρία αποσπάσματα από το *Ξύπνημα του Φίννεγκαν* του Τζάημς Τζόϋς», μεταφρασμένα από τη Μαντώ Αραβαντινού: *Χνάρι*, 2 (Φθινόπωρο 1974): 66-67.

————: *Letters*, II [Sept. 1909], ed. Ellmann, 1975 στο: Ellmann 1983, 512.

————: *Selected Letters*, Edited by Richard Ellmann, London, Faber and Faber, 1975.

————: «*Finnegans Wake*. (Αποσπάσματα)» μετάφραση Μαντώ Αραβαντινού, περ. *Ηριδανός*, τχ 3 (Δεκ. 1975 - Ιαν. 1976): 16-18.

————: Μεταφράζει η Μαντώ Αραβαντινού. *Giacomo Joyce*. Εισαγωγή και σημειώσεις Richard Ellmann, Αθήνα, Εκδόσεις Χατζηνικολή, 1977β. Την εισαγωγή του Ellmann μετέφρασεν η Ντόρα Παπαηλιοπούλου.

————: Τζέημς Τζόϋς, *Η γάτα και ο διάβολος*. Μεταφράζει η Μαντώ Αραβαντινού. Σχέδια: Ντόρα Τ. Λελούδα - Παπαηλιοπούλου, Αθήνα, Εκδόσεις Χαταζηνικολή, 1977γ.

————: Τζέημς Τζόϋς, *Η γάτα και ο διάβολος*. Εικονογράφηση Gerald Rose, μετάφραση Σπάρτη Γεροδήμου, Αθήνα, Ηριδανός, [1978].

————: «Από τον *Οδυσσέα.* Μονόλογος τῆς "Πηνελόπης" - Μολλυ Μπλούμ». Αποσπάσματα από το 18ο επεισόδιο του *Ulysses*, μετάφραση Μαντώ Αραβαντινού, *Ταχυδρόμος,* αρ. 24/1466 (17 Ιουν. 1982): 80-81.

——————: Τζαίημς Τζόϋς, *Οι Νεκροί*, μετάφραση και εισαγωγή Άρης Μπερλής, Αθήνα, Κρύσταλλο, 1984 = μετάφραση από τα αγγλικά, δεύτερη έκδοση, Αθήνα, Ύψιλον/Βιβλία, 1996.

——————: Τζέημς Τζόυς, *Ο Νεκρός*. Από τη συλλογή διηγημάτων *Οι Δουβλινέζοι*, μετ. Δ.Ν. Σιάτρας, Αθήνα, Εκδόσεις Σιάτρα, 1988.

——————: *Η Πανσιόν και άλλα διηγήματα*, μετάφραση Κοσμάς Πολίτης, β έκδοση, Αθήνα, Gutenberg, 1989.

——————: Τζαίημς Τζόϋς, *Οδυσσέας*. Μετάφραση Σωκράτης Καψάσκης. Επιμελητής εκδόσεως Ηλίας Χ. Παπαδημητρακόπουλος, Αθήνα, Κέδρος, 1990· σήμερα κυκλοφορεί η 23η επανέκδοση.

——————: Τζαίημς Τζόϋς, *Giacomo Joyce*. Εισαγωγή: R. Ellmann. Μετάφραση, φιλολογική επιμέλεια Άρης Μαραγκόπουλος, Αθήνα, Σμίλη, 1994.

——————: Τζέημς Τζόϋς, *Φανερώσεις*. Μετάφραση Δημήτρης Χουλιαράκης, Αθήνα, Το Ροδακιό, 1994.

——————: Τζέημς Τζόϋς, *Στήβεν ο ήρωας*. Προλεγόμενα Th. Spencer - J.J.Slocum - H. Cahoon, Μετάφραση Μιχ. Κοκολάκης, Αθήνα, Εκδόσεις Αλεξάνδρεια, 1995.

——————: Τζαίημς Τζόϋς, *Τα Ποιήματα*. Εισαγωγή - μετάφραση - σχόλια Ευάγγελος Κ. Βαλσαμίδης. Δίγλωσση έκδοση, Αθήνα, Οδός Πανός, 2000.

——————: Τζέημς Τζόϋς, *Πορτραίτο του καλλιτέχνη σε νεαρά ηλικία*. Εισαγωγή και μετάφραση Άρης Μπερλής, Αθήνα, Εκδόσεις Πατάκη, 2001.

——————: Τζαίημς Τζόυς, *Αραβία*, διήγημα. Μετάφραση από τα αγγλικά: Βάνια Σύρμου - Βεκρή, Παιανία, Το Οκτασέλιδο του Μπιλιέτου [αρ.] 62, Μάρτιος - Απρίλιος 2010 [«Araby»].

——————: *Ulysses* in: *The Complete Novels of James Joyce. Dubliners, A Portrait of the Artist as a Young Man, Ulysses & Finnegans Wake.* London, Wordsworth Editions, 2012: 347-995.

——————: Τζέημς Τζόϋς, *Οι γάτες της Κοπεγχάγης*. Μετάφραση Γιώργος-Ίκαρος Μπαμπασάκης, Αθήνα, Ψυχογιός, 2012.

——————: Τζέημς Τζόϋς, *Η Αγρύπνια των Φίννεγκανς*, τόμοι Α΄ - Β΄. Εισαγωγή, μετάφραση, σχόλια Ελευθέριος Ανευλαβής, Αθήνα, Κάκτος, 2013.

——————: Τζέιμς Τζόις, *Το κονάκι του Φιν.* Μετάφραση - επίμετρο Γιώργος-Ίκαρος Μπαμπασάκης, Αθήνα, Ψυχογιός, 2014.

——————: Τζέημς Τζόϋς, *Οδυσσέας.* Εισαγωγή - μετάφραση - σχόλια Ελευθέριος Ανευλαβής, Πρόλογος Πάρις Τακόπουλος, Αθήνα, Κάκτος, 2014.

Καζαντζής, Τόλης: *Η πεζογραφία της Θεσσαλονίκης* (1912-1983), Θεσσαλονίκη, Βάνιας, 1991.

Καλλίνης, Γ.: «Οι *Νεκροί* του J. J. στην *Eroica* του Κοσμά Πολίτη: Μία πολύπλοκη περίπτωση διακειμενικότητας», *Παλίμψηστον*, τχ 14-15 (1995) 231-142.

Καψετάκης, Λάμπης: «Στοιχεία σχετικά με την τύχη του James Joyce στη νεοελληνική λογοτεχνία», *Μολυβδοκονδυλοπελεκη*τής, 6 (1898-1899): 187-218.

Κοσμάς, Σταυράκιος [=Ν.Γ.Πεντζίκης] μεταφράζει απόσπασμα από το έργο του E. Dujardin, με επίτιτλο «Εσωτερικός Μονόλογος, Ι», *Οι δάφνες κόπηκαν*: περ. *Το 3ο Μάτι,* τχ 1 (Οκτ. 1935) 25-26.

Κουμανταρέας, Μένης: «Οι μεταφράσεις Τζόυς στην Ελλάδα», *Η Συνέχεια*, τχ 1 (Μάρτ. 1973) 43] 1973: 44-46.

Macridge, Peter: «Παραθέματα, παρωδία, λογοκλοπή και διακειμενικότητα στην *Eroica* του Κοσμά Πολίτη», *Περίπλους*, τχ 48 (1999) 66-78.

Μαραγκόπουλος, Άρης: *Ulysses. Οδηγός ανάγνωσης*, γ΄έκδ. Αθήνα, Εκδόσεις Τόπος, 2010.

Μπερλής, Άρης: «Η πρόσληψη του Τζόυς στην Ελλάδα» στο: *Κριτικά Δοκίμια*, Αθήνα, Ύψιλον/ Βιβλία 2001: 117-123.

Νικολοπούλου, Βάσω, *Βασιλική.* Νουβέλα. Αθήνα, Εκδόσεις Πόλις, 2010.

Ξούριας, Γιάννης: *Κατάλογος της Βιβλιοθήκης Κωστή Παλαμά*, Αθήνα, Ίδρυμα Κωστή Παλαμά, 2010.

O' Rourke, Fran: «James Joyce and the Greeks»: http://www.eens-congress.eu/ [Γ΄ Συνέδριο της ΕΕΝΣ, Βουκουρέστι 2006].

Παπατσώνης, Τάκης:, «Κέλτικη τέχνη», *Ελληνικά Γράμματα*, τχ 4 (1927): 161-162.

Parsons, Deborah: *Theorists of the Modernist Novel*: *James Joyce, Dorothy Richarson, Virginia Woolf,* London and New York, Routledge, 2007.

Ραΐζης, Μάριος Βύρων: «Ο Τζαίημς Τζοϋς και τα ελληνικά», στο: *Αγγλόφωνη Φιλολογία. Συγκριτικές μελέτες,* β΄ έκδοση, Αθήνα, Εκδόσεις Κέδρος, 1980: 182-190.

————: «Τζόϋς (Joyce) Τζαίμς (1882-1941)» στο: *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό*, τόμ. 9β, Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1988: 123-125.

Schork, R. J: *Greek and Hellenic Culture in Joyce,* Grainesville, University Press in Florida, 1998.

Σεφέρης, Γιώργος: *Δοκιμές*, τόμος Α΄ (1936-1947), γ΄ έκδοση, Αθήνα, Ίκαρος, 1974.

————: *Δοκιμές*, τόμος Γ΄: *Παραλειπόμενα (1932-1971),* Αθήνα, Ίκαρος, 1992.

Σπανδωνίδης, Πέτρος Σ.: «Καθρεφτίσματα», *Μακεδονικές Ημέρ*ες, τχ 1 (Μάρτ. 1932) 31

Σπιέρος, Μ.: «Προλεταριακή τέχνη», *Ο Νουμάς,* 1929-1930.

Steinberg, Erwin R.: «Sources of the Stream» στο: *The Stream-of- Consciousness Technique in the Modern Nove*l, edited by E.R.Steinberg, N.Y.-London, National Univerity Publications, Kennicat Press, 1979: 23-41.

Voyiazaki, Evi : *The Body in the Text. James Joyce's Ulysses and the Modern Greek Novel,* Maryland, Lexington Books, 2002.

Χαιρετάκης, Μ.: «Ο συγγραφέας» στο: *Οι Δουβλινέζοι,* μετάφραση Κοσμά Πολίτη, εικονογράφηση Μπ. Γουάνμπαουμ, Αθήνα, Γκοβόστης, 1988: 218-230.

L'eco del Futurismo Italiano in Grecia: il caso di Giorgio Theotokas

Dimitra Chrysovitsanou *

Il Futurismo (1909-1920), movimento inizialmente rivoluzionario, punta al rinnovamento della vita artistica e letteraria in Italia, la quale per tutto il XIX secolo si era arenata ai valori del passato.

Per mezzo del suo capo, Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), viene dichiarata[1] la fine dell'arte del passato (Passeismo) e l'avvento dell'arte del futuro (Futurismo). Il movimento rinnega tutte le conquiste del passato, disprezza il mimetismo, condanna l'estetica del tempo e la critica artistica per concentrarsi sulla complessità della vita moderna, della vita che muta e si evolve continuamente attraverso la vincitrice scienza naturale e indirizza il suo interesse sul dinamismo e sulla velocità, conseguenze, entrambe, dell'evoluzione tecnologica. Cerca di inserire l'uomo al centro di un mondo nel quale l'emozione umana si contrappone al ritmo della macchina.

Le opere letterarie e artistiche dei futuristi mettono in risalto le forze visive, acustiche e cinetiche che esaltano l'estetica e i valori del mondo moderno.

Secondo Fotos Ghiofillis (1960, 846), il Futurismo non è stato né un mostro orribile né una moda dei salotti. È stato un serio movimento artistico e intellettuale. Un movimento di una civiltà diversa. Tuttavia, come succede con tutte le rivoluzioni, anch'esso ebbe le sue avventure.

Secondo lo scrittore, il Futurismo cercò il rinnovamento della civiltà invecchiata della vecchia Europa. L'arte e la letteratura, come

* Dimitra Chrysovitsanou. Dottorato di Ricerca in Letteratura Italiana, Università "Aristotelion" di Salonicco. Docente di Lingua e Civiltà Inglese, Perugia-Italia. Email: crybor@libero.it

1 F.T Marinetti, «Manifesto del Futurismo» (*Gazzetta dell'Emilia*, Bologna, (05/02/1909) e *Le Figaro*, (20/02/1909).

Πρακτικά Ε΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτ. 2014): Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία
Τόμος Β΄ (ISBN: 978-960-99699-9-4)
© 2015 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

dice Ghiofillis, all'inizio del XX secolo erano rinsecchite, perché la rappresentazione realistica della natura le ha fatte perdere tutta la loro linfa e il loro vigore. La pittura, fino ad allora, sembrava una fotografia a colori, la scultura copiava corpi al naturale senza anima, la poesia descriveva amori e emozioni ripetendo gli stessi motivi, mentre la prosa era una descrizione realistica di una vita piatta (Ghiofillis 1960, 846).

Dai primi manifesti del 1909, pubblicati in italiano e in francese, è stata chiara l'intenzione dei futuristi di rovesciare la mollezza e l'amore per il passato, distruggere i Partenoni eliminando il classicismo, uccidere il chiaro di luna,[2] il sentimentalismo, l'emozione dell'amore ponendo fine al romanticismo, condannare il realismo con il rifiuto di copiare la natura. Tutto ciò doveva essere sostituito dagli aerei, dai sommergibili, i treni, le automobili, le fabbriche e da ogni sorta di costruzione meccanica; da tutto quello, cioè, che annunciava l'arte del futuro. Il Futurismo nell'Italia del XX secolo ha voluto proporre una nuova visione della vita.

Il movimento futurista oltrepassò presto le frontiere italiane ed ebbe un ruolo determinante nella formazione delle nuove avanguardie artistiche in Europa. Inneggiando alla macchina e al moderno ambiente urbano e industriale , il Futurismo influenzò artisti del calibro di Fernand Léger e movimenti come il Vorticismo[3] e il Dadaismo.

L'eco del Futurismo arrivò in Grecia anni dopo. Nel 1933 una manifestazione futurista ebbe luogo nell'Istituto Italiano di Cultura in Atene con la presenza di Marinetti come Alto Rappresentante dello Stato Italiano. Questa manifestazione non è stata accolta calorosamente dagli ambienti intellettuali dell'epoca.

Precisamente, Emilio Chourmouzios considera il Futurismo "la manifestazione ideologica e artistica della classe borghese del primo

2 Nel poema marinettiano "Uccidiamo il chiaro di luna!", scritto quasi interamente in prosa, la follia si allea con la macchina per distruggere il vecchio mondo e la luna, simbolo della sensibilità romantica, viene uccisa da un raggio di luce elettrica lanciato da un esercito di pazzi. Questa opera è stata pubblicata a Milano nel 1911 dalle edizioni futuriste "POESIA"

3 Nel periodo in cui Marinetti era a Londra per promuovere il suo movimento, un altro movimento, britannico questa volta, il Vorticismo, compariva con l'edizione della rivista Blast, pubblicata a giugno del 1914, e sostenuto da Percy Wyndham Lewis e da Ezra Pound.

e, soprattutto, del secondo decennio del XX secolo, l'espressione del grande sforzo di questa classe a superare la sua più profonda decadenza morale e sociale attraverso il rinnovamento del suo essere a livello sociale, politico e culturale" (Chourmouzios 1933, 4) e aggiunge che "l'etica futurista non è altro che la maschera dell'etica borghese"(Chourmouzios 1933, 11).

Ghiofillis, al contrario, anni dopo, nel 1966, riconosce il ruolo del Futurismo nello sviluppo della produzione artistica e letteraria in Grecia e dice: " […] il Futurismo da noi influenzò più la pittura, la scultura e l'architettura, meno la letteratura e ancora meno le altre arti e, in genere, il carattere della nostra cultura e civiltà. […] Non avremmo potuto accettare il Futurismo come è stato fondato. Bisogna, tuttavia, confessare che ci è stato utile. È stato la causa che ci ha fatto muovere, pensare e creare cose nuove. Ha provocato discussioni, trasformazioni, progresso. Tutti elementi buoni e utili. Bisogna sempre cambiare e andare avanti. La stagnazione porta il marciume. Il progresso è il bene supremo". (Ghiofillis 1960, 853).

Anni prima,nel 1929, Giorgio Theotokas (1905-1966), durante il suo soggiorno a Londra, pubblica *Spirito Libero* nel quale discute del bisogno di progresso e modernizzazione. Questa opera viene considerata un manifesto,[4] nonostante i commenti negativi che ricevette.[5] Nei quattro saggi da cui è composta l'opera, Theotokas tenta un'ardita ricerca e rassegna della produzione intellettuale e letteraria greca, giudicando la maggioranza delle sue forme dogmatiche, pedanti e irremeabili. Nello stesso tempo, dichiara che gli intellettuali della sua generazione dovrebbero portare un vento di rinnovamento e avvicinarsi agli orizzonti intellettuali liberali dell'Europa e alla vita moderna. In questi saggi lo scrittore sostiene che c'è un'educazione europea comune,[6] al di fuori delle

4 Terzakis stenta a credere che i giovani dell'epoca hanno considerato questo saggio un manifesto. (Terzakis 1973, 4).

5 Nikolas Kalas, in una lettera a Theotokas, nel 1929, caratterizza Spirito Libero un "manifesto veramente spirituale". (Theotokas - Kalas 1989, 21,24. Giorgio Seferis, nel 1931, in una sua lettera a Katsimbalis, scrive: Perché come dice il Signor Varikas si tratta del nostro credo teorico e io voglio impararlo a memoria". (Katsimbalis – Seferis 2009, 144).

6 Nello *Spirito Libero*, Theotokas scrive: "[…] al di fuori delle divergenze locali dei popoli europei, c'è una vita morale e spirituale comune, un'educazione europea comune […]". E continua sostenendo che l'ideale che appiana tutte le differenze e le divergenze parziali è il tentativo di "[…] cercare dentro di sé delle verità non

diversità locali dei popoli europei e, nello stesso tempo, considera un grande vantaggio la varietà e i contrasti che caratterizzano la civiltà neogreca.

Ogni sistema chiuso che ambisce all'arresto dell'inesauribile varietà della realtà è condannato a fallire, secondo lo scrittore. Nella sua opera mette in evidenza la nuova generazione che comincia il grande viaggio alla conquista della vita, inneggiando, nella maniera futurista, ai giovani che amoreggiano con la velocità, il pericolo, l'avventura. Il XX secolo, questo grande secolo fantasmagorico, il secolo del vigore, dell'agitazione e del mistero, "un'atmosfera piena di elettricità" (Theotokas 1928), per il giovane Theotokas, si identificherà con il vigore della gioventù e con il rinnovamento.[7] Quattro anni più tardi, nel 1933, lo scrittore inciterà i giovani all'attività politica: "la vivace gioventù presto butterà al mare i vecchi libri ormai superati e troverà la strada delle realizzazioni se ha il diavolo dentro di sé" (Theotokas 1933b, 263).

Lo spirito di rinnovamento che caratterizza i saggi dello *Spirito Libero* non esclude i valori tradizionali,[8] ai quali credeva fermamente Fotos Politis (1890-1934). Quest'ultimo riconosceva l'elemento greco solo nelle canzoni popolari, in Solomos e in Papadiamantis.

---

nazionali ma universali, non temporanee ma eterne. Ciascuno ambisce, e questa è la sua ambizione suprema, a superare la particolarità della sua fisionomia, la particolarità della propria sensibilità, la particolarità della sua vita e scoprire dentro di sé l'Uomo […]". (Theotokas 2009, 9). Questi punti di vista di Theotokas sono stati giudicati sbrigativi e superficiali da alcuni, perché influenzato dal suo soggiorno a Parigi dal 1927 al 1929.

7 Termina con una descrizione che ricorda il manifesto futurista del 1909: "[…] un aereo nel cielo della Grecia, sopra il Partenone, produce un'armonia nuova che nessuno è riuscito ancora a concepire. Il Viale Syngrou fa scorrere notte e giorno, verso la costa di Faliron, i ritmi neonati e ancora inespressi di un potente lirismo che cerca poeti forti […]" (Theotokas 2009, 70).

8 Theotokas non critica soltanto i pensatori ciecamente europeisti, ma anche la teoria di Fotos Politis. Riguardo a ciò scrive: "[…] Fuori dalla nostra tradizione nazionale e il nostro carattere nazionale siamo persi. Non abbiamo nessun sostegno e non potremo mai sviluppare le nostre abilità spirituali. Tutto quello che è fuori dalla nostra realtà è stravagante, artificiale e falso, sterile imitazione di maniere straniere […]"(Theotokas 2009, 15). Inoltre, Theotokas non sottovaluta né misconosce l'importanza della tradizione o del senso dell'appartenenza di un popolo. Si rifiuta, semmai, di giudicare un'opera di civiltà sulla base del suo contenuto. Secondo Theotokas, Fotos Politis crede nella superiorità dell'elemento oggettivo nella creazione artistica e circoscrive il mondo esterno nei limiti del luogo.

Theotokas, al contrario, senza rinnegare il valore della tradizione, crede che il carattere neoellenico non debba essere limitato soltanto ai sentimenti e alle idee del passato. Sostiene che il cantautore popolare, come d'altronde Solomos e Papadiamantis "non avevano previsto il Viale Syngrou, i nostri treni e aerei, il giro dell'Europa in pochi giorni, la musica jazz" (Theotokas 2009, 23). Lo scrittore si oppone al credo ufficiale dell'epoca,[9] il quale per mezzo di Fotos Politis, suo massimo espositore, era in cerca di un'arte di utilità nazionale e asseriva che lontano dalla tradizione e il carattere nazionale ci saremmo persi. Secondo Theotokas, l'attaccamento al passato conduce al rifiuto del presente e del progresso che sta per nascere. Accusa Politis di non guardare la vita che gli fluisce intorno e di non riuscire a sentire il carattere di questa giovane Atene del XX secolo (Theotokas 2009, 23-24).

Riferendosi all'atmosfera, alle sensazioni che si provano visitando i grandi centri cosmopoliti dell'Europa, "all'aria di Londra [ove] uno sente una continua tensione di forze nascoste e un'esaltazione silenziosa e contenuta, all'aria di Parigi [che] ha molte anime, molti tipi di amore e vari tipi di ispirazioni, folle libertà e malinconia oppressiva, dissoluzione e concentrazione, eccitamento delle speranze e pesanti disincanti", (Theotokas 2009, 24) egli contrappone "la sempreverde adolescenza" che, più vivace che mai, invade l'aria di Atene.

Secondo Theotokas, il XIX secolo si è chiuso per la Grecia nel 1922 (Theotokas 1928a) con la Catastrofe dell'Asia Minore, mentre in Europa che già dal 1919, rendendosi conto che non era più l'Europa del 1914 (Theotokas 2009, 57-58), si è cercato di rovesciare i valori spirituali in auge prima della guerra, condannando i sistemi esistenti e creando nuovi modi del sentire e del pensare.[10]

Atene, città adolescente e irrequieta, dopo le sofferenze delle

9 Nel 1930, Theotokas scrive: "La ricerca spirituale non è per i giovani di oggi come era per i più anziani, una tranquilla e fredda acquisizione di conoscenze utili. È una necessità dell'anima che spesso si manifesta con l'intensità di una passione" (Theotokas 1930, 23 & 1996, 155).

10 Più precisamente, Theotokas scrive: "La guerra che ha vissuto l'Europa dei nostri giorni, la Grande Guerra, è stata una vera cosmogonia. La generazione cresciuta nell'angoscia della catastrofe universale e che comincia la sua vita nel caos del dopoguerra è una generazione di pionieri, di precorritori. Per gran parte il futuro dipende dalle sue iniziative" (Theotokas 1996, 154 & 2009, 58).

Guerre Balcaniche, la Prima Guerra Mondiale e la Catastrofe dell' Asia Minore, dovrebbe, secondo Theotokas, insorgere contro la tradizione e modernizzarsi con "la pulsione di una nuova vita che lotta per aprire nuove direzioni, con l'improvviso irrompere di nuovi impeti, fino a ieri sconosciuti, che cercano il loro letto nella disordinata (o anche incoerente) ricerca, con il movimento nervoso della città, con la ricerca degli spiriti" (Theotokas 2009, 24). Questa grande città che sta nascendo, con "il pandemonio dei quartieri che vengono demoliti e i quartieri in costruzione, le strade che vengono scavate, le gallerie che si aprono, le sporche città dei rifugiati, le aeronavi, le migliaia di automobili, le grandi masse umane" (Theotokas 2009, 24-25), non ha niente a che fare con la piccola, tranquilla capitale dei vecchi tempi.

La trasformazione della città e il disordine vengono percepiti da Theotokas come crisi di sviluppo. Lo scrittore presenta la nuova città come un giovane corpo vivace rispetto alle bambole di cera e le statue di marmo (Theotokas 2009, 25) del passato. Theotokas invita i suoi contemporanei a sentire il nuovo che nasce, a capirlo, ad amalgamarsi con esso senza aver paura delle forze nuove che vengono a rovesciare vecchie abitudini e toglierle dal loro limbo. Più precisamente dice: "Ci incammineremo con ciò che sta iniziando perché vogliamo vivere" (Theotokas 2009, 25). In questo caso lo scrittore chiede ai nuovi creatori di liberarsi dall'influenza degli antenati che li tengono imprigionati e non li lasciano vivere la loro epoca e contribuire alla nascita del futuro (Theotokas 2009, 25).

Come Marinetti, anche lui si rende conto che per i greci è difficile godere la loro vita senza i consigli dei morti. Tuttavia, la strada della nostalgia del passato non porta mai alla creatività, dato che quest'ultima non si manifesta ai margini, bensì viene concepita nel cuore della vita e viene sprigionata dall'uomo come eccedenza di vita (Theotokas 2009, 25). I saggi professori, gli eccellenti letterati, tutti gli inservienti dei grandi momenti del passato sono utili, secondo Theotokas, come guardiani e commentatori dell'eredità degli antichi ma non sono dei creatori, dei demiurghi. Commentando la vita intellettuale della Grecia del suo tempo, giunge alla conclusione che essa è correlata con i "temperamenti di borghesi sobri e sedentari, di professori bravi e moralmente integri, senza individualità, senza pulsioni interne, senza idee folli per la testa" (Theotokas 2009, 34).

Questo tipo di intellettuale rimanda alla serenità marmorea, all'erudita solennità, alla dorata mediocrità dell'Accademia di Atene (Theotokas 2009, 34). Secondo lo scrittore, la Grecia non ha bisogno soltanto di giovani savi, positivi, disciplinati, pratici, il cui ideale sia una dolce e tranquilla Svizzera del mezzogiorno, esempio supremo di ordine, abbondanza e beatitudine (Theotokas 2009, 35), bensì di giovani irrequieti,[11] sognatori che disturberanno il raccoglimento per conservare il fuoco sacro (Theotokas 2009, 35). Il fuoco della creatività "viene conservato dagli insubordinati, dagli insoddisfatti, dagli avventurieri dell'anima e dello spirito, dagli uomini le cui forze eccedenti li porta oltre gli orizzonti e più in alto dal livello della moltitudine. Questo fuoco viene conservato dal Figliol Prodigo" (Theotokas 2009, 35).

Nel terzo saggio dello *Spirito Libero*, intitolato I Costumi, Theotokas critica il letterato realista al quale "è sufficiente rappresentare le forme esterne della vita nel modo più fedele e servile possibile, fiero della sua servilità che lui chiama realtà e verità" (Theotokas 2009, 42). Al contrario, il poeta, il pittore o lo scultore, il romanziere o il drammaturgo, abbandonando i mezzi espressivi del suo tempo, rovesciando le proporzioni, rompendo con le regole esterne e riamalgamando arbitrariamente la realtà, cerca di andare oltre la superficie della vita, la realtà visiva, la logica cristallizzata (Theotokas 2009, 42); lotta per l'essenza più profonda degli esseri e delle cose e diventa creatore di miti e mago (Theotokas 2009, 43). L'opera d'arte, secondo Theotokas, esprime il significato più profondo della vita, attraverso l'individualità (Theotokas 2009, 43). Queste posizioni di Theotokas, caratterizzate da un intenso romanticismo, sprigionano e evidenziano il suo credo nel Genio dell'artista, come la principale causa generatrice di creatività artistica. L'angoscia dell'anima, le forze misteriose, il surplus delle forze interne, il bisogno di creare, l'individualità, la libertà, il Genio che non si sottomette davanti a nulla e a nessuno, sono elementi di una natura romantica che si oppone e contrasta ogni sterile rappresentazione realistica condannando quei creatori che si rifugiano alla semplice rappresentazione della realtà.

11 Le principali caratteristiche della nuova generazione sono, secondo Theotokas, l'intensità dei suoi impeti vitali e la smania della ricerca dei valori spirituali (Tziovas 2011, 67).

Queste inquietudini di Theotokas vanno di pari passo con il periodo turbolento fra le due guerre, un'epoca in cui l'Europa è in cerca di nuovi orizzonti, profondamente ferita dalla Prima Guerra Mondiale.

I futuristi italiani, al contrario, sebbene condannano tutto quello che ha a che fare con il mondo tradizionale della scrittura[12] e la registrazione realistica, non si interessano dell'individualità perché vogliono cancellare l'Io che è distratto,freddo, troppo preoccupato di sé stesso,pieno di pregiudizi di saggezza e di ossessioni umane (Manifesti Futuristi 2009, 117) e sostituirlo con la materia.

Nei testi di Theotokas, come anche nelle opere dei futuristi italiani, la guerra ha un ruolo fondamentale. È il taglio netto tra il nuovo e il vecchio mondo, tra il passato e il futuro.

Secondo Tziovas, la guerra in Europa è stata complessivamente accolta come un risveglio spirituale, come la salvezza dell'uomo dagli interessi strettamente sociali ed economici. L'entusiasmo per la guerra può essere considerato, secondo Tziovas (2011, 75), il risultato delle reazioni allo sviluppo economico e tecnologico, dato che sembrava rappresentare una critica negativa alla modernizzazione industriale e una promessa di rinascita sociale.

Nell'opera di Theotokas, del 1929, "I Dopoguerra", lo scrittore sostiene che "una guerra, una rivoluzione, tutte le forti scosse sociali sono sempre un ricatto dello sviluppo. Soffiano nelle acque stagne, risvegliano gli istinti. Tagliano con un colpo di spada le questioni virulenti che si trascinavano per anni, buttano tutto il vecchiume al mare. Pongono nuove tematiche e lanciano subito gli spiriti alla scoperta di nuovi mondi. Rinnovano il pensiero e la sensibilità di un popolo. La guerra che ha vissuto l'Europa nei nostri tempi è stata una nuova creazione del mondo. Ha incendiato tutto, ha

12 Nel Manifesto tecnico della letteratura futurista, pubblicato l'11 maggio 1912 e nella Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà, pubblicato l'11 maggio 1913, i futuristi dichiarano che bisogna distruggere la sintassi, si deve usare il verbo all'infinito, si deve abolire l'aggettivo, l'avverbio e la punteggiatura, ogni sostantivo deve avere il suo doppio. Bisogna, inoltre, abolire le categorie d'immagini e formare strette reti d'immagini o analogie disponendole secondo un massimo di disordine, distruggere l'Io nella letteratura, cioè, tutta la psicologia, la sottomissione alla logica e all'idea della saggezza e scoprire l'immaginazione senza fili conduttori, con versi liberi e le parole in libertà (Manifesti Futuristi, 2009, 111-119 &124-130).

schiarito gli orizzonti, ha fatto sì che la vecchia Europa, impregnata improvvisamente dai più folli impeti giovanili, si lanciasse verso folli avventure. In questo momento la nuova generazione vive dentro una tromba d'aria. Viene presa con la forza da una corrente potentissima, velocissima e viene lasciata vagare a caso" (Theotokas 1999, 596).

Questa nuova generazione che, quando ha cominciato a sentire e a capire, ha sentito e ha capito con l'anima della guerra (Theotokas 1999, 600), è chiamata a esprimere vigorosamente e appassionatamente i suoi ideali, liberata e denudata dal culto degli avi. Questa generazione non seguirà il conservatorismo e il dogmatismo dei professori universitari perché nessuna delle soluzioni che questi ultimi le offrono la soddisfa: "Siamo irrequieti e indisciplinati. Siamo liberi. Pensiamo senza restrizioni, perché tutte le restrizioni sono state distrutte dal cannone della Grande Guerra quando noi andavamo a scuola. Non ci bastano le idee e l'arte dei nostri padri e dei nostri professori. Cambiano i ritmi del mondo attorno a noi. Noi lottiamo per catturare questi ritmi. Portiamo dentro di noi una nuova mentalità e una nuova sensibilità. Cominciamo un nuovo secolo". (Theotokas 1928b).

La rottura provocata dalla guerra tra la generazione più vecchia e i giovani diventa sempre più netta. La differenza tra le due generazioni viene messa in risalto da Theotokas: "Ci sono due tipi di uomini oggi: coloro che si sono avviati alla vita prima del 1914 e coloro che vi si sono incamminati dopo. Questi due tipi di uomini sono due mondi diversi" (Theotokas 1999, 596).

I giovani non si differenziano dai vecchi soltanto per l'età, ma anche, secondo lo scrittore, perché concepiscono e percepiscono la società e i problemi sociali in maniera diversa. In questo modo si materializza il contrasto tra "la beata società greca" del passato che fu e "la società dei giovani del 1930, dei giovani del XX secolo, la società delle guerre, della Catastrofe, delle crisi economiche, del brusco insorgere dei problemi sociali, della diretta comunicazione con l'Europa" (Theotokas 1933, 11). Lo scrittore considera più facile la comunicazione tra i giovani di diversi paesi europei che la guerra ha ravvicinato che non quella con i loro più anziani,[13] perché i

13 Theotokas scrive a proposito: "Ciò fa sì che noi giovani greci del 1929 ci sentiamo più vicini nell'anima a un nostro coetaneo, irlandese o polacco che non a un

giovani condividono visioni e irrequietezze comuni.[14] La liberazione dai valori del passato coincide, secondo lo scrittore, con lo scoppio della Prima Guerra Mondiale, quando i tedeschi entrarono in Belgio e "calpestarono con i loro stivali pesanti la mollezza, l'edonismo, lo scetticismo pacifico del mondo prima della guerra. Il vento gelido dell'odio, dell'orrore e della morte è soffiato dappertutto. Gli istinti più primordiali si sono risvegliati ovunque. Bollì il sangue dentro i corpi, la determinazione divenne enorme, si sono tesi i nervi. Prima di imparare a leggere e a scrivere abbiamo imparato a sentire profondamente e con tutta la nostra forza" (Theotokas 1999, 598).

Secondo Tziovas, Theotokas considera la guerra una liberazione dalle regole e dalle gerarchie del passato, un'opportunità per i giovani di esprimere e di far valere l'eccedenza delle loro forze interne (Tziovas 1999, 632). Nei suoi articoli pubblicati dalla rivista *Idea*, Theotokas dà la colpa al "passato asfissiante" (Theotokas 1933b, 264) e al "clima di commiserazione" (1933, 62) nella Grecia degli inizi degli Anni Trenta e invita i giovani a prenderne le redini. Più precisamente, inizia il suo articolo con il titolo Gioventù scrivendo: "Largo ai giovani", frase che rimanda all'incitamento dei futuristi italiani: "Siano sepolti i morti nelle più profonde viscere della terra! Sia sgombra di mummie la soglia del futuro! Largo ai giovani, ai violenti, ai temerari!"[15].

Già dal 1929, nello *Spirito Libero*, lo scrittore sostiene che la Grecia del suo tempo ha bisogno di "giovani con le spalle larghe, che prendono la vita seriamente, che provano piacere al lavoro di

greco della generazione precedente. Quando parliamo dell'amore o dell'arte o dei problemi della società, i nostri coetanei dei paesi lontani possono comprenderci molto meglio dei nostri più anziani in Grecia" (Theotokas 1999, 599).

14 Nello *Spirito Libero*, Theotokas scrive: "La guerra in tutto il continente ha provocato lo stesso cambiamento nei ritmi più profondi della vita e la stessa devastazione nelle anime dei popoli. I subbugli del dopoguerra conservano questa comunione di attitudini psichiche e la vita moderna mischia i popoli, aiuta gli uni a capirsi meglio con gli altri, ad individuare i loro punti comuni, a diventare coscienti dei loro legami. Problemi identici tiranneggiano gli spiriti a Parigi, a Londra, a Berlino. L'Europa, oggi, se non ha ideali comuni, ha irrequietezze comuni. La generazione cresciuta nell'inferno della guerra e la quale oggi inizia la sua vita, sente il mondo nella stessa maniera in tutti i paesi europei, volge le sue ricerche verso le stesse direzioni, parla degli stessi poeti: Dostoevskij, Nietzsche, Proust, Gide, Shaw…" (Theotokas 2009, 9-10).

15 *Manifesto dei pittori futuristi*. Questo manifesto è stato lanciato al Politeama Chiarella di Torino l'8 marzo 1910.

fatica, alle lotte dure, ai viaggi pericolosi, che amano la difficoltà perché hanno forze da spendere" (Theotokas 2009, 55). Crede che il supremo dovere dei giovani, se sono dei veri artisti e pensatori, sia "alzare il livello della vita intellettuale […], parlare una lingua più civile e essenziale […], rinnegare la fiacchezza e la superficialità […], disprezzare i facili successi e le vane onorificenze della mediocrità e ambire a creare qualcosa di difficile, di capace a vivere" (Theotokas 2009, 55).

Secondo Theotokas, i diritti della gioventù precedono tutto: "i giovani devono, ad ogni costo, avere degli orizzonti larghi e respirare aria pulita" (Theotokas 2009, 56).

Nel quarto saggio dello *Spirito Libero*, Theotokas esamina la produzione letteraria del passato e cerca i presupposti per una vera avanguardia. Riguardo all'opera di Kavafis (Theotokas 2009, 65-69), si chiede se questo grande poeta alessandrino può essere considerato un poeta dell'avanguardia, visto che la sua poesia si rivolge a sognatori deboli, il suo edonismo non è l'edonismo di un conquistatore dell'amore. Theotokas considera Kavafis uno che rinnega la vita, un vinto che non ha osato lottare, che percepisce la monotonia di se stesso come monotonia della vita, l'immobilità del suo pensiero come immobilità del pensiero umano, il vuoto della sua esistenza come vuoto del mondo. Questo punto di vista di Theotokas sembra combaciare con quello di Marinetti, quando in un suo discorso alla Sorbona, il capo dei futuristi italiani ha condannato le decadenze, le sconfitte, le lotte fallite che bloccano il progresso.[16] Secondo Theotokas, dopo Kavafis c'è soltanto il silenzio della tomba - o una rinascita (Theotokas 2009, 69). L'autore attende questa rinascita dalla nuova generazione, dai ragazzi e le ragazze del XX secolo, "i ragazzi robusti che si allenano con i movimenti liberi e i colori intensi. Giocano le partite, guidano naturalmente la macchina e credono che i 100 chilometri orari siano una velocità molto prudente, qualcuno pilota perfino l'aereo. Vivono arditamente perché non vogliono perdere il loro tempo in

16 Tra altre cose Marinetti dice: "Noi dobbiamo combattere contro il pessimismo quando rinasce, contro il peso dei secoli, il peso della letteratura, il peso degli sforzi finiti, il peso di tutto il dolore dell'umanità che l'artista in qualche maniera carica sulle spalle come una tragica stazione elettrica che accumula incessantemente le forze rigeneranti contro tutti" (Marinetti 1970).

questo mondo, desiderano colmare la loro esistenza di esperienze, sentire nel più profondo del cuore. Trovano la bellezza nel grande slancio del loro secolo e se trovano la bellezza siate sicuri che arriverà il momento in cui troveranno anche l'arte" (Theotokas 2009, 69). Secondo lo scrittore, tale arte si esprimerà con vigore, vivacità e forza, trascinerà a fondo, nel suo passaggio, tutte le cose vecchie e arrugginite, azzererà le distanze, offrirà emozioni nuove e guarderà al futuro. "Un aereo nel cielo della Grecia, sopra il Partenone, produce un'armonia nuova che nessuno è riuscito ancora a concepire. Il Viale Syngrou fa scorrere, notte e giorno, verso la costa di Faliron, i ritmi neonati e ancora inespressi di un potente lirismo che cerca poeti forti […]"(Theotokas 2009, 70).

Le grandi scoperte della tecnologia, la macchina e l'aereo rimandano al manifesto futurista di Marinetti e compagni, i quali nel 1909 dichiararono: "Noi affermiamo che la magnificenza del mondo si è arricchita di una bellezza nuova: la bellezza della velocità. Un automobile da corsa col suo cofano adorno di grossi tubi simili a serpenti dall'alito esplosivo … un automobile ruggente, che sembra correre sulla mitraglia, è più bello della Vittoria di Samotracia" (*Manifesti Futuristi* 2009, 42). [17] Lo scopo dei Futuristi Italiani era porre l'enfasi al presente e alle nuove possibilità che venivano offerte dalle scoperte tecnologiche e scientifiche in contrapposizione ai musei, alle biblioteche e a tutti i tipi di Accademie che preservavano i valori del passato. Le capitali moderne, rumorose e multicolori, il vibrante fervore notturno degli arsenali e dei cantieri incendiati da violente lune elettriche; le stazioni ingorde, divoratrici di serpi che fumano, le fabbriche, i ponti, i battelli a vapore, le macchine a vapore, gli aerei libereranno l'Italia dalla sua fetida cancrena di professori, d'archeologhi, di ciceroni e d'antiquarii (*Manifesti Futuristi* 2009, 43).

Il Theotokas della *Lotta*, dello *Spirito Libero*, de "I Dopoguerra" e della "Gioventù", è giovane, vive e viaggia nelle metropoli europee, incontra intellettuali e artisti dell'avanguardia e viene a contatto con i movimenti della Modernità.

17 Nel 1933, dopo la visita di Marinetti ad Atene per una manifestazione futurista, Theotokas, in un suo commento senza firma nella rivista *Idea*, mette in dubbio la bellezza della velocità. Esprime l'opinione che "l'adorazione della macchina" è superata, dato che costituiva un ulteriore ostacolo all'espressione di individualità. Dice precisamente: "Siamo satolli di velocità e sfortunatamente ciò è successo molto facilmente e molto presto" (Theotokas 1933c, 202-203).

La Modernità, secondo l'autore, si identifica con la conoscenza e l'amore per l'epoca in cui viviamo ed anche con la creazione di un'arte che scaturirà in modo naturale e spontaneo dalla vita (Theotokas 1933, 12). In molte parti delle opere e degli articoli della sua gioventù si riscontrano elementi dell'avanguardia europea, in particolare, elementi del Futurismo italiano, il primo movimento europeo che rinnega il passato e corteggia il futuro. Il credo nelle indomabili forze della gioventù, la macchina – simbolo di nuova vita e di sviluppo, il moderno ambiente urbano dai ritmi frenetici rimandano ai rivoluzionari manifesti futuristi di Marinetti e dei suoi compagni. I cambiamenti rivoluzionari che introduce Theotokas nelle sue opere non si identificano né con l'avvicinamento dei Futuristi italiani al fascismo (dal 1914-15 in poi) né si mettono al servizio dell'ideologia marxista dei Futuristi russi. Esprimono tout court la loro fede al liberalismo e ai valori della società borghese (Theotokas 1933, 286, 288-289 & Ladogianni 1989, 184). Theotokas, inoltre, condanna il passato e la tradizione solo se essi bloccano lo sviluppo e imprigionano il Genio del creatore. Non rinnega il contributo dei grandi demiurghi del passato in netta contrapposizione con i Futuristi italiani che condannano il passato nel suo insieme.

Le posizioni di Theotokas sono ritenute da avanguardia per la Grecia dell'epoca, costituiranno la base per la generazione creativa degli Anni Trenta e saranno, in genere, l'espressione dell'avanguardia greca del XX secolo.

Bibliografia

Chourmouzios, Emilio [Χουρμούζιος, Αιμίλιος (Αντρέας Ζεβγάς)]: *Στο φως του Μαρξισμού. Ο Φουτουρισμός. Οι Φουτουριστές υπηρέτες του φασισμού.* Αθήνα: Γκοβόστης 1933.

Comitato di redazione [Συντακτική Επιτροπή]: «Η κρίση». *Ιδέα* 1 (Ιανουάριος 1933): 62.

«Conferenza di Marinetti alla Sorbona, 1924». Ripubblicata nella rivista *Il Verri* 33-34, Milano 1970.

Ghiofillis, Fotos [Γιοφύλλης, Φώτος]: «Ο Φουτουρισμός στην Ελλάδα. (1910-1960)». *Νέα Εστία* 792 (1960): 846-853.

Katsimbalis, Giorgio K. –Seferis, Giorgio [Κατσίμπαλης, Γιώργος Κ. - Σεφέρης, Γιώργος]: *«Αγαπητέ μου Γιώργο»: Αλληλογραφία (1924-1970)*. Τόμος Α΄, Αθήνα: Ίκαρος 2009.

Ladoyianni, Giorgia [Λαδογιάννη, Γεωργία]: «Το περιοδικό *Ιδέα* (1933-1934). Παρέμβαση στην κοινωνική κρίση και την αισθητική αναζήτηση». *Dottorato di Ricerca.* Universita di Ioannina 1989.

Manifesti Futuristi, a cura di Guido Davico Bonino, Milano: Pillole BUR 2009.

Marinetti, Filippo Tommaso: «Manifesto del Futurismo». *Gazzetta dell'Emilia*, Bologna (05/02/1909) & *Le Figaro* (20/02/1909).

Terzakis, Angelo [Τερζάκης, Άγγελος]: «Συναισθηματική αναψηλάφηση». *Το Βήμα,* (01/04/1973)¨: 4.

Theotokas, Giorgio [Θεοτοκάς, Γιώργος]: «Από τη γαλλική σκέψη Bernard Grasset, Remarques sur l'action». *Αγών* (14/04/1928).

————: *Αγών των Παρισίων* 153 (07/07/1928a).

————: «Μερικές παρατηρήσεις για τον Ψυχάρη και για τον Δραγούμη». *Αγών* (25/ 08/1928b).

————: «Αι ανησυχίαι της νέας γενεάς». *Εργασία* (18/01/1930): 23.

————: «Η νέα λογοτεχνία». *Ιδέα* 13 (Ιανουάριος 1933): 11-17.

————: «Ελευθερία και βία». *Ιδέα* 5 (Μάιος 1933a): 281-290.

————: «Νιότη». *Ιδέα* 11 (Νοέμβριος 1933b): 263-265.

————: *Ιδέα* Α΄ (1933c): 202-203.

Theotokas, Giorgio – Kalas, Nikolas [Θεοτοκάς, Γιώργος – Κάλας, Νικόλας]: *Μια αλληλογραφία.* Αθήνα: Πρόσπερος 1989.

Theotokas, Giorgio [Θεοτοκάς, Γιώργος]: «Η Νέα Γενιά». Στο: Νίκος Κ. Αλιβιζάτος & Μιχάλης Τσαπόγας (Επιμ.), *Στοχασμοί και Θέσεις: Πολιτικά Κείμενα, 1925-1966*. Τόμος Α΄, 1925-1949. Αθήνα: Εστία 1996.

————: «Οι μεταπολεμικοί», *Νέα Εστία* 1718 (Δεκέμβριος 1999): 595-620.

————: *Ελεύθερο Πνεύμα.* Αθήνα: Εστία 2009.

Tziovas, Dimitris [Τζιόβας, Δημήτρης]: «Πόλεμος και νεωτερικότητα. (Ένα άγνωστο κείμενο του Γιώργου Θεοτοκά)». *Νέα Εστία* 1718 (Δεκέμβριος 1999): 621-641.

————: *Ο μύθος της γενιάς του τριάντα. Νεοτερικότητα, Ελληνικότητα και Πολιτισμική Ιδεολογία*. Αθήνα: Πόλις 2011.

Η γυναίκα και το γυναικείο σώμα στην ελληνική και τσεχική υπερρεαλιστική ποίηση του μεσοπολέμου

Nicole Votavová Sumelidisová *

Θέμα της ανακοίνωσής μου είναι η εικόνα της γυναίκας και το μοτίβο του γυναικείου σώματος στην ελληνική και τσεχική υπερρεαλιστική ποίηση του μεσοπολέμου. Θα εστιάσω σε έργο δύο κύριων αντιπροσώπων του ελληνικού και αντίστοιχα τσεχικού υπερρεαλισμού της εποχής, του Αντρέα Εμπειρίκου (1901–1975) και του Vítězslav Nezval (1900–1958), με σκοπό να δείξω με ποιον τρόπο αυτές οι βασικές εικόνες και μοτίβα της υπερρεαλιστικής ποίησης αντιμετωπίζονται στο έργο τους, πώς εκφράζουν τις διάφορες πτυχές του έρωτα, και επομένως σε ποιο βαθμό η μορφή που δίνουν στη γυναίκα και στο γυναικείο σώμα αντανακλά την κοσμοθεωρία τους και τον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζουν την πραγματικότητα που τους περιβάλλει.

Η Sarah Kofman, η Γαλλίδα φιλόσοφος, αναλύοντας το έργο του Φρόιντ, αναφέρει τρεις βασικές μορφές της γυναικείας σεξουαλικότητας και της επίδρασής της στον άντρα. Και οι τρεις, όπως λέει η Kofman, πηγάζουν από την κυριαρχούσα μορφή της γυναίκας-μητέρας. Με άλλα λόγια η μορφή της γυναίκας-μητέρας έχει τρεις διαστάσεις με τις οποίες ο άντρας στη ζωή του αναπόφευκτα συναντιέται: είναι η κατεξοχήν μητέρα, η ερωμένη, την οποία ο άντρας επιλέγει σύμφωνα με τη μορφή της μητέρας, και στο τέλος η γυναίκα-θάνατος, δηλαδή γυναίκα που συνδυάζεται με το στοιχείο της απειλής, αποσύνθεσης και καταστροφής.[1] Ο Carl Gustav Jung περιέγραψε το αρχέτυπο της μητέρας ως εξής: "These are three essential aspects of the mother: her cherishing and nourishing goodness, her orgiastic

* Mgr. Nicole Votavová Sumelidisová, Ph.D. Masaryk University, Department of Classical Studies. Η συμμετοχή στο Ε΄ Πανευρωπαϊκό Συνέδριο της ΕΕΝΣ πραγματοποιήθηκε με την οικονομική υποστήριξη του Ινστιτούτου Κλασικών Σπουδών του Πανεπιστημίου Μάσαρυκ.

1 (Kofman 1994, 78–88)

Πρακτικά Ε΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτ. 2014): Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία
Τόμος Β΄ (ISBN: 978-960-99699-9-4)
© 2015 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

emotionality, and her Stygian depths."[2]

Το βασικό στοιχείο που συνδέεται με την εικόνα της *γυναίκας-μητέρας* είναι η αίσθηση ασφάλειας και σιγουριάς. Ο Roland Barthes στο *Fragments d'un discours amoureux* (1977) αναφέρεται σε μια μορφή του έρωτα που έχει στοιχεία της μητρικής αγάπης: αυτός ο έρωτας γοητεύει, καθησυχάζει και απόλυτα εκπληρώνει όλες τις επιθυμίες, αποτελεί επιστροφή στη μητέρα, παρατεινόμενη αιμομιξία,[3] καταργεί το χρόνο, τις απαγορεύσεις και επίσης όλες τις επιθυμίες εφόσον αυτές φαίνεται να έχουν εκπληρωθεί απόλυτα. Και σε αυτή την εμπειρία ο άντρας θα αναζητάει να επιστρέψει όλη τη ζωή του.[4] Και όπως αναφέρει ο Gaston Bachelard: η προβολή εικονικών φαντασιών θα υποτάσσεται για πάντα στη μητρική προοπτική.[5]

Με την εικόνα της γυναίκας-μητέρας συνδέεται όμως και η δεύτερη όψη του έρωτα, η καταστροφική και διαλυτική, που αντιπροσωπεύεται από την εικόνα της *γυναίκας-θανάτου*.

Όπως αναφέρει η Kofman η κυριαρχία της γυναίκας στη ζωή του άντρα δεν τελειώνει με την πρώτη φάση της ζωής του. Παρόλο που η μητέρα στην πραγματικότητα αποσύρεται για να παραχωρήσει τη θέση της στον πατέρα, να διευκολύνει τη μετάβαση από τις αισθήσεις στον λόγο και επομένως την κορύφωση του προόδου της ανθρωπότητας, αυτή μένει η δωρήτρια της ζωής και στις σκέψεις του άντρα διατηρεί την αμφίσημη μορφή αυτής που κυριαρχεί πάνω στη ζωή και στο θάνατό του. Ο δεσμός με τη μητέρα έχει πολλές μορφές: από την αίσθηση απόλυτης ευτυχίας έως την αγωνία που προκαλεί ο φόβος της αιμομιξίας.[6]

Ο George Bataille στο έργο του *L'Érotisme* (1957) επισημαίνει αυτή την διαλυτική και καταστροφική όψη του έρωτα, αναφέρεται σε αυτόν ως σε χώρο της βίας και του βιασμού. Ο ερωτισμός για τον Bataille, όπως και ο θάνατος, είναι καταστροφικός, σκοτεινός, θυελλώδης και αγχωτικός, σαν εφιάλτης που τρέφεται από έμμονες ιδέες θανάτου κι από διεστραμμένες επιθυμίες.

2 (Jung 1969, 82)

3 Για τους υπερρεαλιστές ο αιμομικτικός έρωτας δεν αποτελεί ταμπού ή αμαρτία. Αυτή η παράβαση ηθικών και κοινωνικών περιορισμών συμβολίζει απόλυτη απελευθέρωση. Βλ. (Αναγνωστοπούλου 2005, 110).

4 (Barthes 1977, 121–122)

5 (Bachelard 1997, 157)

6 (Kofman 1994, 78–88)

Δίπλα στις δύο βασικές εικόνες που ανέφερα (γυναίκα-μητέρα και γυναίκα-θάνατος) η τρίτη εικόνα, η γυναίκα-ερωμένη, παίρνει στην υπερρεαλιστική ποίηση μια χαρακτηριστική μορφή που εμφανίζεται πολύ έντονα και στο έργο των Γάλλων υπερρεαλιστών. Πρόκειται για τη *γυναίκα-παιδί* που συνδυάζει δύο βασικές αξίες: το ερωτικό στοιχείο με το στοιχείο της αθωότητας. Για τον André Breton, όπως αναφέρεται στο *Μανιφέστο του υπερρεαλισμού*, η παιδική ηλικία πλησιάζει περισσότερο από όλες τις άλλες φάσεις ζωής την πραγματική ζωή. Είναι εποχή της απεριόριστης φαντασίας και απεριόριστων ευκαιριών με πόθο για γνώση και με μία γνήσια όχι παραμορφωμένη οπτική ζωής. Είναι κόσμος που έχει στενή επαφή με τη φαντασία, αλλά και με το παράλογο.[7]

Ο Κωνσταντίνος Μακρής χωρίζει τη γαλλική υπερρεαλιστική ποίηση από την άποψη της απεικόνισης της γυναίκας-παιδιού σε δύο περιόδους με ορόσημο το 1945, δηλ. το έτος έκδοσης του μυθιστορήματος του Breton *Arcane 17*. Στην πρώτη περίοδο η έμφαση δίνεται στο ερωτικό στοιχείο που αργότερα υποχωρεί και αντικατασταίνεται από νέα διάσταση, τη σκοτεινή, μεταφυσική όψη της γυναίκας-παιδιού. Η στροφή αυτή σχετίζεται με το ενδιαφέρον του Breton για τον εσωτερισμό και το μυστικισμό τη δεκαετία του ΄40.[8]

Όπως αναφέρει η Διαμάντη Αναγνωστοπούλου, σημαντικό επίσης είναι ότι η γυναίκα παιδί δεν αντιπροσωπεύει τόσο μια γυναίκα όσο "μια κατάσταση θηλυκότητας ως αξίας που πρόκειται να αναδυθεί στο μέλλον."[9]

Ας προχωρήσουμε στο έργο του Έλληνα υπερρεαλιστή Ανδρέα Εμπειρίκου.

Η γυναίκα παιδί είναι κυριαρχούσα μορφή και στην ελληνική υπερρεαλιστική ποίηση. Στην *Υψικάμινο* (1935) και στην *Ενδοχώρα* (1945), τις δύο συλλογές που ενσωματώνουν κείμενα γραμμένα την εποχή του μεσοπολέμου, συναντάμε παιδίσκες, κόρες, κορασίδες, νεανίδες, δεσποινίδες, παρθένες πάντα σε συνδυασμό με ένα έντονο ερωτικό στοιχείο. Η θεματική του Εμπειρίκου είναι σταθερή. Ο Γιώργος Κεχαγιόγλου αναφέρει τρεις βασικές ισοτοπίες του ποιητικού του κόσμου: την ηρωική, τη δοξαστική (θρησκευτική)

7 (Breton 1969, 48)
8 (Makris, 87–92)
9 (Αναγνωστοπούλου 2006, 259)

και την ερωτική που στα πλαίσια τους ο ποιητής δημιουργεί εικόνα ενός παλιού κόσμου που καταρρέει, ηττάται και αντικατασταίνεται από κόσμο νέο, μια ουτοπία του ποιητή.[10] Η νέα γυναίκα του Εμπειρίκου παίζει κύριο ρόλο στην πορεία προς τη νέα τάξη, είναι αντικείμενο έντονης επιθυμίας και μέσω του έρωτα, που, έχει αξία τελετής, μετουσιώνει των κόσμο.

Την καταστροφική όψη του έρωτα, δηλαδή εικόνα της γυναίκας-θανάτου μπορούμε να ανιχνεύσουμε στο έργο του Εμπειρίκου πολύ σπάνια, αν και αυτή εμφανίζεται. Στο ποίημα *Κρηπίδωμα* (*Υψικάμινος*)[11] η εικόνα βασίζεται στον οξύμωρο συνδυασμό γλυκιά μέδουσα που την συνοδεύουν βαρύδια της σιγής, μακάριος ύπνος και βαθύτατος καϋμός, όπου η σιγή, όπως αναφέρει ο Φρόιντ αναλύοντας τη μορφή της γυναίκας σε διάφορα λογοτεχνικά κείμενα, συμβολίζει το θάνατο.[12] Πιο έντονη εικόνα γυναίκας που αποτελεί απειλή για τον άντρα βρίσκουμε στους τελευταίους στίχους του ποιήματος *Ενόρασι των πρωινών ωρών* (*Ενδοχώρα*) όπου ο ποιητής παρομοιάζει τα χείλη μιας κατάξανθης γυναίκας με τις Συμπληγάδες.

Πριν καν σκεφτεί κανείς να ανάψει το φανάρι
Κάτω από το οποίο σκέπτεται το μέλλον της μια κατάξανθη γυναίκα
Ο φαροφύλακας σκύβει στα χείλη της και τα φιλεί
Όπως φιλούν τις συμπληγάδες των οι ποντοπόροι.[13]

Όπως ήδη ανέφερα, τα ποιήματα του Εμπειρίκου έχουν μορφή ενός ευαγγελίου, είναι μια κήρυξη νέου κόσμου, μιας ουτοπίας, που θα αντικαταστήσει τον κόσμο παλιό, τον κόσμο των απαγορεύσεων και της στέρησης. Η γυναίκα συνδεδεμένη με το θάνατο αποτελεί μέλος του παλιού κόσμου. Οι γυναίκες χήρες των ερπετών ή οι θρυαλλίδες σκυμμένες σε πάγους μαρασμού ενσωματώνονται στις αντιπαραθέσεις των δύο κόσμων που πάντα καταλήγει στο θρίαμβο της νέας τάξης. Η γυναίκα ως τμήμα του παλιού κόσμου δεν είναι τόσο έκφραση απειλής όσο στασιμότητας και στειρότητας.

Η δεσπόζουσα αντιμετώπιση της γυναίκας ως νεανίδας, αντικειμένου έντονου ερωτικού πόθου και συμβόλου της μελλοντικής

10 (Κεχαγιόγλου 1987, 19–25)
11 (Εμπειρίκος 1995, 55)
12 (Freud 1997, 109–121)
13 (Εμπειρίκος 2003, 73)

ουτοπίας, αντιστοιχεί στον τρόπο με τον οποίο ο ποιητής απεικονίζει το γυναικείο σώμα.

Στον υπερρεαλισμό, στην ποίηση και στη ζωγραφική το ανθρώπινο, και ιδιαίτερα το γυναικείο, σώμα ως μοτίβο κατέχει κύρια θέση. Ο υπερρεαλισμός δίνει στο μοτίβο του ανθρώπινου σώματος νέες διαστάσεις, με τη διατάραξη της συμβατικής λογικής σχέσης ανάμεσα στο σημαίνον και το σημαινόμενο, μέσω παράλογων μεταφορών και αιφνιδιαστικών συνδυασμών βρίσκει στο γυναικείο σώμα πλούσια πηγή έμπνευσης.

Το ανθρώπινο σώμα δεν αποτελεί όμως απλώς σημαντικό ποιητικό μοτίβο. Ο Γάλλος φαινομενολόγος Maurice Merleau-Ponty υπογραμμίζει στο έργο του ότι το σώμα δεν είναι απλώς ένα αντικείμενο ανάμεσα στα άλλα, αλλά είναι το μέτρο όλων των πραγμάτων:

[...] my body is made of the same flash as the world (it is a perceived), and moreover that this flash of my body is shared by the world, the world *reflects* it, encroaches upon it and it encroaches upon the world [...]. This also means: my body is not only one perceived among others, it is a measurant (*mesurant*) of all, *Nullpunkt* of all the dimensions of the world.[14]

Το σώμα παρέχει στον άνθρωπο μια μοναδική δυνατότητα βιώματος, με τη θετική και αρνητική έννοια: βίωμα πάθους, έκστασης και γοητείας αλλά και ακραίας βίας.[15]

Όταν στο χώρο της τέχνης τονίζεται η ενδοπροβολή του γύρω κόσμου στο χώρο του απεικονιζόμενου σώματος, όπως ιδιαίτερα σε μερικές ιστορικές φάσεις της, π.χ. στο μανιερισμό (G. Arcimboldo) ή στον υπερρεαλισμό, το σώμα γίνεται μικρόκοσμος και μακρόκοσμος συγχρόνως, εικόνα του κόσμου που αντανακλά την ατομική και τη συλλογική ιστορία. Το ανθρώπινο σώμα μπορεί να εκφράσει τη θετική εμπειρία, την πίστη και την εμπιστοσύνη στο μέλλον όπως και τη βαθιά διατάραξη της σχέσης ανάμεσα στο υποκείμενο και στον κόσμο που τον περιβάλλει.[16]

Ο άνθρωπος του Εμπειρίκου, άντρας και ιδιαίτερα η γυναίκα στις πολλαπλές μορφές της, είναι ακέραια, τέλεια και πλήρης προσωπικότητα, αφού και ο κόσμος γύρω της αντιλαμβάνεται ως τέ-

14 (Merleau-Ponty 1968, 248–249)
15 (Vojvodík, 191)
16 (Vojvodík 2006, 15)

λειος και ολοκληρωμένος. Η νέα γυναίκα απεικονίζεται με χρυσά μαλλιά, με λυμένα μαλλιά ή μαλλιά σαν θάλασσα, με βελουδένια μάτια που γίνονται πολύεδρα διαμάντια και υπόσχονται τον ερχομό του νέου κόσμου, στολισμένη με κοσμήματα, πετράδια, βραχιόλια και δαχτυλίδια, που συμβολίζουν τους θησαυρούς που το γυναικείο σώμα παρέχει στον άντρα.

Το φέγγος σαν σουραύλι της αιθρίας
Γεμίζει με τα στάχυα του τα δαχτυλίδια
Που τα φορούν γυναίκες κρεμασμένα
Ανάμεσα στα στήθη τους κι΄ ανάμεσα
Στα δροσερά φυλλώματα της ευτυχίας.[17]

Ο Εμπειρίκος εκμεταλλεύεται επίσης το πλούσιο συμβολικό λεξιλόγιο της ψυχανάλυσης. Η γυναίκα στην ποίησή του είναι έπαυλις, δεξαμενή, κολυμβήθρα, ανθογιάλι, κύπελο κ.ά. Μία καταπληκτική εικόνα της γυναίκας αντικειμένου έντονου πόθου του ήρωα, έπλασε ο Εμπειρίκος στο διήγημα *Μανταλένια* όπου με χιούμορ και με βάση τη μέθοδο του *αντικειμενικού τυχαίου* πλάθει γυναίκα γοργόνα, καράβι και θεά, που γίνεται μοίρα του άντρα.

Η ποίηση του Εμπειρίκου όπως και έχει επισημανθεί από πολλούς μελετητές του έχει χαρακτήρα μοντέρνου ευαγγελίου και η ερωτική και τέλεια γυναίκα παίζει κύριο ρόλο στον κόσμο που ο ποιητής κηρύττει, αφού "αυτή είναι που θα αντικαταστήσει την άρρωστη αντρική εξουσία".[18]

Πριν αναφερθώ στην εικόνα της γυναίκας στο έργο του Vítězslav Nezval, πρέπει να αναφερθώ σύντομα στα λογοτεχνικά συμφραζόμενα του μεσοπολέμου σχετικά με τα πρωτοποριακά κινήματα και την απήχησή τους στην τότε Τσεχοσλοβακία.

Ενώ στην ελληνική λογοτεχνία ο υπερρεαλισμός εισβάλει χωρίς σημαντικές φάσεις προετοιμασίας, στην Τσεχοσλοβακία, όπου έχει απήχηση και ο φουτουρισμός και ντανταϊσμός, στη δεκαετία του ’20 εμφανίζεται ένα τοπικό ρεύμα του λεγόμενου *ποιητισμού.* Πρόκειται για μια τάση που προετοιμάζει το έδαφος για τον υπερρεαλισμό και που εξασφαλίζει και μια συνεχή εξέλιξη από την παραδοσιακή ποίηση στην πρωτοπορία. Οι Τσέχοι λογοτέχνες, ιδιαίτερα ο

17 (Εμπειρίκος 2003, 34)
18 (Τολίκα 2006, 283)

Nezval, κύριος αντιπρόσωπος του ποιητισμού, πάντα τόνιζαν την πρωτοτυπία του κινήματος, αν και μπορούμε να ανιχνεύσουμε αρκετά κοινά στοιχεία με την υπερρεαλιστική τέχνη στο επίπεδο αξιών και τυπολογίας. Πρόκειται για το διαπολιτισμικό χαρακτήρα, το κοινωνικοπολιτικό στοιχείο, από την τυπολογία τις συνειρμικές εικόνες βασιζόμενες σε αισθήσεις, μέσω των οποίων το λυρικό υποκείμενο αντιλαμβάνεται τον κόσμο, ή την προσήλωση στο αντικείμενο, δηλ. στην περιγραφή αντικειμένων καθημερινής χρήσεως σε ασυνήθιστα συμφραζόμενα. Άλλο κοινό στοιχείο αποτελούσε το ενδιαφέρον για την ψυχανάλυση και το όνειρο. Το σημαντικότερο στοιχείο του ποιητισμού όμως είναι η ανέμελη αντιμετώπιση της ζωής και ο θαυμασμός για τον γύρω κόσμο. Η τέχνη του ποιητισμού της δεκαετίας του ’20 είναι γεμάτη από λυρικά παιχνίδια και λογοπαίγνια, σκοπός της είναι η διασκέδαση και όχι οι βαθιοί προβληματισμοί, είναι μια ποίηση ευρέως κατανοητή. Ο κόσμος του ποιητισμού είναι συχνά ένας κόσμος αφελής και λυρικός.[19]

Το 1934 ιδρύεται στην Τσεχοσλοβακία η υπερρεαλιστική ομάδα της οποίας ο Nezval είναι επίσης κύριος αντιπρόσωπος. Με τη στροφή του προς τον υπερρεαλισμό παρακολουθούμε μια σημαντική αλλαγή στο έργο του. Ο Nezval αφήνει τον ευχάριστο κόσμο της ποιητικής μαγείας και του παιχνιδιού και στο έργο του διεισδύουν σοβαροί τόνοι. Στην ποίηση της δεκαετίας του ’30 παίρνει κυρίαρχη θέση το μοτίβο του σώματος, συνδεδεμένο όμως με ένα αίσθημα αόριστου φόβου, μιας απειλής χωρίς όνομα που όμως βαθμιαία παίρνει μια πιο συγκεκριμένη μορφή. Η τάση αυτή εκφράζεται ιδιαίτερα έντονα στις τρεις ποιητικές συλλογές του Nezval που εκδόθηκαν το 1936 και το 1937. Όπως ανέφερα, και εδώ κύριο μοτίβο είναι το γυναικείο σώμα, όπως το εξάλλου το δηλώνουν και οι τίτλοι των πρώτων δύο συλλογών *Γυναίκα στον πληθυντικό αριθμό* και η *Η Πράγα με τα δάχτυλα της βροχής.* Η τρίτη συλλογή *Απόλυτος νεκροθάφτης* αποτελεί αποκορύφωμα της τσεχικής υπερρεαλιστικής ποίησης.

Ας εστιάσουμε λοιπόν στις τρεις μορφές της γυναίκας όπως τις έχουμε μέχρι τώρα καθορίσει. Στο έργο του Nezval συναντάμε τις μορφές γυναίκας-παιδιού, μητέρας και θανάτου, πολύ στενά συνδεδεμένες. Χαρακτηριστικό είναι ότι η μία μορφή μεταβάλλεται

19 (Chocholoušek, 55)

πολύ γρήγορα σε άλλη και το κλίμα των ποιημάτων συχνά αλλάζει απότομα.

Στην εικόνα της γυναίκας-μητέρας είναι αφιερωμένη η συλλογή η *Πράγα με τα δάχτυλα της βροχής*, όπου το μητρικό στοιχείο συνδυάζεται με τη μαγική ατμόσφαιρα της πόλης. Ο ποιητής αντλεί εμπειρίες από την περίοδο του λεγόμενου ποιητισμού, χρησιμοποιεί ποιητικές μεταφορές και απεικονίζει την πόλη ως γυναικείο σώμα που αποτελεί αμάλγαμα από κτίρια, παλάτια, εκκλησίες, πάρκα και δρόμους. Ο ποιητής διαπερνά την Πράγα και είναι συνάμα πεζοπόρος, γιος και εραστής της γυναίκας-πόλης, μητέρας και ερωμένης, που αποτελεί δικό του *locus amoenus*[20] (ποίημα *Ο πεζοπόρος της Πράγας*).

> *Η επιθυμία είναι ο οδηγός μου στην Πράγα η οποία μου φαίνεται μαγική σαν πίδακας πάνω από το νεκροταφείο*
> *Σαν φωτιά πάνω από τα μαγαζιά των χρυσοχόων*
> *Σαν παγόνι στο παρατηρητήριο*
> *Σαν ουράνιο τόξο πάνω από το παράθυρο όπου κάποιος παίζει πιάνο*[21].

Στο ποίημα *Χρησμός* της συλλογής *Γυναίκα στον πληθυντικό αριθμό* ο τόπος της πόλης και των περιπλανήσεων γίνεται ένα πλαίσιο που παρέχει δυνατότητα εξαιρετικών τυχαίων συναντήσεων. Η πόλη με τη λογική του *αντικειμενικού τυχαίου* γίνεται με αυτόν τον τρόπο χώρος προβολής ασυνείδητων επιθυμιών. Εκ πρώτης όψεως ασήμαντα γεγονότα, τόποι ή αντικείμενα γίνονται συνδετικοί κρίκοι ανάμεσα στην πραγματικότητα και τον κόσμο του ασυνείδητου. Τα μοτίβα της περιπλάνησης και της εκ πρώτης όψεως τυχαίας αλλά στην πραγματικότητα προκαθορισμένης συνάντησης με τη μοιραία γυναίκα θυμίζουν τα έργα *Nadja* (1928) και *L΄Amour fou* (1937) του Breton.

> *Ένα βράδυ στα μέσα του καλοκαιριού θα περιπλανιέμαι στην πόλη που μου είναι ξένη*
> *Στην πόλη όπου δε γνωρίζω κανέναν*
> *Στην πόλη όπου η γιορτή έχει μόλις τελειώσει*
> *Μια μέρα σαν την Κυριακή*
> *[...]*

20 (Vojvodík 2006, 344)
21 (Nezval 1953, 98)

Θα σταματήσω ξαφνικά
Στη γωνία του δρόμου θα εμφανιστεί μια γυναίκα
Γυναίκα πίδακας
[...]
Θα της πω τα πάντα
Για την παράξενη προαίσθηση που με καταδιώκει χρόνια[22].

Στο δεύτερο μισό του ίδιου ποιήματος η όψη της πόλης αλλάζει, προβάλλονται εικόνες συνδεδεμένες με έννοιες του άγνωστου, του κινδύνου, απειλής και σκότους και τελικά θανάτου. Ο πεζοπόρος περνάει από σκοτεινά περάσματα, παγερά υπόγεια τρόμου και τα χείλη της γυναίκας που συναντάει είναι, όπως λέει το ποίημα, πιο αιματηρά από όλους του φόνους.

Σε αυτή τη συλλογή είναι ιδιαίτερα έντονος ο απόηχος του ποιητισμού: η εικόνα της γυναίκας-μητέρας συνδυάζεται με απεικόνιση αντικειμένων καθημερινής χρήσεως, οικείων συμβόλων του παραδείσου της παιδικής ηλικίας όπως η κούνια, η ραπτική μηχανή, η δαχτυλήθρα κτλ. Αλλά και εδώ η γυναίκα σύντομα χάνει τον αρχετυπικό χαρακτήρα της δωρήτριας της ζωής και έμφαση δίνεται στο στοιχείο που, όπως λέει ο Jung "may connote anything secret, hidden, dark; the abyss, the world of the dead, anything that devours, seduces and poisons, that is terrifying and inescapable like fate."[23] Η γυναίκα αυτή καταδιώκει τον άντρα στις ερωτικές του φαντασιώσεις, τον γοητεύει και τελικά καταστρέφει.

Παρομοίως και η γυναίκα-παιδί, που σε μερικά ποιήματα αποτελεί εικόνα τελειότητας και ελπίδας για το μέλλον αντικατασταίνεται συχνά από εικόνες παρακμής και μαρασμού. Σε σχέση με την εικόνα αυτή δεν είναι έντονο το στοιχείο της απειλής, αλλά της απελπισίας, ασθενείας και σεξουαλικής ανικανότητας. Ο Nezval περιγράφει φυματικές κοπέλες, μαινάδες που μοιάζουν με μούμιες ή γυμνές γυναίκες που περπατούν σε λακκούβες γεμάτες αίμα.

Με ποιον τρόπο λοιπόν ο Nezval αντιμετωπίζει το μοτίβο του γυναικείου σώματος;

Στο ποίημα *Άσμα ασμάτων*, ένα διακειμενικό διάλογο με το λυρικό κείμενο της Παλαιάς Διαθήκης, ο ποιητής συνδέει το λιτανικό χαρακτήρα με την επαναφορά ως σχήμα λόγου και συστηματικά

22 (Nezval 1953, 37)
23 (Jung 1969, 82)

περιγράφει το σώμα της γυναίκας εναλλάσσοντας τις μεταφορές που το επαινούν με αυτές που αποτελούν έκφραση του ανατρεπτικού της χαρακτήρα. Το στοιχείο της απειλής και της διάλυσης βαθμιαία αυξάνεται ώσπου από εικόνες ερωτικού ελκυστικού σώματος καταλήγουν σε περιγραφή ενός σώματος εφιάλτη. Π.χ. το γυναικείο στόμα γίνεται καυτερό κάρβουνο, καλοκαιρινό μελίσσι ή σαρκοβόρο φυτό. Χαρακτηριστικός είναι ο τελευταίος στίχος:

Είσαι σαν τη μέρα που μεταμορφώνεται σε νύχτα νύχτα που μεταμορφώνεται σε μέρα μέρα που μεταμορφώνεται σε εφιάλτη[24].

Η τάση προς την αποσύνθεση κορυφώνεται στην τρίτη υπερρεαλιστική συλλογή του Nezval, στον *Απόλυτο νεκροθάφτη*. Εδώ παρατηρούμε μια έντονη επιρροή του ποιητικού, αλλά και ζωγραφικού, έργου του Salvador Dalí, τον οποίο ο Nezval μετέφραζε στα τσεχικά (βλ. ποίημα και πίνακας *Le grand masturbateur,* πίνακες *Monument impérial à la femme-enfant, La mémoire de la femme-enfant*).

Η επιρροή του Dalí είναι εμφανής στο εξής απόσπασμα δομημένο ως αμάλγαμα από φαγητά που επινοούν την παραμόρφωση και τη διάλυση. Και για τον Dalí στο έργο του η τροφή ήταν μαγικό και ελκυστικό μοτίβο ως πηγή ζωής και ηδονής, παράλληλα όμως τον έλκυαν οι διαδικασίες αποσύνθεσης, σαπίσματος και χώνεψης.

Η ταβερνιάρισσα με γοφούς από πάπιες γεμιστές
Με κοιλιά από τρούφες σε τριμμένα κάστανα
Το αριστερό της χέρι σαν λουκάνικο από ζελατίνη
Το δεξί χέρι από λειωμένο λίπος [...][25]

Στη συλλογή *Απόλυτος νεκροθάφτης* το ανθρώπινο σώμα, γυναικείο και αντρικό, γίνεται ένα αμάλγαμα από νεκρωτικούς ιστούς, από ακρωτηριασμένα μέλη του σώματος, υπογραμμίζεται η παραμόρφωσή του και η ανικανότητα σύνθεσης νέων μορφών. Η πολυμορφία της γυναίκας παίρνει μια όχι μόνο εφιαλτική, αλλά και τερατώδη διάσταση. Με αυτόν τον τρόπο κορυφώνεται η άρνηση της θετικής φιλοσοφίας του ποιητισμού της δεκαετίας του ’20. Το υπερρεαλιστικό έργο του Nezval αποτελεί πραγματική

24 (Nezval 1953, 19)
25 (Nezval 1937, 47)

αμφισβήτηση της αρμονικής εικόνας του ανθρώπου και του κόσμου που δημιούργησε το κίνημα αυτό. Στον νέο κόσμο του Nezval κυριαρχεί ο φόβος, η απρόβλεπτη τύχη, αλύπητη μοίρα, που ορίζεται από δυνάμεις ανέλεγκτες και παράλογες. Ο άνθρωπος δεν είναι ικανός να καθορίζει τη ζωή του, είναι παράλυτος από το φόβο, το αίσθημα ενοχής, το παράλογο, τη παραφορά και το θάνατο. Η εικόνα του οικείου γνώριμου κόσμου καταρρέει κάτω από την εισβολή κάποιου άγνωστου και τρομακτικού στοιχείου χωρίς όνομα.[26]

Όπως προσπάθησα να δείξω στην ανακοίνωσή μου η εικόνα της γυναίκας και το γυναικείο σώμα ως κυρίαρχο μοτίβο του υπερρεαλισμού αποτελεί ένα αποτελεσματικό μέσο έκφρασης της στάσης του ποιητή όχι μόνο προς τον έρωτα, αλλά προς τη ζωή, προς την πραγματικότητα, προς τον κόσμο που τον περιβάλλει και τον οποίο αντιμετωπίζει.

Η γυναίκα και το σώμα της στο έργο του Εμπειρίκου και του Nezval παίρνουν πολύμορφες διαστάσεις. Από την οικεία και θετική εικόνα μητέρας, την ελκυστική και ερωτική γυναίκα-παιδί έως τη γυναίκα-θάνατο που εκπροσωπεί τη διάλυση και την καταστροφή. Το ίδιο πολύμορφο και πολυδιάστατο είναι το γυναικείο σώμα που οι δύο ποιητές απεικονίζουν.

Ο Nezval με την εικόνα του παραμορφωμένου σώματος εκφράζει το φόβο δικό του και όλης της κοινωνίας από την επερχόμενη καταστροφή ο φόβος του συγχρόνως είναι φόβος της φθαρτότητας του ανθρώπινου σώματος.

Το δεύτερο μισό της δεκαετίας του ’30 είναι εποχή ακραίας αγωνίας, η οικονομική κρίση και η απειλή εκ μέρους των ολοκληρωτικών ιδεολογιών αγγίζει όλη την κοινωνία και τον κάθε άνθρωπο ξεχωριστά. Όπως αποδείχνει ο Τσέχος φιλόλογος Josef Vojvodík το βίωμα της κρίσης, της διατάραξης του μέχρι τότε οικείου κόσμου, η αμφισβήτηση δηλαδή της εμπιστοσύνης στο γύρω κόσμο αποτελεί βασική αρχή και αιτία προβληματισμού για τον τσέχικο υπερρεαλισμό του μεσοπολέμου.[27]

Αντίθετα στο έργο του Εμπειρίκου το τέλειο και ακέραιο γυναικείο σώμα ως μέσο ικανοποίησης του ερωτικού πόθου γίνεται έκφραση εμπιστοσύνης στο μέλλον, σε έναν καινούριο κόσμο, νέα

26 Βλ. (Vojvodík 2006, 335–351)
27 Βλ. (Vojvodík 2006)

τάξη με κατάργηση όλων των ταμπού και των απαγορεύσεων, μιας ουτοπίας που θα αντικαταστήσει τον κόσμο της στέρησης. Για τον ψυχαναλυτή Εμπειρίκο ο κόσμος της ερωτικής απελευθέρωσης αποτελεί μια συνεκδοχή της απελευθέρωσης της ανθρώπινης σκέψης.

Ο Εμπειρίκος γράφει τα ποιήματα των πρώτων δύο συλλογών σε άλλα συμφραζόμενα, κοινωνικά, πολιτικά και πολιτιστικά από αυτά στα οποία δημιουργούσε ο Nezval.

Στην Τσεχία μετά τη φάση της πολιτικής και κοινωνικής σταθεροποίησης, έκφραση της οποίας είναι η χαρούμενη και ξένοιαστη ποίηση της δεκαετίας του ’20, έρχεται η προσγείωση και οι ανησυχίες για το μέλλον.

Αντίθετα ο Εμπειρίκος στις αρχές της δεκαετίας του ’30 επιστρέφει από το Παρίσι στην Αθήνα σε ένα περιβάλλον όπου οι απηχήσεις του Α΄ Παγκόσμιου Πολέμου και της μικρασιατικής καταστροφής είναι ακόμη ζωντανές, η ποίηση βρίσκεται σε αδιέξοδο και ψάχνει νέους δρόμους, το λογοτεχνικό περιβάλλον είναι δηλαδή προετοιμασμένο για αλλαγή προς μία ποίηση με θετική κατεύθυνση.

Αυτό που συνδέει και τους δύο ποιητές είναι το γεγονός ότι και οι δύο με τα ίδια μέσα πλάθουν μια εικόνα που εκπροσωπεί την κοσμοθεωρία τους, την πίστη τους, τους φόβους τους, την στάση τους προς τη ζωή. Αν και οι δύο θεωρήθηκαν εκπρόσωποι της αυτόματης γραφής, πιστεύω πως οι προσπάθειές τους είναι πλήρως ενσυνείδητες, ακολουθούν μία συγκεκριμένη τακτική και χρησιμοποιούν συγκεκριμένα μέσα βασιζόμενα σε μια σταθερή θεματική.

Βιβλιογραφία

Αναγνωστοπούλου, Διαμάντη: *Η ποιητική του έρωτα στο έργο του Ανδρέα Εμπειρίκου*. Αθήνα: Ύψιλον 2005[4].

————: *Αναπαραστάσεις του γυναικείου στη λογοτεχνία*. Αθήνα: Εκδόσεις Πατάκη 2006.

Bachelard, Gaston: *L´Eau Et Les Rêves: Essai Sur L’imagination de la Matière*. Paris: José Corti 1973[11].

Barthes, Roland: *Fragments d’un discours amoureux*. Paris: Seuil 1977.

Breton, André: *Manifestes du surréalisme*. Ed. Jean-Jacques Pauvert.

Paris: Gallimard 1969.

Chocholoušek, Jiří: "Surrealismus po pitvě. K poválečnému přehodnocování avantgardních východisek v tvorbě Karla Hynka". *Aluze* 3 (2007): 52–62.

Εμπειρίκος, Ανδρέας: *Υψικάμινος*. Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα 1995[11].

————: *Ενδοχώρα*. Αθήνα: Εκδόσεις Άγρα 2003[10].

Freud, Sigmund: The Theme of the Three Caskets. Translated by A. Harris. In *Writings on Art and Literature*. Stanford University Press 1997: 109–121.

Jung, Carl Gustav. *The Archetypes and the Collective Unconscious*. Translated by R. F. C. Hull. Princeton University Press 1969[2].

Κεχαγιόγλου, Γιώργος: *Αι λέξεις. Μορφολογία του Μύθου*. Θεσσαλονίκη: University Studio Press 1987.

Kofman, Sarah: *L'Énigme de la femme*. Paris: Galilée 1994[3].

Makris, Constantin: "André Breton - Andreas Embiricos et le lien mythique "Enfance - Féminité". Les différentes conceptions de la „femme-enfant" dans le surréalisme : convergences et divergences"**.** *Revue des Etudes Néo-Helléniques*, N°VIII (1999), 83-103.

Merleau-Ponty, Maurice: *The Visible and the invisible.* Edited by C. Lefort, translated by A. Lingis. Evantson: Northwestern University Press 1968.

Nezval, Vítězslav: *Absolutní hrobař*. Praha: nakl. Fr. Borového 1937.

————: *Dílo VI (Žena v množném čísle, Praha s prsty deště, Matka naděje).* Praha: Československý spisovatel 1953.

Τολίκα, Κατερίνα: *Λόγοι περί γυναικών στο έργο των Ελλήνων υπερρεαλιστών* (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή), Παιδαγωγική Σχολή, Τμήμα Δημοτικής Εκπαίδευσης ΑΠΘ, 2006.

Vojvodík, Josef: "Kosmos Anthropos aneb návrat (zapomenutého) těla"**.** *Slovo a smysl* 1 (2004): 191–206.

————: *Imagines corporis. Tělo v české moderně a avantgardě*. Brno: Host 2006.

ΣΥΝΕΧΕΙΕΣ, ΑΣΥΝΕΧΕΙΕΣ, ΡΗΞΕΙΣ ΣΤΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

Έμφυλος λόγος στην ποίηση και στην πεζογραφία (19ος-20ός αι.)

Συνέχειες και ασυνέχειες στη γυναικεία ποίηση του 19ου και αρχών του 20ού αι.

Βαρβάρα Ρούσσου *

Ξεκινώντας την εισήγησή μου διευκρινίζω ότι οι όροι 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». Η κατηγορία «γυναίκα» εξάλλου δεν αποδίδει ως όρος αναλυτικά αυτό που μπορεί να είναι μια γυναίκα αφού το φύλο συγκροτείται σε συσχετισμό με άλλες λογοθετικά συγκροτημένες ταυτότητες.[1] Ο όρος γυναικεία ποίηση αναφέρεται εδώ απλώς για να δηλώσει την ποίηση που γράφεται από γυναίκες χωρίς περαιτέρω συνδηλώσεις.

Στόχος της ανακοίνωσής μου είναι να παρουσιάσω ορισμένες από τις πολλές ασυνέχειες που χαρακτηρίζουν την μακρά παράδοση της ποίησης που γράφεται από γυναίκες στη διάρκεια σχεδόν ενός αιώνα, από το 1840 έως το 1930 και να θέσω ερευνητικά ερωτήματα σχετικά με αυτές, χαρτογραφώντας έτσι την ποίηση των γυναικών του 19ου αι. αποσιωπημένη μέχρι πρόσφατα. Δηλώνοντας την ουσία των ασυνεχειών αυτών υπόρρητα τίθενται και τα ερωτήματα για την κατασκευή τους. Και περαιτέρω πλανάται στην έρευνα αυτή το ερώτημα της ιστορικής συγκρότησης του υποκειμένου και της αναπαράστασής του.

Η πρώτη ασυνέχεια συνίσταται στο συσχετισμό του λογοτεχνικού είδους με τη γυναικεία φύση. Το ερώτημα της κριτικής είναι: «Εάν και αφού οι γυναίκες γράφουν, ποιο είδος τους αρμόζει και σε ποιο είναι καλύτερες;». Ο Ξενόπουλος αναφέρει ότι οι γυναίκες είναι πιο επιτυχημένες διηγηματογράφοι: «…η διηγηματογραφία υπήρξε το στάδιον εν ω αείποτε διεκρίθη…».[2] Η

---

* Δρ. νεοελληνικής φιλολογίας ΕΚΠΑ, υποψ. δρ. ΑΣΚΤ.

1 (Butler 2009, 25- 30)

2 (Ξενόπουλος, 387)

Πρακτικά Ε΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτ. 2014): Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία
Τόμος Β΄ (ISBN: 978-960-99699-9-4)
© 2015 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

Παρρέν από την άλλη δικαιολογώντας την έναρξη μιας σειράς μεταφρασμένων μελετημάτων για την ποίηση στην *Εφημερίδα των Κυριών* σημειώνει: «Αρχόμεθα των κριτικών τούτων μελετών μας από τους ποιητάς, διότι η γυνή ως εκ της φύσεώς της, ως εκ της ευφανταστοτέρας διανοίας της, ως εκ της μάλλον ευαισθήτου ψυχής της αρέσκεται μάλλον εις ανάγνωσιν ποιητών ή πεζογράφων.[3] Ο Παλαμάς επίσης ομολογεί το ιδανικό του: «…το όνειρον της ιδεώδους γυναικός, ήτις αντί του ιστού της Πηνελόπης χειρίζεται την λύραν της Σαπφούς.».[4] Η ασυνέχεια που προκύπτει από τέτοιες παρατηρήσεις συνίσταται στην εμφυλοποίηση των λογοτεχνικών ειδών. Τα έμφυλα χαρακτηριστικά των ατόμων, ως προϊόντα της κανονιστικής λειτουργίας της γλώσσας, υποτίθεται ότι αναπαριστούν το αληθές και φυσικό (άρα απαράβατο για την κατηγορία «γυναίκες»). Από τον κριτικό λόγο όμως μετατρέπονται σε υφολογικά χαρακτηριστικά, διαποτίζοντας την γραφή και επηρεάζοντας την πρόσληψη της λογοτεχνίας των γυναικών.[5] Βέβαια, το ερώτημα μιας τέτοιας ασυνέχειας παραμένει ο, ή καλύτερα, οι τρόποι που καθιερώνουν την εμφυλοποίηση των ειδών και οι διαφυγές που οι γυναίκες δημιουργοί σταδιακά οργανώνουν για να ανατρέψουν τέτοιες απόψεις.

Μια ακόμη ασυνέχεια στην ποίηση των γυναικών εντοπίζεται στη θεματική, τη ρητορική τους, τις τροπικότητές τους, τα κειμενικά είδη και τον τρόπο που τα χειρίζονται (σε ποιες περιστάσεις, για ποιο σκοπό κλπ). Οι ποιήτριες ακολουθούν την κυρίαρχη ρομαντική παράδοση ποιητών όπως ο Παράσχος, ο Παπαρρηγόπουλος, ο Ζαλοκώστας κ.ά. Καθώς οι πρόγονοί τους είναι άντρες εκείνες εμφανίζονται ως παθητικοί δέκτες μιας παράδοσης κι όχι ως δημιουργοί, ως συμμετέχοντες στη δημιουργία της παράδοσης, ως ενεργά υποκείμενα. Επίσης, αν και η ποίηση (και μάλιστα η ρομαντική) ως έκφραση βαθύτερων συναισθημάτων αποτελεί προνομιακό πεδίο της «αφήγησης» του εαυτού οι γυναίκες επαναλαμβάνουν την ηγεμονική αναπαράστασή τους και σπάνια προβάλλουν εξώφθαλμα τις θέσεις και τα αιτήματά τους στην ποίησή τους, όπως συνέβη π.χ. με την Οικονομίδου. Ενδέχεται να διακρίνονται τοποθετήσεις περί φύλων και υπόρρητη δυσαρέσκεια ή

3 (Παρρέν, 2)
4 (Παλαμάς 1972, 100-117)
5 (Butler 2009, 25-27)

τα ποιήματα των γυναικών να διαλέγονται με ποιήματα αντρών, είτε με όχημα τα είδη είτε με ιδιαίτερες κειμενικές στρατηγικές, αλλά δεν παράγουν ρητά και ευθαρσώς αντιρρητική ποίηση στον ηγεμονικό λόγο. Χρησιμοποιούν τη λογοτεχνία ως δημόσια έκφραση που αποδεικνύει ότι διαθέτουν τις ίδιες δημιουργικές ικανότητες με τους άντρες αν και οι ίδιες δεν έχουν θέσει τους όρους αυτής της έκφρασης. Πολλές όμως από αυτές διαθέτουν πολύπλευρο έργο και σε μη ποιητικά/λογοτεχνικά τους δημοσιεύματα, τα οποία σημειωτέον οφείλουμε να συνεξετάσουμε με το ποιητικό τους έργο, εκφέρουν σαφή και καίριο λόγο του φύλου τους και δηλώνουν τις φεμινιστικές τους θέσεις[6]. Επιπλέον, πολλές από τις ποιήτριες ασκώντας το επάγγελμα της δασκάλας, ως φορείς υψηλών αξιών, μετατρέπονται σε φορείς δράσης, κατακτούν θέση στη δημόσια σφαίρα, καταξιώνονται και αποκτούν δημόσιο λόγο.

Το κοινό στο οποίο απευθύνονται ή επιδιώκουν να ή θεωρούν ότι απευθύνονται οι ποιήτριες παράγει ένα ερώτημα που ταυτόχρονα αποτελεί μια επιπλέον ασυνέχεια: αν ληφθεί υπόψη ότι στη δεκαετία του 1870 το 93% και το 1910 το 83% των γυναικών ήταν αναλφάβητες,[7] το γυναικείο αναγνωστικό κοινό είναι ολιγάριθμο και περιορισμένο κοινωνικά στην αστική τάξη. Επομένως, οι γυναίκες γράφουν για να διαβαστούν από αντρικό κοινό και για να αποτελέσουν τη φωνή του 3% του φύλου τους. Η διαπίστωση αυτή θεωρώ ότι καθιστά τη γραφή τους πράξη ιδιαίτερα τολμηρή που, μεταξύ άλλων, παρέχει στις αναγνώστριες την αίσθηση της συμμετοχής σε έναν κοινό με τους άντρες πεδίο, την ανάγνωση και συνεπώς την παιδεία.

Η κύρια ασυνέχεια, εδραιωμένη στη συνείδηση των αναγνωστών, αλλά και πολλών φιλολόγων, είναι το θεωρούμενο χάσμα από τη Σαπφώ, και μερικές λιγότερο προβεβλημένες ποιήτριες της αρχαιότητας, έως την Μυρτιώτισσα, τη Μελισσάνθη και κυρίως την Πολυδούρη. Αναπαράγεται έτσι μια πραγματική ρήξη που εγγράφεται ως κενό στο συνεχές της ιστορίας της λογοτεχνίας. Όμως, όπως τέθηκε από τη Σοφία Ντενίση, το κενό στη λογοτεχνική παραγωγή των γυναικών μεταξύ 1780-1880 (θα

6 Η έννοια φεμινισμός βέβαια ας αναγνωστεί εντός του χρονικού πλαισίου της εποχής ως «χειραφεσία», «χειραφέτηση» κλπ με ό, τι σήμαιναν οι όροι στο διάστημα εκείνο.

7 (Βαρίκα 2007, 211)

επέκτεινα το χρονικό όριο έως το 1910 αφού μετά το τέλος της πρώτης δεκαετίας του 20ού αι. η παρουσία γυναικών στην ποίηση αυξάνεται θεαματικά καλύπτοντας το «κενό») αποτελεί όντως κενό, δηλαδή απουσία ή πρόκειται για άγνοια; [8] Λειτουργεί δηλαδή το «επιχείρημα εκ τη σιωπής»; (ό, τι παραβλέπει ο επίσημος λόγος ίσως έχει κάτι να πει το οποίο υποκρύπτεται).

Η συστηματική έρευνα των τελευταίων ετών απέδειξε ότι το θεωρούμενο χάσμα εντέλει αποτελεί μια συνέχεια που με τη σειρά της παράγει νέα ερωτήματα και ενέχει νέες ασυνέχειες. Οι παλαιότερες και κυρίως οι πρόσφατες μελέτες της Σ. Ντενίση ανέδειξαν την ενεργή παρουσία λογοτέχνιδων και βέβαια ποιητριών που μαρτυρείται ήδη από το 1840 –ενδεχομένως υπήρχε και παλαιότερα ποίηση που έγραφαν γυναίκες αλλά δεν υπάρχουν δημοσιευμένα δείγματα, οπότε θεωρείται ανύπαρκτη- και συνεχίζει αύξουσα έως τις τρεις πρώτες δεκαετίες του 20ό αι. Οι εργασίες αυτές αφορούν τα έτη 1840-80 (με επίκεντρο κυρίως την πεζογραφία και τα περί γυναικών κείμενα) και 1900-1940 (με καταγραφικό χαρακτήρα).[9] Όπως διαφαίνεται και πάλι δημιουργείται μια ασυνέχεια, ένα τυφλό σημείο στις κρίσιμες δύο τελευταίες δεκαετίες του 19ου αι.. Η πολύτιμη εργασία της Ειρήνης Ριζάκη παρέχει τις βάσεις τόσο για τον 19ο αι. όσο και για την εικοσαετία 1880-1900. Δίνοντας τρία παραδείγματα οψίτυπων (κατ' ουσίαν μεταθανάτιων εκδόσεων) τα δύο αφορούν ποιήτριες αλλά, όπως σημειώνεται και στον τίτλο, η Ριζάκη κάνει λόγο γενικά για τη «γυναικεία λογιοσύνη».[10] Σε γενικές γραμμές, στην περίοδο αυτή, συγκριτικά με την πεζογραφία (διηγήματα και μυθιστορήματα) η ποίηση παραμένει, σε μεγάλο βαθμό, στην αφάνεια όχι τόσο ως ποσοτική καταγραφή αλλά ως ποιοτική θεώρηση, δηλαδή συστηματική μελέτη των ίδιων των κειμένων.[11] Το έργο των ποιητριών αποτιμάται συνολικά αρνητικά και κατατάσσεται στην ελάσσονα λογοτεχνική παραγωγή. Σε αυτές τις δεκαετίες όμως, 1880 και εξής, κυρίως με την παρουσία της *Εφημερίδος των Κυριών* και τη συνεργασία του εντύπου με γνωστές ποιήτριες, πυκνώνουν οι δημοσιεύσεις γυναικών,

8 (Ντενίση 2004, 127-137)

9 (Ντενίση 2014, 15-32). Επίσης για το πρόγραμμα στο οποίο αναφέρομαι: (Ντενίση 2008, 29-68).

10 (Ριζάκη 2007, 172-186)

11 Οι λόγοι για τους οποίους επιλέγω την ποίηση είναι πολλοί και δεν μπορούν να εκτεθούν εδώ.

ενώ ακολουθούν ποιήματα και σε άλλα περιοδικά και βέβαια οι αυτοτελείς εκδόσεις. Η δεκαετία του 1860 αποτελεί την αρχή των αλλαγών και τη σταδιακή είσοδο των ποιητριών στα έντυπα. Η άνθιση της πενταετίας 1870-1875 με περίπου 70 δημοσιεύσεις ποιημάτων γυναικών παρουσιάζει αναλογία με τις πενταετίες 1885-90 και 1890-95 με 65 και 115 ποιήματα αντίστοιχα. Η πύκνωση δημοσιευμένης ποίησης γυναικών σε περιοδικά μη γυναικεία και μάλιστα καταξιωμένα στο κοινό, όπως *Ο Νουμάς*, η *Ηγησώ* και αργότερα η *Νέα Εστία* σημαίνει την αλλαγή τόσο στην στάση των εκδοτών όσο και των ίδιων των γυναικών που επιζητούν δυναμικά πλέον την αποδοχή και την ισότητα στο λογοτεχνικό πεδίο. Το επάγγελμα της δασκάλας, στο οποίο προαναφέρθηκα, από το 1870 και κυρίως από το 1880 έως το τέλος του αιώνα παρέχει αυξημένες δυνατότητες βιοπορισμού αλλά και δημόσιου λόγου (π.χ. ποιήματα, διηγήματα για παιδιά, παιδαγωγικά κείμενα κάθε είδους κ. ά.). Η τελευταία δεκαετία μάλιστα του 19ου αι. φαίνεται καθοριστική καθώς δεν μεταβάλλονται μόνο οι όροι παρουσίας των γυναικών στο δημόσιο χώρο με ποικίλους τρόπους (φροντίδα για την εκπαίδευση, φιλανθρωπία και βοήθεια στους εθνικούς αγώνες, λογοτεχνία και παιδαγωγική) αλλά και τα λογοτεχνικά δεδομένα. Το τέλος του ρομαντισμού και της συναισθηματικής υπερβολής του μαζί με τη σταδιακή καθιέρωση της δημοτικής, τα νέα γυναικεία ποιητικά ιδανικά της γενιάς του 1880 (όχι ετοιμοθάνατες παρθένες αλλά ερωτικές γυναίκες) και το συμβολισμό θα δώσουν και πάλι στις ποιήτριες τη δυνατότητα να εκφραστούν με μια νέα ρητορική της ευαισθησίας και του έρωτα, όπως την επιζητεί η κριτική αλλά και την επιδιώκουν οι ίδιες. Θεωρώ ενδεικτικό για τη στροφή στα γυναικεία ποιητικά πρότυπα το άρθρο της Κ. Παρρέν στην *Εφημερίδα των Κυριών* το 1895 αφιερωμένο στην ποιήτρια Φωτεινή Οικονομίδου η οποία είχε πεθάνει ήδη από το 1883.[12] Στο εύλογο ερώτημα για ποιο λόγο τότε αυτή η αναφορά η απάντηση βρίσκεται ακριβώς στην αντίληψη τόσο μιας γυναικείας ποιητικής παράδοσης, όπως θα δούμε παρακάτω, αλλά και στην νέα εποχή για τις γυναίκες που αντιτίθεται στα πεισιθάνατα ρομαντικά θρηνολογήματα. Η Παρρέν, αν και επαινεί την ποιήτρια και αναγνωρίζει στο πρόσωπό

12 (Παρρέν 1895, 1)

της μια άξια και τολμηρή γυναίκα που δημιούργησε αψηφώντας τις ισχυρές αντιθέσεις της ανδροκρατούμενης κοινωνίας, εντούτοις θεωρεί ότι ανήκει σε μια άλλη, παρωχημένη εποχή και κάνει λόγο για τις καταστροφικές συνέπειες του ρομαντισμού στις γυναίκες. Μια νέα εποχή και η «Νέα Γυνή» μαζί της έχουν αναδυθεί. Επομένως, όπως το παράδειγμα αυτό καταδεικνύει, το διάστημα 1880-1900 είναι εκ των ων ουκ άνευ προκειμένου να καλυφθεί μια ακόμα ασυνέχεια και να απαντηθούν ερωτήματα που ανέκυψαν από την παρουσία ποιητριών σε όλο το δεύτερο μισό του 19ου αι.: ποια ήταν τα κοινωνικά δίκτυα και πώς λειτούργησαν για τη δημόσια δραστηριοποίηση των ποιητριών; Συγκροτήθηκε, έστω στοιχειωδώς, από τις ίδιες τις ποιήτριες ή άλλα πρόσωπα, μια άτυπη ή τυπική γραμμική πορεία της ποίησης που έγραψαν οι γυναίκες; Όσο κι αν λειτουργεί παράλληλα με το διαχωρισμό των φύλων που έχει εγκαθιδρύσει η πατριαρχία, οι λογοτέχνιδες προωθούν τη συγκρότηση μιας διακριτής παράδοσης, δηλαδή τη διακριτή ιστορία τους;

Μια απόπειρα καταγραφής ποιητριών γίνεται το 1936, με το γραμματολογικό έργο του Δημ. Λαμπίκη *Ελληνίδες ποιήτριες. Από την ιστορία της φιλολογικής γενεάς μας*. Το βιβλίο δεν είναι παρά ανθολόγηση χωρίς έρευνα και χωρίς επιστημονικά κριτήρια, με ελάχιστα βιογραφικά στοιχεία για ποιήτριες που είναι ενεργές από τις αρχές του αιώνα και εξής, οπότε συντηρείται το ερευνητικό σκοτάδι για τον 19ο αι. Ωστόσο ο Λαμπίκης, αν και στερείται επιστημονικής βάσης, φέρνει στο φως και άγνωστα ονόματα ποιητριών (ότι συνήθως ονομάζουμε ελάσσονες), γεγονός που αποδεικνύει, στις αρχές του 20ού αι., την έντονη πλέον δραστηριοποίηση των γυναικών στην ποίηση. Η γνωστότερη απόπειρα να στοιχειοθετηθεί ένα είδος χάρτη της ποίησης των γυναικών, και μάλιστα από μια λογοτέχνιδα, αποτελεί η όψιμη εργασία της Αθηνάς Ταρσούλη το 1951 που καλύπτει σχεδόν έναν αιώνα, όπως υποδεικνύει ο τίτλος *Ελληνίδες ποιήτριες 1857-1940.* Πρόκειται για το πρώτο εγχείρημα χαρτογράφησης ενός άγνωστου τόπου: του 19ου αιώνα. Μεσούντος του 20ού αι. ονόματα όπως της Χρυσοβέργη, της Οικονομίδου, της Σαμαρτζίδου γίνονται γνωστά και με βιογραφικά στοιχεία και συνδυάζονται με νεώτερες ποιήτριες των πρώτων δεκαετιών του 20ού αι.. Βέβαια, η Ταρσούλη δεν χρησιμοποιεί αυστηρά φιλολογικά κριτήρια, δεν διερωτάται

για κενά, σιωπές και αποκλεισμούς, επιχειρεί μια αξιολόγηση της ποίησης αυτής αλλά όχι συστηματικά, οπότε αναπαράγει λάθη και παραμένει περιγραφική, αλλά το βιβλίο της αποτελεί το μόνο σημείο αναφοράς για τον 19ο αι. Επιπλέον, δεν αναζητά συγγένειες ή αντιθέσεις, ρήξεις ή συνέχειες μεταξύ των ποιητριών αλλά η γραμμική τοποθέτησή τους στο χρόνο και η τριμερής-χρονική διαίρεση του βιβλίου υποδηλώνει την αντίληψη της γραμμικής συνέχειας μιας παράδοσης.

Η επίσημη λοιπόν γραμματολογία δεν αποδίδει τη συνέχεια που η έρευνα αποκάλυψε για τη γυναικεία λογοτεχνική παραγωγή. Προκύπτει το ερώτημα: υπάρχει η συνείδηση αυτής συνέχειας στην γυναικεία ποιητική παράδοση ως αίσθηση των ίδιων των ποιητριών; Αν ναι σε ποιο βαθμό οι νεώτερες ποιήτριες γνωρίζουν την παράδοση αυτή και πώς τοποθετούνται έναντί της; Το ερώτημα τίθεται εντονότερο στον 19ο αι.: οι ποιήτριες Μαρίκα Πίππιζα και Μαρίκα Φιλιππίδου –με συνεχή παρουσία στα περιοδικά η πρώτη 1888-1914 και η δεύτερη 1894-1912 (και μετά οκταετές κενό εμφανίζεται ακόμη και το 1920 με μια δημοσίευση) και μάλιστα γράφοντας σε δημοτική γλώσσα και ξεφεύγοντας από τη ρομαντική θρηνολογία- έχουν γνώση της συνέχειας που συνιστούν στην γραμμική πορεία όπου προηγούνται ή και συνυπάρχουν η Αντωνούσα Καμπουράκη (με αυτοτελείς εκδόσεις από το 1840), η Σαπφώ Λεοντιάς (με παρουσία από το 1850 έως περίπου το 1900), η Ευφρ. Σαμαρτζίδου (δημοσιεύει μεταξύ 1845-1875) και φυσικά η Φωτεινή Οικονομίδου; Τι απέγιναν εντέλει ποιήτριες που ακροβατούν μεταξύ των δύο αιώνων όπως η Πίππιζα και η Φιλιππίδου και πόσο τις έχουν διαβάσει εκείνες που έπονται χρονικά η Αιμιλία Κούρτελη-Δάφνη, η Ελένη Λάμαρη (εμφανίζονται το 1901), ή η Κλεαρέτη Δίπλα-Μαλάμου (δημοσιεύει το 1907) ή και η Πολυδούρη και η Μυρτιώτισσα;

Καθώς το βάρος μετατοπίζεται στην έννοια της λογοτεχνικής/ποιητικής παράδοσης υπεισέρχεται το ζήτημα του προσδιορισμού του κανόνα και της αποδοχής σε αυτόν–με ερωτηματικό ως προς τη μοναδικότητά του-, όπου βέβαια και πάλι δεν θα αποφευχθεί η αναφορά στη βαρύνουσα σημασία του φύλου. Οι ποιήτριες αδυνατούν αλλά και δεν τολμούν/επιδιώκουν, λόγω αρνητικών συνθηκών πρόσληψης του έργου τους, στον 19ο αι., να συναγωνιστούν τους ποιητές και μάλιστα τους «μείζονες» των

οποίων την ποίηση ακολουθούν. Η γυναικεία ποίηση κρίνεται ως περιθωριακή και κατώτερη. Κυρίως άντρες, αλλά και γυναίκες, κριτικοί αποτιμούν με έμφυλα κριτήρια (ευαισθησία, χάρη, τρυφερότητα, ελαφρότητα, συναίσθημα) την ποίηση που γράφουν οι γυναίκες.[13] Από το τέλος του 19ου αι έως και τις δύο πρώτες δεκαετίες του 20ού αλληλοσυγκρουόμενες απόψεις παράγουν μια σειρά ασυνέχειες. Αν και η κριτική δυσανασχετεί με τα μέτρια ποιητικά έργα (π.χ. ο Παλαμάς αναζητά μια μεγάλη ποιήτρια σαν την Σαπφώ)[14] και θεωρεί ως ελαφρά αισθηματολογία τις περισσότερες ποιητικές συλλογές, ωστόσο τονίζεται από πολλούς κριτικούς η αναγκαιότητα παρουσίας των γυναικών στη λογοτεχνία. Οι όροι αποτίμησης της ποίησης και της πεζογραφίας δεν είναι οι ίδιοι. Οι γυναίκες πεζογράφοι οφείλουν να προσεγγίζουν περισσότερο το πρότυπο της πεζογραφίας των αντρών. Στην ποίηση ο λυρισμός και η βιωματικότητα προσλαμβάνονται ως μελοδραματισμός, και συχνά επιφανειακή αισθηματολογία, και λειτουργούν περιοριστικά για τη γυναικεία ποιητική γραφή, αποκλείοντάς την σε ένα ιδιαίτερο πεδίο όπου «δεν πρόκειται για σοβαρή λογοτεχνία».[15] Η ευαισθησία των γυναικών, νοούμενη ως διαφορετικής υφής από την αντρική, και η χαριτωμένη αφέλεια του ύφους προσιδιάζουν στη φύση της γυναίκας και εντέλει ο κριτικός λόγος καταλήγει να εδράζεται σε φυσικοποιημένες αντιλήψεις περί φύλων. Αν και η κριτική σταδιακά προκρίνει την υπέρβαση των έμφυλων γνωρισμάτων από τις ποιήτριες και προτρέπει το φιλοσοφικό στοχασμό που προσιδιάζει στην αντρική λογική, η ευαισθησία και τρυφερότητα των ποιητριών αποτελούν ζητούμενο των κριτικών. Έτσι, ενώ η Μυρτιώτισσα προβάλλοντας έντονα τα γνωστά γυναικεία γνωρίσματα στην ποίησή της, εμπλουτίζοντάς τα με τον προφανή ερωτισμό και εισάγοντας την κατηγορία της σεξουαλικότητας, θεωρείται κορυφαία ποιήτρια το 1919 και κυρίως το 1925, στα 1931 και 1932 η αρνητική εκτίμηση των κριτικών για τη συλλογή της Μελισσάνθης αιτιολογείται από την έλλειψη λυρισμού, συγκίνησης, συναισθηματισμού και αυθορμησίας. Αποκαλύπτεται

13 Οι γυναίκες δεν διαφοροποιούνται στην κριτική τους. Μόνο παράδειγμα διαφοράς η κριτική της Αιμιλίας Καραβία το 1928 που θεωρεί το γυναικείο ύφος εμπρόθετη επιλογή και στρατηγική υπονόμευσης. (Καραβία 1928, 620-21)

14 (Παλαμάς 1972, 114)

15 Για την πρόσληψη γυναικείων έργων από την κριτική στο 19ο και 20ό αι. βλ. γενικά (Βασιλειάδης, 2006), (Νικολοπούλου 2008, 163-204), (Ρούσσου 2014, 787-798).

έτσι ακόμη μια ασυνέχεια αναφορικά με τα κριτήρια αξιολόγησης της ποίησης που γράφουν οι γυναίκες. [16]

Μήπως οι ποιήτριες προβάλλοντας όσα η κριτική αποδίδει στην ποίησή τους τα καθιστούν μέρος του ίδιου του υποκειμένου τους και του τρόπου του; Μεταστρέφουν δηλαδή αυτά τα έμφυλα γνωρίσματα (ευαισθησία κλπ) από αποδείξεις κατωτερότητας και εργαλεία αποκλεισμού σε θετικά στοιχεία επανασημαίνοντας καταφατικά την ποίησή τους αλλά και καλλιεργώντας τη διαφορά ως αποδομητική στρατηγική; Το σχήμα αυτό είναι θεωρητικά βάσιμο αν επικαλεστούμε τον Φουκώ «ο Λόγος μπορεί να είναι ταυτόχρονα όργανο κι αποτέλεσμα της εξουσίας, αλλά και εμπόδιο, αντιστήριγμα, σημείο αντίστασης και ξεκίνημα για μιαν αντίθετη στρατηγική»[17] και ότι «δεν υπάρχει σχέση εξουσίας χωρίς αντίσταση, χωρίς υπεκφυγή ή διαφυγή, χωρίς ενδεχόμενη αντιστροφή»[18] Μπορούμε να ερμηνεύσουμε την παραπάνω στάση των ποιητριών με το σκεπτικό ότι οι δομές εξουσίας παράγουν τα υποκείμενα τα οποία κατόπιν φέρονται να τα αναπαριστούν και τα υποκείμενα αυτά διέπονται εντέλει από τις δομές που τα παράγουν καθώς υπάγονται σε αυτές. Στο λογοτεχνικό πεδίο οι όροι ρύθμισης, περιορισμού και αποκλεισμού που επιβάλλονται γίνονται αποδεκτοί και στοιχείο της υποκειμενικότητας των ίδιων των ποιητριών.[19] Ταυτόχρονα, η γυναικεία ποίηση, ως περιφερειακό τμήμα της λογοτεχνίας, μακράν του κανόνα, και ως μη αναγνωρισμένος λόγος εμπεριέχει την υπονόμευση. Ποιος όμως είναι ο βαθμός προθετικότητας των ποιητριών σχετικά με τις αποδομητικές στρατηγικές; Πόσο η αμφισβήτηση αυτού του είδους με κειμενικές στρατηγικές γίνεται αντιληπτή και πώς προσλαμβάνεται στον ορίζοντα προσδοκιών των αναγνωστών της εποχής; Οι ποιήτριες πάντως τονίζοντας τις ιδιότητες που η κριτική προσδίδει στα έργα τους ενισχύουν αντί να μειώνουν τη σχάση από την ηγεμονική ποίηση και απομακρύνονται από τον κανόνα.

Αποδεχόμενες και καλλιεργώντας τη διαφορετικότητά τους οι ποιήτριες προσδοκούν την θετική πρόσληψη του έργου τους. Όταν εντέλει η κριτική αρχίζει να εκτιμά έργα γυναικών, χωρίς

16 (Νικολοπούλου 2008, 200-1)
17 (Φουκώ 1978, 125)
18 (Φουκό 1991, 98-99)
19 (Νικολοπούλου 2008, 167-173) και (Ψαρρά 1999, 423)

όμως να έχει εκτοπίσει τα έμφυλα γνωρίσματα που τους αποδίδει, πρωτίστως η Πολυδούρη και η Μυρτιώτισσα κατορθώνουν να αλώσουν τον κανόνα[20] και ακόμη η Ρίτα Μπούμη-Παππά, η Αιμιλία Δάφνη, η Μελισσάνθη, η Σοφία Μαυροειδή-Παπαδάκη και άλλα ονόματα που μεταστρέφουν σε παρουσία την απουσία η οποία εν γένει χαρακτηρίζει το γυναικείο φύλο. Βέβαια, αυτό οφείλεται και στη συνολική μεταβολή των κοινωνικών όρων και των συνειδήσεων εντός των οποίων το φεμινιστικό κίνημα αποκτά διαστάσεις, μετά από τη μακρά πορεία από την Σαπφώ Λεοντιάδα, την «ήπια χειραφεσία» της Καλλιρόης Παρρέν έως τις μεσοπολεμικές δικεδικήσεις για την ψήφο και την νομοθετημένη ισότητα. Ας σημειώσουμε επίσης ότι το φύλο δεν συγκροτείται με σταθερότητα μέσα σε ένα αδιατάρακτο ιστορικά συνεχές αλλά διασταυρώνεται και με άλλες ταυτοτικές εκφορές (π.χ. τάξη: κατηγορία σημαντική για τις ποιήτριες του 19ου αλλά και 20ού αι. όπως η εθνική ταυτότητα και η σεξουαλικότητα).

Αναλογικά με τα παραπάνω, η αναφορά των λογοτέχνιδων στις ιστορίες της λογοτεχνίας βρίσκεται στην δικαιοδοσία των αντρών που τις συγγράφουν και με τις πρακτικές τους επικυρώνουν θεσμικά την αντίληψη περί της λογοτεχνίας που γράφουν οι γυναίκες ως περιφερειακής ή/και «χαμηλής». Επιβεβαιώνεται έτσι η ύπαρξη πρακτικών νομιμοποίησης και αποκλεισμού, πρακτικές οι οποίες φυσικοποιούνται έτσι ώστε να φαίνεται ότι τα υποκείμενα απλώς αναπαρίστανται ως έχουν. Υπό το πρίσμα αυτό εγκαθιδρύθηκε η αντίληψη ότι οι ποιήτριες ελάχιστα συνέβαλαν στην εξελικτική ιστορία της ποίησης. Την ηγεμονική αυτή αντίληψη παρουσιάζει η Έ. Σταυροπούλου καθώς καταγράφει τις γυναικείες παρουσίες σε επτά συν μια σχολική ιστορίες της νεοελληνικής λογοτεχνίας.[21] Για την περίοδο και το είδος που μας αφορά εδώ, αριθμούμε δεκαπέντε ονόματα, όλα του 20ού αι. από τις αρχές έως το 1930. Το «επιχείρημα εκ της σιωπής» υφίσταται απαλείφοντας τη γυναικεία λογοτεχνική παραγωγή από τον 19ο αι., με μόνες αναφορές στην Ελισάβετ Μουτζάν-Μαρτινέγκου και την Ευανθία Καΐρη. Κυρίαρχο όνομα αυτό της Πολυδούρη –και στις οκτώ ιστορίες- ενώ ακολουθούν

20 Ακόμη και αυτή η άλωση είναι σχετική όπως δείχνει η Χρ. Ντουνιά (Ντουνιά 2014, 313-327).

21 (Σταυροπούλου 2012, 481-502). Πρόκειται για ποιήτριες που κυρίως δημοσιεύουν και εκδίδουν στο τέλος της δεκαετίας του ’20 και στη δεκαετία του ’30.

σε πέντε η Μυρτιώτισσα και η Μελισσάνθη και η Γαλ. Καζαντζάκη και σε τέσσερις η Ρ. Μπούμη-Παππά και η Αιμιλία Δάφνη. Βέβαια ιδιαίτερη σημασία έχουν τα ποιοτικά στοιχεία, οι εκτιμήσεις των ιστορικών για τις ποιήτριες αυτές. Η Χρ. Ντουνιά, μεταξύ άλλων λόγων, σχολιάζει την επιλογή αυτή της έντονης παρουσίας της Πολυδούρη στις ιστορίες ως αναγκαιότητα εκπροσώπησης και των γυναικών στον κανόνα, ένα είδος ενοχής, θα έλεγα, έναντι τόσο της ποιήτριας όσο και όλων των ποιητριών.[22]

Θα μπορούσε να θεωρηθεί μια μορφή ασυνέχειας το ότι ούτε άντρες ούτε γυναίκες μελετητές/τριες ανέλαβαν τη σύνταξη μιας ιστορίας της νεοελληνικής λογοτεχνίας που θα αποκαθιστούσε την μεγάλη ασυνέχεια της παράλειψης γυναικών δημιουργών. Απαντήσεις σε αυτή την έλλειψη υπάρχουν πολλές και ορισμένες αφορούν τόσο στη γενική στάση έναντι των γυναικών δημιουργών όσο και στο ίδιο το έργο τους, που σεσημασμένο ως «έλασσον» αυτοδίκαια αποκλείεται από την αναφορά. Η ανάγκη όμως σφαιρικής εικόνας του λογοτεχνικού πεδίου και αποκατάστασης μιας συνέχειας καθώς και η σύγχρονη τάση προς τους ελάσσονες δημιουργούς μετέστρεψε το ενδιαφέρον της έρευνας.

Παράλληλα, παραδείγματα συσπειρώσεων, κοινωνικών δικτύων λογοτέχνιδων μπορούν να εντοπιστούν αλλά παραμένει ως ερώτημα η επίγνωση της σημασίας τους, η στοχοθεσία τους και κυρίως ο βαθμός συνειδητότητας που διακρίνει τα μέλη. Ένα δείγμα στοιχειοθετούν οι γυναίκες που σχεδόν συστηματικά δημοσιεύουν στην *Εφημερίδα των Κυριών* της Παρρέν.[23] Για να περιοριστώ στις ποιήτριες που με αφορούν η Μαρίκα Πίπιζα, η Κρυσταλλία Χρυσοβέργη, η Μαρίκα Φιλιππίδου και η Φλωρεντία Φουντουκλή είναι μόνιμες σχεδόν συνεργάτριες της εφημερίδας. Ορισμένες από αυτές ασκούν και το ίδιο επάγγελμα-δασκάλες- μήπως συνιστούν πυρήνα, ένα είδος δικτύου, με επίγνωση της «γυναικείας φυλής» κατά την Σαπφώ Λεοντιάδα;[24] Φαίνεται πάντως ότι υπήρξε συνειδητοποιημένη έκφραση και στόχευση στις αμφισβητήσεις και τις επιδιώξεις της ιδιαίτερης ομάδας που αποτελούσαν τόσο οι γυναίκες που δημοσίευαν όσο και οι αναγνώστριες στις οποίες απευθύνονταν το έντυπο της Παρρέν, σε βαθμό υψηλότερο απ΄

22 (Ντουνιά 2014, 313)
23 (Κάννερ 2012, 275)
24 (Βαρίκα 2007, 82)

ότι στα παλαιότερα γυναικεία έντυπα, όπως η *Ευρυδίκη.* Παρά τις διαφορές, η κοινή στόχευση όλων είναι η εκπαίδευση και η αναβάθμιση του ρόλου της γυναίκας στη δημόσια σφαίρα. Ειδικά στην ποίηση, η αίσθηση των ποιητριών για μια κοινή, παράλληλη πορεία παρέχεται κυρίως από κριτικά σημειώματα και άλλα κείμενα στον τύπο. Αν και δεν υπάρχουν πυκνά δείγματα αναγνώρισης προμητόρων ποιητριών, ανιχνεύονται κείμενα που μαρτυρούν μια σχέση αναγνώρισης μεταξύ ομοτέχνων, θα τολμούσα να πω μια αίσθηση συγκρότησης μιας υποκουλτούρας. Αφιερωματικά ποιήματα και κείμενα υπάρχουν κατά κύριο λόγο στην *Εφημερίδα των Κυριών*, γεγονός που αποδεικνύει και τη σημασία του εντύπου αυτού ως κεντρικού στην διαμόρφωση τόσο της ατομικής όσο και της συλλογικής ταυτότητας των ποιητριών, όσο αυτό ήταν δυνατόν. Όσο κι αν τέτοια κείμενα αποτελούν τυπικά δείγματα ευγένειας μήπως προδίδουν μια αίσθηση «κύκλου» ποιητριών που δρουν δημόσια έχοντας κοινή συνείδηση φύλου και τέχνης και λειτουργούν παράλληλα με την κυρίαρχη ποίηση των αντρών, όσο κι αν έτσι ενισχύεται η έννοια του διαφορετικού πεδίου; Αυτό το ερώτημα ενισχύει την αναγκαιότητα μελέτης, όπου αυτό είναι εφικτό, των ιδιωτικών εγγράφων των ποιητριών. Το 1888 στην *Εφημερίδα των Κυριών* η Μαρία Δέδε δημοσιεύει το ποίημά της «Το λυπημένο αηδόνι» το οποίο σημειώνει ότι «αφιερούται στην Μαριέττα Μπέτσου», μια από τις σημαντικότερες ποιήτριες του 19ου αι. με δύο ποιητικές συλλογές και λίγες σχετικά δημοσιεύσεις (13 ποιήματα μεταξύ των ετών 1885-1889).[25] Το 1894 η Σωτηρία Αλιμπέρτη δημοσιεύει άρθρο για μια ξεχασμένη ποιήτρια, την Άννα Φιλαδελφέως, αγγίζοντας την υπερβολή μάλιστα καθώς την εξισώνει με την αρχαία Ήριννα.[26] Το 1895, όπως ήδη προανέφερα, η *Εφημερίς των Κυριών* περιλαμβάνει αφιέρωμα στην Φ. Οικονομίδου, τη σημαντική ποιήτρια στης οποίας την ποίηση αρθρώνεται ρητά έμφυλος λόγος.[27] Το 1900, στο ίδιο έντυπο, περιέχεται άρθρο (προφανώς της Παρρέν) με τον εμφατικό τίτλο «Δύο μεγάλαι νεκραί. Σαπφώ Λεοντιάς Ελένη Αλταμούρα». Πρόκειται όντως για εμβληματικές γυναικείες μορφές που έμπρακτα επέδειξαν την

25 (Δέδε, 5)
26 (Αλιμπέρτη, 2)
27 (Παρρέν, 1)

φεμινιστική τους συνείδηση.[28] Το ίδιο έτος η *Βοσπορίς* δημοσιεύει ποίημα της παλαιότερης ποιήτριας Ε. Σαμαρτζίδου αναγνωρίζοντας σε αυτήν μια σημαντική προμήτορα.[29] Το 1900 η Μ. Φιλιππίδου στο περιοδικό της *Νέος Παρθενών* αφιερώνει ποίημά της στη σύγχρονη χρονικά αλλά ηλικιακά νεώτερη Ειρήνη Ζαβιτσιάνου.[30] Η πύκνωση των δημοσιευμένων κειμένων γυναικών προς το τέλος του αιώνα οδηγεί στην αίσθηση της κοινότητας των γυναικών, στην ύπαρξη ενός δικτύου, θα έλεγα, ποιητριών που αλληλοαναγνωρίζονται. Η *Εφημερίς των Κυριών* με τη μακρόχρονη παρουσία της αποτελεί ένα είδος ιστορίας, μια πρώτη εικόνα της γυναικείας ποιητικής παράδοσης καθώς οι συνεργάτιδές της καλύπτουν ένα χρονικό φάσμα από την παλαιότερη Σαπφώ Λεοντιάδα έως τη νεώτερη Μυρτιώτισσα.

Όμοια, στον 20ό αι. ένα παράδειγμα διαπλεκόμενων κοινωνικών δικτύων αποτελεί ο κύκλος γύρω από την Πολυδούρη στον οποίον συμμετείχαν η Μυρτιώτισσα, η Αθηνά Γαϊτάνου-Γιαννιού, η Γαλάτεια Καζαντζάκη κ.ά..[31] Στην περίπτωση αυτή ο συνεκτικός ιστός της «παρέας» δεν είναι μόνον η τέχνη αλλά και η τραγική ζωή της Πολυδούρη, κυρίως η ασθένειά της και οι κοινωνικές προεκτάσεις αυτής, και η σχέση της με τον Καρυωτάκη, η ταύτιση δηλαδή ζωής και τέχνης.[32] Αυτό το δίκτυο περί την Πολυδούρη στηρίζεται, σε μεγάλο βαθμό, στην κοινή φεμινιστική συνείδηση της ίδιας και των πέριξ της γυναικών. Ας σημειώσουμε ότι η ποιήτρια υποστηρίζεται από το περιοδικό *Ελληνίς* της σοσια-λίστριας-φεμινίστριας Γαϊτάνου-Γιαννιού και το περιοδικό *Ο Αγώνας της Γυναίκας*.[33] Η υποστήριξη μάλιστα σε αυτή την εφη-μερίδα, στο οικείο άρθρο, συνοδεύεται και από θετικές αλλά στερεοτυπικές αναφορές στο έργο της Πολυδούρη.[34] Είναι σαφές πάντως ότι η κύρια αιτία της θετικής στάσης του περιοδικού είναι ο δεδηλωμένος, και σε κείμε-

28 (Παρρέν(;) 1)
29 (Σαμαρτζίδου 1900, 361)
30 (Φιλιππίδου 1900, 8)
31 (Ντουνιά 2014, 300, 308-312)
32 (Ντουνιά 2014, 324-327)
33 (Ντουνιά 2014, 322-327)
34 «Κι ο «Αγώνας» κάνει έκκληση στις γυναίκες που η ψυχή τους πιο εύκολα μπορεί να συμπονέσει...» και αλλού: «...μια εργάτρια του πνεύματος, μια ποιήτρια με αληθινό ταλέντο που το αναγνωρίζουν και οι πιο δύσκολοι από τους κριτικούς μας ...». Για τη συλλογή της αναφέρεται ότι χαρακτηρίζεται από «...βαθειές ποιητικές συγκινήσεις». (Ντουνιά 2014, 309)

να αλλά και στη ζωή, φεμινισμός της ποιήτριας, η οποία κινείται σε πολλαπλά αστικά κοινωνικά δίκτυα, ενδεικτικά των νέων ηθών των αρχών του αιώνα. Συνιστώσα λοιπόν αυτής της συσπείρωσης γυναικών αποτελεί σε μεγάλο βαθμό η φεμινιστική συνείδηση.

Ωστόσο το ερώτημα που τέθηκε παραπάνω ισχύει ακόμη: στο τέλος της δεύτερης δεκαετίας του 20ού αι. ο φεμινισμός εμφανίζεται πιο οργανωμένος και διεκδικητικός. Η παρουσία των ποιητριών δεν αποτελεί πλέον κατακριτέα εξαίρεση. Οι ίδιες οι ποιήτριες συνδέονται ως ομότεχνες στο παρόν και κυρίως με το ποιητικό παρελθόν τους (ανα)γνωρίζοντας την ενός αιώνα γυναικεία ποίηση; Έχοντας ως προγόνους το Σολωμό και τον Κάλβο, γνωρίζοντας τον Παράσχο και τον Παπαρηγόπουλο, συνυπάρχοντας με τον Παλαμά και το Σικελιανό έχουν διαβάσει Λεοντιάδα, Οικονομίδου και Μπέτσου, αναλογίζονται τα γυναικεία σύγχρονα ποιητικά μεγέθη, τη σχέση τους με τον ηγεμονικό κανόνα και τη θέση τους σε αυτόν;

Θετικές εκτιμήσεις για ορισμένες ποιήτριες δημιουργούν ερωτήματα για το βαθμό συμβολής της σχέσης τους με κάποιον αναγνωρισμένο ποιητή στην ανάδειξή τους: η Γαλάτεια με τον Νίκο Καζαντζάκη, η Πολυδούρη με τον Καρυωτάκη, η Λάμαρη με τον Μαρτζώκη και η Μυρτιώτισσα με τον Μαβίλη (και τον Παλαμά). Μια τέτοια θεώρηση, αν και προβάλλει το θεματικό και ειδολογικό διάλογο που αναπτύσσεται μεταξύ των ζευγών αυτών, συντηρεί τον ηγεμονικό λόγο περί εξάρτησης της γυναίκας-δημιουργού από μια αντρική πηγή την οποία, ως είδος προγόνου, οφείλει να ακολουθήσει (ή να σκοτώσει;). Βέβαια, οι ειδολογικές, κυρίως, στρατηγικές που χρησιμοποίησαν οι ποιήτριες αυτές για να αντιπαρατεθούν με την ποίηση των αντρών εγείρει το ερώτημα του βαθμού προθετικότητας και αναγνωρισιμότητας εντός του ορίζοντα προσδοκιών των αναγνωστών της εποχής.[35] Παράλληλα, η οπτική αυτή της ανάδειξης λόγω σχέσης με καταξιωμένο ποιητή προτείνει τη συνομιλία κειμένων γραμμένων από γυναίκες ως είδος αποδόμησης και αντίστασης στην ποίηση που γράφουν οι άντρες. Αν και ο χρόνος απέδειξε την λογοτεχνική αυταξία των ποιητριών αυτών εντούτοις η σύγκριση με τους άντρες ομότεχνούς τους με των οποίων το όνομα συνδέθηκαν οι ποιήτριες αποβαίνει συχνά εις βάρος τους.

Οι παραπάνω διαπιστώσεις τροφοδοτούν τα ερωτήματα που

35 (Αθανασοπούλου, 91-118)

τέθηκαν και στα οποία η ερευνητική μου εργασία επιχειρεί να απαντήσει. Πρόκειται για μια εργασία σε εξέλιξη με έρευνα σε περιοδικά και αυτοτελείς εκδόσεις που επιδιώκει να προσθέσει στις ήδη υπάρχουσες νέα στοιχεία και να καλύψει το κενό των περίπου είκοσι ετών στο τέλος του 19ου αι, έτσι ώστε να ανασυντεθεί η ενός αιώνα παράδοση της ποίησης των γυναικών.

Βιβλιογραφία

Αθανασοπούλου, Μαρία: «"Ισότητα στη διαφορά": Γυναικεία ποίηση στις αρχές του 20ού αιώνα», *Κονδυλοφόρος* 2 (2002): 91-118.

Αλιμπέρτη, Σωτηρία: «Μια άγνωστος. Άννα Φιλαδελφέως», *Εφημερίς των Κυριών* 337 (1894): 2.

Βαρίκα, Ελένη: *Η εξέγερση των κυριών. Η γένεση μιας φεμινιστικής συνείδησης στην Ελλάδα 1833-1907*. Αθήνα Κατάρτι 2007.

Βασιλειάδης, Βασίλης: *Η ιδεολογία της λογοτεχνικής κριτικής του μεσοπολέμου για τη «γυναικεία» και την «ανδρική» λογοτεχνία,* ανέκδοτη διδακτορική διατριβή ΑΠΘ: 2006.

Butler, Judith: *Αναταραχή φύλου. Ο φεμινισμός και η ανατροπή της ταυτότητας*, μτφρ. Γ. Καράμπελας, επιμ. κειμένου: Χρ. Σπυροπούλου. Αθήνα Αλεξάνδρεια 2009.

Δέδε, Μαρία: «Το λυπημένο αηδόνι». *Εφημερίς των Κυριών* 70 (1888): 5.

Κάννερ, Έφη: *Έμφυλες κοινωνικές διεκδικήσεις από την οθωμανική αυτοκρατορία στην Ελλάδα και την Τουρκία. Ο κόσμος μιας ελληνίδας δασκάλας.* Αθήνα εκδόσεις Παπαζήση 2012.

Καραβία, Αιμιλία: «Η Σίγκριντ Ούνδσετ». *Ελληνικά Γράμματα* 36 (1928): 620-21.

Νικολοπούλου, Μαρία: «Η πρόσληψη της γυναικείας λογοτεχνικής παραγωγής στα περιοδικά λόγου και τέχνης (1900-1940)» στο Σ. Ντενίση (επιμ.) *Η γυναικεία εικαστική και λογοτεχνική παρουσία στα περιοδικά Λόγου και Τέχνης (1900-1940). Πρακτικά Ημερίδας*. Αθήνα Gutenberg 2008: 163-204.

Ντενίση, Σοφία: «Το κενός (;) της γυναικείας πνευματικής δημιουργίας 1780-1880: Απουσία ή άγνοια;» στο *Μνήμη Άλκη Αγγέλου: Τα άφθονα σχήματα του παρελθόντος: Ζητήσεις της πολιτισμικής ιστορίας και της θεωρίας της λογοτεχνίας. Πρακτικά*

Ι΄ Επιστημονικής Συνάντησης ΜΝΕΣ. Θεσσαλονίκη University Studio Press: 127-137.

————: «Η γυναικεία εικαστική και λογοτεχνική παρουσία στα περιοδικά Λόγου και Τέχνης (1900-1940: Πλαίσιο-αναζητήσεις-στόχοι-προβληματισμοί ενός ερευνητικού προγράμματος» στο Σ. Ντενίση (επιμ)., *Η γυναικεία εικαστική και λογοτεχνική παρουσία στα περιοδικά Λόγου και Τέχνης (1900-1940). Πρακτικά Ημερίδας.* Αθήνα: Gutenberg, 2008: 29-68.

————: *Ανιχνεύοντας την «αόρατη» γραφή. Γυναίκες και γραφή στα χρόνια του ελληνικού Διαφωτισμού-Ρομαντισμού.* Αθήνα Νεφέλη 2014.

Ντουνιά, Χριστίνα: «Επίμετρο» στο Χριστίνα Ντουνιά (επιμ.) Μαρία Πολυδούρη, *Τα ποιήματα*. Αθήνα Εστία, 2014: 297-375.

Ξενόπουλος, Γρηγ. Δ: «Πρόλογος στο βιβλίο της Αλεξάνδρας Παπαδοπούλου *Δεσμίς διηγημάτων*». *Νέα Εστία* 145/1711 (1899): 387.

Παλαμάς, Κωστής: «Συγγραφείς και βιβλία. Βιργινίας Ευαγγελίδου, ‘’ Έπεα πτερόεντα”», *Άπαντα,* τ. 15. Γκοβόστης: 100-117.

Παρρέν, Καλλιρόη: «Εισαγωγικό σημείωμα. Σύγχρονοι Έλληνες ποιηταί», μτφρ. από τα γαλλικά Ευφρ. Κετσέα. *Εφημερίς των Κυριών* 339 (1894): 2.

————: «Φωτεινή Οικονομίδου». *Εφημερίς των Κυριών* 402 (1895): 1.

————: «Δύο μεγάλαι νεκραί». *Εφημερίς των Κυριών* 613 (1900):1.

Ριζάκη, Ειρήνη: *Οι «γράφουσες» Ελληνίδες. Σημειώσεις για τη γυναικεία λογιοσύνη του 19ου αι.* Αθήνα Κατάρτι 2007.

Ρούσσου, Βαρβάρα: «“Κριτική κι ευαισθησία”: όροι και παραδείγματα κριτικής θεώρησης της γυναικείας ποίησης του 19ου αι.» στο *Νεοελληνική Λογοτεχνία και Κριτική από τον Διαφωτισμό μέχρι σήμερα.Πρακτικά ΙΓ΄ Επιστημονικής Συνάντησης Νεοελληνικού τομέα ΑΠΘ. Μνήμη Π. Μουλλά.* Αθήνα Εκδόσεις Σοκόλη-Κουλεδάκη 2014: 787-798.

Σαμαρτζίδου, Ευφροσύνη: «Το μύχιον άλγος», *Βοσπορίς* 39 (1900): 361.

Σταυροπούλου, Έρη: «Η παρουσία των γυναικών συγγραφέων στις ιστορίες της νεοελληνικής λογοτεχνίας» στο Αγγ. Καστρινάκη, κ.ά. (επιμ.), *Για μια ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα. Προτάσεις ανασυγκρότησης, θέματα και ρεύματα. Πρακτικά συνεδρίου στη μνήμη του Αλέξανδρου Αργυρίου*. Ηράκλειο ΠΕΚ 2012: 481-502.

Φιλιππίδου, Μαρίκα: « Τη φίλη δεσποινίδι Ειρήνη Ζαβιτσιάνου». *Νέος Παρθενών* 13 (1900): 8.

Φουκώ, Μισέλ: *Ιστορία της σεξουαλικότητας. 1 Η δίψα της γνώσης.* Μτφρ. Γκλόρυ Ροζάκη. Αθήνα εκδόσεις Ράππα 1978.

————: *Μικροφυσική της εξουσίας.* Μτφρ. Λ. Τρουλινού. Αθήνα ύψιλον 1991.

Ψαρρά, Αγγέλικα: «Το μυθιστόρημα της χειραφέτησης ή η «συνετή» ουτοπία της Καλλιρόης Παρρέν» στο Καλλιρόη Παρρέν, *Η Χειραφετημένη*. Αθήνα Εκάτη 1999: 423.

Ρομαντικές και αντιθετικιστικές απηχήσεις στο ποιητικό έργο της Σαπφούς Λεοντιάδος: «Ο ποιητής και το δάσος ή η τέχνη και η φύσις»

Λουίζα Χριστοδουλίδου *

Ο ευρωπαϊκός ρομαντισμός, όπως είναι γνωστό, επαναπροσδιόρισε τη σχέση *Τέχνης – Φύσης*. Παράλληλα, η νέα ρομαντική αντίληψη αναγνωρίζει την ένθεη φύση του ποιητή. Είναι κι αυτός ένας δημιουργός, όπως ο Θεός, ένας poeta vates (ποιητής-προφήτης), σύμφωνα με την αρχαιοελληνική και λατινική του καταγωγή, αλλά και ένας ποιητής-οραματιστής (ποιητής-«αλαφροΐσκιωτος»), με δυνατότητα πλέον να δημιουργεί, όχι ακολουθώντας τις συμβατικές νόρμες της αισθητής πραγματικότητας αλλά ενεργοποιώντας την έμπνευση και το ποιητικό του δαιμόνιο, όπως τα υιοθέτησαν, μεταξύ άλλων, οι Hölderlin, Hugo, Novalis, G. de Nerval, Shelley. Η ποιητική έκφραση ανανεώνεται, καθώς επιχειρείται ένα καινούριο άνοιγμα στην αισθητική, με έμφαση στην απελευθέρωση της δημιουργικής φαντασίας και του εγώ, με αποτύπωση του προσωπικού αισθήματος.

Θα επιχειρήσουμε να αναδείξουμε τις ρομαντικές, αλλά και τις αντιθετικιστικές (ιδίως «αντιεπιστημονικές» και αντιδαρβινικές) απηχήσεις στο έργο της «καλλικελάδου τής Ιωνίας αηδόνος»[1] Σαπφούς Λεοντιάδος (Κωνσταντινούπολη 1832-1900), με κυπριακές καταβολές, και, συγκεκριμένα, με βάση το εκτενές[2] ποίημά της «Ο ποιητής και το δάσος ή η τέχνη και η φύσις».[3]

Οι υποβλητικές ποιητικές εικόνες του ποιήματος δεν ανήκουν απλώς στο οπλοστάσιο των νεοκλασικιστικών διακοσμητικών περιγραφών αλλά, εμπεριέχοντας νέο σημασιολογικό-συμβολικό

* Λουίζα Χριστοδουλίδου, Επίκουρη καθηγήτρια Νεοελληνικής Λογοτεχνίας-Νεοελληνικής Λογοτεχνίας της Κύπρου, Πανεπιστήμιο Αιγαίου (xristod@rhodes.aegean.gr).

1 (*Ευσέβεια* 1862, 23)

2 Η Λεοντιάς συνήθιζε να επιδίδεται στη συγγραφή μακροσκελών ποιημάτων.

3 (Λεοντιάς 1883: 386-388, 393-394)

Πρακτικά Ε΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτ. 2014): Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία
Τόμος Β΄ (ISBN: 978-960-99699-9-4)
© 2015 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

περιεχόμενο, συνιστούν δομικά μέρη του κειμένου, όπως άλλωστε το είχε προτείνει ο A. W. Schlegel για να υπερκερασθεί το πρόβλημα που ανέκυψε όταν οι ρομαντικοί ποιητές ερευνούσαν τρόπους να μετατρέψουν το οραματικό σε απτό και αναζητούσαν το ιδανικό μέσα στο πραγματικό.

Η Λεοντιάς, ακολουθώντας τις πολύ παλιότερες επιταγές των Wordsworth και Keats σχετικά με τη ροπή προς τον «φυσικό κόσμο» και τη νέα αντίληψη της φύσης, ενδιαφέρεται για την εσώτερη ουσία της και όχι για την εξωτερική της μορφή. Το ρομαντικό κίνημα κατόρθωσε να προσδώσει στη Φύση οντολογική υπόσταση. Για τη Λεοντιάδα, η Φύση μεταποιείται και μεταρσιώνεται αποκτώντας «φωνή» και τέτοια υπόσταση, ώστε το ποιητικό υποκείμενο να διαλέγεται μαζί της, ενώ την προσωποποιεί και της προσδίδει πνευματικά χαρακτηριστικά.

Η ποιήτρια καταφεύγει συχνά στη Φύση για ανάπαυση, στοχασμό και περισυλλλογή. Το φυσικό περιβάλλον είναι γι' αυτήν ένας τόπος διαφυγής, ένας locus amoeunus. Συνεπώς, η έκδηλη ασκητική αφοσίωση της Λεοντιάδος στη φύση, θα μας επιτρέψει να διερευνήσουμε το μείζον ζήτημα της ποιητικής θεώρησης της φύσης και ειδικότερα των διπολικών σχέσεων: *Ανθρώπου- Φύσης* και *Τέχνης-Φύσης*.

Μία από τις δεσπόζουσες του ρομαντισμού είναι, ως γνωστόν, η απεικόνιση της ατίθασης και μαινόμενης φύσης. Η κωνσταντινουπολίτισσα ποιήτρια παραβιάζοντας και αντιβαίνοντας τον κανόνα και τη θεμελιώδη αρχή του ρομαντισμού, τον κοινό λογοτεχνικό τόπο, που θέλει τη φύση να έχει άγρια κυρίως μορφή, κακοτράχαλα τοπία, όγκους κυμάτων που αναταράσσουν ωκεανούς, βίαιες καταιγίδες και θύελλες, δεν τη θεωρεί απειλητική προς τον άνθρωπο. Το φυσικό περιβάλλον που ανακαλείται και απεικονίζεται στην ποίηση της Λεοντιάδος αποπνέει ηρεμία. Δίνει, με αυτό τον τρόπο, η ποιήτρια άλλες διαστάσεις στις ρομαντικές επιταγές και συνακόλουθα στην περιρρέουσα ατμόσφαιρα, ανακαλώντας ειδυλλιακές γαλήνιες εικόνες, θεωρώντας τη Φύση πηγή πνευματικής απόλαυσης και ανάτασης, γεγονός που παραπέμπει στον αρκαδισμό του δέκατου όγδοου αιώνα, που αναδείκνυε ένα γαλήνιο και εύφορο τοπίο[4]. Προβάλλεται τοιουτοτρόπως και μία

4 (Sutherland 1948, 112)

σταθερή πτυχή της ποιητικής της Λεοντιάδος[5] σχετικά με την ήπια αναπαράσταση της φύσης σε ένα ρομαντικής υφής ποίημα, γεγονός το οποίο συνιστά αδιαμφισβήτητα, κατά τη σολωμική διατύπωση, ένα «είδος μικτό, αλλά νόμιμο»[6], το οποίο νομιμοποιείται γραμματολογικά λόγω των λογοτεχνικών μεταβατικών περιόδων. Έτσι κι αλλιώς αμιγείς τυπολογίες δεν είναι δυνατόν να υπάρχουν λόγω ιστορικών συγκυριών και συνθηκών. Η Λεοντιάς ζει στον Έξω Ελληνισμό και είναι κι αυτό μία αιτία που καθιστά δύσκολη την εκ του σύνεγγυς και άμεση παρακολούθηση και πρόσληψη των λογοτεχνικών δρώμενων της ελλαδικής μητρόπολης, γεγονός που την «υποχρεώνει» ή μάλλον την διευκολύνει να μην ακολουθεί το συρμό εφόσον πριν προλάβει να ολοκληρωθεί, να ωριμάσει, να αφομοιωθεί και να ολοκληρωθεί μία φάση, έχει ξεκινήσει μία άλλη. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα την ανάμειξη ρευμάτων και κινημάτων. Ο συγκρητισμός αυτός οδηγεί συχνά σε μικτά σχήματα, με επιτυχή αποτελέσματα.

Παρόλη όμως τη νηνεμία που επικρατεί στη φύση, παραμένει το ζήτημα της ρομαντικής σύγκρουσης όχι όμως του εκλεκτού ατόμου με το εχθρικό περιβάλλον αλλά, τουναντίον, του πρωτογενούς φυσικού περιβάλλοντος με τον εχθρικό άνθρωπο, διπολικό σχήμα που παρεισφρέει έκδηλα στο ποίημα από το οποίο αφορμάται ένας ενδιαφέρων διάλογος, ανάμεσα στον Ποιητή και το Δάσος. Πρόκειται για μία σημαντική παράμετρο, η οποία διαφαίνεται και αναπτύσσεται μέσα από τις αποστροφές του Δάσους προς τον Ποιητή και αντίστροφα, με τις οποίες ενισχύεται και η αντίθεση *Τέχνης-Φύσης*, η οποία υποστηρίχθηκε με πάθος από την πλευρά των esthètes.[7] Ο Γ.Π. Σαββίδης επισημαίνει ότι «Η αντίθεση Φύσης και Τέχνης ήταν κοινός αισθητικός τόπος, ήδη από την εποχή του Κορνάρου: *"πολλές φορές η μαστοριά ενίκησε τη φύση" "κ'η τέχνη σ' έτοιο κάμωμα ενίκησε τη φύση"*»[8].

Ο Ποιητής δηλώνει ότι «*είσδύει» στο δάσος, εμφορούμενος «ίδεῶν ὑψίστων κι' αίσθημάτων·/[έδῶ], χωρὶς νὰ [τὸν] ὁδηγῇ*

5 Βλ. ποιήματα: «Εἰς μίαν πεύκην (1866), «Ἄνθη. Εἰς κλάδον δάφνης» (1867), «Ὁ Ερημίτης τῆς Χάλκης» (1882), «Ἡ ἀνατολή καὶ ἡ δύσις τοῦ ἡλίου ἐν τῇ νήσῳ Χάλκῃ (Ωδή σαπφική εἰς τὴν νέαν στιχουργίαν)» (1883), «Αἱ ἐντυπώσεις μου ἐν τῇ ὡραίᾳ Ἀντιγόνῃ» (1898).

6 Βλ. και (Ιλίνσκαγια, 22-27) και (Ιλίνσκαγια, 2008).

7 (Αραμπατζίδου 2013, 339-417)

8 (Σαββίδης 1993, 22)

ἡ ἀνθρωπίνη τέχνη,/κι' ἡ ἐπιστήμη τῶν θνητῶν στὸν νοῦν νὰ σπινθηρίζῃ». Παράλληλα, εκφράζει την έγνοιά του για τη διατήρηση του φυσικού κάλλους και τη διαβεβαίωση ότι στέκεται αρωγός του, συμπάσχει και συνηγορεί σε ό, τι αφορά την προστασία του, αλλά δεν αποδέχεται απόλυτα ότι οι αιτιάσεις του Δάσους έχουν έρεισμα σε ό, τι αφορά τη μη αποδοχή της ανθρώπινης παρουσίας και επιχειρεί να τις αντικρούσει μερικώς. Πεποίθησή του είναι ότι η φύση εμψυχώνεται από τον εσωτερικό κόσμο του ανθρώπου και ειδικά του καλλιτέχνη-ποιητή, με «*τ' ἀκοίμητον τοῦ ποιητοῦ [μου] ὄμμα*»[9], ενώ προβάλλεται από το Δάσος η ένθεη φύση του ποιητή: «τὸ ἔνθεόν σου ὄμμα», αλλά και από τον ίδιο τον Ποιητή: «ἔνθεον οἱ λόγοι σου μὲ κάμνουν». Ας σημειωθεί ότι το στοιχείο αυτοαναφορικότητας, το οποίο εμφιλοχωρεί στο ποίημα, με εντυπωσιακή συχνότητα, συνιστά πρώιμο στοιχείο νεωτερικότητας.

Ο Ποιητής αγιοποιεί τη φύση «*ἥτις ἐξῆλθε πάγκαλος τῶν θαυμαστῶν χειρῶν τοῦ [Θεοῦ]*» και απαριθμεί τις αρετές του δάσους από τις οποίες εμπνέεται: τις μυρωδιές και τα αρώματα, τους ήχους και τις μελωδίες, την αύρα, τη σιγή, τη γαλήνη, την αρμονία.

Το Δάσος, μετά από λεπτομερή και εξαντλητική ανάκριση στην οποίαν υποβάλλει τον Ποιητή, θα αποδεχθεί εν τέλει ως μόνον πιθανόν επισκέπτη του τον Ποιητή, με τον οποίον συνδιαλέγεται επί μακρόν, επιθυμώντας και προσδοκώντας μία σχέση αρμονικής συμβίωσης με τους ανθρώπους, αλλά υπό όρους. Ο Ποιητής συνέχεται από ευαισθησία και δείχνει έμπρακτα το σεβασμό του απέναντι στη φύση, συνεπώς είναι ο εκλεκτός του Δάσους μιας και είναι καμωμένος από άλλη στόφα:

> *«Ναὶ, φίλτατέ μου, δι' αὐτὸ σὲ ἀγαπῶ, σὲ θέλω*
> *συχνὰ εἰς τὰς σκιώδεις μου νὰ ἔρχησαι ἀγκάλας*
> *καὶ τὴν γαλήνην ἐν αὐταῖς τὴν θείαν νὰ εὑρίσκῃς.*
> *Διότι μόνον ἐντὸς σοῦ τὸ πνεῦμα ζωῆς πνέει,*
> *καὶ μόνος σὺ φερώνυμος τοῦ ποιητοῦ ὑπάρχεις».*

Μία εμφανής περίπτωση μπωντλαιρικής διακειμενικότητας

9 Ο Καβάφης θα το εκφράσει διαφορετικά έστω και αν τα συμφραζόμενα των στίχων του αλεξανδρινού υπαινίσσονται και άλλες κατευθύνσεις: «*Των ποιητών το βλέμμα είν' οξύτερον./Οικείος κήπος είν' η φύσις δι' αυτούς*» (Καβάφης 1877;-1923, 27-28).

εντοπίζεται στους στίχους της Λεοντιάδος: «*ὡς ναὸν ἐγὼ τῆς ἁρμονίας*», «*ἐντὸς αὐτοῦ τοῦ ἱεροῦ ναοῦ τῆς ἡρεμίας*»· και «*Ὤ! ἔνδον τούτου τοῦ ναοῦ τῆς θείας ἁρμονίας/εὑρίσκει ἡ καρδία μου τὴν ἱερὰν γαλήνην*». Οι εικόνες του δάσους ως ναού της Φύσης, του οποίου η αρμονία πρέπει να μείνει αδιατάρακτη από το βέβηλο χέρι της επιστήμης και να μείνει ανοιχτή μόνο στον λάτρη και τον μύστη, θυμίζουν το σονέτο «Correspondances»[10] του Baudelaire[11] (όπως και το «κρυμμένο»[12] ποίημα του Καβάφη «Αλληλουχία κατά τον Βωδελαίρον»[13] (1891) όπου, εν είδει εγκιβωτισμού, ενσωματώνεται μια ελεύθερη απόδοση στίχων του γάλλου συμβολιστή: το πρώτο είναι πολύ πιθανό να ήταν ήδη γνωστό στη γαλλομαθή Λεοντιάδα, αφού είχε δημοσιευτεί στα 1857 (β΄ διευρυμένη έκδ. 1861). Ο Καβάφης βρισκόταν στην Κωνσταντινούπολη ανάμεσα στα έτη 1882-1885 με την οικογένειά του και ενδέχεται να είχε υπόψιν του το ποίημα της Λεοντιάδος[14]. Είναι βέβαια μία τολμηρή υπόθεση εφόσον δεν είναι βεβαιωμένο αλλά ξέρουμε ότι ο Καβάφης ήταν φανατικός αναγνώστης και μπορεί να είχε προσέξει τον μπωντλαιρικό απόηχο στο εν λόγω ποίημα, το οποίο είχε δημοσιευτεί στον κωνσταντινουπολίτικο *Ανατολικό Αστέρα*, το 1883.

Μέσα στην αντίληψη αυτή για τη Φύση, αλλά και ως συνέχεια του έντονου θρησκευτικού αισθήματος, που υποβοηθεί η επαφή του ανθρώπου με αυτήν σε κείμενα του ρομαντισμού, είναι εύλογο να αναμένονται από τη Λεοντιάδα και σαφείς αντιθετικιστικές διακηρύξεις. Έτσι, οι φυσικές επιστήμες υποβάλλονται στο ποίημα, με μια ανεπαίσθητη ειρωνεία, με τη φωνή του Δάσους/Φύσης, κάτω από αυστηρό έλεγχο, όπως και η δαρβινική θεωρία της εξέλιξης των ειδών, ήδη γνωστή και στην ελληνική γραμματεία την εποχή εκείνη από μελέτες και αντιδαρβινικά συγγράμματα[15]. Ο Κύπριος

10 «*La Nature est un temple où de vivants piliers/Laissent parfois sortir de confuses paroles*» (Baudelaire 1968, 46).

11 Ο Γ. Π. Σαββίδης εμφατικά σημειώνει ότι το εν λόγω ποίημα συνιστά «θεμελιακό κείμενο του μυστικιστικού συμβολισμού» ([3]2000, 145).

12 Παρέμεινε ανέκδοτο μέχρι το 1966.

13 «*Είναι ναός η Φύσις όπου ζωνταναί/ στήλαι συγκεχυμένας λέξεις κάποτε/ εκφέρουσιν*.» Κ. Π. Καβάφης, «Αλληλουχία κατά τον Βωδελαίρον», *ό.π*. Βλ. (Παντελοδήμος 1983, 1499-1505) και **(**Τσούτσουρα 1997, 337-364**)**.

14 Η Σαπφώ Λεοντιάς, πέραν του ότι ήταν διάσημη παιδαγωγός, θεωρείτο από αρκετούς καλή ποιήτρια για τα δεδομένα της εποχής της.

15 Πληθώρα ελληνόγλωσσων βιβλίων με δαρβινικό και αντιδαρβινικό περιεχόμενο

Βασίλης Μιχαηλίδης[16] θα δημοσιεύσει ποιήματά του με ανάλογο περιεχόμενο, όπως το ιδιωματικό «Μία επιστολή εις κυπριακήν διάλεκτον»[17] (1881).

Το ποίημα της Λεοντιάδος αφορά σε ένα διαλογικό ποίημα, ένα δοκίμιο, κατ' ουσίαν, εφόσον ο διάλογος Ποιητή και Δάσους αποτελεί το πρόσχημα για να εκθέσει η ποιήτρια τις αντίθετες απόψεις της για την *Καταγωγή των ειδών* (1859) και την *Καταγωγή του ανθρώπου* (1871) του Κάρολου Δαρβίνου. Είναι γνωστό το επιστημονικό και θετικιστικό πνεύμα που επικρατεί τον 19ο αιώνα και είναι εμφανές ότι η Λεοντιάς δε διάκειται θετικά υπέρ της ανάπτυξης του εν λόγω διαλόγου. Οι επιστημολογικές αντιλήψεις και τα επιτεύγματα του 19ου αιώνα που συντάσσονται με τον δαρβινισμό την απωθούν. Η ποιήτρια υπαινίσσεται την κατηγορηματικά αντίθετη άποψή της στη δαρβινική θεωρία περί κληρονομικότητας, αλλά και τον ισχυρισμό του Εμμμανουήλ Ροϊδη, ο οποίος υπαγορεύεται από τις δαρβινικές επιταγές: «Κατ' ουδέν επερίσσευσεν του κτήνους, και μεταξύ ημών και των προγόνων

συμπληρώνουν τη διεθνή βιβλιογραφία: «Σ. Μηλλιαράκης, W. Preyer, *Κάρολος Δάρβιν*. Μετάφρασις εκ του Γερμανικού, Αθήνα 1880· Μ.Μ και Ν. Μ., *Έλεγχος της κατά Δαρβίνον καταγωγής των ανθρώπων και των του Μακράκη διδασκαλιών,* Ερμούπολη, 1881· Ζήσιμος Τυπάλδος, *Η δίκη των πιθήκων*, Ερμούπολη, 1881 (σατιρικό κείμενο γραμμένο από 'καθηγητήν του εν Χίω Γυμνασίου'· φαίνεται πως είχε επιτυχία, αφού έκανε και δεύτερη έκδοση στη Λευκάδα το 1889). Δ. δε Χελδράιχ, Αλφόνσου Δεκανδόλ, *Σκέψεις περί Δαρβίν*. Εκ του Γαλλικού, Αθήνα, 1882· Κ. Λευκαδίτης, *Θεωρίαι των πανθεϊστών και δαρυοινιστών ολέθριαι εις την ανθρωπότητα*, Χαλκίδα 1884· Ιωάννης Σκαλτσούνης, *Θρησκεία και Επιστήμη. Μελέται…*, Τεργέστη 1884, και *Περί γενέσεως του ανθρώπου. Αρμονίαι χριστιανισμού και επιστήμης*, Αθήναι 1893,· Μ. Δ. Καλαποθάκης, *Η θεωρία της εξελίξεως υπό καθαρώς επιστημονικόν έλεγχον'*, Αθήνα 1891· Φιλοποίμην Γ. Στεφανίδης, *Αι υποθέσεις του υλισμού και του δαρβινισμού και το Ελληνικόν Πανεπιστήμιον*, Αθήνα 1895.»

16 Ο Γιώργος Κεχαγιόγλου κάνει ουσιαστικές αναφορές στα θέματα αυτά (2011, 33-41).

17 Ας σημειωθεί ότι πρόκειται για το κατεξοχήν αντιδαρβινικό ποίημα του Β. Μιχαηλίδη: «*Είδες τους ίντα πράματα φιλοσοφούν τζαι βκάλλουν;/τζ' ακόμα που είσαι, φτωσέ, ν' ακούσεις ίντα ψάλλουν;!/Εβκάλαν μας πως είμαστον 'ποσπόρκα των πιθήκων,/καλά τζ' 'εν μας εβκάλασιν ζίζιρους των μερίκων!/Φίλε μου, γράφουν τζαι λαλούν, να μεν χαρώ το φως μου,/πως είμαστον δικολογιά μ' ούλα τα ζα του κόσμου!* […] *Τούτα 'βκήκαν 'πού τον μυαλόν ούλλα τζείν' του Δαρβίνου,/τζείν' η θυμάδα που 'βκηκεν 'πού τα μυαλά του τζείνου,/ήβρεν τους προκομμένους μας τζ' έμπην μες στα μυαλά τους/ τζ' έδωκέν τους στην τζεφαλήν τζ' άψαν τζαι τα δικά τους*». Ο Μιχαηλίδης ήταν θεοσεβούμενος παρόλη την άτακτη ζωή του (βλ. ποίημα «Εις την Εκκλησίαν»).

ημών πιθήκων, πλην της ουράς, ουδεμία άλλη υπάρχει ουσιώδης διαφορά».[18]

Οι παρακάτω στίχοι, δηλωτικοί της μη συμμόρφωσής της με τις επιστημονικές αιτιάσεις, την εγγράφουν στο στρατόπεδο της «αντιδραστικής γραμματείας», σε ό, τι αφορά τον δαρβινισμό και τους υπέρμαχούς του, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι επιδίδεται σε συστηματική κριτική στάση έναντι άλλων επιτευγμάτων της επιστήμης στο σύνολο του ευρεθέντος ποιητικού της έργου.

«Δάσος:
κι' ὁ μὲν ἐκ τούτων εἶναι[19]
περιφραδὴς φιλόσοφος, περὶ αὐτοῦ ὡς λέγουν,
κι' ἐδῶ στὴν ἠρεμείαν μου ἀγκάλην καταφεύγει,
κι' εἰς λαβυρίνθους σκέψεων τὸν λόγον του βυθίζων,
ζητεῖ ἐκεῖ τὸ ἀρχικὸν τῶν ὄντων Ὃν νὰ εὕρῃ,
οὐδὲ ἕν βλέμμα ἀξιῶν ὁ ἀγαθὸς ὑψίφρων
νὰ ρίψῃ ἐπὶ τούτων μου τῶν προσφιλῶν τεκνίων,
ὧν περ καὶ τὸ σμικρότατον εὐθὺς θὰ τῷ κηρύξῃ
τίς εἰς τὸ εἶναι ἤγαγε καὶ τοῦτο καὶ ἐκεῖνον.
[…]
Φυσιοδίφης ἕτερος, καθὼς τὸν ὀνομάζουν,
ὦ ἄνθρωπ', ἐδῶ ἔρχεται βαστάζων ἀνὰ χεῖρας
διόπτρας, μικροσκόπια, τριχοειδεῖς σωλῆνας,
ψαλίδας, ὡς τὰ λέγουσιν οἱ ἄνθρωποι ἀκούω.
Καὶ ἄν μὲν εἶναι τις σοφὸς, σκληρὸς πλὴν ζωοτόμος
ἢ φυτοτόμος ἄσπλαγχνος, ζητῶν ν' ἀνακαλύψῃ
τοῦ τέττιγος, τοῦ μύρμηκος, τῆς σαύρας, τοῦ κανθάρου
τὰς σχέσεις πρὸς τὸν ἄνθρωπον τὸν λογικὸν, ὅν οὗτος
νομίζει τοῦ τετράχειρος ἀπόγονον πιθήκου.
Ὤ! τότε τὰ ταλαίπωρα ζωΰφιά μου ταῦτα
συλλέγει μετ' ἐπιμονῆς καὶ ζήλου παραδόξου
καὶ κάθηται νυχθήμερον αὐτὰ καταμελίζων,
καὶ τὰς ζωώδεις ἵνας των ζητῶν νὰ ἀποδείξῃ
τοῦ ἀνθρωπίνου πνεύματος παραγωγοὺς δυνάμεις·
ἢ κατακόπτει τῶν φυτῶν τὰς ρίζας καὶ τὰ φύλλα,

18 (Ροϊδης 1871, 29)

19 Στο ποίημα έχουν γίνει ορθογραφικές προσαρμογές, π.χ. στα εἶνε, ἦνε κτλ. ή στην απάλειψη του εγκλιτικού τόνου στα περισπώμενα.

καὶ θέλει ἀποτέλεσμα αὐτῶν νὰ παραστήσῃ
τὴν λογικὴν αὐτοῦ ψυχὴν, ἐκ τούτων τρεφομένην.
Ἐὰν δὲ τύχῃ ἀγαθὸς νὰ ᾖ βοτανολόγος,
ἢ ἀνθολόγος δεξιὸς κι' ἐρευνητὴς μετάλλων,
διὰ χειρὸς ἐπιμελοῦς τὰ βότανά μου δρέπει,
καὶ ἐξ αὐτῶν ἐνίοτε τῶν ἀνθρωπίνων νόσων
νέον ἀλεξιφάρμακον ζητεῖ ν' ἀνακαλύψῃ,
ἐὰν καὶ τὸν φιλάνθρωπον Ἀσκληπιὸν λατρεύῃ·
καὶ ὑπομένω δι' αὐτὸ νὰ μὲ ἀποχωρίζῃ
τῶν προσφιλῶν τεκνίων μου. Ὁ φιλανθὴς δ' ὁ ἄλλος
τὰ ἐκριζοῖ μικρὰ μικρὰ, ἢ σπόρους συναθροίζει,
ἵνα ἐντὸς τῶν κήπων του τὰ σπείρῃ, τὰ φυτεύσῃ
καὶ τὰ ποιήσῃ ἥμερα, ὡς λέγει, ἐξ ἀγρίων.
Ἐν ᾧ αὐτὸ μοὶ φαίνεται παράδοξον ὀλίγον·
διότι πῶς εἶν' δυνατὸν ἡ φύσις αὕτη πᾶσα,
ἥτις νοῦ εἶναι γέννημα παγκάλου καὶ πανσόφου,
νὰ εἶν' ἀγρία, καὶ αὐτὸς μὲ τὴν πτωχήν του τέχνην
καὶ μὲ τῆς ἐπιστήμης του τοὺς ἀσθενεῖς σπινθῆρας,
ὁ τάλας, λέγω, ἄνθρωπος νὰ τὴν ἐξημερώνῃ;
Ἐν ᾧ ἀξίαν δὲν ἔχει κι' ἡ τέχνη τ' οὐδεμίαν,
ἂν δὲν εἶν' ἀπομίμησις τῶν φυσικῶν μορφῶν μου,
κι' ἡ ὅλη ἐπιστήμη του δὲν εἶναι ἐπιστήμη,
ἂν δὲν εἶν' τῶν ἐνεργειῶν τῆς φύσεως καὶ νόμων
τελεία κατανόησις κι' ἀκριβεστάτη γνῶσις,
κι' ἂν τούτων δὲν εἶν' τήρησις ἡ ὅλη ἀρετή του;»

Το Δάσος σε μία αποστροφή του προς τον Ποιητή εκφράζοντας φόβους για την επιβίωσή του, απαριθμεί τους ειδικούς επιστήμονες, τους οποίους θεωρεί υπαίτιους για την επερχόμενη καταστροφή του. Έτσι, στο ποίημα παρελαύνουν: ο «σκληρός ζωοτόμος», ο «άσπλαγχνος φυτοτόμος», ο «γεωλόγος», ο «μεταλλειολόγος», ο «ερευνητής μετάλλων». Από την κριτική επιτίμηση, δε θα ξεφύγουν ούτε ο «αγαθός φυσιοδίφης», ούτε ο «ανθολόγος», ούτε ο «φιλανθής», αλλά ούτε και ο «βοτανολόγος». Η ποιήτρια υπαινίσσεται προφανώς τρανταχτά ονόματα της επιστήμης, όπως τους Charles Darwin (1809-1882), Charles Lyell (1759- 1875) και το έργο του *The principles of Geology* (1830- 1833), Ludvic Edward Buchner (1824-1899): Γερμανό υλιστή φιλόσοφο, Lamarark Jean

Baptiste de Monet (1774-1829): Γάλλο φυσιοδίφη και πατέρα της Βιολογίας, Jacobus Moleschot (1822-1893): Ολλανδό φυσιολόγο και υλιστή φιλόσοφο, Karl Vogt (1817-1895): Γερμανό φυσιοδίφη[20], αμφισβητώντας όμως τόσο τη σοφία τους όσο και την επιστημοσύνη τους: «*μὲ τῆς ἐπιστήμης του τοὺς ἀσθενεῖς σπινθῆρας*», «*Ἐν ᾧ ἀξίαν δὲν ἔχει κι' ἡ τέχνη τ' οὐδεμίαν*», «*κι' ἡ ὅλη ἐπιστήμη του δὲν εἶναι ἐπιστήμη/ ἂν δὲν εἶν ν' τῶν ἐνεργειῶν τῆς φύσεως καὶ νόμων/ τελεία κατανόησις κι' ἀκριβεστάτη γνῶσις*».

Ως λογία, εξαιρετικά μορφωμένη και σκεπτόμενο άτομο, η Λεοντιάς διαθέτει ευρυμάθεια ενώ οι κεραίες της είναι διαρκώς τεντωμένες και, ως εκ τούτου, η φιλοπεριέργεια αποτελεί ίδιον του χαρακτήρα της. Είναι γνωστό ότι ενημερώνεται για τα πάντα και έχει άποψη. Εκτός από την πληθώρα συγγραμμάτων/μονογραφιών δαρβινικού και αντιδαρβινικού περιεχομένου, τη διάσημη διαμάχη Ροϊδη και Βλάχου που αναμφίβολα είχε υπόψιν της η Λεοντιάς, δημοσιεύεται αφενός, το 1876, η μελέτη του Σπύρου Σούγκρα, υφηγητή της θεολογίας: «Η νεοτάτη του υλισμού φάσις, ήτοι ο δαρουϊνισμός και το ανυπόστατον αυτού», αφετέρου, το περιοδικό *Ανάπλασις* γίνεται ο υπέρμαχος του αντιδαρβινισμού από τη θεολογική ματιά, με αντίπαλον δέος το περιοδικό *Προμηθεύς*[21], που φιλοξενεί το δαρβινικό λόγο από την επιστημονική άποψη. Ας σημειωθεί ότι η Λεοντιάς ήταν τακτική συνεργάτις της *Ανάπλασης* όπου είχε δημοσιεύσει δέκα ποιήματά της, θεολογικών καταβολών. Ένα από τα ποιήματα αυτά, που αναφέρεται επίσης στο επίμαχο θέμα και άπτεται της προβληματικής μας, είναι και «Το πνεύμα των χρόνων τούτων»[22] (1892) -δηλωτικός ο τίτλος- δημοσιευμένο στην εφημερίδα *Ανάπλασις*, εννέα χρόνια μετά τη δημοσίευση του ποιήματος που μας απασχολεί σήμερα. Η έρευνά μας που είναι σε εξέλιξη[23], ίσως φέρει στο φως και άλλα ποιήματα με συναφές ή παρεμφερές περιεχόμενο.

---

20 Βλ. εμπεριστατωμένα άρθρα της Εύης Βογιατζάκη (2007, 47-71) και (2009, 755-764).

21 Αναφέρεται και από την Τζίνα Πολίτη στο άρθρο της: «Δαρβινικό κείμενο και η *Φόνισσα* του Παπαδιαμάντη (πρόταση ανάγνωσης)» (1995, 255).

22 (Λεοντιάς, 1482)

23 Μέχρι τώρα η έρευνά μας σε εφημερίδες και περιοδικά του 19ου αιώνα μας απέδωσε γύρω στα 171 ποιήματα της Σαπφούς Λεοντιάδος, τα οποία πρόκειται να εκδόσουμε.

Η θρησκεία και η επιστήμη αντιμάχονται, όμως ο διάλογος της θρησκευόμενης Λεοντιάδος με τη δαρβινική θεωρία της εξέλιξης, η οποία ομολογουμένως προκάλεσε μεγάλη ταραχή τον 19ο αιώνα, δε διέπεται από επιστημολογική χροιά αλλά από θεολογική και φιλοσοφική. Έτσι, «*Το πνεύμα των χρόνων τούτων*», γραμμένο με την ίδια λογική που είναι γραμμένο και το έτερον ποίημα, υποστηρίζει ότι «τὸ φημισμένον πνεῦμα», από το οποίο εμφορείται ο 19ος αιώνας, στο όνομα της προόδου, είναι «ὑληγενὲς», «*διαδίδει τὴν ὁσμὴν τῆς χωματώδους ὕλης*», είναι «φῶς πλάνον» και «*τὸ γεννᾷ ὑλόφρων φαντασία/ κι' έγωϊσμὸς ἀντίθεος, ὃς προτιμᾷ Θεόν του/ τὴν ὕλην κι' ἐν παράφρονος δεινῇ ἀναισθησίᾳ/ τὸν πίθηκον ἀβρύνεται νὰ ἔχῃ πρόγονόν του!*»

Η Λεοντιάς δεν αποδέχεται τις δαρβινικές θεωρίες του μεταμορφισμού, ούτε το circulus του Zola, ούτε το νόμο της αλληλεξάρτησης των φαινομένων και της φυσικής επιλογής. Δε συντάσσεται με τη θεωρία της «κοινής καταγωγής και της όμοιας σύστασης»[24] με τους πιθήκους και αρνείται κατηγορηματικά «είς τῶν κτηνῶν τὸν ἄλογον νὰ συνταχθῶμεν βίον!», πρεσβεύουσα «τὸ κατ' είκόνα πλάσμα».

Βιβλιογραφία

Αραμπατζίδου, Λένα: «Η αντιπαράθεση Τέχνης-Φύσης: διακύβευμα ποιητικής», *Το διακείμενο του αισθητισμού στην ποιητική του Καβάφη,* Θεσσαλονίκη, Αδελφοί Κυριακίδη, 2013: 339-417.

Baudelaire, Charles: «Correspondances», *Les Fleurs du Mal* Œuvres complètes (Préface, présentation et notes de Marcel A. Ruff), Paris, Edition du Seuil, 1968: 46.

Βογιατζάκη, Εύη: «Ο Εμμανουήλ Ροϊδης και η μεταφορά της επιστήμης». *Σύγκριση* 18 (2007): 47-71.

————: «Δαρβινικό και θετικιστικό πνεύμα στις ιστορίες ζώων του Εμμανουήλ Ροΐδη». Στο E. Close, G. Couvalis, G. Frazis, M. Palaktsoglou, and M. Tsianikas (eds.), *Greek Research in Australia: Proceedings of the Biennial International Conference of Greek Studies*, Adelaide: Flinders University Department of Languages - Modern Greek 2009: 755-764.

Δαρβίνος Κάρολος: *Η καταγωγή του ανθρώπου*, τ. 1, Αθήνα: Αναγνωστίδης, χχ: 177.

24 (Δαρβίνος χ.χ., 177)

Ανώνυμο: *Ευσέβεια* 23, Σμύρνη (05.01.1862).

Ιλίνσκαγια, Σόνια: «'Είδος μικκτό αλλά νόμιμο'. Μερικές παρατηρήσεις». *Θέματα Λογοτεχνίας* 13 (1999-2000): 22-27.

————: *Στην τροχιά του Ρομαντισμού.* Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα 2008.

Καβάφης, Κωνσταντίνος: «Αλληλουχία κατά τον Βωδελαίρον», *Κρυμμένα ποιήματα.* 1877;-1923. Αθήνα: Ίκαρος [3]2000: 27-28.

Κεχαγιόγλου, Γιώργος: «Επιστήμη και τεχνολογία ως θέματα στη νεότερη κυπριακή ποίηση: Το "σατιρικό" και "διαφημιστικό" παράδειγμα του Βασίλη Μιχαηλίδη». *ΕΕΦΣΠΘ* 11 (2004-2008): 7-19 [=Κ. Νικολαΐδης (επιμ.), *Βασίλης Μιχαηλίδης,* Λευκωσία, ΠΥΥΠΠ, 2011: 33-41.

Λεοντιάς, Σαπφώ: «Ο ποιητής και το δάσος ή η τέχνη και η φύσις». *Ανατολικός Αστήρ* (Κωνσταντινουπόλεως) 49-50 (1883): 386-388, 393-394.

————: «Το πνεύμα των χρόνων τούτων». *Ανάπλασις* 105 (1892): 1482.

Δ. Παντελοδήμος, «Ο Καβάφης μεταφράζει και ερμηνεύει τον Baudelaire». *Νέα Εστία* 114 (1983): 1499-1505.

Πολίτη, Τζίνα: «Δαρβινικό κείμενο και η *Φόνισσα* του Παπαδιαμάντη (πρόταση ανάγνωσης)», *Πόρφυρας* 67-68 [=*Πρακτικά Α΄Διεθνούς Συνεδρίου Συγκριτικής Γραμματολογίας. Σχέσεις της ελληνικής με τις ξένες λογοτεχνίες*], Αθήνα: Δόμος: 253-269 [=*Συνομιλώντας με τα κείμενα*], Αθήνα: Άγρα 1995: 155-181.

Ροϊδης, Εμμανουήλ: *Άγγελου Βλάχου κωμωδίαι*, *Άπαντα* τ. Β΄, 1871: 28-52.

Σαββίδης, Γ.Π.: «Φύση και τέχνη», *Βασικά θέματα της ποίησης του Καβάφη*. Αθήνα: Ίκαρος 1993: 17-38.

————: «Σημειώσεις του επιμελητή», Κωνσταντίνος Καβάφης *Κρυμμένα ποιήματα* 1877;-1923 (φιλολ. επιμ. Γ. Π. Σαββίδης), Αθήνα, Ίκαρος, 1993, [3]2000: 144-146.

Sutherland, J: *A preface to Eighteenth Century Poetry*, Oxford, Clarendon Press 1948.

Τσούτσουρα, Μαρία: «"Αλληλουχία κατά τον Βωδελαίρον". Ένα κρίσιμο κείμενο του Καβάφη». *Εποπτεία* 6 (1993): 77-94 [=*Μετάφραση και ερμηνευτική*, Αθήνα: Έψιλον, 1997: 337-364].

Παράρτημα

Η Σαπφώ Λεοντιάς (1832-1900), με κυπριακή καταγωγή, γεννήθηκε και πέθανε στην Κωνσταντινούπολη. Ήταν κόρη του σημαντικού δασκάλου Λεόντιου Κληρίδη και αδελφή της Αιμιλίας Κτενά-Λεοντιάδος, με την οποίαν εξέδιδε το γυναικείο περιοδικό *Ευρυδίκη*. Η Λεοντιάς άκμασε από τα μέσα μέχρι τα τέλη του 19ου αιώνα, «πάντοτε διδάσκουσα, διευθύνουσα, μελετώσα, γράφουσα». Έδρασε σε σημαντικούς τομείς: Τύπος, Εκπαίδευση, Γράμματα. Συνεργάστηκε με την Καλλιρρόη Παρρέν στην *Εφημερίδα των Κυριών*. Σημαντικότατη παιδαγωγός-σκαπανέας του 19ου αιώνα, πολύγλωσση, εξαιρετικά μορφωμένη. Πολύπλευρη προσωπικότητα, διανοούμενη, ποιήτρια, πολυγραφότατη, αφού πέραν της ποίησης, είχε επιδοθεί στη συγγραφή και μετάφραση πληθώρας παιδαγωγικών εγχειριδίων, ιστορικών διηγημάτων και θεατρικών έργων. Μεταξύ των έργων που έγραψε ήταν : *Παραστάσεις δραματικαί αρμόδιαι εις Παρθεναγωγεία ή Συνέδριον των Ηπείρων και συνδιάλεξις του χορού των Μουσών, Χρηστομάθεια κορασιακή, Διδασκαλία των συνθέσεων κατά μαθήματα μετά παραδειγμάτων και οδηγιών, Ο ανήρ και η γυνή. Διαλέξεις τρεις. Πέντε ποιήματα* κ.ά. Ένα από τα σημαντικά έργα που μετέφρασε ήταν η *Εσθήρ* του Ρακίνα. Πολλά από τα έργα της είτε λανθάνουν είτε δεν εκδόθηκαν, παρόλο που η έκδοσή τους είχε εξαγγελθεί. Η συμβολή της στην εκπαίδευση των κορασίων ήταν ανεκτίμητη. Διαδραμάτισε σημαντικό ρόλο, ώστε και τα κορίτσια να έχουν δικαίωμα στη μόρφωση. Κατόρθωσε να εγκαθιδρύσει νέες ιδέες, πολύ προχωρημένες, για την εποχή που μιλάμε και απόψεις, με τις οποίες ξεχώρισε. Ο έμφυλος χαρακτήρας του λόγου της -έστω και ήπιος- μέσα από την αρθογραφία της, μέσω της οποίας επιδίωξε να ανασυγκροτήσει και να στηρίξει τη θήλεια εκπαίδευση και να διαμορφώσει τη γυναικεία ταυτότητα, την οδήγησε σε σύγκρουση με άνδρες λογίους της εποχής της, μέσω του Τύπου. Οι πρωτοπόρες και αποτελεσματικές μέθοδοι που εφάρμοζε στη διδασκαλία την έκαναν περιζήτητη. Υπήρξε διευθύντρια του Παρθεναγωγείου της Σάμου (1855-1858), του *Παρθεναγωγείου Αρώνη* στη Σμύρνη (1858-1861), διευθύντρια και ιδρύτρια παρθεναγωγείων στη Σάμο (1861- 1863), διευθύντρια στο *Παρθεναγωγείο της Αγίας Φωτεινής,* στη Σμύρνη (1863-1877), διευθύντρια στο Παρθεναγωγείο *Παλλάς* (1877-1886), στην Κωνσταντινούπολη και ξανά στο

Παρθεναγωγείο της Αγίας Φωτεινής στη Σμύρνη (1887 έως το 1891) απ' όπου παραιτήθηκε, για λόγους υγείας.

Πραγματοποίησε δύο ταξίδια στην Αθήνα (1860) και (1883), όπου συναντήθηκε με λόγιες της εποχής της, επισκέφθηκε την Ακρόπολη και το Πανεπιστήμιο, όπου την υποδέχθηκε ο Μιστριώτης, πλέκοντάς της το εγκώμιο, αλλά και τις φυλακές Μενδρεσέ. Επισκέφθηκε το Παρίσι (1881) και άλλες ευρωπαϊκές πόλεις. Υπήρξε μέλος πολλών συλλόγων και σωματείων, με ενεργή δράση. Μαζί με την Καλλιόπη Κεχαγιά υπήρξαν οι μοναδικές γυναίκες που έδωσαν διαλέξεις στον Φιλολογικό Σύλλογο Κωνσταντινουπόλεως. Δεν έπαψε στιγμή, μέχρι το θάνατό της, να γράφει και να αγωνίζεται για την ισότητα των φύλων στην εκπαίδευση και την αναμόρφωση της κορασιακής εκπαίδευσης, κυρίως στον Έξω Ελληνισμό και υπήρξε, κατά κάποιο τρόπο, μία ηγέτις, γεγονός που την κατατάσσει στην ελίτ της εποχής της, αφού απετέλεσε πρότυπο και ήταν σημείο αναφοράς σε πολλούς τομείς. Ομολογουμένως, άφησε τη σφραγίδα της ποικιλοτρόπως γι' αυτό και χαρακτηρίστηκε «μεγάλη πολίτις του έθνους». Σύμφωνα με την Καλλιρόη Παρρέν, «υπήρξεν, αναντιρρήτως, η σοφωτέρα και πολυμαθεστέρα μεταξύ όλων των παιδαγωγών του αιώνος τούτου».

Στα ίχνη μιας χειραφετικής φωνής των αρχών του 20ού αιώνα: η περίπτωση της Λώρας Δάφνη

Νίνα Παλαιού *

Στη μακρά πορεία εξόδου των γυναικών στην Ελλάδα από την ιδιωτική στη δημόσια σφαίρα, η συγγραφική δραστηριότητα, λογοτεχνική ή μη, κατέχει ιδιαίτερη θέση. Στις αρχές του 20ού αιώνα δεν ήταν λίγες οι γυναίκες που ακολούθησαν τον δρόμο που άνοιξαν οι γράφουσες κατά τον 18ο και 19ο αιώνα, ο οποίος αργά αλλά σταθερά οδήγησε από την ήπια διεκδίκηση δικαιωμάτων σε αυτό που πολλές τότε δεν τολμούσαν να ονοματίσουν: την κατοχύρωση πολιτικών δικαιωμάτων που στην Ελλάδα δόθηκαν χωρίς περιορισμούς μόλις το 1952.[1]

Ανάμεσα στις γυναίκες που με τη δύναμη της πένας τους επιχείρησαν να υποστηρίξουν τα δίκαια του φύλου τους είναι και η Λώρα Δάφνη, η οποία με τα πεζογραφήματά της φέρνει στο προσκήνιο τη γυναίκα με τους προβληματισμούς, τους περιορισμούς και τα εμπόδια που έχει να αντιμετωπίσει. Πίσω από το ψευδώνυμο αυτό βρίσκεται η Μαρία Τρικούπη, γεννημένη στην Αθήνα το 1874, κόρη του αρχίατρου Αλέξανδρου Αντωνιάδη και σύζυγος του Κωνσταντίνου Τρικούπη (1890), όπως μαθαίνουμε από το λήμμα της Μεγάλης Ελληνικής Εγκυκλοπαίδειας, όπου επίσης αναφέρονται δύο ακόμα κομβικά σημεία του βίου της: πρώτον, η υπηρεσία της ως αδελφή νοσοκόμος κατά τους πολέμους του

---

* Δρ Νίνα Παλαιού.

1 Η έκδοση μιας σειράς σημαντικών βιβλίων τα τελευταία χρόνια είναι ενδεικτική του ενδιαφέροντος για τη διερεύνηση των γυναικείων διεκδικήσεων και της γυναικείας δημιουργίας. Βλ., παραδείγματος χάριν: *Η Εξέγερση των Κυριών. Η γένεση μιας φεμινιστικής συνείδησης στην Ελλάδα 1833-1907* (Βαρίκα 2004)· *Δούλα και Κυρά. Όψεις εθνικισμού: Ρόλοι και συμπεριφορές στην Ελλάδα των ρομαντικών χρόνων (1836-1897)* (Τζανάκη 2007)· *Οι «γράφουσες» Ελληνίδες. Σημειώσεις για τη γυναικεία λογιοσύνη του 19ου αιώνα* (Ριζάκη 2007)· *Ανιχνεύοντας την «αόρατη» γραφή: Γυναίκες και γραφή στα χρόνια του ελληνικού Διαφωτισμού-Ρομαντισμού* (Ντενίση 2014).

Πρακτικά Ε΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτ. 2014): Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία
Τόμος Β΄ (ISBN: 978-960-99699-9-4)
© 2015 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

1912 και 1913 και δεύτερον, η συγγραφική της δραστηριότητα.[2] Αξίζει να σταθεί κανείς στην ταυτολογία του ψευδωνύμου, καθώς το λατινικό laura σημαίνει δάφνη, αλλά και στην επιλογή του καθ' αυτή που παραπέμπει αφενός στο ιερό δέντρο του Απόλλωνα και αφετέρου στη νίκη και τη δόξα. Η ίδια άλλωστε υπήρξε σύζυγος στρατιωτικού και πολιτευτή προερχόμενου από μια από τις πιο ιστορικές οικογένειες της Ελλάδας. *Δάφνη* είναι επίσης το όνομα του φιλολογικού περιοδικού, που ίδρυσε ο γιος της Σπύρος Τρικούπης και στο οποίο δημοσίευσε το διήγημα «Φθινοπωρινό Φάληρον» το 1909.[3]

Τα επόμενα χρόνια, μια σειρά από τα πιο αντιπροσωπευτικά της διηγήματα θα δημοσιευθούν στη φιλοβασιλικών τάσεων και συντηρητική γλωσσικά *Πινακοθήκη,*[4] ένα σημαντικό και μακρόβιο καλλιτεχνικό περιοδικό υπό τη διεύθυνση του Δημήτριου Ι. Καλογερόπουλου, ο οποίος λίγα χρόνια πριν είχε ταχθεί με μετριοπάθεια στο πλευρό των γυναικών στη διένεξη Ροϊδη-γραφουσών (1896).[5] «Η *Πινακοθήκη* δύναται να καυχάται ότι πρώτη αυτή ενεφάνισεν Ελληνίδας, αι οποίαι γράφουσαι έχουν ύφος συγγραφικόν άξιον ανεπιφυλάκτου εκτιμήσεως, αι οποίαι γράφουν περισσότερον με τέχνην παρά με αίσθημα, εις τρόπον ώστε δύσκολα να διακρίνη ο αναγνώστης αν ο γράφων ανήκει εις το ισχυρόν ή εις το ωραίον φύλον» σημειώνει το 1907 ο Καλογερόπουλος και πράγματι δίνει βήμα σε πολλές γυναίκες συγγραφείς,[6] χωρίς ωστόσο να εκλείπουν δηκτικότατα σχόλια εναντίον των γυναικών, όπως αυτά στη στήλη «Μειδιάματα». Στάση αμφίπλευρη που προδίδει αμηχανία απέναντι στο γυναικείο ζήτημα και τη γυναικεία δημιουργία, κάτι όμως που δεν είναι πρωτόγνωρο και ανάμεσα στις ίδιες τις γυναίκες.

Σε αυτό το περιοδικό η Λώρα Δάφνη δημοσίευσε έξι διηγήματα, τα οποία και συμπεριλαμβάνονται στον τόμο πεζογραφημάτων υπό τον τίτλο *Από την ζωήν της γυναικός*, που εξέδωσε το 1921 και υπέγραψε προτάσσοντας το ψευδώνυμό της, ενώ ακριβώς από

2 (Γ.Ε. 1933, 320-321)
3 (Δάφνη, Λώρα, 4)
4 (Δάφνη, Λώρα, 9-11, 132-137, 15-17, 74-76, 147-150, 70-71, 86-90)
5 (Δικ, 2, 2, 2, 2)
6 (Σ.τ.Δ., 5). Ενδεικτικά αξίζει να αναφερθούν οι Ειρήνη η Αθηναία [Ειρήνη Πολ. Δημητρακοπούλου], Σίβυλλα [Αθηνά Γιαννιού-Γαϊτάνου], Lalo de Castro [Γαλάτεια Καζαντζάκη], Αλεξάνδρα Παπαδοπούλου, Δέσποινα Θαλασσινή [Αύρα Δρακοπούλου-Θεοδωροπούλου].

κάτω ακολουθούν εντός παρενθέσεως τα αρχικά της: (Μ.Τ.).[7] Το βιβλίο αφιερώνεται «εις την αγαπημένη ψυχή της μητρός» της, ενώ το αντίτυπο που φυλάσσεται στη Μπενάκειο Βιβλιοθήκη (Συλλογή Τρικούπη) φέρει χειρόγραφη αφιέρωση στον γιό της. Τριάντα χρόνια αργότερα, το 1951, υπό τον τίτλο «Σαν παραμύθια...» εξέδωσε το δεύτερο βιβλίο της με το οποίο έρχεται να εμπλουτίσει με 6 ακόμα πεζογραφήματα, γραμμένα από το 1922 έως το 1936, την ομώνυμη ενότητα του πρώτου τόμου.[8] Αυτή τη φορά αφιερώνει το βιβλίο στη μνήμη του γιου της Σπύρου, που το 1944 συνελήφθη από τον ΕΛΑΣ και τον Ιανουάριο του 1945 εκτελέστηκε.

Το πρώτο αυτοτελώς εκδεδομένο έργο της, που παρουσιάζει και το μεγαλύτερο ενδιαφέρον στο πλαίσιο της παρουσίασης αυτής της χειραφετικής φωνής των αρχών του 20ού αιώνα, αποτελείται από δύο μέρη. Στο πρώτο μας δίνονται έντεκα διηγήματα-στιγμιότυπα εμπνευσμένα, όπως και ο τίτλος μαρτυρεί, από τη ζωή της σύγχρονής της γυναίκας. Η συγγραφέας πλάθει με ρεαλιστικό τρόπο, που δεν διεκδικεί δάφνες πρωτοτυπίας ως προς την αφηγηματική τεχνική, την πλοκή ή τη χρήση εκφραστικών μέσων αλλά βοηθά στην υποστήριξη των θέσεών της, τα πορτραίτα διαφορετικών γυναικών σε μια κρίσιμη καμπή της ζωής τους, σημείο που γίνεται η αφορμή για να ξεδιπλωθεί η προσωπική τους ιστορία. Στο δεύτερο μέρος, υπό τον τίτλο «Σαν παραμύθια.....», παρουσιάζονται δύο κείμενα που υιοθετούν συμβάσεις του παραμυθιού, με το «σαν» να κρατά εδώ τις αποστάσεις από τον διαδεδομένο τύπο παραμυθιού που απευθύνεται στα παιδιά. Να σημειωθεί εδώ ότι κατά τον 19ο αιώνα αλλά και κατά τον 20ό, ιδιαίτερα στις αρχές του, πολλές αξιόλογες γυναίκες επιχείρησαν την έξοδο τους στη δημόσια σφαίρα μέσω της παιδικής λογοτεχνίας, που εθεωρείτο ότι ταίριαζε στη γυναικεία φύση αλλά και στις «περιορισμένες» λογοτεχνικές δυνατότητες της γυναίκας. Δεν είναι όμως αυτή η περίπτωση της Λώρας Δάφνη όπως θα φανεί παρακάτω.

Με τα πεζογραφήματα αυτά η συγγραφέας επιχειρεί να σκιαγραφήσει την περιρρέουσα ατμόσφαιρα και να αποδώσει την αντίληψη του κοινωνικού περίγυρου αλλά κυρίως των ίδιων των γυναικών για τη θέση τους στην κοινωνία και τη διάθεσή τους να αλλάξουν τους όρους του παιχνιδιού διεκδικώντας ένα καλύτερο

7 (Δάφνη, Λώρα 1921)
8 (Δάφνη, Λώρα 1951)

αύριο. Το ζητούμενο στην προκειμένη περίπτωση είναι να διερευνηθεί ο τρόπος και οι όροι με τους οποίους η Λώρα Δάφνη τίθεται υπέρ της γυναικείας χειραφέτησης εστιάζοντας στο τι επιζητούν οι ηρωίδες της, τους τρόπους που χρησιμοποιούν για να φτάσουν στο σκοπό τους και το πλαίσιο στο οποίο κινούνται. Επιβιώνουν ή όχι τα στερεότυπα; Γίνονται βήματα μπροστά ή υπαναχωρήσεις; Ποιος είναι τελικά ο ρόλος τέτοιων διηγημάτων στο πλαίσιο διεκδίκησης δικαιωμάτων από τις γυναίκες στις αρχές του 20ού αιώνα;

Ας εστιάσουμε όμως στις ίδιες τις γυναίκες που κεντρίζουν το ενδιαφέρον της συγγραφέα. Ως επί το πλείστον πρόκειται για γυναίκες μεγαλοαστικής καταγωγής και υψηλής κοινωνικής θέσης, όπως και η ίδια η συγγραφέας. Σε πολλές δε περιπτώσεις οι περιγραφές της θυμίζουν κοσμικές στήλες στον τύπο τις εποχής με αναφορές στις συνήθειες της υψηλής κοινωνίας και στα μέλη της βασιλικής οικογένειας.[9] Δε λείπουν όμως και γυναίκες από τη μεσοαστική ή μικροαστική τάξη. Και μάλιστα είναι αυτές που τολμούν τις πιο δραστικές αλλαγές. Στον πίνακα που συνθέτει η Λώρα Δάφνη θα βρούμε νέες κοπέλες που προσπαθούν να βρουν τον βηματισμό τους αλλά και γυναίκες στην ωριμότητά τους ή στο κατώφλι της τρίτης ηλικίας, παντρεμένες, ανύπαντρες ή χήρες, με ή χωρίς παιδιά. Κοινή συνισταμένη: το εφήμερο της ευτυχίας, η ματαίωση και ο εγκλωβισμός τους σε μία ζωή που δεν ικανοποιεί τις συναισθηματικές, πνευματικές ή και σεξουαλικές τους ανάγκες, μια ζωή που σε κάποιες περιπτώσεις φαίνεται προνομιούχα αλλά στην πραγματικότητα είναι αφόρητα πεζή. Αυτό που τις διαφοροποιεί είναι ο τρόπος που στέκονται απέναντι σε αυτό το υπαρξιακό τέλμα: αντιδράσεις που κυμαίνονται από τη στωικότητα ως την απελπισία και την αυτοκαταστροφή αλλά και δυναμικές κινήσεις διάρρηξης των συμβάσεων που τις κρατούν δέσμιες.

Η διαπίστωση του τριτοπρόσωπου αφηγητή στο διήγημα «Δέσπονα-Μαρία» είναι χαρακτηριστική της επικρατούσας κατάστασης: «Η ζωή είναι τοιαύτη ώστε της γυναικός η ευτυχία να εξαρτάται πάντοτε από άλλους. Όταν είναι κόρη εξαρτάται από τους γονείς και ιδίως από τον πατέρα της· αυτός δύναται να τη δώση ευχάριστον βίον και να τη προετοιμάση ευτυχές μέλλον. Ως

9 Χαρακτηριστικό το διήγημα «Μία ύπαρξις» (Δάφνη, Λώρα 1921, 45-50) όπου η αναφορά στα μέλη της βασιλικής οικογένειας είναι εκτενής και ιδιαίτερα θερμή εξαίροντας την απλότητα τους.

ύπανδρον γυναίκα ο σύζυγος την καθιστά ευδαίμονα ή παναθλίαν, βασίλισσαν ή δούλην, και τέλος η γαλήνη εις το τελευταίον στάδιον της ζωής της κρέμεται από τα τέκνα εις τον σεβασμόν και την καλήν διαγωγήν εν τη κοινωνία και εν τω οίκω, η γρηούλα η κουρασμένη πλέον δύναται να αναπαυθή. Μόνο η χήρα ή η διαζευγμένη είναι ελευθέρα να κανονίση οπωσδήποτε κατά βούλησιν τα του βίου της.».[10] Η σχέση εξάρτησης της γυναίκας από το περιβάλλον της συνιστά την κεντρική ιδέα γύρω από την οποία εξυφαίνονται τα διηγήματα της συλλογής. Αντιπροσωπευτικό παράδειγμα η ομώνυμη ηρωίδα του παραπάνω διηγήματος που περνά από την προστατευτική αγκαλιά της πατρικής οικογένειας στο πλευρό του συζύγου της, με τον οποίο έζησε λίγες μόνο στιγμές ευτυχίας. Κάνοντας τον απολογισμό της, την ημέρα των γενεθλίων της, όταν πλέον τα παιδιά της έχουν τραβήξει το δρόμο τους, αντιμετωπίζει όσα δύσκολα έζησε με στωικότητα και καρτερία. Και είναι αυτή την ημέρα που επαναπροσδιορίζει τη ζωή της, καθώς διαπιστώνει ότι το μόνο σταθερό σημείο αναφοράς παραμένει η μητέρα της. Έτσι κλείνει ήσυχα ένα κύκλο της ζωής της και ετοιμάζεται να μπει στον επόμενο με ζητούμενο τη γαλήνη μπροστά στο αναπόφευκτο του θανάτου.

Ο έρωτας - η αναζήτηση, η απουσία του ή η ματαίωσή του - έχει κομβική θέση σε αυτά τα διηγήματα. Ωστόσο, δεν αποτελεί προϋπόθεση για το γάμο ούτε καν συνεπάγεται έναν ευτυχισμένο γάμο. Η περίπτωση της Έλλης, που «[...] υπανδρεύθη άνδρα, τον οποίον εξέλεξεν ο πατήρ της, χωρίς απέχθειαν, ήρεμος ωσάν να εξετέλει τον προορισμόν της.», δεν είναι η μοναδική στα πεζογραφήματα της Λώρας Δάφνη.[11] Ιδιαίτερο όμως ενδιαφέρον ως προς τη στάση της γυναίκας παρουσιάζει η ιστορία του συμβατικού γάμου στο διήγημα «Χαμένη ευτυχία», όπως ξεδιπλώνεται μέσα από τη διήγηση της ίδιας της πρωταγωνίστριας, της μεγαλοαστής κυρίας Ροδίνη, στον ανιψιό της, Νικία.[12] Παρά το γεγονός ότι γνωρίζει τις απιστίες του στρατηγού Ροδίνη, όταν η ίδια ερωτεύεται κάποιον άλλον, δεν ενδίδει παραμένοντας εγκλωβισμένη στις συμπληγάδες της διπλής ηθικής, που όπως φαίνεται αποδέχονται

10 (Δάφνη, Λώρα 1921, 53)
11 (Δάφνη, Λώρα 1921, 36)
12 (Δάφνη, Λώρα 1921, 13-23). Στο περιοδικό *Πινακοθήκη* δημοσιεύθηκε το 1916 υπό τον τίτλο «Ρόζα».

και αναπαράγουν και οι ίδιες οι γυναίκες. Στο πλαίσιο αυτού του αυστηρού κώδικα ηθικής, η γυναικεία ερωτική έκφραση θα πρέπει να επενδύεται με συναισθήματα αγάπης, μία πεποίθηση που έχει ως απώτερο σκοπό τη χειραγώγηση της γυναικείας σεξουαλικότητας. Είναι ενδεικτικά τα λόγια της Ροδίνη: «Τέλος καθησύχασα τας εναντίον του εαυτού μου εξεγέρσεις μου με την σκέψιν, ότι μία υπερήφανος και λεπτή γυναίκα δεν παραδίδεται ποτέ από πείσμα και εκδίκησιν και ότι προς τούτο χρειάζεται τουλάχιστον, να αγαπήση».[13] Έτσι παρά την ελευθερία κινήσεων που απολάμβανε μέσα στον γάμο της, δεν αποποιείται τις αυστηρές αρχές με τις οποίες μεγάλωσε και αφοπλιστικά ομολογεί: «Και ιδού διατί εγώ η επαναστατημένη, *η νομίζουσα ότι εχειραφετήθην από όλας αυτάς τας ιδέας,* απώθησα ασυλλογίστως, ως εξ ενστίκτου, τον άνθρωπον τον οποίον αγαπούσα… Και έμεινα και έζησα πιστή, πλησίον εις τον σύζυγον όστις καθημερινώς με εξηπάτα.»[14] (έμφαση δική μου). Θεωρεί ότι ίσως είναι η νέα γενιά γυναικών που θα καταφέρει να «πληρώση τοις μετρητοίς» έναν άπιστο σύζυγο. Ωστόσο, αυτή ακριβώς η γυναίκα, στα εξήντα της, με αφορμή ένα επεισόδιο ενδοοικογενειακής βίας για λόγους τιμής που είδε το φως της δημοσιότητας, διατυπώνει έναν απερίφραστα χειραφετικό λόγο, τον οποίο όμως δεν έκανε πράξη. Το διήγημα βασίζεται σε μια σειρά από αντιθέσεις: η ώριμη γυναίκα που τίθεται ανοιχτά υπέρ της γυναικείας χειραφέτησης από τη μία πλευρά και ο ανιψιός της από την άλλη, νεαρός και φέρελπις στρατιωτικός, που δυσκολεύεται να εκφράσει με θάρρος τα πιστεύω του (εμφανής εδώ η ειρωνεία) και διατυπώνει απόψεις ιδιαίτερα συντηρητικές για το γυναικείο ζήτημα.[15] Η γυναίκα-δασκάλα και ο άνδρας-μαθητής. Η διαφορά της

13 (Δάφνη, Λώρα 1921, 19). Μελέτες όπως: *Ιστορία της σεξουαλικότητας* (Φουκώ 1978, 27-49)· *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud* (Laqueur 1992, 193-243)· Sexuality (Weeks 2010, 1-45) ρίχνουν φως στη διαδικασία κατασκευής της σεξουαλικότητας αναδεικνύοντας την ισχύ των λογοθετικών πλαισίων. Περί της αποτύπωσης της γυναικείας σεξουαλικότητας σε κείμενα της ίδιας περιόδου και των πιο προωθημένων θέσεων που αναδεικνύει η ποίηση έναντι της πεζογραφίας βλ. «Γυναικεία σεξουαλικότητα και γραφή στα περιοδικά λόγου και τέχνης (1900-1920)» (Νικολοπούλου, 59-72).

14 (Δάφνη, Λώρα 1921, 22)

15 Παρά την οικογενειακή παράδοση και τα επαινετικά σχόλια για τον στρατό δεν είναι λίγες οι περιπτώσεις που η Λώρα Δάφνη υπονομεύει την εικόνα του γενναίου υπηρέτη του έθνους σκιαγραφώντας διόλου κολακευτικά πορτραίτα στρατιωτικών, όπως τον επιπόλαιο στρατηγό Ροδίνη ή τον αλκοολικό και ψυχικά

ηλικίας δεν είναι τυχαία, όχι μόνο γιατί έτσι τονίζεται η διδακτική διάσταση του διηγήματος. Το μάθημα γυναικείας απελευθέρωσης της θείας προς τον ανιψιό, είναι ωφέλιμο μεν αλλά όχι επικίνδυνο για τις παγιωμένες κοινωνικές δομές, αφού το παραδίδει μία γυναίκα ερωτικά παροπλισμένη και άρα ακίνδυνη να θέσει σε εφαρμογή τις περί γυναικείας απελευθέρωσης απόψεις της. Η διάρρηξη των συμβάσεων και η ανατροπή μετατίθενται αορίστως στο μέλλον. Ο Νικίας είναι τελικά αυτός που κλείνει το διήγημα λέγοντας: «Θεία Ρόζα, δίδω και την ψυχήν μου εις τον Διάβολον δια να εύρω μία σύζυγον όπως εσύ, δεν θα ήθελον όμως να ήμην ο σύζυγος της εξαδέλφης μου!».

Η Λώρα Δάφνη, ωστόσο, δεν παραβλέπει το ζήτημα της σωματικής έλξης ούτε και το δικαίωμα της γυναίκας στη σεξουαλική απόλαυση. Χαρακτηριστικότερη όλων η περίπτωση της Ελένης στο «Εν όνειρον» που δεν νιώθει καμία σεξουαλική έλξη για τον σύζυγό της παρά την αταλάντευτη αγάπη του. Όμως δεν τολμά να φύγει από τον συμβατικό γάμο της. Έτσι όταν μετά από είκοσι χρόνια μένει χήρα και αποκτά την πολυπόθητη ελευθερία, δεν έχει πια τι να την κάνει αφού στα τριάντα εννέα της χρόνια θεωρείται «σχεδόν γραία».[16] Ο έρωτας προσγειώνεται. Δεν είναι μόνο το εξιδανικευμένο αίσθημα, όπως συχνά παρουσιάζεται σε κείμενα της περιόδου τόσο από γυναίκες όσο και από άντρες δημιουργούς, αλλά έχει μία ακόμη ισχυρή και καθοριστική διάσταση, τη σωματική. Και όταν τα όρια ξεπερνιούνται είτε προς τη μία είτε προς την άλλη κατεύθυνση υπάρχει και το ανάλογο τίμημα. Όχι τυχαία μια τέτοια ιστορία που γέννησε θάνατο και δυστυχία αποτυπώνεται στο πρώτο από τα παραμύθια της για μεγάλους με τη δράση να εκτυλίσσεται στο μακρινό και ακαθόριστο παρελθόν.[17] Αξιοσημείωτο είναι ότι η γυναίκα που αφήνεται στα πάθη της θεωρείται από τον περίγυρό της μάγισσα, ενώ είναι χαμηλής καταγωγής, σε αντίθεση με τη «λεπτή» και «υπερήφανον» κυρία Ροδίνη, φανερώνοντας ένα ακόμη στερεότυπο σχετικά με την έκφραση της γυναικείας σεξουαλικότητας. Στην άλλη πλευρά στέκονται δύο μελαγχολικές γυναίκες· η εικοσιπεντάχρονη κοπέλα στο «Απόγνωσις», που αυτοκτονεί μην αντέχοντας την πλήξη και

διαταραγμένο σύζυγο της Δέσποινας Μαρίας (Δάφνη, Λώρα 1921, 16-18, 54-55).

16 (Δάφνη, Λώρα 1921, 83-87)

17 Βλ. «Ο Παληόπυργος». (Δάφνη, Λώρα 1921, 91-102)

την καταπίεση της μικροαστικής οικογένειάς της, και η μεσόκοπη γυναίκα στο «Φθινοπωρινή εικών», που στα μάτια του άνδρα παρατηρητή δεν μπορεί παρά να είναι γεροντοκόρη.[18] Πρόκειται για διαπίστωση που καταδεικνύει την ισχύ του ανδρικού βλέμματος στη διαμόρφωση της εικόνας της γυναίκας καθώς και των στερεοτύπων που τη συνοδεύουν. Το γεγονός ότι το κείμενο αποτυπώνει μια εικόνα μοναξιάς φορτισμένη με πλήθος αρνητικών συνδηλώσεων χωρίς να την υπονομεύει δείχνει, εκτός άλλων, τη δυσκολία των ίδιων των γυναικών να αποδεσμευθούν από την εικόνα που επιφυλάσσει γι' αυτές μια κοινωνία πατριαρχικά δομημένη.

Η μητρότητα είναι μία από τις κρίσιμες παραμέτρους που διαμορφώνουν τη θέση, τη συμπεριφορά και τη στάση των γυναικών, καθώς θεωρείται παράγοντας καθοριστικός για την ολοκλήρωση τους.[19] Στο διήγημα «Μητέρες» έχουμε ένα παράδειγμα της λεγόμενης εθνωφελούς μητρότητας με τη μητέρα που ανέθρεψε γενναίους στρατιώτες για την υπεράσπιση του έθνους να στέκεται υπερήφανη και να αντιδιαστέλλεται με εκείνη που κουβαλά τη ντροπή της μη συμμετοχής των παιδιών της στα πεδία των μαχών.[20] Ο διδακτισμός αποτυπώνεται στο κλείσιμο του διηγήματος με τη γεμάτη θαυμασμό αναφορά στην πρώτη: «Αυτή, αυτή ήτον η ενσάρκωσις της ελληνίδος-μητρός της μητρός των παιδιών της Μεγάλης μας Ελλάδος!». Η χρονολογική ένδειξη «Φεβρουάριος 1913» σηματοδοτεί μια εποχή εθνικού αναβρασμού που η πολεμική ετοιμότητα και ο ηρωισμός είναι το ζητούμενο. Η σύνδεση μητρότητας και εθνικισμού σε περιόδους εθνικών διεκδικήσεων παρατηρείται έντονα στον Ευρωπαϊκό χώρο κατά τον 18ο και 19ο αιώνα ενώ συνεχίζεται κατά τον 20ό,[21]

18 (Δάφνη, Λώρα 1921, 58-65, 71-73)

19 Είναι χαρακτηριστική η αναφορά στη χρόνια παντρεμένη αλλά αποξενωμένη από το σύζυγό της Νέλλη στο διήγημα «Μία ύπαρξις»: «Η μητρότης δεν είχεν επέλθη όπως την μορφώσει εις τελείαν γυναίκα και ευκόλως ο θεατής θα ηδύνατο να εκλάβη ως δεσποινίδα την κυρίαν με το λευκόν φόρεμα και το σώμα με τας παρθενικάς γραμμάς» (Δάφνη, Λώρα 1921, 49).

20 (Δάφνη, Λώρα 1921, 67-70)

21 Βλ. ενδεικτικά: 'Gender, ethnicity and cultural identity: women's "places" ' (Charles and Hintjens 1998, 1-26)· *The Myths of Motherhood: How Culture Reinvents the Good Mother* (Thurer 1995, 210-218, 230-233)· *Feminism and Motherhood in Western Europe, 1890-1970: The Maternal Dilemma* (Taylor Allen 2005, 111-135)· *Fighting Forces, Writing Women: Identity and Ideology in the First World War* (Ouditt 1994, 89-168).

πόσω μάλλον στην Ελλάδα που γυναικείες διεκδικήσεις και στόχοι εθνικοί συνδέθηκαν στενότερα απ' ότι σε άλλες χώρες.[22] Γι' αυτό άλλωστε η μόρφωση της γυναίκας καθίσταται εθνικής σημασίας.[23] Επιβιώνει στην ουσία η αντίληψη ότι ο άνδρας βγαίνει μπροστά – είναι ο ενδεδειγμένος, δηλαδή, να χειρισθεί τα της δημόσιας σφαίρας – και η γυναίκα μένει στα μετόπισθεν, για να χειρίζεται τα της ιδιωτικής / οικιακής. Ωστόσο, η ανατροφή παιδιών ικανών να προσφέρουν στο έθνος είναι ένας από τους τρόπους που χρησιμοποιήθηκε από τις ίδιες τις γυναίκες για την έξοδο τους στη δημόσια σφαίρα και την αναγνώριση της κοινωνικής προσφοράς τους, παρά το γεγονός ότι τις εγκλωβίζει στον παραδοσιακό τους ρόλο. Μια τέτοια ευθύνη προσδίδει αναμφισβήτητα κύρος, γεννά όμως και τις προϋποθέσεις για αυστηρότερο έλεγχο της διαγωγής τους τόσο δημόσια όσο και ιδιωτικά.

Έρωτας και μητρότητα είναι μία επίσης δυναμική σχέση που ενδιαφέρει τη Λώρα Δάφνη. Πέρα από τις λίγες περιπτώσεις που συνυπάρχουν αρμονικά, στις περισσότερες η σχέση τους είναι ανταγωνιστική. Το πόσο προβληματική μπορεί να γίνει φαίνεται στην ιστορία της εικοσάχρονης Ελένης στο «Εν όνειρον», που μετά από ένα χρόνο γάμου με πίκρα διαπιστώνει ότι δεν κατάφερε να γευτεί τίποτα από τα δύο: «Αν ο Θεός τη έδιδε ένα παιδί, τούτο θα την παρηγόρει ίσως, και αφού ο γάμος δεν κατόρθωσε να την κάμη γυναίκα, θα εγένετο τουλάχιστον μητέρα».[24] Εδώ η μητρότητα λειτουργεί ως αντιστάθμισμα του έρωτα, επισκιάζοντας – ή καλύτερα εργαλειοποιώντας – την ίδια την ερωτική επιθυμία που οδηγεί την ηρωίδα σε υπαρξιακό αδιέξοδο.

Σε κάθε περίπτωση η μητρότητα γίνεται σεβαστή και όχι σπάνια τίθεται πέρα και πάνω από τον έρωτα, καθώς το πρότυπο της «ιέρειας εν τω οίκω», ιδιαίτερα ισχυρό τις δύο πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, είναι ευδιάκριτο στα πεζά της Λώρας Δάφνη.[25]

22 Βλ. «Μητέρα ή πολίτις; Ελληνικές εκδοχές της γυναικείας χειραφέτησης (1870-1920)» (Ψαρρά 1999, 90-107) αλλά και ένα χαρακτηριστικό άρθρο δημοσιευμένο το 1914: «Οικογένεια και μήτηρ. (Χαρισμένο εις τας αναγνωστρίας μου)» (Ελένη η Σπαρτιάτις, 2).

23 Βλ. για παράδειγμα άρθρο του 1890: «Τι την θέλουσιν αι γυναίκες την αρχαίαν ελληνικήν» (Παρρέν, 1-2).

24 (Δάφνη, Λώρα 1921, 85)

25 Βλ. ενδεικτικά: Εριέττα Γ. Κωνσταντινίδου, «Εικών της ανθρώπινης ζωής», *Εφημερίς των Κυριών* (Κων/πολη), τ. Α, τχ. 8-9 (1/1/1910): 72.

Παραδείγματος χάριν, στο διήγημα «Χρυσάνθεμα» η γοητευτική χήρα Άννα Σέρφη, αφοσιωμένη μητέρα ενός δεκαεξάχρονου αγοριού, απαρνιέται τον έρωτα του παντρεμένου εραστή της και είναι αυτή που τολμά να φύγει πρώτη από τη σχέση τους, προκειμένου να μείνει ενωμένη η οικογένειά του με τίμημα βαρύ για την ίδια.[26] Το τρεις φορές επαναλαμβανόμενο «μόνη της»: «μόνη της το απεφάσισεν ούτω», «μόνη της εθυσίασεν την ιδικήν της ευτυχίαν εις την γαλήνην της οικογενειακής εστίας», «μόνη της ηθέλησεν όπως ο άνδρας εκείνος μείνει προ παντός πατέρας των παιδιών του […]» τονίζει την αυτοτέλεια αλλά και τη μοναξιά της έναντι του εραστή της, που φαίνεται πιο αδύναμος και προσπαθεί να την επαναπροσεγγίσει. Αξίζει να προσέξει κανείς την αντίθεση ανάμεσα στις δύο γυναίκες, τη «σύζυγο της ψυχής» και τη «σύζυγο της κοινωνίας»: «λεπτοφυής», με «λεπτότητα ιδεών και αισθημάτων» αλλά όχι στην πρώτη της νιότη η ερωμένη, ένα όμορφο και γελαστό κορίτσι που μετά την απόκτηση παιδιών κατέληξε μία «ευτραφής παραμάνα» και «αγαθή νοικοκυρά» η σύζυγος, την οποία ο άνδρας της έβλεπε ως «τον άγγελον πιστόν φύλακα του οίκου του» χωρίς να μπορεί να μοιραστεί μαζί της τις πνευματικές ανησυχίες του. Η κοινωνική σύμβαση στο τέλος αποδεικνύεται ισχυρότερη («Ο γάμος εθριάμβευσεν ακόμα μια φορά») αν και σοβαρότατα τραυματισμένη. Ανάλογη είναι η κατάληξη στο «Walzertraum», όπου η Αναστασία, μητέρα τριών παιδιών, τελικά δεν παρασύρεται από τη γοητεία ενός άλλου άνδρα που γνώρισε σ' ένα χορό μεταμφιεσμένων.[27] Όταν βγάλει την αποκριάτικη στολή και την ψευδαίσθηση ελευθερίας που της έδωσε, επιστρέφει στην πραγματικότητά της και επιλέγει τα παιδιά της. Ούτε εδώ έχουμε ανατροπή από τη συγγραφέα που δε θέλει να εκθέσει τις ηρωίδες της με πράξεις αμφιλεγόμενες στα μάτια των περισσοτέρων. Η μητρότητα σημαίνει πρωτίστως καθήκον και ευθύνη ακόμα κι όταν ο γάμος είναι συμβατικός και μάλλον καταπιεστικός. Σε μία μόνο περίπτωση, μητέρα επιθυμεί διακαώς να φύγει από τον συμβατικό γάμο της για χάρη του έρωτα, καθώς θεωρεί ότι έχοντας φτάσει στην ωριμότητα είναι δικαίωμά της να διεκδικήσει την ευτυχία.[28]

26 (Δάφνη, Λώρα 1921, 5-12). Χαρακτηριστική η τελευταία σκηνή που θυμίζει αποχαιρετισμό νεκρού.

27 (Δάφνη, Λώρα 1921, 75-81)

28 (Δάφνη, Λώρα 1921, 33-43)

Και για την Έλλη, δεν είναι μόνο οι ανάγκες του πνεύματος αλλά και αυτές του σώματος που ζητούν το μερίδιο τους: «Ω πόσον θα ήτο ευτυχής να παρέδιδε το ωραίον εκείνο σώμα ως πρότυπον εις τον καλλιτέχνην και, τις οίδε! ίσως με την αυτήν ευτυχίαν θα το παρέδιδε και εις τον άνδραν!». Προηγουμένως, βέβαια, έχει γίνει αναφορά στη στοργή και την αγάπη με την οποία μεγάλωσε τα παιδιά της, στο γεγονός ότι αυτά πλέον φοιτούν σε σχολείο του εξωτερικού επομένως είναι μόνη της, καθώς και στις απιστίες του συζύγου της. Τελικά, οι επιθυμίες της Έλλης για μια ακόμη φορά ματαιώνονται. Η ηρωίδα πληγώνεται βαθύτατα αλλά ταυτόχρονα «προφυλάσσεται» από μία ηθικά επιλήψιμη επιλογή.

Βλέπει κανείς ιστορίες διαφορετικών μεταξύ τους γυναικών που αφήνουν να διαφανούν ρωγμές στο οικοδόμημα των κοινωνικών συμβάσεων, το οποίο όμως παραμένει στέρεο. Οι ηρωίδες της Λώρας Δάφνη κινούνται εντός του κοινωνικά αποδεκτού πλαισίου, που ορίζεται από τη συνοχή βιολογικού φύλου, κοινωνικού φύλου και σεξουαλικότητας, και μέσα από τις πράξεις τους επιτελούν τον κοινωνικά και πολιτισμικά προσδιορισμένο ρόλο τους.[29] Οι συγκρούσεις και το υπαρξιακό κενό που οι περισσότερες βιώνουν δεν οδηγούν στην ανατροπή. Θέτουν, ωστόσο, σοβαρά ερωτηματικά σχετικά με τις κρατούσες κοινωνικές και πολιτισμικές διαδικασίες που ορίζουν την έμφυλη κοινωνικοποίηση.

Υπάρχουν, βέβαια, και οι γυναίκες που τολμούν να φύγουν. Είναι η δεκαεπτάχρονη μαθήτρια Φλώρα στο διήγημα «Απόγνωσις», που φεύγει από το μικροαστικό, καταπιεστικό οικογενειακό περιβάλλον προς άγνωστη κατεύθυνση. Την ιστορία της τη μαθαίνουμε αντιστικτικά μέσα από την τραγική πορεία της αδελφής της, που μετά από τη φυγή της αυτοκτονεί. Και, βέβαια, είναι η Θεόνη (sic) στο διήγημα «Ελευθέρα!», που δραπετεύει από το μεσοαστικό σπίτι και τον πληκτικό γάμο της με σύμμαχο το ταλέντο της στη συγγραφή.[30] Αρχίζει να δημοσιεύει κείμενά της, εκδίδει βιβλίο με ψευδώνυμο και βρίσκει δουλειά σε γαλλικό περιοδικό, για να εξασφαλίσει τα προς το ζην.[31] Όλα αυτά, βέβαια, όχι στην ελληνική

29 Σημαντικά εδώ τα περί της παραστασιακής επιτελεστικότητας και της σημασίας της κατά την κατασκευή του φύλου. Βλ. Gender Trouble (Butler, Judith 1999, vii-xxvi, 3-22).

30 (Δάφνη, Λώρα 1921, 25-32)

31 Χαρακτηριστικά τα λόγια της για τα χρήματα που θα κερδίζει: «Δεν είναι πολλά, αλλ' είμαι τόσον περήφανος διότι τα κερδίζω μόνη *διά της πνευματικής μου*

γλώσσα ούτε στην Αθήνα όπου διαμένει αλλά στο Παρίσι που θα είναι ο επόμενος σταθμός της. Δυναμωμένη από τις επιτυχίες ζητά διαζύγιο χωρίς περιστροφές, αφήνοντας τον σύζυγο της άφωνο και εκμηδενισμένο. Παιδιά δεν υπάρχουν άρα δεν τίθεται ενώπιον διλημμάτων. Αυτό που έχει ενδιαφέρον είναι οι εξηγήσεις της προς τον σύζυγο, ένας λόγος αποφασιστικός αλλά μάλλον ξύλινος που συνοψίζει τις θέσεις του διηγήματος για τη γυναικεία χειραφέτηση. Τα όσα λέει η Θεόνη την πάνε ένα βήμα πιο πέρα από το ακίνδυνο μάθημα που παραδίδει η μεγαλοαστή κυρία Ροδίνη στο ανιψιό της, γιατί τολμά δια του έργου της να κάνει πράξη τα όνειρά της κι έτσι αναδεικνύεται σε πρότυπο Νέας Γυναίκας για τα ελληνικά δεδομένα.

Μόρφωση, δημιουργικότητα και εργασία τίθενται στην πρώτη γραμμή με την προϋπόθεση, βέβαια, η γυναίκα να έχει τη δύναμη να διαρρήξει όσα την κρατούν καθηλωμένη. Το πέρασμα της Θεόνης από την ανάγνωση στη συγγραφή, από τη μοναχική απασχόληση για να ξεφεύγει από την ανιαρή καθημερινότητα στη δημόσια έκθεση, σηματοδοτεί το πέρασμά από την παθητικότητα στη δράση, μια πορεία μαθητείας και ενηλικίωσης που προϋποθέτει την αυτογνωσία και την αμφισβήτηση.[32] Ανοίγει έτσι ένα νέο δρόμο και οδηγείται σε μία προωθημένη αντίληψη για τα δικαιώματα και τη θέση της γυναίκας. Βοηθός της σε αυτή την πορεία είναι μία άλλη εργαζόμενη γυναίκα, η γαλλίδα θεία της που προετοιμάζει το έδαφος της μετάβασης στη νέα ζωή.

Η συγγραφή είναι εδώ το μέσο που ανατρέπει μια τελματωμένη κατάσταση και υπονομεύει την ανδρική κυριαρχία.[33] Επιτυγχάνει,

---

εργασίας, ώστε μου φαίνονται χιλιάδες, μου φαίνονται εκατομμύρια!» (έμφαση δική μου).

32 Αναφορικά με την προσέγγιση του διηγήματος «Ελευθέρα!» και, συγκεκριμένα, την πορεία προς τη χειραφέτηση της ηρωίδας, ιδιαίτερα χρήσιμη αποδεικνύεται η άποψη της Rita Felski περί μυθιστορημάτων αυτό-ανακάλυψης και, ειδικότερα, περί φεμινιστικών μυθιστορημάτων ενηλικίωσης (Felski 1989, 122-138). Σημαντική είναι, επίσης, η *δομή της μαθητείας*, όπως περιγράφεται από τη Susan Rubin Suleiman, ένα σχήμα που, φωτίζοντας τη διαδικασία μετάβασης από την παθητικότητα στη δράση, αναδεικνύει τους ιδεολογικούς στόχους του κειμένου (Suleiman 1983, 63-100).

33 Χαρακτηριστικές είναι ορισμένες από τις διακοσμητικές βινιέτες που βρίσκονται στο τέλος των διηγημάτων και υπογραμμίζουν τη σημασία της γραφής και της μελέτης. Στα διηγήματα «Ελευθέρα!» και «Μητέρες» (Δάφνη, Λώρα 1921, 32, 70) η διακοσμητική βινιέτα απεικονίζει γυναίκα αρχαιοπρεπώς ντυμένη που κοιτά μπροστά και κρατά γραφίδα και πάπυρο στο δεξί χέρι και ένα πυρσό στο αριστερό, φωτίζοντας το σκοτάδι. Στο βινιέτα στο τέλος του «Δέσποινα-Μαρία»

δηλαδή, όσα δεν κατάφερε ο έρωτας στα παραπάνω διηγήματα. Είναι δε σαφώς αποτελεσματικότερη από την αρμόζουσα για το γυναικείο φύλο ενασχόληση με τα εργόχειρα τόσο της Ελένης στο «Εν όνειρον», που μένει στον συμβατικό γάμο της, όσο και της Αντιόπης στο «Απόγνωσις», που καταφεύγει στην αυτοκαταστροφή. Είναι, βέβαια, σημαντικό ότι τα πλέον κρίσιμα σημεία στη διαδρομή της Θεόνης τοποθετούνται στο εξωτερικό. Η ίδια η ηρωίδα έχει δυο πατρίδες, την Ελλάδα και τη Γαλλία, δύο γλώσσες και δυο ισχυρές παραδόσεις να την τροφοδοτούν, όπως τονίζεται παραπάνω από μια φορά στο διήγημα. Εν έτει 1912, χρονολογία πρώτης δημοσίευσης του συγκεκριμένου διηγήματος, η συγγραφέας προειδοποιεί ότι ο δρόμος για να πραγματοποιηθούν όλα αυτά στην Ελλάδα είναι ακόμη μακρύς και δύσβατος.

Επιστρέφοντας στα ερωτήματα περί του τρόπου και των όρων με τους οποίους η Λώρα Δάφνη προσεγγίζει το θέμα της γυναικείας χειραφέτησης, οφείλει κανείς να επισημάνει ότι τα έντεκα πρώτα διηγήματα απηχούν το πρότυπο της Νέας Γυναίκας όπως προσαρμόστηκε στην ελληνική πραγματικότητα, χωρίς δηλαδή τον ριζοσπαστισμό των γυναικείων διεκδικήσεων στο εξωτερικό. Οι ελληνίδες καταγγέλλουν τον γάμο από συμφέρον και το θεσμό της προίκας και ζητούν δικαιώματα στη μόρφωση, την εργασία και την επιλογή συντρόφου, όχι όμως πολιτικά δικαιώματα. Η Λώρα Δάφνη, φωτίζοντας τη γυναικεία εμπειρία του έρωτα, της σωματικότητας, της συμβίωσης, της δημιουργίας, θίγει ζητήματα σημαντικά για τον ρόλο και τη θέση της γυναίκας και αμφισβητεί παγιωμένες αντιλήψεις. Είναι όμως παράλληλα πολύ προσεκτική όσον αφορά την ανατροπή των παραδεδομένων, που γίνεται υπό προϋποθέσεις. Η γυναίκα παραμένει ο «άγγελος του σπιτιού» και η διπλή ηθική καλά κρατεί, ενώ ο έρωτας δε λειτουργεί ως δύναμη ανατρεπτική, αφού τελικά υπερισχύει η κοινωνικά αποδεκτή αντίληψη, που θέλει τις γυναίκες συναισθηματικές, υπομονετικές και παθητικές. Η Λώρα Δάφνη κινείται στο πλαίσιο της ήπιας διεκδίκησης που εδραίωσε η Παρρέν και διατηρεί πολλά από τα

(Δάφνη, Λώρα 1921, 57) απεικονίζεται μία κουκουβάγια που κάθεται πάνω σε βιβλία με φόντο μία βιβλιοθήκη, ενώ στη βινιέτα που συνοδεύει τα διηγήματα «Χρυσάνθεμα» και «Δύο Έρωτες» (Δάφνη, Λώρα 1921, 12, 43) απεικονίζεται μία φτερωτή ανθρώπινη φιγούρα που κρατά γραφίδα και βιβλίο σημειώνοντας πάνω σε μια υδρόγειο σφαίρα.

στερεότυπα για τα δύο φύλα, που συνεχίζουν να έχουν κρίσιμη επίδραση στη συμπεριφορά και τις επιλογές τους. Να σημειωθεί ότι γενικότερα η Λώρα Δάφνη είναι προσεκτική ως προς τις δημόσιες τοποθετήσεις της. Χαρακτηριστικό παράδειγμα η στάση της σ' ένα άλλο φλέγον ζήτημα, το γλωσσικό, όπως φαίνεται από το δισέλιδο σημείωμά της στο τέλος του πρώτου βιβλίου, όπου προσπαθεί να σταθεί στη μέση. Με αφορμή τη σταδιακή απομάκρυνσή της από την αυστηρή καθαρεύουσα, παρομοιάζει τη γλώσσα με ένα ζωντανό οργανισμό που εξελίσσεται και επισημαίνει ότι η καθαρεύουσα προορίζεται για έργα επιστημονικά σε αντίθεση με τη δημώδη – παραστατική, όπως τη χαρακτηρίζει, – που είναι η πλέον κατάλληλη για τη λογοτεχνία.

Με τα έντεκα διηγήματα του πρώτου βιβλίου η Λώρα Δάφνη ολοκληρώνει το 1921 έναν κύκλο στον οποίο βασικό ζητούμενο ήταν να προβάλει τα δίκαια του φύλου της μέσα από προγραμματικού χαρακτήρα κείμενα. Στο επόμενο συγγραφικό της εγχείρημα υπό τον τίτλο «Σαν παραμύθια…» η Λώρα Δάφνη πιάνει το νήμα που άφησε στις αρχές της δεκαετίας του 1920 και φτάνει έως και τη δεκαετία του 1930. Το 1951 έξι από τα οκτώ αυτά κείμενα εκδίδονται αυτοτελώς. Σαν αδειάζει για δεύτερη φορά τα συρτάρια της, για να κλείσει έναν ακόμη κύκλο διανύοντας την όγδοη δεκαετία της ζωής της. Το παραμύθι, ως είδος που έχει αφομοιώσει παραδόσεις και μύθους, αφηγηματικές τεχνικές και μοτίβα, φαίνεται ότι αποτελεί γι' αυτήν ασφαλές καταφύγιο έκφρασης. Δεν είναι άλλωστε η μόνη από τη γενιά της. Αρκεί μόνο να θυμηθούμε τη συνομήλικη της Πηνελόπη Δέλτα. Παράλληλα, το παραμύθι, κουβαλώντας πληθώρα εμπειριών εγγεγραμμένων στη συλλογική μνήμη, μπορεί να λειτουργήσει ως οδηγός καθώς διαπραγματεύεται ακανθώδη υπαρξιακά ζητήματα. Στο πλαίσιο αυτό, μπορούμε να δούμε και τις αναφορές που γίνονται σε θέματα που αφορούν τη γυναίκα. Είναι όμως το πρώτο της βιβλίο, έγκαιρα τοποθετημένο σε σχέση με τα ζητούμενα της εποχής, που παρουσιάζει ιδιαίτερο ενδιαφέρον ως προς τις θέσεις περί γυναικείας χειραφέτησης, οι οποίες σε μεγάλο βαθμό διαμορφώθηκαν από τους αγώνες στο γύρισμα του 19ου αιώνα. Οι εξελίξεις σε κοινωνικό και πολιτικό επίπεδο από τα μεσοπολεμικά χρόνια και εξής αλλάζουν άρδην τις συνθήκες στις οποίες τίθεται το γυναικείο ζήτημα. Οι γυναίκες μας δίνουν πλέον κείμενα αρκετά

διαφοροποιημένα σε σχέση με το παρελθόν θέτοντας τα γυναικεία δικαιώματα στο πλαίσιο ευρύτερων κοινωνικών διεκδικήσεων.[34] Η Λώρα Δάφνη φαίνεται ότι δεν να μπορεί να ακολουθήσει την αργή αλλά σταθερή εξέλιξη του κινήματος. Η φωνή της όμως δεν παύει να είναι σημαντική για την συμπλήρωση της εικόνας που έχουμε για συγγραφική παρουσία των γυναικών το πρώτο ήμισυ του 20ού αιώνα.

Βιβλιογραφία

Αβδελά, Έφη & Ψαρρά, Αγγέλικα: «Πρόλογος». Στο: Έφη Αβδελά & Αγγέλικα Ψαρρά (Επιμ.), *Ο Φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου. Μια Ανθολογία*. Αθήνα: Γνώση 1985: 13-97.

Βαρίκα, Ελένη: *Η Εξέγερση των Κυριών. Η γένεση μιας φεμινιστικής συνείδησης στην Ελλάδα 1833-1907*. Αθήνα: Κατάρτι 2004.

Butler, Judith: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York and London: Routledge [2]1999 ([1]1990).

Γ.Ε. [Γενεράλις, Εμμανουήλ]: «Μαρία Τρικούπη». Στο: *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια*. Τόμος ΚΓ. Αθήνα: «Πυρσός» Ανώνυμος Εταιρεία Εκδόσεων & Γραφικών Τεχνών 1933: 320-321.

Charles, Nickie and Hintjens, Helen: "Gender, ethnicity and cultural identity: women's 'places'". Στο: Nickie Charles and Helen Hintjens (Ed.), *Gender, Ethnicity and Political Ideologies*. London and New York: Routledge 1998: 1-26.

Δάφνη, Λώρα (Μ.Τ.): *Από την ζωήν της γυναικός.* Αθήναι: Τυπογραφείον Γ. Η. Καλλέργη & Σιας 1921.

Δάφνη, Λώρα (Μ.Κ.Τ.): *Σαν Παραμύθια…* . Αθήναι: Τυπογραφεία «Πατρίς» 1951.

————: «Φθινοπωρινό Φάληρον». *Δάφνη* τ. Α΄, τχ. 10 (1909): 4.

"Ein Walzertraum". *Πινακοθήκη* τ. ΙΑ΄, τχ. 121 (1911): 9-11.

«Δύο Έρωτες». *Πινακοθήκη* τ. ΙΑ΄, τχ. 127 (1911): 132-137.

34 Βλ. ενδεικτικά τα εξής κείμενα: «Η διεκδίκηση της ισότητας: τα φεμινιστικά έντυπα το Μεσοπόλεμο (1920-1940)» (Σαμίου, 23-28)· «Πρόλογος» (Έφη Αβδελά, Αγγέλικα Ψαρρά 1985, 13-97). Αναφορικά δε με τις συγκρούσεις μεταξύ των γυναικών κατά τον Μεσοπόλεμο βλ. χαρακτηριστικά: «Γυναίκες στο κυνήγι της ηδονής και της ψήφου: Οι φεμινίστριες στον κομμουνιστικό λόγο του Μεσοπολέμου» (Ψαρρά 2003, 182-211).

«Ελευθέρα!». *Πινακοθήκη* τ. ΙΒ΄, τχ. 133 (1912): 15-17.

«Δέσποινα-Μαρία». *Πινακοθήκη* ΙΒ΄, 136-137 (1912): 74-76.

«Χρυσάνθεμα». *Πινακοθήκη* τ. ΙΒ΄, τχ. 140 (1912): 147-150.

«Ρόζα». *Πινακοθήκη* τ. ΙΣΤ΄, τχ. 186 (1916): 70-71 & τχ. 187 (1916): 86-90.

Δικ [Δ Ι. Καλογερόπουλος]: «Καλλιτεχνικά σημειώματα. Ι. Αι γράφουσαι Ελληνίδες». *Παλιγγενεσία* (8/6/1896): 2.

«Καλλιτεχνικά σημειώματα. ΙΙ. Αι γράφουσαι Ελληνίδες». *Παλιγγενεσία* (9/6/1896): 2.

————: V. Αι γράφουσαι Ελληνίδες». *Παλιγγενεσία* (18/6/1896): 2.

————: V. Αι γράφουσαι Ελληνίδες». *Παλιγγενεσία* (24/6/1896): 2.

Ελένη η Σπαρτιάτις [Ελένη Κομνηνού-Πλατανιά]: «Οικογένεια και μήτηρ. (Χαρισμένο εις τας αναγνωστρίας μου)». *Το Πανελλήνιον* τ. 1, τχ. 11 (1/5/1914): 2.

Felski, Rita: *Beyond Feminist Aesthetics: Feminist Literature and Social Change.* Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 1989.

Κωνσταντινίδου, Εριέττα Γ.: «Εικών της ανθρώπινης ζωής». *Εφημερίς των Κυριών* (Κων/πολη) τ. Α΄, τχ. 8-9 (1/1/1910): 72.

Laqueur, Thomas: *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud*. Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard University Press 1992.

Νικολοπούλου, Μαρία: «Γυναικεία σεξουαλικότητα και γραφή στα περιοδικά λόγου και τέχνης (1900-1920)». Στο: Κωνσταντίνος Α. Δημάδης (Επιμ.), *Δ΄ Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών - Πρακτικά (Γρανάδα, 9-12 Σεπτ. 2010): «Ταυτότητες στον Ελληνικό Κόσμο (Από το 1204 έως σήμερα)»*. Τόμος Δ΄ (ISBN 978-960-99699-6-3). Αθήνα: Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών 2011: 59-72.

Ντενίση, Σοφία: *Ανιχνεύοντας την «αόρατη» γραφή: Γυναίκες και γραφή στα χρόνια του ελληνικού Διαφωτισμού-Ρομαντισμού*. Αθήνα: Νεφέλη 2014.

Ouditt, Sharon: *Fighting Forces, Writing Women: Identity and Ideology in the First World War*. London and New York: Routledge 1994.

Παρρέν, Κ.: «Τι την θέλουσιν αι γυναίκες την αρχαίαν ελληνικήν». *Εφημερίς των Κυριών* τ. Γ΄, τχ. 149 (21/1/1890): 1-2.

Ριζάκη, Ειρήνη: *Οι «γράφουσες» Ελληνίδες. Σημειώσεις για τη γυναικεία λογιοσύνη του 19ου αιώνα*. Αθήνα: Κατάρτι 2007.

Σαμίου, Δήμητρα: «Η διεκδίκηση της ισότητας: τα φεμινιστικά έντυπα το Μεσοπόλεμο (1920-1940)». *Διαβάζω* (αφιέρωμα: «Το Ελληνικό Φεμινιστικό έντυπο») τχ. 198 (14/9/1988): 23-28.

Σ.τ.Δ. [Σημείωμα της Διευθύνσεως]: «Αι γράφουσαι Ελληνίδες». *Πινακοθήκη* τ. Ζ΄, τχ. 73 (1907): 5.

Suleiman, Susan Rubin: *Authoritarian Fictions*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1983.

Τζανάκη, Δήμητρα: *Δούλα και Κυρά. Όψεις εθνικισμού: Ρόλοι και συμπεριφορές στην Ελλάδα των ρομαντικών χρόνων (1836-1897)*. Αθήνα: Σαββάλας 2007.

Taylor Allen, Ann: *Feminism and Motherhood in Western Europe, 1890-1970: The Maternal Dilemma*. New York: Palgrave Macmillan 2005.

Thurer, Shari L.: *The Myths of Motherhood: How Culture Reinvents the Good Mother*. New York: Penguin Books 1995 ([1]1994).

Weeks, Jeffrey: *Sexuality*. New York and London: Routledge [3]2010 ([1]1986).

Φουκώ, Μισέλ: *Ιστορία της σεξουαλικότητας*. Μτφρ. Γκλόρυ Ροζάκη. Αθήνα: Κέδρος 1978.

Ψαρρά, Αγγέλικα: «Μητέρα ή πολίτις; Ελληνικές εκδοχές της γυναικείας χειραφέτησης (1870-1920)». Στο: *Το φύλο των δικαιωμάτων. Εξουσία, γυναίκες και ιδιότητα του πολίτη. Ευρωπαϊκό Συνέδριο, Αθήνα 9-10 Φεβρουαρίου 1996. Πρακτικά*. Αθήνα: Νεφέλη 1999: 90-107.

————: «Γυναίκες στο κυνήγι της ηδονής και της ψήφου: Οι φεμινίστριες στον κομμουνιστικό λόγο του Μεσοπολέμου». Στο: Χριστίνα Βλαχούτσικου, Laurie Kain-Hart (Επιμ.), *Όταν οι γυναίκες έχουν διαφορές: Αντιθέσεις και συγκρούσεις γυναικών στη σύγχρονη Ελλάδα.* Αθήνα: Μέδουσα 2003: 182-211.

Ρήξεις της στερεοτυπικής γυναικείας εικόνας και στάσης σε κείμενα γυναικών συγγραφέων του Μεσοπολέμου

Διαμάντη Αναγνωστοπούλου *

«Φεμινισμός είναι η κίνηση η παγκόσμια για να δοθούν στη γυναίκα ίσα δικαιώματα με τον άντρα στην πολιτεία, στη νομοθεσία, στην εργασία, στην κοινωνία»: αυτή η γενική τοποθέτηση της Αύρας Θεοδωροπούλου, ιδρυτικού μέλους και προέδρου του Συνδέσμου για τα Δικαιώματα της Γυναίκας, το 1927 (Θεοδωροπούλου, 867 στο Αβδελά και Ψαρρά 1985, 17) δίνει το γενικό στίγμα του μεσοπολεμικού φεμινισμού ως αφύπνισης των γυναικών, άρνησης της αποδοχής της υποδεέστερης κοινωνικής τους θέσης, και αγώνα για διεκδίκηση ισοτιμίας και ίσων δικαιωμάτων. Πέρα από αυτή την γενική τοποθέτηση βέβαια, στο χώρο των ελληνικών φεμινιστικών οργανώσεων και τάσεων κυριαρχούν οι αντιθέσεις, οι αντιφάσεις, οι διαφορετικές απόψεις αλλά και η κοινή προσδοκία και ελπίδα για καλυτέρευση της θέσης της γυναίκας στην ελληνική κοινωνία[1]. Οι γυναίκες αγωνίζονται για καλύτερη μόρφωση, για ευρύτερη παιδεία, για οικονομική ανεξαρτησία από την είσοδό τους στον εργασιακό στίβο, μέσα στον οποίο αποκτούν συνείδηση των κοινωνικών προβλημάτων της εποχής.

Στο πλαίσιο της παρούσας μελέτης θα προσπαθήσουμε να δείξουμε την αποτύπωση μερικών από αυτές τις διεκδικήσεις μέσα από κάποια λογοτεχνικά πεζογραφικά κείμενα γυναικών συγγραφέων στη συγκεκριμένη ιστορική, πολιτική, κοινωνική και αισθητική περίμετρο του μεσοπολέμου. Είναι σαφές ότι δεν μπορούμε να ομοιογενοποιούμε τα έργα των γυναικών συγγραφέων του μεσοπολέμου, και καμιάς άλλης περιόδου άλλωστε, γιατί κάθε έργο και κάθε λογοτεχνική πορεία είναι μοναδικά και ιδιαίτερα

* Διαμάντη Αναγνωστοπούλου, Καθηγήτρια Πανεπιστημίου Αιγαίου.

1 Για μια ευσύνοπτη παρουσίαση των φεμινιστικών τάσεων του μεσοπολέμου στο Αβδελά και Ψαρρά, ό.π., σ. 32-54.

Πρακτικά Ε΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτ. 2014): Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία
Τόμος Β΄ (ISBN: 978-960-99699-9-4)
© 2015 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

και δεν μπορούν να ενταχθούν σε ένα αδιαφοροποίητο όλο, όπως οι γυναίκες συγγραφείς. Μπορούμε όμως να βρούμε τα κοινά τους σημεία στη θεματολογία, στο ύφος που υιοθετούν, στα μυθιστορηματικά πρόσωπα και τις αναπαραστάσεις τους, στις υπαινικτικές ή ρητές διεκδικήσεις που εκφράζουν. Το ζήτημα των γυναικών λογοτεχνών δεν μπορεί να διαχωριστεί από την προσωπική τους ιστορία[2] και την ευαισθησία για την «κατάστασή» τους. Έτσι θα προσπαθήσουμε να ακούσουμε όχι τη φωνή των γυναικών συγγραφέων αλλά τις φωνές, πολλαπλές και προσωπικές, μερικώς παρόμοιες αλλά και απόλυτα ιδιόμορφες και συγκεκριμένες. Μέσα από τη γραφή τους και το ξεδίπλωμα των γυναικείων χαρακτήρων τους, οι γυναίκες συγγραφείς της εποχής αποκαλύπτουν πώς έβλεπαν τον κόσμο, την εποχή τους, τις οικογενειακές και κοινωνικές σχέσεις, τη γυναικεία ανατροφή τους, την κοινωνία και τη συμβολή τους στην ανάπτυξή της. Υπαινικτικά, το αφηγηματικό τους έργο, μέσα από τη στάση των ηρωίδων και των ηρώων του, προτείνει διορθώσεις στα κοινωνικά προβλήματα, θέτοντας ερωτήματα και προσπαθώντας να βρει τις απαντήσεις. Η μυθοπλασία παίρνει το ρίσκο της γυναικείας ματιάς και στάσης, ταρακουνώντας τις οριοθετημένες γραμμές που αλλοτριώνουν τα άτομα μέσα στην κοινωνική τάξη, διδάσκοντάς τους την ψεύτικη πίστη των διακρίσεων. Τα διαφορετικά στοιχεία γραφής τους έχουν σχέση με την κοινωνική πραγματικότητα της εποχής, με ψυχικά σημεία, με το βιωματικό τους παρελθόν αλλά και με στοιχεία συγκρότησης του φαντασιακού τους. Οι γυναίκες συγγραφείς του παρόντος δείγματος, μέσα από τις «ρήξεις» που προκαλούν στα κλισέ της εποχής τους στο ξεδίπλωμα της δράσης και της στάσης των μυθιστορηματικών τους προσώπων, δίνουν στους αναγνώστες και στις αναγνώστριες να αντιληφθούν ότι

2 Είναι γνωστό ότι οι γυναίκες συγγραφείς του δείγματος έχουν αστική καταγωγή, επαγγελματική ανεξαρτησία (εκπαιδευτικοί και δημοσιογράφοι), οικονομική αυτονομία, προοδευτική ιδεολογική συγκρότηση (αριστερές, βενιζελικές, δημοτικίστριες) και δραστηριοποιούνται στο φεμινιστικό κίνημα της εποχής. Η Κ. Παπά συμμετέχει ενεργά στο Σύλλογο των γυναικών επιστημόνων, όπου εκλέγεται και αντιπρόεδρος, η Λ. Νάκου συμμετέχει ως μέλος στο Σύνδεσμο για τα δικαιώματα της γυναίκας (Σύνδεσμος Ελληνίδων Υπέρ των Δικαιωμάτων της Γυναικός, 1922) και η Τ. Σταύρου δημοσιογραφεί (1936). Βλ. σχετικά (Βασιλειάδης 2006, κεφ. 5ο, 313-314 και Επίλογος, 394). Η Ε. Αλεξίου είναι μέλος του Κ.Κ.Ε από το 1928 και παίρνει διαζύγιο από τον Β. Δασκαλάκη το 1938.

το αφηγηματικό νήμα υφαίνει τους όρους μιας γενικότερης προβληματικής.

Ο παρών περίπλους για την εγγραφή του γυναικείου την περίοδο του μεσοπολέμου αφορά τέσσερις συγγραφείς (Λ. Νάκου, Κ. Παπά, Ε. Αλεξίου και Τ. Σταύρου) και επτά πεζογραφικά κείμενα,[3] μερικά από τα οποία εκδίδονται πολύ αργότερα αλλά γράφονται κατά το μεσοπόλεμο, εκφράζουν το κλίμα της εποχής και βοηθούν ως οδοδείκτες για την προσέγγιση του γυναικείου. Τα πεζογραφήματα αυτά (νουβέλες, μυθιστορήματα και χρονικά) μιλούν για το ρόλο και τη θέση της γυναίκας, κόρης, συζύγου, μητέρας μέσα από τους αντίστοιχους ρόλους που υποδύονται τα γυναικεία μυθιστορηματικά πρόσωπα, αναφέρονται σε ένα μεγάλο αριθμό προβλημάτων της γυναικείας ύπαρξης (αγάπη, συντροφικότητα, επιθυμία, σεξουαλικότητα, μητρότητα, αντρική βία, θέση της γυναίκας στον κοινωνικό και εργασιακό στίβο, ανύπαντρη μητέρα, σχέση με το σώμα, θυματοποίηση, γυναικεία ανατροφή), χωρίς να δίνουν πάντα λύσεις, προσφέρονται όμως ως τροφή για παρατήρηση και κριτική σκέψη.

Στα κείμενα αυτά θα εξετάσουμε τη θεματολογία που καλύπτει η αναπαράσταση του γυναικείου, την ανάδειξη δυναμικών γυναικείων χαρακτήρων που αποκλίνουν από τα κοινωνικά στερεότυπα της εποχής και αναδεικνύουν ένα διαφορετικό γυναικείο «εγώ», πώς προσδιορίζονται οι γυναίκες στα μυθιστορήματα, τι βλέμμα ρίχνουν στο άλλο φύλο και τι περιμένουν από αυτό, τη σχέση ανάμεσα στο εσωτερικό εγώ και την εξωτερική συμπεριφορά. Η πολύμορφη διάκριση των φύλων[4] είναι παντού διακριτή στα ανωτέρω πεζογραφήματα, στα πρόσωπα, στη δράση και τη στάση τους, τη συμπεριφορά και τα συναισθήματα που εκφράζουν. Μέσα από τα ατομικά οδοιπορικά ζωής που εξυφαίνονται αφηγηματικά, οι γυναικείοι χαρακτήρες αισθάνονται την εξωτερική αλλά και την εσωτερική πραγματικότητα ως οδυνηρή δυσκολία αφού

3 (Νάκου 1982 και 1991), (Παπά, 2003), (Αλεξίου 2010 και 1978), (Σταύρου 1975). Στο εξής οι παραπομπές στις σελίδες των βιβλίων μέσα στο κείμενο αναφέρονται σ' αυτές τις εκδόσεις.

4 Η Françoise Héritier μιλά για την «valence différentielle des sexes» (διαφορική ισχύς των φύλων θα το μεταφράζαμε αν και είναι δύσκολη η απόδοσή του στα ελληνικά) και αναλύει τους τρόπους με τους οποίους είναι το υπόστρωμα ή η μήτρα που καθοδηγεί και κυβερνά το αμετάβλητο της σχέσης αρσενικού και θηλυκού (Héritier 2013^{α}, 15-31 και 2013^{β}, 78).

ορθώνουν διαρκώς τείχη διακρίσεων και δομικής ανισοτιμίας ανάμεσα στα φύλα. Βιώνουν το βάρος της παιδικής ηλικίας, της ακανθώδους σχέσης με το μητρικό πρόσωπο, της γυναικείας ανατροφής, της πολιτισμικής παράδοσης, ζουν δύσκολα τους θεσμούς της εκπαίδευσης, του γάμου και της οικογένειας, τη σεξουαλικότητά τους.

Σ' όλα τα πεζογραφήματα του παρόντος δείγματος, εκτός από τη δράση των προσώπων και τα γεγονότα της διήγησης, υπάρχει η κριτική ένσταση, η αποκάλυψη επιθυμιών, ονείρων και απαρεσκειών. Το αφηγηματικό εγώ, πρωτεύοντα αλλά και δευτερεύοντα πρόσωπα επιδίδονται στην παρατήρηση και στην κριτική της, προσπαθώντας έτσι να βγουν από «φυλακές» της σκέψης. Μέσα από την αλλαγή των διανοητικών συνηθειών, αρχίζουν να βλέπουν διαφορετικά τη σχέση αρσενικού και θηλυκού, του εαυτού και του Άλλου, του ίδιου και του διαφορετικού. Η αφήγηση συνήθως εγγράφεται μέσα σε ένα ρεαλιστικό περιβάλλον, σε άμεση σχέση με την κοινωνική πραγματικότητα του μεσοπολέμου και τις πολιτισμικές αναπαραστάσεις της. Τα κείμενα έτσι επικυρώνουν την εγγραφή τους στο χρόνο γραφής τους αλλά και στο χρόνο ζωής των συγγραφέων τους. Οι ρόλοι που παίζουν τα γυναικεία και ανδρικά μυθιστορηματικά πρόσωπα παρουσιάζουν ορατές αντιστοιχίες με τους ρόλους της εξωτερικής πραγματικότητας, αποκαλύπτοντας ότι οι γυναίκες συγγραφείς αφενός ήταν πολύ δύσκολο να απαλλαγούν από τα στερεότυπα του καιρού τους, ακόμη και αν παρατηρούν και αποτυπώνουν τη δύσκολη κατάσταση των γυναικών και αφετέρου ότι όλες συνομιλούν, με διαφορετικό τρόπο, με τις υπάρχουσες αναπαραστάσεις, άλλοτε διερωτώμενες γι' αυτές και άλλοτε αποδομώντας τες συστηματικά.

Ένα κομβικό θέμα των πεζογραφημάτων αυτών είναι η διεκδίκηση οικονομικής αυτονομίας των γυναικών μέσα από την εργασία αλλά και αυτόνομου λόγου στο χώρο της δουλειάς. Το θέμα θίγεται από την Έλλη Αλεξίου στο *Γ΄ Χριστιανικόν Παρθεναγωγείον*, από την Κατίνα Παπά στο *Σ' ένα γυμνάσιο θηλέων* και από τη Λιλίκα Νάκου στους *Παραστρατημένους* και στην *Ξεπάρθενη*. Η αντιμετώπιση από τις ηρωίδες τους του δημόσιου χώρου της δουλειάς, παρά τις αντιξοότητες και την αντρική κυριαρχία, επιτρέπει την άνθιση μέσα τους μιας νέας γυναικείας συνείδησης.

Η Αλεξάνδρα, κεντρική ηρωίδα στους *Παραστρατημένους*,

δουλεύει ως πιανίστρια στη Γενεύη για να εξασφαλίσει τα προς το ζην στην ίδια, στη μητέρα και στον αδελφό της, πιστεύοντας «πως δεν χάνεται ποτέ κανείς, άμα είναι πρόθυμος να δουλέψει σε ό, τι του τύχει» (327) και «πως ο άνθρωπος, με τα χέρια του και με τη δουλειά του πρέπει να τρώει το ψωμί του» (364). Στην *Ξεπάρθενη*, υπάρχουν «οι γυναίκες κούκλες» της μεσοαστικής τάξης, που φλυαρούν στα σαλόνια, δεν εργάζονται και ζουν στο ψέμα και στην υποκρισία των σχέσεων (55, 72), και οι γυναίκες, όπως η ηρωίδα, που διεκδικούν το δικαίωμα της αυτονομίας και της εργασίας. Η ίδια, που δουλεύει ως δημοσιογράφος, επισημαίνει ότι «η ζωή για μια γυναίκα που εργάζεται δεν είν' ακόμα εύκολη στην Ελλάδα. […] Οι άντρες […] κρατάνε ένα σωρό προλήψεις. Δεν σέβονται τη γυναίκα που δουλεύει.[…]» (27). Ο άντρας της ετεροθαλούς αδελφής της ηρωίδας, απευθύνοντάς της το λόγο, τη ρωτά: «Πού εργάζεστε δεσποινίς; […] Μη θυμώνετε αλλά δεν αγαπώ καθόλου τις γυναίκες που εργάζονται, ούτε αυτές που γράφουν. Σηκώνουν κεφάλι. Πού θα πάει τότε η κοινωνία;» (71) Απέναντι σ' αυτή την αντρική στάση η ηρωίδα αντιπαρατάσσει τα δικαιώματά της παρά το σκληρό τίμημα που πρέπει να πληρώσει για τις επιλογές της, δηλαδή την περιθωριοποίηση, την έλλειψη αγάπης και την απευθείας αντιμετώπιση με τον αντρικό κόσμο.

Στο *Γ΄ Χριστιανικόν Παρθεναγωγείον*, η αυτοδιηγητική αφηγήτρια αφηγείται την πλούσια εμπειρία της από την πρώτη επαφή με τη δουλειά, μετά το διορισμό της στην εκπαίδευση. Ενώ στην αρχή δέχεται το διορισμό της με δισταγμό και αμφιθυμία, κυρίως για να συνεισφέρει στα πενιχρά οικονομικά της οικογένειας, η είσοδός της στον εργασιακό στίβο τη φέρνει για πρώτη φορά στη ζωή της σε επαφή με την οδυνηρή εξωτερική κοινωνική πραγματικότητα της φτώχειας (43, 164), της ταξικής ανισότητας στην κοινωνία και στην εκπαίδευση (44, 49, 50, 91, 92, 98, 132-134), της γόνιμης επαφής της με τα παιδιά, τα προβλήματά τους (42, 46, 87, 93, 102, 106, 113) και τις προσωπικές ιστορίες τους. Όλη η αφήγηση, όπως και στην Κ. Παπά, δεν παρουσιάζει τίποτε το αφηρημένο. Αντίθετα, μοιάζουν με χρονικά, με μια ακολουθία γεγονότων και στιγμιότυπων τα οποία οι αφηγήτριες, αφού μικροσκοπούν και παρατηρούν, προβαίνουν σε διαπιστώσεις και διορθωτικές προτάσεις, θέτοντας έτσι επί σκηνής τις σκέψεις και τις αντιλήψεις τους. Η επαφή της αφηγήτριας-ηρωίδας με τον

εργασιακό χώρο της εκπαίδευσης τη βοηθά να βγει από τη φυλακή του σπιτιού της, να στραφεί με εξωστρέφεια και κριτική ματιά στην κοινωνία της εποχής της και τα προβλήματά της. Αυτή η αλλαγή στάσης δίνεται εύγλωττα με το περιστατικό της γούνας που ήθελε να αγοράσει η αφηγήτρια πριν έρθει σε επαφή με τα φτωχά παιδιά του σχολείου της. «Αλλά μήνας περνούσε κ' έφερνε άλλο μήνα κ' εγώ αντίς ν' αγοράσω τις γούνες που 'λεγα, έβγαζα και τα γάντια μου προτού να μπω στο σκολειό. Δε μου 'κανε καρδιά, μου φαινότανε απάνθρωπο ν' αντικρύζω αυτόν τον κόσμο με παλτά και με γάντια και με καλοπέραση. […] Κι ούτε τις αγόρασα καθόλου κείνες τις γούνες· δε μου 'κανε πια κέφι, να τις αγοράσω. Νόμιζα πως αν το 'κανα, θα 'κανα μια πράξη ντροπιασμένη. […] Μα δεν μπορούσα πια να πετώ λεφτά […] γιατί εγώ είχα τη μαθήτριά μου την Πολυξένη, που όταν της έδωσα κείνο το άχρηστο αλφαβητάριο, […] ύστερα από μέρες με σταμάτησε ο πατέρας της στο δρόμο και μου 'πε πως έκαμα ένα μυστήριο….» (172). Η έλλειψη της εξερεύνησης του εξωτερικού κόσμου κάνει τις γυναίκες να συσσωρεύουν αντικείμενα. Η αφηγήτρια τολμά τώρα πια να αναλάβει ευθύνες, να δράσει, να πάρει το λόγο, να επικοινωνήσει με τους άλλους. Έτσι ελευθερώνεται από τα περιττά: «Όταν είχα διοριστεί, ήμουν ένα μαραζιασμένο, αρρωστημένο λουλούδι, σαν κείνα τα φυτά που συνηθίζουν οι νοικοκυράδες να φυτεύουν στα πιάτα. […] ….μα τώρα που 'φευγα, ήμουνα ένα χόρτο του κάμπου καλοθρεμμένο, χορτασμένο ήλιο και βρόχινο νερό, και πατούσα στέρεα τη γης χωρίς να κλονίζουμαι» (174-175).

Στο μυθιστόρημα της Κ. Παπά, *Σ' ένα γυμνάσιο θηλέων*, που ξετυλίγεται ως ένα χρονικό, όπως χαρακτηρίζεται από τη συγγραφέα, η αρνητική αξιολόγηση για τις γυναίκες εκπαιδευτικούς από τους άντρες που εκπροσωπούνται, όχι χωρίς σημασία, από τον Γυμνασιάρχη και τον Επιθεωρητή του σχολείου, δηλαδή από την ηγεσία, υποδηλώνοντας την ανδρική κυριαρχία, δεν είναι τίποτε άλλο παρά η μετάθεση του φόβου για τον έμφυλο Άλλο, που καθίσταται μέσα από αυτό το λόγο σε εχθρικό Άλλο. Ένας αρνητικός λόγος αρθρώνεται και παρουσιάζει τις γυναίκες ως παράλογες, στερημένες κριτικού πνεύματος (85), περίεργες, αυθάδεις (23), φλύαρες, υστερικές (86), θρασείς (87), ασήμαντες, ανάξιες (97), σκλάβες των συναισθημάτων τους, ασυνεπείς, απείθαρχες, ανυπάκουες, ανίκανες να κυριαρχήσουν και να

ελέγξουν τα πάθη τους, προορισμένες «δια τον οίκον» (125-126). Ο μισογυνισμός των ανδρών δεν είναι μόνο μία αντίδραση στη χειραφέτηση των γυναικών αλλά συστατικό της κατασκευής του ιδεολογικού διπολισμού της ανδροκρατούμενης και πατριαρχικής κοινωνίας που θέλει να καθηλώσει τις γυναίκες σε κατάσταση υποτέλειας και απαξίας. Ο ανδρικός λόγος στο μυθιστόρημα αυτό αγωνίζεται να εξορίσει τις γυναίκες από τα συστήματα εκπαίδευσης, εργασίας και κοινωνικής ανόδου, ενώ ο γυναικείος λόγος, εκπροσωπούμενος από τη φιλόλογο Πελέκη (156, 200-203), τη φιλόλογο Γεωργή και την υποδιευθύντρια (284-285), αρνείται την καθήλωση στο μύθο της γυναικείας κατωτερότητας και προσβλέπει σε μια αληθινή κινητοποίηση του πνεύματος, μια μαθητεία συνύπαρξης και συγκατοίκησης των δύο πλευρών και μια εκπαίδευση που υπακούει στην ιδέα της ισότητας. Ο αρθρωμένος λόγος των γυναικών εκπαιδευτικών μέσα στη μικροκοινωνία του σχολείου επιχειρεί να ανατρέψει τη δημόσια σχέση αρσενικού και θηλυκού και να καταστήσει τις γυναίκες ορατές, τόσο στην εκπαιδευτική διαδικασία[5] και ιεραρχία (284-285) όσο και στην κοινωνία με την αναφορά στο δικαίωμα της ψήφου (224). Έτσι, στον ανδρικό φαλλοκρατικό λόγο ορθώνεται ο γυναικείος λόγος, υφασμένος σε ανθρώπινους δεσμούς και εστιασμένος σε νέες παιδαγωγικές και ψυχολογικές θεωρίες[6] αλλά και σε φεμινιστικές αντιλήψεις.[7]

5 Βλ. για τα δύο συστήματα μάθησης μέσα από το λόγο των καθαρολόγων, συντηρητικών ανδρών εκπαιδευτικών σε αντίθεση με το λόγο των συγκεκριμένων γυναικών εκπαιδευτικών. Για το λόγο των ανδρών βλ. σ. 63, 71, 72, 112, 130, 134, 145, 166, 180-181, 185-187, 191-192, 194. Για το λόγο των γυναικών αντίστοιχα βλ. σ. 117-118, 121, 129, 131, 200, 202, 234, 274, 286, 287, 288, 290-300, 317, 318, 323, 327.

6 Η Κ. Παπά παρακολούθησε φιλολογικές σπουδές στην Αθήνα και ως υπότροφος του Υπουργείου Παιδείας έκανε μετεκπαίδευση στην Αυστρία, όπου μαθήτευσε στον Άντλερ και την ατομική ψυχολογία και ειδικεύτηκε στην ψυχολογία και τη θεραπευτική αγωγή. Επίσης το 1933, έμεινε για ένα διάστημα στην Ιταλία με σκοπό να μελετήσει τη λειτουργία και τα προγράμματα σχολείων για παιδιά με ειδικές ανάγκες. Όταν επέστρεψε στην Ελλάδα και διορίστηκε στο ΣΤ΄ Γυμνάσιο Θηλέων Αθηνών, την εμπειρία του οποίου μεταφέρει στο εν λόγω χρονικό, όπου ίδρυσε τον πρώτο Παιδαγωγικό Συμβουλευτικό Σταθμό. Τις παιδαγωγικές και ψυχολογικές αυτές απόψεις μεταφέρει στο μυθιστόρημά της (Μέλμπεργκ 1993, 1996, 8-9).

7 (Παπά 2003, 100-101, 224, 287-300). Στο μυθιστόρημα γίνεται λόγος για ένα συνέδριο γυναικών που έγινε στην Αθήνα και ακούστηκαν πρωτοποριακές

Η ανδρική κυριαρχία δεν περιορίζεται στην άρθρωση του φαλλοκρατικού λόγου αλλά επεκτείνεται στην ψυχολογική και σωματική βία προς τις γυναίκες και στην καθήλωσή τους στη θέση του θύματος. Στους *Παραστρατημένους* της Νάκου, η βία εκδηλώνεται σωματικά από έναν δευτερεύοντα ήρωα, έναν Πολωνό που βιάζει ένα κορίτσι (338-340) αλλά και ψυχολογικά, από την εγκατάλειψη της Μιμής από τον Γρηγορέα (241-242) και της κεντρικής ηρωίδας Αλεξάνδρας από τον εραστή της (394) αφού τις έχουν εκμεταλλευθεί με πολλούς τρόπους. Στην *Ξεπάρθενη*, η ηρωίδα εγκαταλείπεται από τον εραστή της και πατέρα του παιδιού της, μένει μόνη και απομονωμένη για να μη μάθουν οι δικοί της και κυρίως ο αυστηρός και απρόσιτος πατριός της ότι έχει παιδί αστεφάνωτη. Στο τέλος, χάνει το παιδί της όταν ο πατριός της, ο οποίος απατά κατ' εξακολούθησιν τη μητέρα της, μαθαίνοντας για την ύπαρξή του, βάζει κάποιον να το σκοτώσει «για να μην ατιμασθεί» η υπόληψή του. Στη νουβέλα *Ναυσικά*, η βία είναι σωματική, με το ξύλο που τρώει η υπηρέτρια Μαρίνα από τον πατέρα της (8, 9), αλλά και ψυχολογική με την εγκατάλειψη των γυναικών από τους άντρες (57). Στο *Σ' ένα γυμνάσιο θηλέων* της Παπά, εκτός από τη λεκτική βία των ανδρών εκπαιδευτικών προς τις γυναίκες συναδέλφους τους, η βία παίρνει και σωματικό χαρακτήρα με τις άδικες χειροδικίες του γυμνασιάρχη προς τις

απόψεις για τη γυναίκα και τη θέση της στην κοινωνία. Ενδεχομένως να γίνεται λόγος για το Α΄ Εθνικό Γυναικείο Συνέδριο που έγινε το 1921 με πρόεδρο την Καλλιρρόη Παρέν ή το συνέδριο της «Μικρής Αντάντ Γυναικών», που πραγματοποιήθηκε το 1925 στην Αθήνα. Πάντως στο μυθιστόρημα διαχέονται οι απόψεις που αναπτύσσονται έντονα στα χρόνια του Μεσοπολέμου για τη σχέση των γυναικών με την κοινωνία για τη «γυναικεία συνείδηση» και το ζήτημα της ευρύτητας του γυναικείου κινήματος. Μην ξεχνάμε ότι το 1920 ιδρύεται ο Σύνδεσμος για τα Δικαιώματα της Γυναίκας στον οποίο συμμετέχουν η Αύρα Θεοδωροπούλου (πρόεδρος του Δ.Σ), η Μ. Νεγρεπόντη, η Ρ. Ιμβριώτη, η Άλκης Θρύλος, αλλά και οι Σβώλος, Γληνός και Τριανταφυλλόπουλος. Επίσης ιδρύεται η «Μικρή Αντάντ Γυναικών» σε συνεργασία με οργανώσεις γυναικών από τη Ρουμανία, τη Γιουγκοσλαβία, την Πολωνία και την Τσεχοσλοβακία. Το πρώτο συνέδριό τους πραγματοποιείται στο Βουκουρέστι το 1923 και το δεύτερο στην Αθήνα το 1925. Γενικότερα κατά την περίοδο του Μεσοπολέμου επικρατούν έντονες ιδεολογικές ζυμώσεις για τη θέση της γυναίκας και τα πολιτικά της δικαιώματα, με δημοσιεύσεις άρθρων από την Ρ. Ιμβριώτη, την Α. Θεοδωροπούλου, την Μ. Σβώλου, την Α. Θρύλο, την Ειρήνη Αθηναία, Ε. Σιφναίου, κ. ά. (Αβδελά και Ψαρρά 1985, 13-97). Για την ανάπτυξη της φεμινιστικής συνείδησης στο 19ο αιώνα μέχρι τις αρχές του 20ου (Βαρίκα 1987).

μαθήτριες (64). Η πιο έντονη μορφή αντρικής βίας εκδηλώνεται στο *Λούμπεν* της Έλλης Αλεξίου. Σ' αυτό το μυθιστόρημα η γυναίκα-σύζυγος μεταμορφώνεται σε ένα άβουλο, υποτακτικό πλάσμα και σε όμηρο μιας ανδρικής-συζυγικής εξουσίας που την «εκμεταλλεύεται» συστηματικά και απροκάλυπτα. Αυτή η βία είναι αρχικά συμβολική, με την άρνηση από το σύζυγο της τεκνοποίησης (103) αλλά και της συντροφικότητας της σχέσης (143, 178) και καταλήγει στην ωμή βία, με κακοποίηση σεξουαλική και σωματική (131, 137, 153). Η θυματοποίηση αυτή καταλήγει στη «λουμπενοποίηση»[8] (135) της γυναίκας – εξ ου και το Λούμπεν του τίτλου -, διότι κεντά την εμπειρία της καταβαράθρωσης του θηλυκού εαυτού: η γυναίκα γίνεται ένα αντικείμενο περίκλειστο στα όρια του σπιτιού, απομακρυνόμενη από τους άλλους, γείτονες, φίλες, οικείους ((81), με αποτέλεσμα να απομακρυνθεί τελικά και από τον ίδιο τον εαυτό της. Εδώ αναδεικνύεται ένας άλλος τύπος γυναικών που ορθώνεται από την ανδρική κυριαρχία. Είναι οι εύθραυστες, ευαίσθητες και συγκινησιακές γυναίκες, που επιζητούν τη σταθερότητα και την άνεση του σπιτιού-καταφύγιου, που αποφεύγουν τις ευθύνες, αδυνατούν να αποφασίσουν. Είναι οι εύπιστες και δοτικές που έχουν ανάγκη, υποτίθεται από τη φύση τους, να είναι υποταγμένες, κατευθυνόμενες και ελεγχόμενες από έναν άντρα. Η λειτουργία και αυτού του γυναικείου τύπου είναι, ωστόσο, να νομιμοποιήσει την υπάρχουσα έμφυλη κοινωνική τάξη. Στο *Λούμπεν* η σχέση του Αντρέα με τη γυναίκα του, την Πεντάμορφη, είναι η ευκαιρία της επιβεβαίωσης της δύναμής του, μεταφορικά και κυριολεκτικά, η επαναλαμβανόμενη επιβεβαίωση του εαυτού του. Εκδικείται ενδόμυχα στη γυναίκα του, τη δύναμη που τον ένωνε με τη μητέρα του, φυσική και θετή, οι οποίες τον εγκατέλειψαν, η πρώτη πεθαίνοντας και η δεύτερη εγκαταλείποντάς τον. Στη σχέση του με την Πεντάμορφη κυριαρχεί ο θρίαμβος του κυνηγού και του ιδιοκτήτη που επιδεικνύει το απόκτημά του. Έτσι η συζυγική τους ζωή γίνεται το θέατρο μιας διαρκούς βαρβαρότητας. Η ερωτική συζυγική τους ζωή μοιάζει με βιασμό, αφού επιβάλλεται συχνά στη γυναίκα από το σύζυγό της (88-89, 97). Η διαρκής επιθετικότητα μέσα από μιαν ανάγκη κυριαρχίας αποτυπώνει το δικαίωμα του αρσενικού ως του πιο

8 (Αδάμος 1986, 72-73), (Καραντώνης 1979, 143-144) και (Παπαγεωργίου 1992, 1996, 197-199).

δυνατού που ικανοποιείται με την ατίμωση και την ταπείνωση του άλλου. Το status της γυναίκας είναι συγκρίσιμο με το status οποιουδήποτε αντικειμένου: «Η φραγκοσυκιά, ό, τι της κάμεις το δέχεται. Μα ήλιος, μα αέρας, μα νερό, δεν χαμπαρίζει. Κόβεις τη μισή, καρφί δεν της καίγεται· μήτε ξεραίνεται, μήτε τίποτα. Ίδια η σύζυγος. […]» (157).

Η γραφή αυτού του μυθιστορήματος διαβάζεται ως μια ομολογία των πληγών του σώματος και της ψυχής, ως το ξεδίπλωμα ενός ψυχικού και σωματικού (131, 137, 153) ακρωτηριασμού (88) και μιας σαδομαζοχιστικής απάνθρωπης στάσης. Η τριτοπρόσωπη αφήγηση εστιάζει στο ζευγάρι και κυρίως στην ηρωίδα και στους συλλογισμούς που κάνει για ό, τι της συμβαίνει. Η ζωή της είναι στραμμένη πάντα σε ένα εσωτερικό κέλυφος: α) το σπίτι του πατέρα της και των θείων της, στο οποίο μεγάλωσε που λειτουργεί γι αυτήν ως εστία παρηγοριάς και καταφυγής, αλλά και ως πλαίσιο μιας ζωής παθητικότητας και ρουτίνας, β) το σπίτι του άντρα της που όπως λέει είναι μια «σκοτεινή φυλακή» (185) στην οποία κυριαρχεί η θέληση του άντρα, η απαγόρευση της γνώμης και της επιθυμίας της, το καθεστώς της εξάρτησης και της υποταγής, γ) οι σκέψεις που κάνει για όσα της συμβαίνουν αλλά και για την ανατροφή που έχει λάβει από το σπίτι της, δ) η σιωπή στην οποία έχει καταδικάσει τον εαυτό της. Παρόλο που δεν κάνει τίποτε για να αντιδράσει εξωτερικά σε ό, τι της συμβαίνει, η ηρωίδα αλλάζει σιγά σιγά εσωτερικά μέσα από τις σκέψεις της, αναθεωρώντας στο τέλος τη γυναικεία ανατροφή που έλαβε από μικρό κορίτσι μέσα από τα λόγια της θείας που τη μεγάλωσε. Η κοινωνική μαθητεία της θηλυκότητας και των καθηκόντων της (19, 42, 43, 44, 46, 61, 62, 63, 102) την προετοίμασαν να δεχτεί και να αποδεχτεί ανάλογες συμπεριφορές βίας και υποταγής, ταπείνωσης και εξευτελισμού. Πάντα μέσα από την εσωτερικότητά της προσπαθεί να ξεδιαλύνει το αληθινό από το ψεύτικο μέσα στην εκδοχή της θηλυκότητας της εκπαίδευσής της αλλά και στην εκδοχή της θηλυκότητας που ζει ως παντρεμένη γυναίκα (19, 61, 62, 63, 102, 119, 160, 161, 192): «Με ψέματα ζούμε στα σκολειά. Με ψέματα στις οικογένειες. […] Ο κατήφορος που είχα πάρει, ήτανε τόσο μεγάλος, που μόνο στην άβυσσο θα σταματούσε.» (191και 196). Ο προσωπικός της ψυχικός και σωματικός κατήφορος, μέσα από το φόβο και την αυτοενοχοποίηση (136), την οδηγεί στην υποτίμηση του

εαυτού της (83, 109, 131, 155, 160, 171, 183), ώσπου γίνεται ένα «κουρέλι» για πέταμα, φωνάζοντας στην πεθαμένη πια θεία της να την πετάξει στο πανέρι της «….πάρε με θειά Λένη, όπως είμαι, και πέταξέ με στο πανέρι με τα κουρέλια σου….» (197).

Η γυναικεία γραφίδα της Αλεξίου στο μυθιστόρημα αυτό δίνει με δραματική δύναμη τον τύπο της γυναίκας που συλλαμβάνει τον κόσμο μόνο μέσα ή σε σχέση με κάποιον άλλο, τη γυναίκα που δίνεται από τον πατέρα της στο σύζυγο και δεν αντιδρά γιατί έχει μάθει να είναι υποτακτική λεία, θύμα και κτήμα του άντρα. Ο γυναικείος αυτός τύπος θεωρεί ασφάλεια την υποτέλεια. Κατακτά την ταυτότητά του δέχοντάς την από τον άλλο ως εικόνα. Κι όταν ο άλλος φεύγει, όπως ο Αντρέας στο *Λούμπεν*, η γυναίκα αυτή δεν είναι πια τίποτε. Μέσα από την κορύφωση αυτού του δράματος, η συγγραφέας υπαινικτικά στέλνει το μήνυμα ότι το σημαντικό είναι να εγκαταλείψεις τον καθρέφτη του άλλου, διακινδυνεύοντας.

Το θέμα της γυναικείας ανατροφής που εκπαιδεύει τη γυναίκα για να γίνει θυσία και θύμα, θίγεται και στους *Παραστρατημένους*, την *Ξεπάρθενη* και τη *Ναυσικά* της Νάκου, μέσα από τα γυναικεία πρόσωπα που δίνονται με αφοσίωση στους άντρες και εκείνοι τις εγκαταλείπουν χωρίς δεύτερη σκέψη αλλά και στην ερωτική μυθιστορία[9] της Τατιάνας Σταύρου με τίτλο *Μυστικές πηγές*. Στο μυθιστόρημα αυτό η Σταύρου «εμβαθύνει στη γυναικεία ψυχολογία», όπως γράφει εύστοχα η Έρη Σταυροπούλου (Σταυροπούλου 1993, 1996, 107). Το μυθιστόρημα αυτό χωρίς ουσιαστική δράση, καταγράφει τα οδυνηρά συναισθήματα της ηρωίδας για το τέλος της ερωτικής της σχέσης, «ενδοσκοπώντας» την (Σταυροπούλου 1993, 1996, 107) συστηματικά και εστιάζοντας όπως και το *Λούμπεν* στον εσωτερικό χώρο των σκέψεων και των συλλογισμών. Δίνει με ένταση το φόβο της αλλαγής του σώματος από κορίτσι σε γυναίκα (23-25), την ερωτική προσμονή και διάθεση της γυναίκας, την οδυνηρή αναμονή του ερωτικού συντρόφου (42), την έκφραση του γυναικείου ίμερου (42). Τα δύο αυτά πρόσωπα λειτουργούν ως «καθολικοί τύποι» (Σταυροπούλου 1993, 1996, 107) του άντρα και της γυναίκας, γι αυτό δεν φέρουν ονόματα αλλά σηματοδοτούν την αντρική και τη γυναικεία στάση στον έρωτα. Ο άντρας εμφανίζεται στυγνός, ενδιαφέρεται για

9 Στην τρίτη του έκδοση το 1975, το έργο χαρακτηρίζεται ερωτική μυθιστορία.

το σώμα και τη στιγμιαία απόλαυσή του (58, 71), αρνείται μέσα από την ερωτική σχέση να χτίσει μια κοινή ιστορία (52). Γι αυτόν υπάρχουν πάντα οι «άλλες γυναίκες» που τον περιμένουν (57, 154) αλλά και τον απειλούν (57), κομπάζει για τη δύναμή του πληγώνοντας τη σύντροφό του (133) και ταπεινώνοντάς την (132), αρνείται να δεθεί και «να σηκώσει το βάρος μιας ξένης ζωής ακουμπισμένης επάνω του» (154). Αντίθετα, η γυναίκα εμφανίζεται ως θύμα του έρωτα, του πάθους και της αγάπης. Βλέπει τη σωματική ερωτική επαφή «σα μια φωτερή άβυσσο. […] Μιαν άβυσσο που απ' το βάθος της δε θα 'θελες ποτέ σου ν' αναδυθείς» (21). Θέλει να χτίσει μια ιστορία μαζί του και να τον εντάξει στη ζωή της (53). Για εκείνη υπάρχει μόνο εκείνος (57). Δεν αγαπά μόνο για το σώμα αλλά και για την ψυχή (58, 71), έχει μάθει να θυσιάζεται για τον άλλο (121), να αγαπά και να είναι δοτική (154). Ζει, όπως η Πεντάμορφη στο *Λούμπεν*, μια παράλογη αντίθεση, να αγαπά σε μια σχέση χωρίς αγάπη. Αυτή η γυναίκα που «την έγλειψαν οι φλόγες της επιθυμίας» και τώρα «περπατά την παγωμένη έρημο της μοναξιάς» (96), αντιλαμβάνεται ότι όσα περνά οφείλονται στη γυναικεία ανατροφή της (121). «Να τους είχαμε στη σειρά στημένους όλους αυτούς που μας ανάθρεψαν και μας γεμίσανε το νου με αμοιβαίες αγάπες, με αφοσίωσες, με αξίες […] Ρίξαμε τ' άδικα στον εαυτό μας πολλές φορές για να μη βγούνε ψεύτες τα ρητά και αυτοί που μας τα μάθαιναν» (122).[10] Όπως και σε προηγούμενα κείμενα αποκαλύπτεται ότι οι επιθυμίες και οι ενορμήσεις των υποκειμένων ελέγχονται και προσανατολίζονται διαφορετικά κατά το φύλο από την παιδική ηλικία και ότι η δοτικότητα, η αυτοθυσία, η γλυκύτητα και η υποταγή είναι η γυναικεία μοίρα, τα συστατικά στοιχεία της οποίας μασκαρεύουν την αναρώτηση, τις αμφιβολίες, την ενεργητικότητα, την τόλμη και την ελευθερία των γυναικών.

Δύο θέματα που θίγονται ακόμη είναι η αυτοδιάθεση του γυναικείου σώματος και το δικαίωμα στη σεξουαλικότητα, και η γυναικεία αλληλεγγύη. Το γυναικείο σώμα, παρά την εδραιωμένη αντίληψη της εποχής, αποδεικνύεται ερωτογενές και διεκδικεί το δικαίωμα της ερωτικής και σεξουαλικής επιθυμίας έξω από τις κοινωνικές συμβάσεις. Η Κατίνα στην *Ξεπάρθενη* βλέπει τη σεξουαλική της ζωή περιορισμένη στο στενό χώρο που της

10 Βλ. και 123-125, 142.

επιφυλάχθηκε από το κοινωνικό σύστημα και παίρνει το ρίσκο να διαθέσει το σώμα της δίνοντας ελεύθερη δίοδο στις ενορμήσεις της, κάνει ένα παιδί, χωρίς να παντρευτεί, με κάποιον που στο τέλος την εγκαταλείπει. Ωστόσο, εκείνη δεν το μετανιώνει ποτέ «[...] γιατί η γυναίκα είναι καμωμένη για τον έρωτα. Λοιπόν σε τι θα της χρησίμευε το σώμα αυτό, που μπορεί να δώσει ηδονή; [...] Πολύ πιο φοβερό πράμα – έχω την ιδέα πως είναι για μια νέα γυναίκα ν' αποξεραθεί όπως η συκιά του Ευαγγελίου» (11). Η Αλεξάνδρα στους *Παραστρατημένους* ορθώνει την παρουσία του σώματός της και των αισθήσεών του ως μία ενότητα με την ψυχή της και τα αισθήματά της. Πιστεύει ότι η παρθενία είναι μια λεπτομέρεια που θα την παρατούσε για τον άνθρωπο που θ' αγαπούσε (299).[11]

Στη μοναχική πορεία των ανδρικών μυθιστορηματικών υποκειμένων αντιπαρατάσσεται η φιλία και η αλληλεγγύη των γυναικείων υποκειμένων, τα οποία, παρά τα εμπόδια της εξωτερικής κυρίως πραγματικότητας, δεν καθηλώνονται στα αδιέξοδά τους αλλά βρίσκουν άλλα γυναικεία πρόσωπα που λειτουργούν ως «συνεργοί» (adjuvants) (Greimas 1983), αφού τα βοηθούν να ανιχνεύσουν τα όρια και τα αδιέξοδά τους, τα κοινωνικά παράδοξα και τις κοινωνικές δυσκολίες και να τις υπερβούν. Τέτοιες περιπτώσεις είναι η «γριά κυρά Κοντύλω», νταντά της Κατίνας στην *Ξεπάρθενη*, που της αναθρέφει το παιδί, η κυρία Ζερμαίν (42-48) στη *Ναυσικά*, η οποία μαθαίνει στη μικρή ηρωίδα «πως η αξία κάθε ανθρώπου φαίνεται στο πώς θα παλέψει στις αναποδιές χωρίς να χάσει ούτε το κέφι του, ούτε την εμπιστοσύνη στους ανθρώπους» (46), η αρμένισα Ανταμιάν, που φιλοξενεί την Αλεξάνδρα σε μια οδυνηρή στιγμή της ζωής της, σώζοντάς την από την αυτοκτονία (368-369). Και οι τρεις αυτές γυναίκες λειτουργούν ως μητρικά υποκατάστατα πληρώνοντας το κενό του ελλείποντος ή απόντος μητρικού προσώπου.[12] Ωστόσο, γυναικεία αλληλεγγύη διαπιστώνουμε και στο *Σ' ένα γυμνάσιο θηλέων* της Παπά, όταν οι δυναμικές γυναίκες, εκπαιδευτικοί και μαθήτριες, συσπειρώνονται και υπερασπίζουν η μία την άλλη[13].

11 Για λεπτομερή ανάλυση αυτών των δύο πεζογραφημάτων στο θέμα αυτό (Αναγνωστοπούλου 2007, 223-224).

12 Για την ανάλυση του μητρικού προσώπου στα κείμενα αυτά (Αναγνωστοπούλου 2007, 225-227).

13 Βλ. ενδεικτικά σ. 64, 109, 166, 284-285.

Οι τέσσερις από τις επτά αφηγήσεις στα υπό μελέτη πεζογραφήματα είναι πρωτοπρόσωπες[14], αλλά και οι υπόλοιπες τρεις τριτοπρόσωπες αφηγήσεις[15] είναι εσωτερικά εστιασμένες στα κύρια πρόσωπα της αφήγησης με κάποιες αυτοβιογραφικές πινελιές. Ο τόνος τίθεται πάνω στην αλήθεια των σκέψεων, των παρατηρήσεων και των συναισθημάτων που προκαλούν στα μυθιστορηματικά πρόσωπα τα γεγονότα που βιώνουν. Ταυτόχρονα αυτή η εσωτερική εστίαση οικοδομεί «μια ζωντανή και άμεση σχέση του εκφωνητή (énonciateur) με τον άλλο» (Benveniste 1974, 84) - τον αναγνώστη ή την αναγνώστρια, πάνω στους οποίους επιζητεί να δράσει. Έτσι, η λογοτεχνική γραφή δεν είναι μόνο λόγος της τέχνης αλλά και λόγος πάνω στην ίδια τη ζωή και τους διχασμούς της. Το γράφον υποκείμενο που στρατεύει το εγώ στη διανοητική και συναισθηματική εμπειρία των λέξεων, των προσώπων, των λογοτεχνικών καταστάσεων και των αναπαραστάσεων, παρασύρει και τον αναγνώστη και την αναγνώστρια σ' αυτή τη στράτευση. Μ' αυτό τον τρόπο κάνει τη γραφή του μυθιστορήματος «μια σκηνή έγκλισης και επερώτησης» (Butler 2007, 19). Μέσα από τα πρόσωπα που κάνουν την αφήγηση (ετεροδιηγητικά, ομοδιηγητικά, αυτοδιηγητικά) η επερώτηση για την ανθρώπινη περιπέτεια μέσα στην κοινωνία αλλά και για την έμφυλη μοίρα των υποκειμένων ακουμπά όχι μόνο τα μυθιστορηματικά πρόσωπα αλλά και τα πραγματικά πρόσωπα του αναγνωστικού κοινού, δημιουργώντας τους όρους της αποδοχής της από αυτά.

Οι γυναίκες συγγραφείς του μεσοπολέμου, μέσα από τους στερεοτυπικούς τύπους γυναικών και ανδρών αλλά και από την υπέρβασή τους, αποτυπώνουν την ηθική και πολιτική δέσμευση που υφαίνεται στο νήμα της διήγησης για την καταδίκη των πρακτικών διάκρισης και ανισοτιμίας που αποκλείουν τις γυναίκες από τους χώρους του δημόσιου βίου, της γνώσης και της εξουσίας και τις καθιστούν εύκολο θήραμα του αιτήματος του άλλου. Μέσα από τα κείμενά τους, άλλοτε ρητά και άλλοτε υπόρρητα, αρθρώνουν την πεποίθηση ότι οι γυναίκες πρέπει να φθάσουν σε μια νέα συνείδηση του εαυτού τους που θα τους επιτρέψει να αποκτήσουν την αξιοπρέπεια που στερούνται. Παρέχουν

14 Νάκου: α) *Ξεπάρθενη*, β), *Ναυσικά*, γ) *Παραστρατημένοι*, Αλεξίου: *Γ΄ Χριστιανικόν Παρθεναγωγείον*

15 Σταύρου, *Μυστικές πηγές*, Παπά, *Σ' ένα γυμνάσιο θηλέων*, Αλεξίου, *Λούμπεν*.

παράλληλα στις αναγνώστριες και στους αναγνώστες της εποχής τους τα απαραίτητα ερεθίσματα για να τροφοδοτήσουν τη δική τους σκέψη και δράση. Όπως, άλλωστε, λέει και η φιλόλογος Πελέκη, alter ego της ίδιας της Κατίνας Παπά, στο τέλος του βιβλίου της «Είτε γιατρεύονται τα κακά, είτε όχι, χρέος μας είναι να τα πολεμάμε!» (366).

Βιβλιογραφία

Benveniste, Émile : *Problèmes de linguistique générale*, 2, Παρίσι, Gallimard/ tel, 1974.

Butler, Judith : *Le récit de soi*, Παρίσι, PUF /Pratiques théoriques, 2007.

Greimas, A. J. : «Les actants, les acteurs et les figures», *Du Sens II*, Παρίσι, Seuil, 1983.

Héritier, Françoise: *Masculin/Féminin I, La pensée de la différence*, Παρίσι, Odile Jacob/poche, 2013$^{\alpha}$.

————: *Masculin/Féminin II, Dissoudre la hiérarchie*, Παρίσι, Odile Jacob/poche, 2013$^{\beta}$.

Αβδελά, Έφη και Ψαρρά, Αγγέλα: *Ο φεμινισμός στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου*, Αθήνα, Γνώση, 1985.

Αδάμος, Τάκης: *Πνευματικές γνωριμίες*, Αθήνα, Καστανιώτη, 1986.

Αλεξίου, Έλλη: *Γ΄ Χριστιανικόν Παρθεναγωγείον* (1934), Αθήνα, Καστανιώτη, 2010.

————: *Λούμπεν* (1940), Αθήνα, Καστανιώτη, 1978.

Αναγνωστοπούλου, Διαμάντη: *Αναπαραστάσεις του γυναικείου στη λογοτεχνία*, Αθήνα, Πατάκη, 2007.

Βαρίκα, Ελένη: *Η εξέγερση των κυριών. Η γένεση μιας φεμινιστικής συνείδησης στην Ελλάδα 1833-1907*, Αθήνα, Ίδρυμα Έρευνας και Παιδείας της Εμπορικής Τράπεζας της Ελλάδος, 1987.

Βασιλειάδης, Βασίλης: *Η ιδεολογία της λογοτεχνικής κριτικής του μεσοπολέμου για τη «γυναικεία» και την «ανδρική» λογοτεχνία*, αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή, Α.Π.Θ., Τμήμα Ελληνικής Φιλολογίας, Θεσσαλονίκη, 2006.

Θεοδωροπούλου, Αύρα: «Ο φεμινισμός στην Ελλάδα», *Νέα Εστία*, Α/16-17 (1927): 867

Καραντώνης, Ανδρέας: *Έλλη Αλεξίου: Μικρό αφιέρωμα*, Αθήνα, Καστανιώτη, 1979.

Μέλμπεργκ, Μαργαρίτα: «Κατίνα Παπά. Παρουσίαση, Ανθολόγηση», στο *Η Μεσοπολεμική Πεζογραφία (1914-1939)*, τόμος Ζ΄, Αθήνα, Σοκόλη, 1993, 1996, 8-26.

Νάκου, Λιλίκα: *Η Ξεπάρθενη*(1932) (περιέχεται και η *Ναυσικά*, 1953), Αθήνα, Δωρικός, 1982.

————: *Παραστρατημένοι* (1935), Αθήνα, Εστία, 1991.

Παπά, Κατίνα: *Σ' ένα γυμνάσιο θηλέων* (εκδίδεται μετά το θάνατό της το 1960 από την αδελφή της Α. Παπά), Αθήνα, Εστία, 2003.

Παπαγεωργίου, Κώστας Γ.: «Έλλη Αλεξίου. Παρουσίαση, ανθολόγηση», *Η Μεσοπολεμική Πεζογραφία (1914-1939)*, τόμος Β΄, Αθήνα, Σοκόλη, 1992, 1996, 168-200.

Σταυροπούλου, Έρη: «Τατιάνα Σταύρου. Παρουσίαση, ανθολόγηση», στο *Η Μεσοπολεμική Πεζογραφία (1914-1939)*, τόμος Η΄, Αθήνα, Σοκόλη, 1993, 1996, 98-120.

Σταύρου, Τατιάνα: *Μυστικές πηγές* (1940), Αθήνα, Εστία, 1975.

ΣΥΝΕΧΕΙΕΣ, ΑΣΥΝΕΧΕΙΕΣ, ΡΗΞΕΙΣ ΣΤΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

Ειδολογικοί προβληματισμοί (12ος-20ός αι.)

Continuity, tradition and innovation in the Palaiologan novels

Romina Luzi

The Palaiologan novels are among the first works to be written in vernacular language. They represent a novelty in terms of the choice of language and thematic compared to their predecessors, the Comnenian novels.

We intend to show a certain line of continuity between these novels and the later Cretan work *Erotokritos*, continuity that is not recovery of specific motifs, but of a transformed and interpreted tradition.

These novels, all anonymous, are difficult to place geographically and chronologically, as is the language used: although the language is close to the spoken language, it does not contain a sufficiently heightened dialectal color but rather reflects a crystallized language, which betrays no evolution. References to reality and to Byzantine society are too vague; and historical frameworks remain fairly broad: the Fourth Crusade (1203) leading to the conquest of Constantinople by the Latins is a historical caesura of great importance because Byzantines had a more direct knowledge of the customs and various aspects of Western culture.

The Palaiologan novels are: *Libistros kai Rodamne*[1], *Callimachos kai Chrysorroe*, *Beltandros kai Crysantza*. *Imperios kai Margarona*[2] and *Florios kai Platziaflore*[3] are adaptations, the first of a French romance, the second of a Tuscan *cantare*[4] as the *Apollonius of Tyre*[5].

1 Ed. by Agapitos 2006 and by Lendari 2007.
2 Ed. by Lambros 1880, Legrand 1880, Kriaras 1955 and Pisa 1994.
3 Ed. of *Callimachos*, *Beltandros*, *Florios*, *Apollonios* and Λόγος παρηγορητικός δυστυχίας καὶ εὐτυχίας by Cupane 1995.
4 Ed. by Balduino 1970.
5 Kechagioglou 2004. In the third volume is annexed the Italian text of Antonio Pucci, which is, according to the author, the source of the Greek noveI.

Πρακτικά Ε΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτ. 2014): Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία
Τόμος Β΄ (ISBN: 978-960-99699-9-4)
© 2015 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

Unlike Comnenian novels[6] written in the twelfth century, Palaiologan novels written about two centuries later, drew inspiration from a different source, the Western chivalric romances. Moreover, they choose the vernacular, which had already been used within the context of other literary forms. These works therefore differ from their predecessors in terms of their subject matter and linguistic register, as well as in their style: they are much more sober in their use of rhetorical figures, but more fanciful as concerns the invention of long compounds describing the ineffable beauty of the protagonists. These lengthy compounds, which are meant to express in persistently superlative terms the astonishment of the narrator at the extraordinary and ineffable charms of young people and the wonders of nature or art, are often *hapax.*

The effect thus produced is further emphasized by repeated, metaleptic, intra-diegetic verbal adresses made to the readers and purposefully distributed throughout the course of the narration, resulting in either prolonged suspense, or the evocation of feelings of compassion and surprise in the reader. This direct address technique generates the illusion of an oral poetry recounted to the reader as a member of the court, an illusion which is especially pronounced for example in the novel *Libistros and Rhodamne* via a kind of *jeu de miroirs*[7].

The Byzantines did not appropriate Western works verbatim, but adapted them to their sensitivity, thanks to the absence of the modern concept of author and his rights. These writers offered to their audience a domesticated form of work, which did not shock the expectations and conventions established by tradition. Reading the Western models, although the plot is maintained in the Greek translations and the patterns included in novels written ex nihilo are quite recognizable, the result is always different. Western literature, based on the *fin amor*[8], emerged in a feudal society which elevated as an ideal the conventions and rituals which were specific to the class of the warrior landless knights. Western literature intended to give an idealized and cultivated self-image, far from the

6 Ed. by Conca 1994.
7 For the question of the apparent formularity and the repetition of verses Fulciniti 1987, Pioletti and Rizzo Nervo 1995.
8 For an analysis of the social and historical background Kohler 1976.

political and social reality of brutality and tension between lords and knights, always ready to break out.

Our corpus also meets the expectations of an elite aristocracy based in the various courts which emerged in the wake of the fragmentation of the Byzantine Empire after the Fourth Crusade, an educated and curious public, especially open to what was at the beginning mostly experimental. Nevertheless, the social reality of the recipients of Byzantine novels was very different from the system of feudalism, despite similarities to that of πρόνοια[9], which responded to the decentralization and the weakening of imperial power.

For example, the romance *Imperios*, less detailed and shorter than its French model[10], deprives us of the words exchanged between the two young people, as they begin to know each other and meet secretly, under the benevolent and maternal watch of Maguelonne's nurse, exchanging three rings as a pledge of love. In addition to the description of the crescendo of love, which is lacking in the Greek novel, the motif of the *amour de lonh* is also absent from *Imperios*: the *topos* of the hero who sets off in search of the unknown beloved, whose charms are celebrated in distant lands and whose beauty is praised by a friend in the presence of the inexperienced Imperios: he leaves his kingdom after a quarrel with his father, who wanted to prevent from dueling his beloved son, desperately hoped after a long period of infertility (the *topos* of infertility absent in the French model, is a common element both in Palaologan novels and hagiography). This rude and impolite behavior reminds rather the attitude of Beltandros when, careless of the prayers of his brother, he leaves his country and also mercilessly slaughters with a club ten knights rushed to stop him.

The contrasted love stories and adventures endured by the heroes are not certainly new: innovation consists in the decision to abandon the framework of classical antiquity, the Greek cities, as we read in the in many way unparalleled archaeological, antiquarian retrieval of the Comnenian authors.

Both groups of novels represent different types of experimental texts. If Comnenian novels fit into the definition of the ancient nov-

9 Patlagean 2007.
10 Ed. by Colliot 1977 and Babbi 2003.

el given by Bakhtin[11], because of the accurate imitation of the old model, the Palaiologan novels, with their hybrid nature, cannot be included within the framework of the medieval chivalry romance.

Therefore the authors of Palaiologan novels intermingle different traditions; they are at the crossroads of several types of inheritance they mix with varying degrees of success; the marriage of heterogeneous elements, of discordant narrative segments and the inconsistent behavior of the characters are even more discernible when hybridization and grafting are not successful. For example, one may refer to the novel *Callimachus and Chrysorroe*, in which the young protagonist, the youngest son of a king, shows the courage of a brave, in accordance with western chivalry ethics, in contradistinction with his two brothers, discouraged at the sight of Δρακοντοκάστρον, but then, upon entering the room where Chrysorroe hangs by her blonde hairs, he becomes a timid young man, lacking initiative and needing the heroine's encouragement to take action.

These texts maintain the taste for long monologues and tend to endow with the heightened sensitivity their protagonists, who weep and despair and faint as their Comnenian ancestors do; although they sometimes have Latin names and clothes and hesitate in their attitudes, between curiosity for the unknown and the familiar Byzantine aversion to the condition of ξένος. This term, whose negative sense is undeniable, also indicates in vernacular Greek poetry, the more general state of miserable implicit in the foreign condition, according to the Greek conception. Some Palaiologan novels use the words ξένος and ξενιτεία[12] with this meaning intended: see *Callimachus*. v. 608 and *Beltandros* vv. 61-2, vv. 133 and 136-40, 151-2; Λόγος παρηγορητικός δυστυχίας καὶ εὐτυχίας, text which tells the story of a wretched individual persecuted by fate.

In this regard Bakhtin[13] showed that the motor of the action in ancient novels is not the character, but fortune, which separates the lovers, while in chivalric romances the protagonist looks for adventure,

11 See Bakhtin, 2003 : chapters "Le roman grec" pp. 239-60 and "Le roman de chevalerie" pp. 298-304.

12 For the condition of ξένος Cupane 1994 and Cupane 1995 : n. 44 p. 97 for verse 608 *Callimachos*, n. 12, p. 233 for verse 62 *Beltandros* and n. 6 p. 649 for verses 26-7 Λόγος παρηγορητικός.

13 Bakhtin 2003 : 247.

which is a kind of educational voyage, rewarded with the finding of love: the male protagonist must deserve his wife, showing his value during his exploits. On the contrary in ancient and Comnenian novels the heroes suffer the events; they do not cease to complain about their cruel fate, their hostile Fortune and the cruelty of the capricious gods and petty rivals that cause their painful separation. Palaiologan novels are more open to popular elements: this novelty is not limited to the level of language as we mentioned: we can notice that their content requires the use of tale motifs as the magical element.

For example, in the novel *Libistros and Rhodamne*, the Rhodamne's sea voyage and then of her husband who goes looking for her is not achieved in the conventional way, but thanks to the magic of an old witch, who provides first Berdericos, Libistros' rival, and then Libistros with two horses capable of flying and traversing great distances in the blink of an eye. It is not a ship which approaches the port providentially when the character has to leave, to facilitate the rebound of action, as the conventions of adventure novels require, but the magical element rather in conformity with the genre of fable and folk tales. Cupane[14] has already shown that the flying horse, carrying the hero on extraordinary journey is well attested in tales, particularly in the *Arabian Nights*.

For example in the *Callimachus* the author mentions many magical objects: the ring which enables its owner to fly, the gorgeous incrusted pearl coat, which heals horrific wounds and the enchanted apple that can kill and brings back to life, in vv. 1553-1563. Callimachus did not use the coat to cure the beautiful Chrysorroe, but takes care of her with a whole human care nor takes with him the ring, which would have spared him a tiring and long journey, and arrives after walking as any common mortal, to the kingdom of his rival. These fabulous objects remain blind motifs that the author does not use for the development of the plot, when it would be appropriate, and they are mentioned awkwardly and inconveniently in the narrative.

On the contrary in the Comnenian novels, the magical element is absent. One exception is an episode in the novel of Prodromos,

14 Cupane 2009 : 61-79.

Rhodante and Dosicles in which Mirilla, a Rhodante's rival, feeds her poison: the antidote is a magical herb the hero takes by chance, because he doesn't know the crime that has taken place at home, while he was hunting. In fact, he saw a wounded bear which rubs against a herb healing itself miraculously, so he decides to take this plant in case it proves useful. This pattern, unique to the fabulous repertoire, is integrated into the novel: it is both fortuitous and providential, as the plot requires, but it remains an isolated case.

The Latins' settlement accelerated probably a process which had already begun: the brief government of Western rulers and the fragmented Byzantine territories, already exiguous before the diversion of the Fourth Crusade, had somehow delegitimized the rigor of the Byzantine court, its universalist ideology with its antiquated rituals, and may have accelerated a process already *in fieri*.

This political weakness would only lead the authorities, as the patrons, to let go, to loosen their grip, so that hidden currents might manifest themselves, thereby not only promoting mutual exchanges and the promiscuity of scholarly language with the vernacular and the permeability of these two levels, but also opening the door to less aristocratic as well as foreign elements, which tradition had not before consecrated so far as literary canon.

After the fall of Constantinople, Crete, which was ruled by the Venetians since 1211 and until 1669, when the Ottomans conquered the island, took over.

The Venetian presence could only give further impetus to the recovery of Italian works in Greek, the *Pastor Fido* of Guarini, represented in Candia in 1611 inspired the *Panoria*, Greek pastoral drama, the *Re Torrismondo* of Tasso the Βασιλεύς ὁ Ρωδολῖνος of Troilo, *Lo Isach*, popular drama of Luigi Groto *The sacrifice of Abraham*, work attributed to Cornaros in rhymed decapentasyllabe and the *Orbecche* of G.B. Cinzio the *Erofili* of Chortatzis[15].

The *Erotokritos* was the work which drew on the legacy of the romance; it is attributed to Vinzentzos Cornaros, thanks to the last lines of the text[16]: according to experts Vinzentzos is the brother of Andreas Cornaros, founder of the Accademia dei Stravaganti (τῶν Παράξενων) in the city of Kastro.

15 Vitti 1989 : 80-103 and Holton 1991b.
16 Alexiou 1995 : ιγ'-ιη' and Holton 1991b : 211.

Chortatzis, born in 1545, wrote his plays betweens 1580 and 1601: his tragedy *Erofili*, probably finished in 1595, displays similarities with *Erotokritos* in terms of characters and plot. Experts are almost unanimous about the direction of influence, which goes from *Erofili* to *Erotokritos* and which leads us to place the writing of *Erotokritos* between 1595 and 1613/4[17].

The protagonists Panareto and Erofili married in secret as Rotokritos and Arethousa get engaged in secret, the hero has a friend who advises and supports him, Karpophoros and Polydoros. Their presence is a pretext for the expression of the hero which recounts his passion and defends his reasons against social disapproval. Arethousa and Erofili have as confident their nurse, who is yet present in other dramas, *Romeo and Juliet* for example, and, to remain in our *corpus*, the romance *Pierre/Imperios*: « she is the voice of popular wisdom, with her frequent use of proverbial expressions »[18].

We can observe that the language used, the Cretan dialect, is purified and Italian words are avoided.

As some of Palaiologan novels inspired by Western models, *Erotokritos* takes an Italian version of the French novel *Paris et Vienne* (1432), of Pierre de la Cypède. Alexiou does not think the model is the version of Albani, but the prose of a lesser-known Italian[19].

In the French novel Vienna is the daughter of the dolphin Godefroy de Lanson, Paris the son of a wealthy courtier, Jacques. The story begins in the south of France, but Paris travels to Genoa, Istanbul, Tabriz (Persia) before going through Bagdad, Jerusalem and Alexandria, where he releases his future father-in law from his imprisonment by the Moors.

In the Western romance the story is connected to the crusade: there is no question of crusade in *Erotokritos*, where the hero must to save his king and the Athenian kingdom against Vlachs. The story is transported into an ancient pagan Athens, without historical depth, where the heroes act as knights: only the names betray their epoch time: Heraklis, the king and Artemi, the queen etc.

17 Holton 1991a : 5. About the influence of the character of the King Filogonos see p. 48.

18 Holton 1991a: 51-2.

19 Alexiou 1995 : κε'-κστ'. Babbi 1991 for an Italian version of the French romance.

Alexiou[20] mentioned many influences from Ariosto, like the black knight and the duel between Karamanite (the warrior from Asia Minor, in Boiardo Caramano, the leader of the Turks) and the Cretan Charidimos which could be –as Holton argues- an allusion to the battle of Lepanto in 1571. As regards the use of literary motifs, other echoes are present: in vv. 1-10 of the prologue, is mentioned the wheel of Fortune: why does Cornaros mention the wheel κύκλος, τρόχος even before the theme of love? This theme is also present in the Πένθος Θανάτου of Gioustos Glykos, printed in Venice in 1524 and in previous vernacular novels. It indicates the transitoriness of human fortune, which is a conventional trope of the novel and common also in the popular tradition.

For example *Florios*: vv. 993 πάλιν τοῦ Χρόνου ὁ τροχὸς δι'έμέναν έγυρίσθην / πάλιν ἡ κλώστρα ἡ Μοῖρα μου κατ'έδικοῦ μου έγέρθην

and Λόγος παρηγορητικός περί δυστυχίας καὶ εύτυχίας : vv. 426-7 καὶ κάτω είς τὰ ποδάρια του τροχός ἦτον γραμμένος. / νὰ ἔχῃ τριγύρον ὁ τροχὸς πρόσωπα ἰστορισμένα

The terms ξενιτιά, ξενιά, ξενιτεύω, ξορίζω and ξορισμός[21] are common in *Erotokritos* but they are not employed with meaning of misfortune or devastating fate intended, which are canonical in the Byzantine literature, as we have showed, and in the popular poetry τραγουδία της ξενιτιάς. Rotocritos goes on a self-imposed exile in order to forget Arethousa and see other countries, and on another exile to which the king Heraklis compels him. Arethousa uses the pretext of the ξενιτιά with her parents to refuse a marriage. The theme of exile provides the author with an opportunity to deploy his irony: Rotokritos threatens his father to go into exile if he will not ask the king on his behalf for Arethousa's hand, shortly before the king exiles him for his shameless request.

An additional example of author's irony is when Rotokritos tells his beloved that he will die in a foreign country, but he will himself give her the false news of his own death. His lie is believed, for the hero is totally unrecognizable because of the potion the witch gave him: the magic potion darkens his hair and his skin, but it is of course accompanied by the antidote and our hero has fun taking

20 Alexiou 1995 : κζ'.
21 Holton 1991a : 60-67.

the two alternately to verify their effectiveness, and he passes from an angelic appearance to a brown Moorish one. We notice that this is the only magical motif which appears in the *Erotokritos*; on the contrary in the Palaiologan novels, the magic element, as we have seen, is frequent.

With respect to its structure, which is rigorous and well organised, the work is divided into five books, like the five acts of the neoclassical drama. In the classical comedy the first and second act expose the situation, the third introduces conflicts and obstacles, the fourth introduces the solution that is realized at the end, in the fifth act. Moreover, the odd books deal with the theme of love, the even-numbered with battles.

The Italian version, much simpler, is greatly surpassed by the talent of Cornaros, who confers more consistency changing many things: for example the two tournaments of the original become one. In the Western romance Paris has to win the love of Vienne, Rotokritos doesn't need that, because young people know their mutual passion without declaring it in words.

In the Cretan text, « the jousting is not to be seen as a digression or interlude in the *Erotokritos*, but rather as an intégral section contributing to our undestanding of the relationship between the protagonists and leading directly to the dramatic events of the poem's central book »[22]. The tournament is an allegory of the story[23]: the characters of the tournament follow the development of the plot: the first opponent, the lord of Mothoni, is the symbol of unreciprocated love. The second is Iraklis from Egripos, where Rotokritos has spend his first exile and whose emblem is a tree withered from lack of water, like the character who is faded by the separation from his beloved. Rotokritos outgoes Kypridimos, the Cypriot who had explicitly despised Eros: it prefigures the victory of love over social conventions.

The Cretan Charidimos has an important role in the battle of the three jousts. His tragic story takes the famous legend of Cephalus and Procri: this story is the consideration for the main story because it relates a tragic end and represents the wrong side of a passionate love. When Rotokritos returns to the king, he tells him the story of the

22 Holton 1991b : 224.

23 See Holton 1991a : chapter "The tournament", pp. 19-24.

Cretan as his own story. The Cretan is the black knight and Rotokritos has turned black by witchcraft. This parallelism is not casual or anodyn because the resemblance is not purely physical: as we saw, the valiant knight Charidimos represents the conclusion of a tragic love between two young people of different social status, and whose condition is reversed compared with that of the protagonists. His story is a story within a story, a kind of pastoral idyll, popular in Italy in the sixteenth century and, in the Cretan literature it is represented by the anonymous poem Η Βοσκοπούλα.

Another difference from the plot of the Western model emerges: the protagonists do not escape together, as happens in *Imperios*, faithful to its Western source; they rather face every trial separately. However, as in the *Imperios*/*Pierre* the protagonists remain separated for years and the ring deceives the female protagonist who believes in the death of her beloved[24]. This detail of the ring, given as pledge and received by the woman at the end of the plot just before the reunification with her beloved, is used also in *Erotokritos* but with an interesting variation: Rotokritos himself disguised gave to Arethousa the ring. In the Cretan work the *agnitio* is slower and more suspenseful than in *Paris*, because of the Rotocritos' behaviour, who shows his sadistic side while testing the fidelity of Arethousa.

In vv. 723-34 in the final book, when disguised Rotokritos is about to submit his beloved to the ultimate test by telling her that he is dead, the narrator pleads with him on behalf of the girl: Ἄδικον εἶν', Ρωτόκριτε, έτοῦτα νὰ τὰ κάνης, / βλέπε μ'αύτάνα ἔτσ'ἄδικα νὰ μὴν τὴν άποθάνης. / Θωρεῖς τη πῶς εὑρίσκεται, μ'άκόμη δὲν πιστεύγεις.

Although the characters remain conventional, monologues and dialogues, more articulate than in Palaiologan novels, and some inventions and details absent in the original, such as the excessive zeal of Rotokritos in testing the fidelity of Arethousa, provide the

24 The plot of a couple of young lovers separated from hostile family members or adverse events which meets after many adventures, is quite trivial, however there are some novels that have pronounced similarities, like the novel *Pierre de Provence* with *L'escoufle*, the *Guillaume d'Angleterre* and the story of *Qamar az Zaman* in the Arabian nights. See Pecoraro 1999, who attempts to establish homogeneous groups of texts on the basis of the use or exclusion of the some common motifs in novels or tales written in various languages.

characters with more liveliness, especially the two protagonists whom the narrator seems to look with sympathy and empathy. Concerning once more the author's irony: the narrator plays with his characters: Polydoros becomes friend with the stranger, who is indeed his friend Rotokritos, without knowing his true identity and he is surprised at how quickly Arethousa forgets her oath to consent to marry the foreigner.

It is as if we enter into a conspiracy with Rotokritos, or we may react by pitying the victims of the deception and criticising Rotokritos for playing such a cruel trick on his wife-to-be, his friend and his parents.

Later, he asks his audience not to condemn Arethousa for her behaviour: μην την καταδικάσετε την πρικαμένη κόρη… III 1577. He is an « intrusive narrator »: manifesting his presence, normally hidden, the omniscient narrator plays with irony and winks to his audience, as Ariosto did.

Here there is no question of simply soliciting the reader's attention, highlighting the beauty of the story, the extraordinary charm of the protagonists, or anticipating the reversal of fate, as was the case in some Palaiologan novels, which simulated the performance before a court, but the point is to generate a more refined form of play with the audience with whom he seems to establish a relationship of complicity at the expense of the characters, unaware of their fate not only anticipating or alluding to the subsequent events, as well as making explicit the implicit agreement between his audience, user of fiction narrative, and the author.

Through the some examples mentioned we showed that Cornaros uses disparate models with the control and maturity of an accomplished writer, transforming a conventional canvas into a complete and coherent work where the Greek legacy harmonizes without cacophony with the Western and, in particular, Italian tradition.

Bibliography

Agapitos P. (2006), Αφήγησις Λιβίστρου και Ροδάμνης. Κριτική έκδοση της διασκευής « άλφα », Athens.

Alexiou S. (1995), Βιντσέντζος Κορνάρος. Ἐρωτόκριτος, Athens.

Babbi A. M. (2003), *Pierre de Provence et la belle Maguelonne*, Soveria Manelli,.

Balduino A. (1970), *Cantari del Trecento*, Milan.

Colliot R. (1977), *L'Ystoire du vaillant chevalier Pierre, filz du conte de Provence et de la belle Maguelonne*, Paris.

Conca F. (1994), *Il romanzo bizantino del XII secolo*, Turin.

Cupane C. (1995), *Romanzi cavallereschi bizantini*, Turin.

Kechagioglou G. (2004), Άπολλώνιος της Τύρου, Thessaloniki.

Kriaras E. (1955), Βυζαντίνα ίπποτικά μυθιστορήματα, Athens.

Lambros S. (1880), *Collection de romans grecs en langue vulgaire et en vers*, Paris.

Legrand É. (1880), *Bibliothèque grecque vulgaire*, v. I, Paris.

Lendari T. (2007), Αφήγησις Λιβίστρου και Ροδάμνης. The Vatican version, Athens.

Pisa G. (1994), *Il romanzo di Imperios e Margarona secondo il codice Vind. Theol. Gr.244*, (master's thesis) Palerme.

Bakhtin M. (2003), *Esthétique et théorie du roman*, Paris.

Cupane C. (1995), "Lo straniero, l'estraneo, la vita da straniero nella letteratura (tardo) bizantina di fizione in *Identité et droit de l'autre* (Studies in Comparative Legal History), ed. Mayali L., Berkeley, pp. 103-126.

———— (2009), "Itinerari magici : il viaggio del cavallo volante", in Medioevo romanzo e orientale*. Sulle orme di Shaharazàd : « Le mille e una notte » fra Oriente e Occidente*. Atti del VI colloquio internazionale di Ragusa, 12-14 ottobre 2006, ed. Cassarino M., Pioletti A., Rubbettino, Soveria Mannelli, pp. 61-79.

Fulciniti G. (1991), "Versi di sutura e livelli narrativi nei romanzi grecomedievali", in Ταλαρίσκος *Studia graeca Antonio Garzya sexagenario a discipulis oblata*, Naples, 1987, pp.391-401.

Holton D. (1991a), *Erotokritos*, Bristol.

———— (1991b), *Literature and Society in Renaissance Crete*, Cambridge.

Köhler E. (1976), *Sociologia della fin'amor. Saggi trobadorici*, Padoue.

Patlagean É. (2007), *Un Moyen Âge grec: Byzance IXe XVe siècle*, Paris.

Pecoraro V. (1999), "Qamar az-Zamàn - Pierre de Provence - Ἰμπέριος καὶ Μαργαρώνα", en *Medioevo romanzo e orientale. Il viaggio dei testi*. Atti del III Colloquio Internazionale di Venezia, 10-13 ottobre 1996, ed. Pioletti A., Rizzo Nervo F., Soveria Mannelli, pp. 515-34.

Pioletti A. and Rizzo Nervo F. ed. (1995), Medioevo romanzo e orientale. *Oralità, scrittura, modelli narrativi* Atti del II Colloquio Internazionale di Napoli, 17-19 febbraio 1994, Soveria Manelli.

Vitti M. (1989), *Histoire de la littérature grecque moderne*, Paris.

Η λειτουργία του αφηγητή και του διηγητή in mediam narrationem

Δήμητρα Γιανναρά

Αφήγησις και *διήγησις* δεν αποτέλεσαν ποτέ ζευγάρι αντιπαραβαλλόμενων φιλοσοφικών εννοιών συνεπώς δεν έτυχαν ποτέ διακριτού διαχωρισμού. Η μορφολογία των δύο ουσιαστικών συνηγορεί ότι πρόκειται για *nomina actionis*, για ονόματα δηλαδή που προέρχονται από ρήματα, διατηρώντας τη δυναμική της πράξεως που δηλώνει το οικείο ρήμα. Η ετυμολογία,[1] μάλιστα, καταδεικνύει μια πρώτη διαφοροποίηση η οποία δεν ταράζει την ευρεία πολυσημία του *narratio*, *narrazione*, *narration*, της ξένης ορολογίας που μεταφράζει και ομογενοποιεί τους δύο ελληνικούς όρους. Η αφήγηση φαίνεται πως ιστορικά ήταν περισσότερο δεμένη με το δεύτερο συνθετικό της «-άγω», ως οδηγώ, προπορεύομαι, παραπέμποντας σπανίως και μεταφορικά στην εξιστόρηση σαν να πρόκειται για μια πορεία, όπου ο *αφηγητήρ* αναλάμβανε ρόλο καθοδηγητή. Η πρόθεση «από-» υποδηλώνει μια ελαφρά αποστασιοποίηση του ομιλούντα, ο οποίος κινεί τα νήματα της εξιστόρησης εκ του μακρόθεν. Αντίθετα, η πρόθεση «διά-» της διήγησης δίνει έμφαση στη διάρκεια, υπονοώντας έναν πιο ενεργό ομιλητή κατά την πορεία των γεγονότων, λες και τα διαπερνά ή τα διανύει σαν δεινός κολυμβητής. Η ετυμολογία, ωστόσο, δεν είναι αρκετή όπως ποτέ δεν είναι επαρκής μια κρατυλιανή ανάλυση της γλώσσας.

Κλειδί της ανάλυσης δεν θα είναι η ετυμολογία αλλά ούτε η φιλοσοφία, τουλάχιστον όχι όσο δεν διαφοροποιεί τους δύο υπό εξέταση όρους και εφόσον δεν ενσκήπτει συνειδητά στην ανάδειξη της λειτουργίας του αφηγητή. Ήθος κι έθος πράξεων για την κλασική κριτική τίθεντο στον ίδιο άξονα, με αποτέλεσμα π.χ.

1 Δ.Ν. Μαρωνίτης, Λ. Πόλκας, *Αρχαϊκή Επική Ποίηση: Από την Ιλιάδα στην Οδύσσεια*, Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη, Θεσσαλονίκη, 2007, κεφ. «Αφήγηση και διήγηση», σσ. 46-47.

Πρακτικά Ε΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτ. 2014): Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία
Τόμος Β΄ (ISBN: 978-960-99699-9-4)
© 2015 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

η κωμική ποίηση να θεωρείται έργο αστόχαστων δημιουργών, η τραγική ποίηση πόνημα σοβαρών ανδρών (*Περί ποιητικής*, 4.1448b 24-27) ενώ η πρωτοπρόσωπη ποίηση, όχι μόνο των λυρικών ποιημάτων αλλά και του Ησιόδου ή του Εμπεδοκλή, να κρίνεται ως αυτοβιογραφία,[2] με τη *Θεογονία* να προλέγει το μέλλον και να αφηγείται οργανικά το παρελθόν. Το μιμητέο αντικείμενο της ποίησης δεν συνίστατο στην απλή εξωτερική αναπαραγωγή του κι έτσι η αρχαία κριτική έμεινε παραδόξως ρομαντική στην υπόθεση ότι ο ποιητής υπάρχει διάφανα πίσω και μέσα στο κείμενο, το οποίο διατηρεί έναν εξομολογητικό και συνάμα καθολικό χαρακτήρα, εφόσον δεν αποτυπώνει μια τυχαία υποκειμενική θεώρηση του κόσμου αλλά την κοινή ιστορική προοπτική, ώστε ποιητής κι ιστορικός να βηματίζουν τελικά στον ίδιο κοσμικό ρυθμό της αλήθειας.

Η ρητορική τέχνη, αντίθετα, είναι η πρώτη που αποπειράθηκε να ορίσει και εν μέρει να αναλύσει σαφέστερα διήγηση και αφήγηση ενώ διαχώρισε σαφέστατα τον δημιουργό του λόγου από τον απαγγέλοντα αυτόν, με ρόλους διακριτούς και μεθόδους ή τεχνικές άσκησης επιρροής που πλέον διδάσκονταν. Κι όχι μόνο. Έκανε πρακτική χρήση των «σημείων» χωρίς να περιορίζεται μόνο στα γλωσσικά σύμβολα, σημειωτική σύλληψη που απουσίαζε εντελώς από τον Αριστοτέλη.[3] Ανέπτυξε μια πρώιμη θεωρία πρόσληψης, τεμάχισε στον εργαστηριακό της πάγκο τον λόγο στα συστατικά του μέρη καταρτίζοντας πρακτικά εγχειρίδια με συμβουλές στοιχειοθέτησης μιας αποτελεσματικής ομιλίας.

---

2 Για την εμβάθυνση στην πρωτοπρόσωπη αφήγηση στην αρχαία ποίηση βλ. Graziano Arrighetti, Franco Montanari (επιμ), Πρακτικά συνεδρίου *La componente autobiografica nella poesia greca e latina fra realtà e artificio letterario* (Pisa, 16-17 maggio 1991), Giardini Ed., Pisa, 1993.

3 «We can hardly speak of a semiotic conception: the symbol is clearly defined as something larger than the word, but it does not seem that Aristotle seriously considered the question of non-linguistic symbols, nor that he tried to describe the variety of linguistic symbols». Tzvetan Todorov, *The birth of occidental semiotics*, στο «The Sign: Semiotics around the world», R. Bailey & P. Steiner, Ann Arbor, 1978, σελ. 4). Εν γένει η αριστοτελική επιρροή στη ρητορική είναι μικρότερη απ' όση πιστεύεται: «Παρόλο που οι αρχαίοι Έλληνες και Ρωμαίοι συγγραφείς θεμάτων ρητορικής αναφέρουν συχνά τον Αριστοτέλη σε διάφορα σημεία της ανάλυσής τους και υπονοούν ότι γνώριζαν την πραγματεία του, η άμεση επίδρασή της στη φιλολογική παράδοση ήταν ασήμαντη». George Kennedy, *Ιστορία της κλασικής ρητορικής*, Εκδ. Παπαδήμα, Αθήνα, 2000, σελ. 102.

Ο όρος *διήγησις* απαντά συστηματικά στα *Προγυμνάσματα* της Δεύτερης Σοφιστικής και παρατίθεται αρχικά δίχως αυτόνομο ορισμό αλλά σε αντιδιαστολή προς το διήγημα, ως διαφορά μέρους-όλου. «Διαφέρει δε διήγημα διηγήσεως, ως ποίημα ποιήσεως. Ποίημα μεν γαρ και διήγημα, περί πράγμα έν. Ποίησις δε και διήγησις περί πλείονα».[4] Τα διηγήματα ήταν ουσιαστικά απλές ιστορίες που οι μαθητές έπρεπε να συνθέσουν. Μπορεί να είναι αφηγηματικά, δραματικά ή μικτά,[5] όπου στα πρώτα «το του ποιητού πρόσωπον ή το του ρήτορος αναφαίνεται, μηδεμιάς προσωποποιίας εμφερομένης, μηδέ τινών υποβαλλόμενων προσώπων».[6] Με την εν λόγω τριμερή κατηγοριοποίηση, και συγκεκριμένα με τον ορισμό των αφηγηματικών διηγημάτων, αντιλαμβανόμαστε ότι το επίθετο *αφηγηματικός* φαίνεται να αποδίδεται σε αφηγητές που ο Genette θα όριζε εξωδιηγητικούς: δεν εμπλέκονται στη δράση αλλά καθίστανται φύσει ή θέσει αφηγητές, τουτέστιν είτε ως παντογνώστες του κειμενικού περιβάλλοντος είτε αποστασιοποιούμενοι από τα γεγονότα χρονικά και περιγράφοντάς τα ακόμα και ως ενδοκειμενικοί ήρωες. Ο Ερμογένης στη συνέχεια εναλλάσσει αδιάφορα τους όρους *διηγήσεις* ή *διηγήματα*, αρκεί που το επίθετο *αφηγηματικός* μπροστά να εκφράζει τη θέση αυτού που τα εξιστορεί, σαν να αποστασιοποιείται από το χρόνο και την ψυχολογική ένταση της δράσης, εξιστορώντας τα όπως τα είδε, όπως τα άκουσε ή τα έζησε.

Αφήνουμε κατά μέρος τα επίθετα, για να επιστρέψουμε στην ουσία, που οι ρήτορες επέμεναν πως εντοπίζεται στα ουσιαστικά. Ο Νικόλαος Μύρων επισημαίνει μια επιπλέον διαφορά διηγήματος-διηγήσεως, που δεν είναι απλώς σχέση μέρους-όλου. «Διήγησιν την των αληθών πραγμάτων έκθεσιν εκάλεσαν, διήγημα δε την των ως γεγονότων».[7] Διήγηση είναι κάτι το πραγματικό. Διήγημα είναι κάτι που είναι δυνατόν να είναι πραγματικό. Διήγηση είναι η εξιστόρηση για κάτι που πραγματικά συνέβη. Διήγημα είναι κάτι που κι αν συνέβη είναι τόσο απίστευτο που δύσκολα μπορεί κάποιος να το αποδεχτεί: «απίθανον εστί, το δυνατόν μεν γενέσθαι ή λελέχθαι, απιστούμενον δε, ει γέγονεν ή είρηται».[8]

4 *Ερμογένους Προγυμνάσματα,* στο *Rhetores Graeci*, τ. 1, σελ. 16.
5 *Nicolai progymnasmata*, σελ. 12.
6 Δοξαπατρής, *Ομιλίαι εις Αφθόνιον*, στο *Rhetores Graeci*, τ. 2, σελ. 241.
7 *Nicolai progymnasmata*, σελ. 11 -12.
8 *Θέωνος Προγυμνάσματα*, στο *Rhetores Graeci*, τ. 1, σελ. 180.

Παρακολουθώντας τη συνέχεια των παρατηρήσεων του Νικολάου εμβαθύνουμε στην πρώτη έμμεση αντιδιαστολή των όρων αφήγηση και διήγηση, μέσα στα διευρυμένα πλαίσια της έννοιας της έκφρασης. «Έκφρασις εστι λόγος *αφηγηματικός* εναργώς υπ' όψιν άγων το δηλούμενον».[9] Η *έκφρασις* συνιστά ένα από τα προχωρημένα στάδια προετοιμασίας της ρητορικής εκπαιδεύσεως, όπου οι μαθητές καλούνταν πλέον να χειραγωγήσουν την επικοινωνιακή δύναμη του λόγου, επενδύοντας στην επιρροή που επιθυμούν να ασκήσουν στον ακροατή. Η έκφραση ήταν η έκθεση συμβάντων με τέτοια ενάργεια που να ζωντανεύει το δηλούμενο μπροστά στα μάτια του ακροατηρίου. Θυμίζει σε πολλά την περιγραφή, όμως η αναπαραστατικότητά της την καθιστούσε πολύ πιο απαιτητική και ευγενή άσκηση.

Ίσως η σταδιακή ταύτιση με την περιγραφή -στα λατινικά η *έκφρασις* αποδίδετο ως descriptio- και η επιμονή στα εξωτερικά χαρακτηριστικά να ώθησε τον Νικόλαο να επανορίσει την αρχαία ελληνική έκφραση.[10] Η έκφραση αφορά οποιοδήποτε θέμα και βασίζεται σε οποιαδήποτε τεχνική αρκεί να φέρει «προ ομμάτων» (*Ρητορική*, 1411b 24-5) ένα έγκλημα ή έναν εγκωμιαστικό λόγο, μετατρέποντας τους ακροατές σε αυτόπτες μάρτυρες. Με την έκφραση αναγνωρίζεται η δύναμη της γλώσσας ως δίαυλος επικοινωνίας των νοητών εικόνων του ομιλητή προς τη φαντασία των ακροατών, με τους οποίους προφανώς μοιράζεται ένα κοινό σύστημα αναφοράς και ως εκ τούτου αρκετά προβλέψιμο.

Σε αυτή την διευρυμένη αντίληψη της ενάργειας, ο όρος περιγραφή απορρίφθηκε χάριν της αφηγήσεως, η οποία συνειδητά επιλέγεται έναντι της διηγήσεως. Γιατί;

Δεν επιλέγεται λόγω περιεχομένου. Είναι ξεκάθαρο πλέον ότι διήγηση και αφήγηση δεν διαφοροποιούνται ως προς το αντικείμενο το οποίο πραγματεύονται. Δεν επιλέγεται ούτε βάσει λεπτομερειών και ως εκ τούτου λόγω έκτασης. Έννοια κλειδί

9 *Nicolai progymnasmata*, σελ. 68.

10 Ο Νικόλαος είναι ο μόνος που αναμορφώνει με προσοχή και γνώση της παράδοσης που κουβαλά τον ορισμό περί εκφράσεως, καθώς ο Θέωνας, και σχεδόν αυτολεξεί και οι Ερμογένης και Αφθόνιος, όριζαν την έκφραση ως λόγο περιηγηματικό: «έκφρασις εστι λόγος περιηγηματικός εναργώς υπ' όψιν άγων το δηλούμενον». Για την ανάλυση της έκφρασης βασιστήκαμε στις οξυδερκείς παρατηρήσεις της Ruth Webb, *Ekphrasis, imagination and persuasion in ancient rhetorical theory and practice*, Ashgate Publishing Company, Farnham Surrey, 2009.

εδώ είναι η *ενάργεια*, η έκθεση λεπτομερειών κατά τρόπο που να ζωντανεύουν όλα μπροστά στον ακροατή. «Πρόσκειται δε εναργώς, ότι κατά τούτο μάλιστα της διηγήσεως διαφέρει. Η μεν γαρ ψιλήν έχει έκθεσιν πραγμάτων, η δε πειράται θεατάς τους ακούοντας εργάζεσθαι».[11]

Η αφήγηση λαμβάνει υπόψη τον ακροατή, συνεπώς συγκροτείται αντικειμενικά, σαν να υπολογίζει εκ προοιμίου αντιδράσεις. Ο ακροατής παρασύρεται στη συμπλήρωση των κενών του λόγου κατά τρόπο σχεδόν υπολογίσιμο από τον ομιλητή, ο οποίος αποκτά έτσι στα χέρια του ένα ισχυρό όπλο πειθούς.

Η διήγηση φαίνεται να μην ενέχει ή τουλάχιστον να αγνοεί τη δύναμη επιρροής που ο προφορικός λόγος έχει στο ακροατήριο. Η διήγηση είναι ακόμα δεμένη με τους εσωτερικούς αρμούς του λόγου, οπότε φαίνεται να διαθέτει αυθορμητισμό, αληθή ή αληθοφανή, παίρνοντας μια λιγότερο αντικειμενική και ψυχολογικά περισσότερο εμπλεκόμενη στάση στα γεγονότα που πραγματεύεται. Η διήγηση είναι δεμένη με την πρώτη ανάγκη έκθεσης των λόγων που έφεραν κάποιον ενώπιον του κοινού, και τονίζουν τα αίτια, την ενδεχόμενη αγανάκτηση, τα κίνητρα, ενώ η αφήγηση εξίσταται του ομιλητή για να λάβει εποπτικά μέτρα χειραγώγησης της αντίδρασης του κοινού.

«Διήγησις μεν εστί μετά των αιτίων, αφήγησις δε η του πράγματος διατύπωσις».[12] Πρόκειται για τον πρώτο απερίφραστο διαχωρισμό διηγήσεως και αφηγήσεως που απαντά στα *Προγυμνάσματα* ή σε σχόλια αυτών. Διήγηση είναι η εξιστόρηση μιας κατάστασης μαζί με την έκθεση των αιτίων που ώθησαν σε αυτή την κατάσταση. Κάνοντας αναφορά στα αίτια ο Ανώνυμος δεν είναι δυνατόν να περιορίζεται στη στεγνή παράθεση των περιστάσεων που έφεραν έναν ομιλητή ενώπιον κοινού. Ο Σαρδιανός εξηγεί πως «ουδέποτε γαρ αιτία καθ' εαυτήν αλλ' εκ του πράγματος φαίνεται»[13] και δύσκολα αποκόπτεται το ένα από το άλλο, η αιτία απ' την πράξη. «Κάθε ιστορία απαντά στην ερώτηση 'γιατί;' ενόσω απαντά στην ερώτηση 'τι;'. Το να λες τι συνέβη σημαίνει ταυτοχρόνως πως λες

11 *Nicolai progymnasmata*, σελ. 68.

12 Ανωνύμου, *Σχόλια εις τα του Αφθονίου Προγυμνάσματα*, στο *Rhetores Graeci*, τ. 2, σελ. 578.

13 Ioannis Sardianos, *Commentarium in Aphthonii Progymnasmata*, στο Ruth Webb, *ό.π.*, σελ. 65.

γιατί συνέβη».[14] Ιστορικοί παράγοντες, φυσικοί νόμοι, τυχαιότητα ή και ποικίλες άλλες λειτουργίες μπορούν να σταθούν αυτόνομα μα μόνο η αιτία τα δένει όλα σε διήγηση.

Το ενδιαφέρον του ακροατή, ωστόσο, υποκινείται από την του πράγματος διατύπωση, ήτοι για τη ζωηρή διά λέξεων παράσταση. Θυμίζει στον ορισμό της την έκφραση και καταλήγει συνώνυμη με άλλους ρητορικούς όρους όπως την ενάργεια, τη διαγραφή, την υποτύπωση ή την αριστοτελική μεταφορά (*Ρητορική*, 1411b 24–25). Κανένας από αυτούς τους όρους, βεβαίως, δεν είναι απόλυτα συνώνυμος με τον άλλον, αναφερόμενοι άλλοι στην μακροδομή και άλλοι στη μικροδομή, ωστόσο οι δεσμοί της αφήγησης με αυτή την οικογένεια λέξεων δίνει άλλη διάσταση στη διαφοροποίησή της από την ετυμολογικά συγγενή διήγηση.

Η αφήγηση έχει σημείο αναφοράς τον ακροατή. Λαμβάνει υπόψη την περίσταση, το μορφωτικό ή ηλικιακό επίπεδο του κοινού, προλαβαίνει τις αντιδράσεις του, ελέγχει την αγωνία του, κρίνει και αποφασίζει για την χρήση των τεχνικών που διαθέτει. Η αφήγηση δεν αναφέρεται στα αίτια. Η έκθεση των αιτίων είναι η εκ των ουκ άνευ προϋπόθεση για να πάρει κάποιος τον λόγο, είναι η αναμενόμενη έκθεση των περιστάσεων που φέρουν έναν ομιλητή ενώπιον ακροατηρίου. Οι τεχνικές της διήγησης διδάσκονται, όμως εξακολουθούν να δρουν σε ένα πρώτο επίπεδο έμπνευσης και ειλικρινείας, μιας βασικής αιτιακής σύνδεσης λογικών ετερόκλητων στοιχείων.

Η αφήγηση, αντιθέτως, φαίνεται να έχει πιο προμελετημένα στάδια προσανατολισμένα στην ερμηνεία του λόγου. Είναι πιο σταθμισμένη και συστηματική, καθώς αναζητά το πολυπόθητο αρχιμήδειο σημείο για την ίδια την παραγωγή του λόγου εκκινώντας από την αντίδραση του κοινού. Με δεδομένα τα αίτια, προχωρά ένα βήμα ελέγχοντας όχι απλώς το περιεχόμενο αλλά τη δομή του, επεμβαίνοντας στα συστατικά του μέρη ώστε να τα βελτιώσει εκφραστικά.

Η απόδειξη ολών των προηγουμένων έρχεται στη μυθιστορηματική πράξη, και συγκεκριμένα στα *Αιθιοπικά*.[15] Ο Ηλιόδωρος, εκτός από

14 Paul Ricoeur, *Tempo e racconto*, τ.1, Jaca Book, Μιλάνο, 2001, σελ. 229. Βλ. επίσης 297-300.

15 Η δική μας μελέτη των *Αιθιοπικών* οφείλει πολλά στο άρθρο της Aglae Pizzone, *When Calasiris got pregnant: rhetoric and storytelling in Heliodorus'* Aethiopica,

τη συχνή χρήση των όρων *διήγημα* και *διήγησις*, είναι ο μοναδικός συγγραφέας των αρχαίων ελληνικών μυθιστορημάτων που χρησιμοποιεί τέσσερις φορές και τον όρο *αφήγησις*.[16]

Παρόλο που η γενικότερη τοποθέτηση των μελετητών μέχρι σήμερα για την χρήση των δύο όρων στα *Αιθιοπικά* είναι πως λειτουργούν ως ισοδύναμοι, η έρευνά μας έδειξε ότι η αφήγηση δεν είναι «απλώς μια πολύτιμη εναλλακτική της διηγήσεως»,[17] καθώς διακριτικά λανθάνει μια λεπτή διαφορά, ορισμένες φορές με τη δυνατότητα εναλλαγής των δύο όρων, και συνεπαγόμενη ελαφρά μετατόπιση του κέντρου βάρους του νοήματος, και άλλες φορές με τη δεσμευτική χρήση ενός και μόνο όρου, που συνεπάγεται την αδυναμία αντικατάστασής του από άλλον.

Συγκεκριμένα, ο όρος *αφήγησις* προφέρεται μόνο στα χείλη του ευφυή ομιλητή Καλάσιρη, στην εγκιβωτισμένη εξιστόρησή του στον Κνήμωνα και τις μισές φορές σε καθαρά μεταγλωσσικό περιβάλλον, εκθέτοντας δηλαδή τον τρόπο με τον οποίο προτίθεται να εκθέσει την ιστορία του. «Πρώτα όμως θα σου *διηγηθώ* σύντομα τα δικά μου, όχι για ν' αποφύγω με σοφιστείες την *αφήγηση*, όπως εσύ νομίζεις, αλλά για να σε προετοιμάσω ν' ακούσεις τα συμβάντα με την κανονική σειρά» (Γ, XXIV, 5). Η αφήγηση δίνει τη δυνατότητα τόσο να αποσιωπήσει κάποιος τα γεγονότα όσο και να τα βάλει σε τάξη. Είναι μέθοδος που θέτει σε ενδιαφέρουσα σειρά την αυστηρά χρονική διάταξη όλων των γεγονότων και ανακατεύει την τράπουλα της *fabula* επιλέγοντας ποιες λεπτομέρειες να εκθέσει και ποιες να παραλείψει, τοποθετώντας στο επίκεντρο τον αναγνώστη και την παραστατική εξιστόρηση που θα του κρατήσει αμείωτο το ενδιαφέρον.

Διήγησις και *διηγούμαι* είναι πάντα δεμένα με πραγματικά γεγονότα. Δεδομένου του φανταστικού περιβάλλοντος μιας πλασματικής

στο Alberto J.Quiroga Puertas, *The purpose of rhetoric in late antiquity from performance to exigesis*, Mohr Siebeck, Tuebinger, 2013, σσ. 139-160.

16 Οι Χαρίτων, Αχιλλέας Τάτιος, Ξενοφών ο Εφέσιος δεν χρησιμοποιούν παρά μόνο το *διηγούμαι* και παράγωγα αυτού, χωρίς να αποδελτιώνονται ποτέ οι όροι *αφήγησις* ή *αφηγούμαι*. Ο Λόγγος δεν χρησιμοποιεί καν τον όρο *διήγημα* ή άλλον συνώνυμό του, ίσως επειδή «νιώθει περισσότερο ποιητής πεζού λόγου παρά ένας οποιοσδήποτε αφηγητής». Stefan Tilg, *Chariton of Aphrodisias and the invention of the Greek love novel*, Oxford University Press, N.Y., 2010, σελ. 230. Όλα τα δεδομένα που παραθέτουμε είναι από τον ίδιο μελετητή.

17 Stefan Tilg, *ό.π.*, σελ. 231.

ιστορίας, ως αλήθεια ορίζουμε τα γεγονότα που οι ήρωες βιώνουν ως πραγματικά μέσα στα πλαίσια της περιοριστικής οπτικής που διαθέτουν όντες ήρωες με αναμνήσεις και συναισθήματα, αλλά και αδυναμίες ή έμφυτη ροπή προς το ψέμα. Ακριβώς σαν κι εμάς. Με την χρήση του όρου *διήγησις* ο συγγραφέας παραπέμπει σε μια ειλικρίνεια κι έναν αυθορμητισμό που πηγάζει περισσότερο από την καρδιά παρά από τη λογική. Χαρακτηριστικά, όταν ο Κνήμωνας απευθύνεται στο νεκρό σώμα της Θίσβης της λέει: «Θίσβη, χαίρομαι που πέθανες και που έγινες η ίδια αγγελιαφόρος των συμφορών σου παραδίδοντας στα χέρια μας τη *διήγησή* τους μέσω του ίδιου του σφαγμένου σώματός σου» (Β, XI, 1). *Διήγησιν* είναι η λέξη του πρωτοτύπου και *διήγηση* εξακολουθεί μονάχα να αρμόζει και στα νεοελληνικά. Ο θάνατος επιβεβαιώνει μιαν αλήθεια, χωρίς έμφαση στον τρόπο που την εκθέτει. Η σιωπή του θύματος είναι η πιο εύγλωττη απόδειξη της τιμωρίας της για τις δολοπλοκίες.

Το διήγημα, τέλος, έχοντας άμεση ετυμολογική συγγένεια με τη διήγηση, αναφέρεται μεν σε αληθινά γεγονότα, όμως ελάχιστα αληθοφανή. Είναι *διηγήματα* οι ιστορίες που ο Καλάσιρης εξιστορούσε στους Δελφούς για τις πυραμίδες και τις λατρείες των Αιγυπτίων που φάνταζαν εξωτικές στους Έλληνες. *Διήγημα* είναι και η ιστορία της Χαρίκλειας, γιατί ποιος μπορεί να εξηγήσει πώς από Αιθίοπες γονείς γεννήθηκε κόρη με κατάλευκο δέρμα; Κι όμως συνέβη.

Αφήγησις και *διήγησις* δεν παραπέμπουν σε αντίθεση ψεύδους-αλήθειας αλλά σε διαφορά προθέσεων. Δεν υπάρχει διαφορά περιεχομένου ή χρόνου της αφήγησης αλλά αισθητικής λειτουργίας. Δεν υπάρχει, τέλος, διαφορά πρωτοπρόσωπης και τριτοπρόσωπης αφήγησης,[18] από τη στιγμή που κι ένα αυτοβιογραφούμενο εγώ, χρειάζεται να βάλει τάξη και οργάνωση στις εμπειρίες του, που πια από απόσταση και με λιγότερη συναισθηματική εμπλοκή *αφηγείται*, χωρίς να μπορεί ταυτόχρονα να μην *διηγείται* την αλήθεια, το ψέμα, την αιτία που αξίζει εμείς να ενδιαφερθούμε για την ιστορία.

Την σταδιακή ομοιογένεια στη χρήση των δύο όρων φαίνεται να έφερε η Τρίτη Σοφιστική. Κάτι τέτοιο διαπιστώνεται καταρχάς

18 Αντιθέτως, Δημήτρης Τζιόβας, *Μετά την αισθητική. Θεωρητικές δοκιμές και ερμηνευτικές αναγνώσεις της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Γνώση, Αθήνα, 1987. σσ. 92-95: 93, όπου αναπτύσσει τη σχετική τοποθέτηση στα πλαίσια ανάλυσης του νεοελληνικού μυθιστορήματος.

στην πράξη, στα Βυζαντινά δηλαδή μυθιστορήματα όπου οι όροι συνήθως εναλλάσσονται με μεγαλύτερη άνεση και χωρίς ιδιαίτερη συνέπεια, δίχως να αναιρείται αλλά και χωρίς να επιβεβαιώνεται η προγενέστερη θεωρία. «Στίχοι πολύ ερωτικοί, *αφήγησις* Λιβίστρου», αρχίζει π.χ. το περίφημο *Λίβιστρος και Ροδάμνη*, και σύμφωνα με την προγενέστερη θεωρία θα περιμέναμε *διήγησις ερωτική*, με το βάρος να κλίνει προς την αλήθεια παρά προς την αισθητική ανάπτυξη της ιστορίας.

Τον λόγο τέτοιου εννοιολογικού συγκερασμού αναζητήσαμε στη Βυζαντινή ρητορική, όπου η διάδοση της νέας θρησκείας επέβαλε τη συνένωση περιβολής και σεμνότητος, λεκτικής επιδεξιότητας και πνευματικής εντιμότητας. Σε ένα τέτοιο περιβάλλον, θεωρούμε ότι η διήγηση δεν θα μπορούσε να μην είναι μέρος της αφήγησης, το αίτιο δεν θα μπορούσε να διαχωρίζεται από την ωραιότητα. Ο χριστιανός σχολιαστής του Αφθονίου Ιωάννης Δοξαπατρής εξηγεί: «έκφρασις εστίν η λεπτομερής διήγησις»,[19] κι έτσι ό,τι προγενέστερα με σαφήνεια ανήκε στην *αφήγηση*, πλέον το διεκδικεί εξίσου και η *διήγηση*, όντες και οι δύο μέθοδοι και όχι σχήματα λόγου.[20] Ένα ακόμα αντιθετικό δίδυμο της αρχαίας ρητορικής άρεται και αντ' αυτού συνενώνεται σε ένα οργανικό όλον: η λογική έχει ήδη συζευχθεί με το μυστήριο, το Ένα συνδιαλέγεται αρμονικά πότε με την Τριάδα και πότε με το Όλον, και το πρώτο Δημιουργόν Αίτιο είναι Αίτιο και Ουσία μαζί, ο Ένας που η πίστη στο πρόσωπό του φέρει προ ομμάτων το θαύμα, το στήριγμα αλλά και την αρχή, την αιτία.

Ο Auerbach μας έχει από καιρό διδάξει, πως η ανάμειξη των επιπέδων δεν είναι τυχαία και ότι οι υφολογικές επιλογές της χριστιανικής εκκλησίας έμελλε να επηρεάσουν ριζικά την κατοπινή λογοτεχνία. Στα Βυζαντινά χρόνια οι επιλογές σύγχυσης ήταν εκδήλωση καινοφανών αληθειών που καμία ανθρώπινη δημιουργία δεν βρήκε ποτέ αντίστοιχό τους. Στα κατοπινά χρόνια φαίνεται πως κληροδοτήθηκε μόνο η σύγχυση, δίχως την επιλογή της.

«Στην Ελλάδα μήτε οι δικοί μας μήτε οι καθαρευουσιάνοι, διαφορά καμία δε βλέπουνε μεταξύ του δηγούμαι και του αφηγούμαι, της δήγησης και της αφήγησης. Θαρρώ πως υπάρχει μια, σημαντική μάλιστα. Να δηγηθή, μπορεί ο καθένας. Ν' αφηγηθή μπορεί

19 *Προλεγόμενα εις την ρητορικήν του Δοξαπατρί*, στο *Rhetores Graeci*, τ. 2, σελ. 269.

20 Πρβ. Μάξιμου Πλανούδου, *Ερμογένους περί ιδεών*, στο *Rhetores Graeci*, τ. 5, σσ. 466-467.

νομίζω μονάχα ο συγγραφέας, εκείνος δηλαδή που τέχνη του κι απάγγελμά του, η αφήγηση».[21] Η διαίσθηση του Ψυχάρη θεωρούμε ότι είναι η καλύτερη θεωρητική προσέγγιση των δύο όρων που έχει γίνει στη σύγχρονη θεωρία της λογοτεχνίας. Χωρίς να προσφέρει άλλα στοιχεία διαφοροποίησης ανατρέχοντας στην ιστορία της γλώσσας, φαίνεται να αφουγκράστηκε τη χρήση τους στις αρχές του νέου αιώνα, και μέσα σε μια ιδιαίτερη εισαγωγή στα πρότυπα του πλατωνικού *Φαίδρου*, λέει και συμπληρώνει: «Έρχεται άξαφνα ένας άθρωπος, όποιος κι αν είναι, της κοινωνίας, του λαού, καλλιεργημένος, αγράμματος, δεν πειράζει· έρχεται μια γυναίκα, ένας άντρας, ένα παιδί, σου λένε τι τους συνέβηκε στο σπίτι τους ή στο δρόμο. Σου το δηγούνται αφτοί. Εσένα όμως σου άρεσε η δήγησή τους· καταπιάνεσαι να την καταστρώσεις στο χαρτί. Τότες αρχίζει δα και η αφήγηση».

Με αυτό, δεν υποστηρίζουμε ότι η αφήγηση αφορά αποκλειστικά τον γραπτό λόγο, καθώς τίποτε τέτοιο δεν προέκυψε από την έρευνά μας μέχρι τώρα. Ωστόσο, η κοινωνία μας έχει προ πολλού απομακρυνθεί από την άμεση δημοκρατία. Η θεωρία δημόσιου λόγου, η οποία ανέπτυξε ένα εκτεταμένο τεχνικό λεξιλόγιο για να περιγράψει τα χαρακτηριστικά της επιχειρηματολογίας, αφορούσε τη ρητορική που γεννήθηκε από την άμεση δημοκρατία. Πλέον η ρητορική -ακόμα και η διαλεκτική του Σωκράτη- σώζεται, διδάσκεται και διαδίδεται μέσω του γραπτού λόγου ενώ η λογοτεχνία ταυτίζεται με τη γραμματεία. Η αφήγηση καταλήγει σήμερα να αφορά τη συστηματική οργάνωση του γραπτού λόγου που επιτρέπει, χωρίς πιεστική αναμέτρηση με το ζωντανό κοινό, να βάλει ο συγγραφέας σε πρωτότυπη σειρά γεγονότα και στοιχεία της έκπληξης, καταμερίζοντας αναλόγως τα διαλογικά μέρη, την ενόραση στη σκέψη των ηρώων και φυσικά τον ρόλο του αφηγητή. Από την άλλη, η διήγηση φαίνεται να είναι ακόμα δεμένη με αληθινά γεγονότα, εννοώντας για άλλη μια φορά όχι την ηθική διάσταση του όρου ως αντίθετου του ψεύδους, αλλά την αυθόρμητη εκείνη διάθεση κάποιου που θέλει να εκθέσει αβίαστα όσα είδε, έζησε ή θυμήθηκε, χωρίς να νοιάζεται για τα ενδιαφέροντα του ακροατή του.

Τείνουμε να ταυτίσουμε τον γραπτό λόγο με την αφήγηση και την προφορικότητα με τη διήγηση, και παρόλο που συχνά συμβαί-

21 Γιάννης Ψυχάρης, *Στον ίσκιο του πλατάνου*, [χ.ε.], Αθήνα, 1911, σελ. 9.

νει, ωστόσο δεν είναι διόλου σωστή η συναγωγή τέτοιου αυστηρού διαχωρισμού. Η διήγηση φαίνεται να διαθέτει μια πιο αυθόρμητη φύση, η οποία δεν είναι δυνατόν να αφήνει αδιάφορο τον συγγραφέα. Η διήγηση, εφόσον είναι ακόμα άρρηκτα δεμένη με την πραγματικότητα, έχοντας εμφανώς διαμεσολαβητικό ρόλο ανάμεσα στον συγγραφέα και το προϊόν της αφήγησης, γίνεται συχνά εργαλείο της αφήγησης, μέρος της, θα λέγαμε σχήμα της, αν η βυζαντινή παράδοση μας επέτρεπε τέτοια χειραγώγηση. Η αφήγηση, ιδίως στις αρχές του μοντέρνου μυθιστορήματος, παρατηρούμε συστηματικά να επιστρατεύεται μηχανισμούς φυσικότητας, αυθορμητισμού, να κατασκευάζει γέφυρες με την πραγματικότητα εκμεταλλευόμενη τα εργαλεία της διήγησης.

Το απόσπασμα από την Εισαγωγή του Ροΐδη στην *Πάπισσα Ιωάννα*: «Άμα αρξάμενος της συγγραφής ευθύς συνησθάνθην πόσον ξηρά και ατερπής ήθελεν είναι διά τους πλείστους η απλή ιστορική *αφήγησις* των κατά Ιωάνναν […] Περιορίσας λοιπόν το μέρος τούτου του έργου εις την 'Εισαγωγήν', κατέστησα το επίλοιπον του βιβλίου είδος τι *διηγηματικής* εγκυκλοπαιδείας του μέσου και ιδίως του ενάτου αιώνος».[22] Η αντικειμενική εξιστόρηση ενός ιστορικού γεγονότος ταυτίστηκε με την αφήγηση. Η διήγηση, αντίθετα, φάνηκε πλησιέστερη στον καυστικό χαρακτήρα του συγγραφέα που του επέτρεπε να βασιστεί σε ιστορικά γεγονότα αλλά να τα αναπλάσει με εμφανείς τις πινελιές της δικής του δημιουργικής πένας. Η «διηγηματική εγκυκλοπαίδεια» εξοικονομεί τα ιστορικά δεδομένα με σύνεση, παραθέτει τα επιχειρήματα κατά τρόπο ενδιαφέροντα και προσωπικό, σαν να κρατά ο συγγραφέας κάτι από τον ενθουσιασμό της ατομικής του φαντασίας. Η αφήγηση είναι απρόσωπη και τείνει να γίνει σχήμα, έστω σχήμα διανοίας, καθώς χειρίζεται με αυτοκυριαρχία κι αντικειμενικότητα την απάντηση στο τι τελικά θέλει η ιστορία να μας πει. Η αφήγηση λειτουργεί ως ανοιχτό σύστημα, μέσα στις κοινωνικοιστορικές δομές που υπαγορεύουν έναν λόγο. Η διήγηση, αντίθετα, υπάρχει μέσα στο κλειστό σύστημα που την γέννησε, και δεν λαμβάνει υπόψη την αντίδραση του κοινού, εφόσον λειτουργεί σχεδόν ως αυτοσκοπός. Αλλά, όπως γνωρίζουμε από την αφηγηματολογία, δεν υπάρχει κανένα σύστημα πιο ανοιχτό από αυτό που συστήνεται ως ένα σημειολογικά κλειστό σύστημα.

22 Εμμανουήλ Ροΐδης, *Η Πάπισσα Ιωάννα*, Εστία, Αθήνα, 1993, σελ. 69.

Υποψία τέτοιας κειμενικής έκστασης εντοπίζεται στην αυστηρή διχοτομία συγγραφέα και αφηγητή, και στη συνεπαγόμενη ανάγκη ανάθεσης ρόλων εντός και εκτός κειμενικού περιβάλλοντος. Η διακήρυξη του Μοντερνισμού για αυτονομία ενός έργου τέχνης καθώς και η εκ του σύνεγγυς ανάγνωση της Νέας Κριτικής μας έχει γαλουχήσει να διακρίνουμε τον συγγραφέα, τις προθέσεις του και τις ιστορικές συνθήκες και να εστιάζουμε στη μελέτη του ίδιου του κειμένου, μαζί με τις τεχνικές και τα μηνύματα που αυτόνομα μεταφέρει. Στην πορεία της η ερμηνευτική διακήρυξε ως και τον ίδιο το θάνατο του συγγραφέα, προσπαθώντας να διαφυλάξει τον λόγο από κάθε μορφή αστυνόμευσης και επιβολής, ακόμα κι αυτής της ίδιας της επιβολής νοήματος σε μια οποιαδήποτε μορφή μυθοπλασίας.

Ο δημιουργός δεν έπεσε νεκρός, σαν τον Θεό του Νίτσε, αλλά η επικήρυξη του θανάτου του τον συρρίκνωσε σε σκηνοθετικό σημείο, «σαν μια μικρή κούκλα, πέρα, στην άκρη της λογοτεχνικής σκηνής».[23] Στην πιο αισιόδοξη εκδοχή που προτείνει ο Foucault, ο τίτλος του συγγραφέα εξαντλείται σε μια πολύπλοκη λειτουργία ως υποκείμενο –ως αφηγητής, ενδοσκοπητής, ως ενδοκειμενικός ήρωας; οι ρόλοι είναι ρευστοί– χωρίς καμία προτεραιότητα έναντι των ποικίλων άλλων κειμενικών λειτουργιών, από τις οποίες αδυνατεί να αναγνωριστεί ευδιάκριτα. Ο γραφέας ενταφιάζει αυτοχειρί τον συγγραφέα και παραδίδει την ιστορία του με λέξεις αντλημένες από τη μακρά παράδοσή τους, γίνεται ένα με την γλώσσα που φέρει η ίδια τα σημεία ερμηνείας της, χωρίς ανάγκη αναγωγής στον πρωτουργό.

Η τριαδική διάκριση συγγραφέα, αφηγητή και αναγνώστη, που η κλασική κριτική αγνοούσε, έγινε σημείο εκκίνησης ποικίλων σύγχρονων λογοτεχνικών θεωριών, όπου σταδιακά παραγκωνίστηκε ο όρος *διήγησις*. Η λειτουργία της συγχωνεύτηκε με αυτή της *αφηγήσεως*, καθώς η δεύτερη από πολύ νωρίς περιελάμβανε τον δέκτη στην ίδια τη σύνθεση του λόγου και παρέπεμπε στα απτά δομικά του μέρη, παρά σε μία αόριστη έμπνευση. Η διήγηση, εκτός πλατωνικού περιβάλλοντος, έγινε σιγά σιγά ένα ουδέτερο συνώνυμο της αφήγησης, συνήθως αποδιδόμενη στην πρωτοπρόσωπη ή βιωματική εξιστόρηση, χωρίς να διακρίνονται

23 Roland Barthes, «Ο θάνατος του συγγραφέα», στο *Εικόνα-μουσική-κείμενο*, Πλέθρον, Αθήνα, 2007, σελ. 140.

σημαίνοντα χαρακτηριστικά που θα περιόριζαν κάποιον στην αποκλειστική της χρήση. Το ουσιαστικό *διήγημα* ταυτίστηκε με το συγκεκριμένο λογοτεχνικό είδος. Το επίθετο *διηγητικός* είναι μάλλον αδόκιμο ενώ ο όρος *διηγητής* απαντάται άπαξ στην ελληνική γραμματεία, στον Αχιλλέα Τάτιο: «διηγητής γενού των θείων μηνυμάτων» (4.15).[24]

Ο λόγος που ο *διηγητής* δεν επαναλήφθηκε ποτέ και ως συνέπεια ποτέ δεν κρίθηκε ως εναλλακτικός του όρου *αφηγητής* είναι δύσκολο να εξηγηθεί. Η απάντηση μπορεί να δοθεί με εικασίες, δικαίως αμφισβητώντας καθεμία από αυτές προτείνοντας μια επιπλέον. Ίσως απορρίφθηκε ως κακόηχος. Ίσως να μην έφτασε η φαντασία των αρχαίων σε αυτή την επιλογή. Το πιθανότερο, κατ' εμάς, είναι ότι η κλασική παράδοση και η επί αιώνες έμφαση στην προτεραιότητα της προφορικότητας επηρέασε στον αποκλεισμό της, καθώς δεν διαφοροποιούσε ποιητή, αφηγητή κι ιστορικό. Σε αυτή την αδιαχώριστη υπαρκτική οντότητα του ποιητή-αφηγητή είναι αδύνατο να παρεισφρήσει ο *διηγητής*, ακόμα και στη ρητορική, εφόσον δεν υπάρχει καμία απόσταση που να χωρίζει τον ομιλούντα από το ομιλητικό ενέργημα, εγκλωβίζοντας τα πάντα σε ένα εμφατικό παρόν, ενεστωτικά εξαντλούμενο μέσα στο εδώ και το τώρα.

Ο *διηγητής* θάφτηκε αμέσως αφού γεννήθηκε, καθώς χρειάστηκαν ήδη αιώνες για να αποσχιστεί ο συγγραφέας από τον αφηγητή. Ο *διηγητής*, φέροντας στον ορισμό του κάτι από την βιωματική εκείνη αλήθεια της διήγησης ως το πρώτο αίτιο επικοινωνίας με ένα ακροατήριο, ταυτίστηκε στη ρητορική παράδοση βιαστικά με τον ίδιο τον ομιλητή, ακριβώς διότι η γλώσσα υπογραμμίζει ως υποκείμενο το εγώ, που άλλος δεν μπορεί να είναι από εκείνον που φωνάζει «Εγώ!». Το ατομικό πρόσωπο που η γλώσσα προσδιορίζει ως υποκείμενο έπρεπε να λάβει σάρκα και οστά, ανθρώπινα ή χάρτινα, να βρίσκεται τουτέστιν μέσα στον κόσμο μας, ως συγγραφέας, ή μέσα στο κείμενο, ως αφηγητής ή ήρωας. Ο *διηγητής* φέρει προβλήματα ταξινόμησης και κινείται στα όρια της ατομικής έκφρασης της αλήθειας και πίσω από τα όρια του γραπτού λόγου, ως διάφορου μα όχι αντίθετου του προφορικού, αναδεικνύοντας

24 Η φράση αποδόθηκε: «εξήγησέ μου τα θεϊκά μηνύματα». Ο όρος *αφηγητής* προφανώς αποκλείστηκε λόγω της θείας προέλευσης του μηνύματος που συνεπάγεται έμφαση στην αλήθεια και όχι στην τεχνική πρόσληψης.

την ντεριντιανή ψευδαίσθηση της αυτο-παρουσίας του νοήματος μέσα στην ίδια τη λεκτική της άρθρωση.

Ο *διηγητής* δύναται να ανοίγει μια προοπτική άγνωστη, τρίτη στον ευκλείδειο κόσμο που μέχρι τώρα αναγνωρίζαμε στο κείμενο, μια προοπτική βάθους και χρόνου που τον τοποθετεί ανάμεσα στις δύο συντεταγμένες για να τις γεφυρώσει. Η επικάλυψη της λειτουργίας του *διηγητή* με αυτή του *αφηγητή* δεν σήμαινε ποτέ ταύτιση των ρόλων τους αλλά αναπλήρωση του ενός με το συμπληρωματικό του έτερον.

Συχνά χρειάστηκε να επαναλάβουμε τον διαμεσολαβητικό ρόλο της διήγησης ανάμεσα στον συγγραφέα και το προϊόν της αφήγησης. Από τον συγγραφέα εισπράττει όλα εκείνα τα στοιχεία της πραγματικότητας που ανασυγκροτούνται ελεύθερα από βίωμα σε μυθοπλασία. Από την αφήγηση διατηρεί την ανάγκη συνομιλίας και το προθετικό νόημα που συστηματοποιείται σε λέξεις εντός δομής και σχεδίου προς αμεσότερη και εναργέστερη επικοινωνία. Στη μυθοπλασία -που ως επαναλήψιμο καλλιτεχνικό γεγονός, αναπαραγόμενο απαράλλαχτα σε χιλιάδες αντίτυπα, μπορούμε να του αναγνωρίσουμε για λίγο μια ανεξάρτητη ακεραιότητα- τα νοήματα δεν αποδεσμεύονται από τη γλώσσα που η αφήγηση χρησιμοποιεί. Μα αν στην *αφήγηση* ενυπάρχει αδιάσπαστα κάτι από τη *διήγηση* που οι Βυζαντινοί χρόνοι μεθοδικά συγκέρασαν, τότε χρειάζεται να της αναγνωρίσουμε και ένα διακριτό δέσιμο με την πραγματικότητα, που πια της αφαιρεί κάθε ανεξαρτησία. Ο *διηγητής* τότε γίνεται η σκιά του *αφηγητή*, η πραγματικότητα με την οποία αναπτύσσει σταθερούς δεσμούς, γίνεται δομικό μέρος του κειμένου, γίνεται η ίδια (δια)κείμενο.

Αν ιδεολογία είναι η αντίληψη ότι η γλώσσα που κάποιος υιοθετεί μιλάει την αλήθεια τότε αυτή η ενυπάρχουσα αλήθεια της γλώσσας μιλάει και μέσα από το κείμενο, αναπόφευκτα και πρωτότυπα. Η μεσίτευση του *διηγητή* ρίχνει γέφυρες με το ιστορικό γίγνεσθαι της εποχής. Η θεωρία της αποδόμησης, που μέχρι τώρα εμμέσως κι υποχρεωτικά επιστρατεύσαμε στη διερεύνηση του επικίνδυνου *διηγητικού* σημαινόμενου, καταλήγει πως «δεν υπάρχει τίποτε εκτός κειμένου»,[25] παραπέμποντας δομικά σε μια απροσδιόριστη διαδικασία συμπληρωματικότητας που γεννιέται

25 Jacques Derrida, *Περί γραμματολογίας*, Γνώση, Αθήνα, 1990, σελ. 274.

από την αδυναμία μα και τον πόθο πλήρους παρουσίας. Το κείμενο δεν κρίνεται από την κατοπινή εξήγηση του συγγραφέα αλλά από το υλικό του που αναπόφευκτα αναμειγνύεται με την ύπαρξη του συγγραφέα-αφηγητή, ως *διηγητή*.

Οι πολιτικές καταστάσεις της δεκαετίας του ’60 έσπευσαν να σκοτώσουν τον συγγραφέα, δικαιολογημένα θα προσθέταμε εμείς. Ωστόσο, σήμερα, αν παραδεχτούμε τον θάνατό του, δεν μπορούμε να αγνοήσουμε τους κινδύνους που ενέχει. Αποποιούμενοι τον δημιουργό, δίνουμε αυτοτέλεια στο δημιούργημα ως εικόνα ενός κόσμου κλειστών σημείων με γενετική αοριστία. Ίχνη καταγωγής δίνονται από την ενεργητική ερμηνεία του αναγνώστη, του εκάστοτε αναγνώστη, οπότε η ελευθερία φλερτάρει με την ασυδοσία. Από την άλλη, ο ίδιος ο δημιουργός, που καθόλη την ιστορία της μεταφυσικής ονειρεύεται την πλήρη παρουσία, τώρα βλέπει να του καταστρατηγείται εξίσου εξουσιαστικά η ελευθερία του.

Σήμερα, με την ωριμότητα των χρόνων της αποδόμησης και την αταβιστική σχεδόν αλήθεια που έκρυβε η ρητορική *διήγησις*, θεωρούμε ότι μπορεί να επανέλθει στη ζωή ο συγγραφέας και να αναγνωριστεί η ταυτότητα του *διηγητή*, ώστε να μπορέσει η θεωρία της λογοτεχνίας να διακρίνει ευκρινώς την παρουσία του κι έτσι μόνο να καταφέρει η κριτική να τον αγνοήσει. Εξαιρώντας τον από το δίκτυο σημασιών, χαρίζαμε μια οργανική αυτονομία στο κείμενο που άφηνε πιθανό το ενδεχόμενο ερμηνευτικής παρέμβασης, σαν να επρόκειτο για επιλογή του συγγραφέα ή δική μας, των αναγνωστών. Αποδίδοντας στον *διηγητή* μια εσωτερική παρουσία στον μύθο (ούτε ενεργητική, ούτε παθητική, ούτε συνειδητή, ούτε αδιάφορη) εντοπίζουμε στην πράξη τον εσωτερικό εχθρό της κλειστής αυτής οργάνωσης του κειμένου, την αυτοϋπονόμευση από τις δυνάμεις εκείνες της πραγματικότητας που εισβάλλουν δυναμικά και σταθερά *μέσα* στο κείμενο *από* το ίδιο το κείμενο. Αναγνωρίζοντας τον δούρειο ίππο του *διηγητή* και καίγοντας τα όπλα του, αν αυτά κρίνονταν συνειδητά κι επικίνδυνα, τότε ο αφηγητής θα είχε την ελπίδα να εκδιπλώσει τις ενδοκειμενικές του προθέσεις απερίσπαστος και ο συγγραφέας να ζει ασφαλής.

Μα η διάκριση είναι εν μέρει αδύνατη, διότι τα δομικά σημεία παρουσίας-απουσίας είναι αόρατα. Με τον *διηγητή* αναγνωρίζουμε ότι δεν υπάρχει επιλογή αποδοχής ή απομάκρυνσης της πραγματικότητας από την μυθοπλασία, και ότι από μόνη της η κατηγορία

'επιλογή' φαίνεται ελάχιστα σοβαρή. Η έλλειψη στον συνταγματικό άξονα δίνει αδιατάρακτο ειρμό στη συνδυαστική διαδικασία της πλοκής. Ο πλεονασμός στον κάθετο συγχρονικό άξονα δείχνει όμως ότι η ετερότητα υπολανθάνει στην παρουσία, καθιστάμενη και η ίδια εξίσου παρουσία κατά τρόπο υπερβατικό, αναφορικό, κι όχι διαλογικό. Η ασταθής αυτή συνύπαρξη των δύο επιπέδων δεν καταργεί τη διάκριση συγγραφέας-αφηγητής αλλά μας κάνει μάλλον επιφυλακτικούς για το αν το διυποκειμενικό μπορεί να σημαίνει κάτι περισσότερο από την ετερότητα. Ποια είναι τα δύο αυτά πρόσωπα; Οι δυϊσμοί επαναπραγματεύονται και ο πρώτος ευθύς, φυσικός και αιτιακός τρόπος έκφρασης πλέον δεν καταδεικνύει αλλά μεταφέρει σε ένα παράλληλο σημαινόμενο, για το οποίο ποτέ δεν ενδιαφερθήκαμε ως αναγνώστες.

Μια συναρπαστική οικονομία της γλώσσας φρόντισε να αποθηκεύσει τον πλούτο σε μια γλωσσική αταξία, και για μας στάθηκε η Δεύτερη Σοφιστική αυτή που μας τον κατέδειξε. Ο μοναδικός ξένος όρος μας επέστρεψε αδιαφοροποίητες τις δύο λειτουργίες, που πρέπει εμείς να ξεχωρίσουμε και με σεμνότητα να συνενώσουμε για να μιλάμε για το κείμενο ως ενιαίο και αδιάρρηκτο όλον. Η αναγνώριση της λειτουργίας του *διηγητή* δεν σημαίνει ανατροπή της μέχρι σήμερον ορολογίας, που σωστά προώθησε τον όρο *αφηγητή* και *αφηγηματικός*, που και πάλι αδιαχώριστα πρέπει να τους χειριζόμαστε. Η λειτουργία του *αφηγητή* και του *διηγητή* συνεργάζονται εν χρόνω και τάξει εν τω μέσω της αφήγησης, χωρίς πάντα την πραγματιστική, και σχεδόν στατική, ευταξία ενός *in medias res*. Εν τω μέσω της αφήγησης ο χρόνος κυλά ασίγαστος, τα νέα γεγονότα από το παρελθόν και το ζωντανό ιστορικό γίγνεσθαι διεκδικούν ανήσυχα χώρο και τον καταλαμβάνουν *in mediam narrationem*: χρησιμοποιώντας τον λατινικό όρο και απαλλασσόμενοι ενσυνείδητα από το δίλημμα. Παλαιά γεγονότα ανατρέπουν το παρόν. Νέα γεγονότα αλλάζουν πορεία βάσει των νέων δεδομένων τα οποία το παρελθόν προσθέτει σε έναν δυναμικό ενεστώτα, που βρίσκει τον τρόπο να εξίσταται του παρόντος. Κι ο αφηγητής τα τακτοποιεί όλα με σύνεση και γνώση του ακροατηρίου του, όσο ο *διηγητής* αυθαδιάζει μιλώντας εκεί που κανείς δεν τον περιμένει.

Ο διαχωρισμός των δύο λειτουργιών *in mediam narrationem*

είναι δύσκολος και ίσως καταλήγει άγονο να αναζητάμε καχύποπτα τα ίχνη του. Μα στις λεπτές εκείνες περιπτώσεις όπου ανιχνεύεται κάτι που υπερβαίνει τη μυθοπλασία, χρειάζεται ο αναγνώστης, και πριν απ' όλα η θεωρία, να διαθέτει ολοκληρωμένα την ορολογία ώστε να διακρίνει τον αφηγητή από την σκιά του.

Βιβλιογραφία

Ηλιόδωρος, *Αιθιοπικά*, Άγρα, Αθήνα, 2003.

Christian Walz, *Rhetores Graeci*, Otto Zeller, Osnabrück, 1968, τόμοι: 1-9.

Iosephus Felten, *Nicolai progymnasmata*, [χ.έ], Λειψία, 1913.

Graziano Arrighetti – Franco Montanari (επιμ.), Πρακτικά συνεδρίου *La componente autobiografica nella poesia greca e latina fra realtà e artificio letterario* (Pisa, 16-17 maggio 1991), Giardini Ed., Pisa, 1993.

Erich Auerbach, *Μίμησις*, ΜΙΕΤ, Αθήνα 2005.

Roland Barthes, «Ο θάνατος του συγγραφέα», στο *Εικόνα-μουσική-κείμενο*, μτφ. Γιώργος Σπανός, Πλέθρον, Αθήνα, 2007.

Jacques Derrida, *Περί γραμματολογίας*, μτφ. Κωστής Παπαγιώργης, Γνώση, Αθήνα, 1990.

George Kennedy, *Ιστορία της κλασικής ρητορικής*, μτφ. Νίκος Νικολούδης, Εκδ. Παπαδήμα, Αθήνα, 2000.

Δ.Ν. Μαρωνίτης – Λ. Πόλκας, *Αρχαϊκή Επική Ποίηση: Από την Ιλιάδα στην Οδύσσεια*, Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη, Θεσσαλονίκη, 2007.

Aglae Pizzone, *When Calasiris got pregnant: rhetoric and storytelling in Heliodorus'* Aethiopica, στο Alberto J. Quiroga Puertas, *The purpose of rhetoric in late antiquity from performance to exigesis*, Mohr Siebeck, Tuebinger, 2013, σσ. 139-160.

Paul Ricoeur, *Tempo e racconto*, Jaca Book, τ. 1., Μιλάνο, 2001.

Εμμανουήλ Ροΐδης, *Η Πάπισσα Ιωάννα*, Εστία, Αθήνα, 1993.

Δημήτρης Τζιόβας, *Μετά την αισθητική. Θεωρητικές δοκιμές και ερμηνευτικές αναγνώσεις της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Γνώση, Αθήνα, 1987.

Stefan Tilg, *Chariton of Aphrodisias and the invention of the Greek*

love novel, Oxford University Press, N.Y., 2010.

Tzvetan Todorov, *The birth of occidental semiotics*, στο «The Sign: Semiotics around the world», R. Bailey & P. Steiner, Ann Arbor, 1978, σσ. 1-42.

Ruth Webb, *Ekphrasis, imagination and persuasion in ancient rhetorical theory and practice*, Ashgate Publishing Company, Farnham Surrey, 2009.

Γιάννης Ψυχάρης, *Στον ίσκιο του πλατάνου*, [χ.ε.], Αθήνα, 1911.

Οραματικά κείμενα του 16ου αιώνα

Ολυμπία Βρακοπούλου *

Τα αφηγηματικά κείμενα του 16ου αιώνα, στα οποία εστιάζεται η ανακοίνωσή μου, αποτελούν μέρος από ένα σύνολο κειμένων της πρώιμης νεοελληνικής γραμματείας τα οποία έχουν ως περιεχόμενο οπτασίες και οράματα, και τα οποία ερευνώ στο πλαίσιο της διδακτορικής διατριβής που ετοιμάζω. Τα οράματα και οι οπτασίες, όπως και τα όνειρα, απασχόλησαν ανέκαθεν τον άνθρωπο, γεγονός που δηλώνεται σαφώς μέσω των ποικίλων τρόπων με τους οποίους τα ενέταξε, από τις απαρχές της δημιουργικής του έκφρασης, στη λογοτεχνία και γενικότερα στα γράμματα. Ειδικότερα, κατά τη βυζαντινή εποχή και τους αιώνες που ακολουθούν, οι αφηγήσεις οραμάτων και οπτασιών φαίνεται πως είναι ιδιαίτερα αγαπητές στον χριστιανικό κόσμο.

Το όραμα είναι ένα απολύτως ατομικό βίωμα το οποίο γίνεται μεν αντιληπτό ως πραγματικό, αλλά, ταυτοχρόνως, παραμένει ανεξήγητο ως δυνατότητα εμπειρίας, επειδή δεν μπορεί να τεκμηριωθεί από άλλους μάρτυρες ή από πραγματικά γεγονότα, και, συνήθως, λαμβάνει χώρα σε καταστάσεις αλλοιωμένης συνείδησης. Συχνά συνδέεται με ακούσματα, λεκτικές αποκαλύψεις ή αλλιώς *ακροάσεις*, όμως μπορεί να είναι επίσης οσφρητικό ή απτό ή και να μην περιορίζεται σε μία μόνο αίσθηση αλλά να εμπεριέχει εκφράσεις ψυχικών καταστάσεων, όπως για παράδειγμα συναισθημάτων. Η μεταβολή της συνείδησης που σχετίζεται με παρόμοια βιώματα εμφανίζεται συνήθως ως συνέπεια καταπίεσης ή καταπόνησης των φυσικών σωματικών αναγκών για θρησκευτικούς λόγους, με αϋπνία, αυστηρή νηστεία, απομόνωση από τα εγκόσμια και γενικά από τα εξωτερικά ερεθίσματα, με αυστηρή σεξουαλική εγκράτεια και με συνεχή προσευχή. Δεν είναι τυχαίο ότι άγιοι/αγίες, όσιοι/οσίες, ασκητές και μοναχοί/μοναχές εμφανίζονται συχνότερα

* Ολυμπία Βρακοπούλου, υποψήφια διδάκτωρ στο τμήμα Ελληνικής Φιλολογίας του Δημοκρίτειου Πανεπιστημίου Θράκης: e-mail: oliviavrk@gmail.com

Πρακτικά Ε΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτ. 2014): Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία
Τόμος Β΄ (ISBN: 978-960-99699-9-4)
© 2015 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

ως δέκτες οραμάτων από ό,τι οι απλοί άνθρωποι.[1]

Από επιστημονική άποψη ορισμένα οράματα είναι δυνατό να οφείλονται είτε σε καταστάσεις ψυχοπαθολογικές, όπως η σχιζοφρένεια ή η επιληψία, είτε σε φαρμακευτικές ή άλλες ουσίες. Από θρησκευτική άποψη, η Εκκλησία πρεσβεύει, αφενός, πως δεν πρέπει να συγχέονται τα οράματα με τη *φώτιση,* κατάσταση η οποία προκύπτει από άσκηση, προσευχή και εξαγνισμό πνευματικό και σωματικό. Από την άλλη, οι Πατέρες της Εκκλησίας, οι θεολόγοι και οι κληρικοί θεωρούν πως τα οράματα μπορεί να είναι θεόπνευστα ή, αντίθετα, απόρροια δαιμονικών δυνάμεων, οι οποίες επιδιώκουν την εξαπάτηση, τον πειρασμό -ιδίως των μοναχών- και τελικά, την καταστροφή του ανθρώπου.[2]

Ως προς το περιεχόμενο, τα οράματα και οι οπτασίες παρουσιάζουν ποικιλία: μπορεί να περιέχουν *σημεία* (όπως το όραμα του Μεγάλου Κωνσταντίνου με τον σταυρό), πρόσωπα (τον Χριστό, την Παναγία, αγίους, αγγέλους ή ακόμα και τον Θεό) ή και ακολουθίες γεγονότων με διαδοχή εικόνων και δράσης (ταξίδια στο επέκεινα, μελλοντικά γεγονότα). Δεν είναι τυχαίο εξάλλου, το ότι συνδέθηκαν στενά με την πρόβλεψη του μέλλοντος. Αυτός είναι ένας σημαντικός λόγος για τον οποίο το θέμα ή το μοτίβο του οράματος και της οπτασίας χρησιμοποιήθηκε ανά τους αιώνες στη λογοτεχνία, στη Βίβλο (η σκάλα του Ιακώβ, οράματα των προφητών) αλλά και στα πατερικά κείμενα.[3]

Αν και σε ορισμένες περιπτώσεις μπορεί να συμβεί να ταυτιστεί το όραμα με το όνειρο λόγω του ότι και τα δύο λαμβάνουν χώρα σε συνθήκες αλλοιωμένης ή μειωμένης συνείδησης και είναι συνυφασμένα με καταστάσεις έξω από την κανονικότητα της ανθρώπινης ζωής πρέπει να γίνει σαφές ότι διακρίνονται από ειδοποιούς διαφορές: τα οράματα διαφέρουν από τα όνειρα, αφενός διότι συμβαίνουν ενώ ο δέκτης βρίσκεται σε εγρήγορση, και, αφετέρου, διότι είναι πιο διαυγή και ευνόητα από τα όνειρα, περιέχουν λιγότερες ψυχολογικές υποδηλώσεις και, συνήθως, δεν χρήζουν ερμηνείας και περαιτέρω εξέτασης.[4]

1 Dinzelbacher 1989, 86, 90, 92 και Dinzelbacher, Peter et all 1997, 1734-1735.
2 Cutler, Antony, Irmscher, Johannes and Kazhdan, Alexander 1991, 2179.
3 Cutler, Antony, Irmscher, Johannes and Kazhdan, Alexander ό. π.
4 Cutler, Antony, Irmscher, Johannes and Kazhdan, Alexander ό. π., 661.

Στη λογοτεχνία ή γενικότερα στα γράμματα η αφήγηση οράματος ή οπτασίας χρησιμοποιήθηκε προκειμένου να γίνει υπέρβαση του χρονικού πλαισίου της δράσης, να προκληθεί ένταση, να αναδειχθούν ο χαρακτήρας του αφηγητή και των ηρώων ή οι τρόποι δράσης καθώς και για να συμβάλει στην πρόσληψη και αποτίμηση της ιστορίας. Μια τέτοια αφήγηση μπορεί να εντάσσεται σε ένα ευρύτερο κείμενο έχοντας συγκεκριμένη και σημαίνουσα λειτουργία, όμως συχνά υφίσταται και ως αυτόνομη αφηγηματική μονάδα. Άλλοτε αποτελεί αφήγηση προσωπικών βιωμάτων, άλλοτε μπορεί να έχει αλληγορικό νόημα και να συνδέεται με την αποκαλυπτική και την εξηγητική γραμματεία, ή την αγιολογία. Είναι πιθανό επίσης να έχει στόχους ηθικοδιδακτικούς και φρονηματιστικούς ή ακόμη να χρησιμοποιείται ως μέσο σάτιρας, κριτικής, πολεμικής ή προπαγάνδας.[5]

Εξαιρετικά δημοφιλή κατά τη βυζαντινή αλλά και τη μεταβυζαντινή περίοδο είναι τα οράματα του επέκεινα, που είτε εμφανίζονται ως κρίσιμο στοιχείο της πλοκής στη διήγηση του βίου ενός αγίου, είτε υφίστανται ως αυτοτελή έργα. Σε αυτά συγκαταλέγονται το όραμα της Θεοδώρας στον *Βίο του Αγίου Βασιλείου του Νέου*, η *Αποκάλυψη της Θεοτόκου*, η *Διήγηση του Μακαρίου του Αιγυπτίου*, η *Διήγηση του μακαρίου Αντωνίου*, το *Όραμα του μοναχού Κοσμά* όπως και μια εγκιβωτισμένη οραματική αφήγηση στο αγιολογικό μυθιστόρημα *Βαρλαάμ και Ιωάσαφ*. Ανάμεσα στα κείμενα που περιέχουν αφηγήσεις οραμάτων ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει μια ομάδα αυτοτελών κειμένων που εξιστορούν μεταθανάτιες εμπειρίες απλών ανθρώπων. Το παλαιότερο από τα κείμενα εμφανίζεται σε χειρόγραφο του 14ου αιώνα.

Ας σημειωθεί, επίσης, ότι υπάρχει και μια κατηγορία βυζαντινών οραμάτων του επέκεινα τα οποία έχουν έναν ξεκάθαρα σατιρικό χαρακτήρα (ο *Τιμαρίων* και ο *Μάζαρις* για παράδειγμα), και στα οποία είναι έκδηλη η επίδραση της κλασικής και κυρίως της ελληνιστικής γραμματείας -συγκεκριμένα των κωμικοσατιρικών καταβάσεων του Λουκιανού.[6] Η κατηγορία αυτή, ακριβώς λόγω του διαφορετικού στόχου, αποτελεί ξεχωριστό σύνολο.

5 Κεχαγιόγλου (επ.) 1999, 373.
6 Για περισσότερα βλ. Λαμπάκης 1982, 25-29, 82- 93.

Στη Δύση, κατά το μεσαίωνα οι οραματικές αφηγήσεις ξεκινάνε ως μέρη εκτενών συνθέσεων θεολογικού ή ιστορικού περιεχομένου και σταδιακά εμφανίζονται ως αυτοτελείς διηγήσεις στις οποίες κυριαρχεί μια κλιμακούμενα ζοφερή ατμόσφαιρα -ιδιαίτερα σε ότι έχει να κάνει με τον «άλλο κόσμο». Τα *Visio Tnugdali*, *Navigatio Sancti Brendani*, το ποίημα *Le Roman de la Rose* και *Purgatorium Sancti Patricii* αποτελούν χαρακτηριστικά δείγματα. Έργο-επιστέγασμα της δυτικής μεσαιωνικής παράδοσης αποτελεί ασφαλώς η *Θεία Κωμωδία* του Δάντη.[7]

Ανάμεσα στα υπόλοιπα οραματικά κείμενα που γράφονται ή αναπαράγονται κατά τους μεταβυζαντινούς χρόνους, ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει μια ομάδα κειμένων, τα οποία αφορούν μεταθανάτιες εμπειρίες και είναι γραμμένα σε δημώδη αλλά και λόγια γλώσσα. Πρόκειται για περιστατικά τα οποία καταγράφηκαν σε σύντομο χρονικό διάστημα από τη στιγμή που συνέβησαν και αποδίδονται σε νεκροφάνεια, κατά τη διάρκεια της οποίας ο εκάστοτε παθών είχε ένα όραμα του άλλου κόσμου. Αναμφισβήτητα πρόκειται για κείμενα ασυνήθιστα και ιδιαίτερα ενδιαφέροντα.

Ένα από αυτά τα κείμενα είναι η *Διήγησις και οπτασία ωφέλιμος ορθοδόξου τινός Δημητρίου συγγραφείσα παρά Μητροφάνους ιερομονάχου, πνευματικού και ρήτορος, τεθείσα δε εις κοινήν φράσην παρά του πνευματικού κυρού Λαυρεντίου*, το οποίο εκδόθηκε από την Ελένη Κακουλίδη- Πάνου.[8] Το κείμενο αυτό φαίνεται πως ήταν πολύ δημοφιλές, αν κρίνουμε από το πλήθος των χειρογράφων που βρέθηκαν σε μοναστηριακές βιβλιοθήκες. Η ταυτότητα του συγγραφέα δεν έχει διερευνηθεί πλήρως, αν και υπάρχουν αρκετές εικασίες.

Στο κείμενο αναφέρεται ρητά ο τόπος και ο χρόνος του συμβάντος όπως και το όνομα και αρκετά στοιχεία της ταυτότητας του «πρωταγωνιστή». Η ιστορία έχει ως εξής: Το 1580, ο Δημήτριος ζούσε στο χωριό Ίσβορος στην επαρχία της Ιερισσού και ήταν «ρούπνικος», δηλαδή λατόμος. Αν και χειρώναξ, αγράμματος και φτωχός, ήταν ευσεβής και είχε ορθόδοξες πνευματικές αναζητήσεις. Το καταλυτικό συμβάν ήταν ο θάνατος του παιδιού του στην ηλικία των δώδεκα ετών. Ο Δημήτριος φαίνεται πως

7 Λαμπάκης ό.π. 113- 131.

8 Για τις εκδόσεις του κειμένου βλ. Κακουλίδη- Πάνου 1997, 103- 119, Κακουλίδη-Πάνου 2011, 25- 32, Κεχαγιόγλου 2003, 256- 262.

αρρώστησε βαριά από τη θλίψη της απώλειας ενός ακόμη παιδιού και έμεινε κλινήρης για δεκαπέντε ημέρες περίπου, με συγγενείς και γείτονες συγκεντρωμένους γύρω του, σύμφωνα με τις συνήθειες της εποχής. Μετά από λιποθυμία θεωρήθηκε νεκρός, όμως την ώρα που γίνονταν οι ετοιμασίες για την κηδεία του επανήλθε και διηγήθηκε το όραμά του. Στην εξιστόρησή του αναφέρεται στο γιο του ιδίως και στα υπόλοιπα θανόντα παιδιά του και πληροφορεί τους οικείους του ότι βρίσκονται «εις τόπον γλυκύτατον και φωτεινότατον». Γίνεται λόγος για μια οντότητα η οποία τον απέσπασε από τον κόσμο των ζωντανών και τον ανέβασε, διαπερνώντας τουλάχιστον εφτά ουρανούς, σε έναν ειδυλλιακό τόπο. Τα λόγια με τα οποία αρχίζει την εξιστόρηση του υπερφυσικού βιώματός του ο Δημήτριος είναι τα ακόλουθα:

«Εγώ ωσάν εκείτομουν εις το κρεβάτι ασθενημένος άνοιξα τα μάτια μου και έξαφνα είδα έναν άνθρωπον και ομοίαζε ωσάν αστραπή και ήτον πολλά εύμορφος και ήλθε και εστάθη απάνωθέ μου και ήτον φορεμένος φορέματα χρυσά με πολλές βαφές και έφεγγαν τα φορέματά του και ήτον πλουμιστά με πολλές λογές άνθη και χρώματα και τόσον ήτον εύμορφος και χαρούμενος, ότι δεν ημπορώ να την ειπώ με λόγον την ευμορφάδα και το κάλλος όπου είχεν αυτός και τα ρούχα του. Το λοιπόν ωσάν τον είδα άλλαξε ο νους μου και αστόχησα τον κόσμον τούτον, και όλον εκείνον τον εύμορφον άνθρωπον έβλεπα και δεν ήθελα να χωρισθώ απ' αυτόν […] εις δε την στράταν όπου αναβαίναμεν δεν ήτον φως καθαρόν αμή ήτον ωσάν αντάρα, και ωσάν επεράσαμε εκείνους τους ουρανούς οπού σου είπα, παρευθύς μου εφάνη πως εφθάσαμεν εις άλλον κόσμον. Και το φως του κόσμου εκείνου ήτον αλλέως παρά τούτου του κόσμου, ότι ήτον πολλά λαμπρότερον και φωτεινότερον…»[9]

Στον τόπο όπου φτάνει ο Δημήτριος εμφανίζεται και η φυλασσόμενη από φοβερές οντότητες βαριά πύλη του άλλου κόσμου και εκεί επισημαίνεται και το σφάλμα του συνοδού, ο οποίος πήρε λάθος άνθρωπο. Παρ' όλα αυτά, ο «λαθραίος» επισκέπτης καταφέρνει να περάσει τις πύλες και βρίσκεται σε έναν χώρο στον οποίο συνυπάρχουν φωτεινές και σκοτεινές μορφές. Διά στόματος του μυστηριώδους συνοδού-ξεναγού δίνεται η πληροφορία πως

9 Κακουλίδη- Πάνου, ό.π., 107.

η Βασιλεία των Ουρανών όπως και η Γεένα του Πυρός, η Κόλαση δηλαδή, αν και υπαρκτές πρόκειται να μείνουν άδειες μέχρι τη μέρα της Δευτέρας Παρουσίας. Η διαδρομή συνεχίζεται διά μέσου των τόπων τιμωρίας των αλλόθρησκων και των αιρετικών με κατάληξη τον «παμφάγο Άδη». Την αφήγηση ακολουθούν βεβαιώσεις γνησιότητας του συμβάντος εκ μέρους του Μητροφάνη, ο οποίος φαίνεται πως έκανε αυτοψία και ανέκρινε τον Δημήτριο. Στο τέλος, όπως μπορεί να διαπιστωθεί και στο απόσπασμα που ακολουθεί, γίνονται παραινέσεις προς τους ιερωμένους κυρίως, γιατί ο Άδης περιμένει τους «ανάξιους ιερείς», και επισημαίνεται η ευθύνη τους προς τους απλούς ανθρώπους σχετικά με τη σωτηρία της ψυχής τους.

«Και αντάμα μετ' εκείνην την φοβεράν βοήν έβγαινεν και άλλη βοή πικρά και θλιβερά ωσάν να ήτον ένας μέγας δράκων ή άλλο μέγα θηρίον και να συρίζη και να βρυχάται και να αναστενάζει συχνά, έτσι ακούετον και έβγαινεν από κάτω της γης. Και ωσάν άκουσα εγώ εκείνης της φοβεράς και ανυπομονήτου και θλιβεράς φωνής, εσάλευσε και ετρόμαξεν ο νους μου και εγύρευα να κρυφτώ εις τον κόλπον του θαυμαστού νεανίου οπού με οδήγαν, διά να μην ακούω εκείνην την φωνήν την φοβεράν και ανυπομόνητον βοήν, και με πολύν φόβον και τρόμον ηρώτησα αυτόν τον νεανία και είπα του: «Κύριέ μου, τι είναι ετούτη η φοβερά και πικρά και τρομερή φωνή και βοή»; Και εκείνος είπε μοι: « Ετούτος είναι ο παμφάγος Άδης, ήγουν οπού τρώγει όλους και χορταμόν δεν έχει», και πάλιν ήκουσα άλλην φωνήν ωσάν να έρχεται αποπάνω πολλά ψηλά και έλεγεν η φωνή εκείνη: «τι φωνάζεις, τι κλαίεις, τι στενοχωράσαι, καρτέρησον ολίγον καιρόν και έχεις να χορτάσεις εκ πολλών επισκόπων αναξίων και ιερέων αναξίων και καλογέρων». Ταύτης της φωνής ακούσας, ακόμη φαίνεταί μου και έναι εις τα αφτία μου, και παρευθύς ευρέθηκα εις το σπίτι μου και βλέποντας το κορμί μου άσχημον δεν ήθελα να έμπω μέσα».[10]

Ένα από τα στοιχεία τα οποία ελκύουν την προσοχή σε αυτό το κείμενο είναι το πλήθος πληροφοριών που φέρει σχετικά με την ιδεολογία, τα έθιμα, την καθημερινή ζωή, αλλά και τη θρησκεία στον ελλαδικό χώρο της εποχής, ενώ παράλληλα δεν στερείται λογοτεχνικών αρετών: ο λόγος είναι ζωντανός και οι περιγραφές του έχουν μια κινηματογραφική προοπτική. Προέρχεται από

10 Κακουλίδη-Πάνου, ό.π., 112- 113.

μοναστικό περιβάλλον και, εκ πρώτης όψεως, οι στόχοι του είναι κριτικοί και διδακτικοί· δεν τρομοκρατεί με υπερβολικές περιγραφές της Κόλασης, αλλά δελεάζει με την ειδυλλιακή του εικονογραφία. Ο «άλλος κόσμος» βρίσκεται ψηλά και η εικόνα του είναι διαφοροποιημένη σε σχέση με αυτή που συνήθως περιγράφεται σε ανάλογα κείμενα.

Άλλο ένα μεταθανάτιο όραμα με το οποίο παρουσιάζει αρκετά κοινά στοιχεία με το προαναφερθέν, είναι η *Διήγησις και οπτασία τινός ορθοδόξου γυναικός, πάνυ σωτηριώδης και ωφέλιμος* που κατέγραψε το 1607 ο Ιερόθεος Κουκουζέλης. Στο ίδιο πλαίσιο κινείται επίσης, και ένα άλλο κείμενο, αγνώστου συγγραφέα, που βρέθηκε σε χειρόγραφο χρονολογημένο στον 14ο αιώνα, το οποίο περιέχει ακόμη μία περίπτωση νεκροφάνειας, χωρίς όμως τις αναλυτικές περιγραφές και την έκταση των άλλων δύο κειμένων.

Σχετικά με την κατηγοριοποίηση των αφηγήσεων οραμάτων ή οπτασιών δεν υπάρχει ομοφωνία. Πολλοί ερευνητές, ωστόσο, θεωρούν ότι συνιστά ένα υποείδος, το οποίο συγκεντρώνει και διασυνδέει πολλά άλλα λογοτεχνικά είδη. Πολλά κείμενα τα οποία αντιμετωπίζονται ως οραματικά σήμερα, στα πρωιμότερα στάδια της κριτικής πρόσληψής τους θεωρήθηκαν κυρίως ως παραδείγματα αλληγορίας, αυτοβιογραφίας, ρητορικής ή άλλων ειδών. Πολλά από αυτά τα κείμενα συγκεντρώνουν τέσσερις ή πέντε διαφορετικούς ειδολογικούς προσδιορισμούς στο πέρασμα των χρόνων. Η συγκεκριμένη θεματική ευνοεί την ενσωμάτωση, αλλά και την προσαρμογή σε ειδολογικές συμβάσεις πολλών και διαφορετικών ειδών.[11] Για τον λόγο αυτόν το ειδολογικό ζήτημα παραμένει ανοικτό και απαιτεί συστηματική αναλυτική προσέγγιση των κειμένων τόσο από θεματική όσο και από ρητορική άποψη.

Η μέχρι στιγμής εξέταση των τριών κειμένων που προαναφέρθηκαν, τα οποία περιέχουν οράματα του επέκεινα, οδηγεί σε ορισμένα πρώτα συμπεράσματα: Στα τρία κείμενα θεματικός πυρήνας του οράματος είναι το ταξίδι σε έναν άλλο κόσμο, το οποίο πραγματοποιείται κατά στάδια μέχρι το αποκορύφωμα, την κατανόηση και μεταστροφή του ίδιου του εαυτού. Η πρωταρχική βάση αυτής της εξέλιξης πιθανόν να έχει τις ρίζες της στο πλατωνικό σχήμα της επιστροφής της ψυχής στο Θεό μετά το θάνατο.

11 Marti 2002, 178- 179.

Από την άποψη της αφηγηματικής οργάνωσης, η εξιστόρηση στις αφηγήσεις των οραμάτων ακολουθεί, επίσης, κάποιες σταθερές: η εισαγωγή και ο επίλογος αναφέρονται στην καθημερινή ζωή του ανθρώπου που βιώνει την υπερβατική εμπειρία. Ο άνθρωπος αυτός μπορεί να βρίσκεται σε κατάσταση πνευματικής ή συναισθηματικής βασάνου είτε λόγω της απειρίας του, είτε λόγω της περιορισμένης αντίληψής του, που είναι προσκολλημένη σε μια «γήινη» υλική αντίληψη. Το εισαγωγικό μέρος της εξιστόρησης συνήθως παρέχει ενδείξεις, οι οποίες σχετίζονται με το περιεχόμενου του οράματος που ακολουθεί. Στην πορεία, για κάποιον λόγο (προσευχή, μακρόχρονη ασθένεια, νεκροφάνεια) η ψυχή χωρίζεται από το σώμα και ξεκινάει το υπερφυσικό ταξίδι μέσα σε ένα κύμα φωτός. Το λαμπερό και ταυτόχρονα γλυκό φως αποτελεί σημαντικό στοιχείο του οράματος και αποτελεί το σημείο-κλειδί της έναρξης, της διάρκειας και της λήξης του οράματος. Σημαντική είναι η παρουσία κάποιου προσώπου που συγκεντρώνει τους ρόλους του οδηγού, του ξεναγού, του προστάτη ή και του διαμεσολαβητή.[12]

Η τοπολογία του οράματος μπορεί να διαφέρει από κείμενο σε κείμενο, όπως και να έχει, πάντως, περιγράφεται και αποδίδεται με λεπτομέρεια. Ακολουθούν οι συναντήσεις με πρόσωπα όπως άγιοι, άγγελοι, η Παναγία ή και ο Θεός, με κοινό χαρακτηριστικό στοιχείο τη λαμπερή άλω που τους περιβάλλει. Η επαφή με τα υπερφυσικά πρόσωπα αποτελεί το έναυσμα για τη μεταβολή της πνευματικής κατάστασης του οραματιζόμενου, ο οποίος και εκφράζει την επιθυμία να παραμείνει εκεί. Σε όλες όμως τις περιπτώσεις επιστρέφει η ψυχή στο σώμα με έναν τρόπο μάλλον απότομο.

Στα οραματικά κείμενα είναι εμφανείς οι ενδείξεις μιας σταδιακής αποκάλυψης-μύησης η οποία μπορεί να ολοκληρώνεται παράλληλα με την οραματική αφήγηση. Ήδη με την έναρξη του οράματος αρχίζουν να διαμορφώνονται οι ευνοϊκότερες συνθήκες καθώς η ψυχή αποκόπτεται από την ύλη και τη φθαρτότητά της και αντιμετωπίζοντας στάδια δοκιμασίας διέρχεται από το σκοτάδι και την πλάνη προς τη νέα υπερβατική προοπτική της. Ακόμη, όμως, και σε περιπτώσεις που το όραμα δεν περιλαμβάνει χωρισμό της ψυχής από το σώμα, η σταδιακή μύηση και αλλαγή

12 Dinzelbacher 1989, 74.

προοπτικής υφίσταται. Ο οραματιζόμενος επιστρέφει στην πεζή γήινη ζωή, με σημαντικές μεταβολές της προσωπικότητας και της πνευματικότητάς του, στοιχείο που εξυπηρετεί και την εξέλιξη της πλοκής ή την έλευση της λύσης.

Όσα προαναφέρθηκαν αποτελούν το πρώτο σκαλί μιας έρευνας η οποία βρίσκεται σε εξέλιξη και από την άποψη της αναζήτησης και συγκέντρωσης όσο το δυνατόν περισσότερων κειμένων, τα οποία να εμπίπτουν στο πλαίσιο της πρώιμης δημώδους νεοελληνικής γραμματείας, και, βέβαια, από την άποψη της προσέγγισής τους.

Βιβλιογραφία

Κακουλίδη-Πάνου, Ελένη: «Μια ζωγραφιά του Παραδείσου: Κατά το χειρόγραφο 106 της Μονής Αγίου Στεφάνου των Μετεώρων». Κληρονομία τομ. 29 (1997): 103- 119.

————: *Κυπριακός Πεζός Λόγος: 15ος – 17ος αιώνας*. Λευκωσία: Κέντρο Επιστημονικών Ερευνών Κύπρου 2011. 25- 32, 32-37.

Κεχαγιόγλου, Γιώργος (επιμ.): *Η παλαιότερη πεζογραφία μας: Από τις αρχές της ως τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο*. Τομ. Β1. Αθήνα: Σοκόλης 1999.

————: *Πεζογραφική Ανθολογία: Αφηγηματικός γραπτός νεοελληνικός λόγος.* Τομ.1. Θεσσαλονίκη: ΙΝΣ 2003.

Λαμπάκης, Στέλιος: *Οι καταβάσεις στον Κάτω Κόσμο στη βυζαντινή και στη μεταβυζαντινή λογοτεχνία*. Ιωάννινα: Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων 1982.

Cutler, Antony, Irmscher, Johannes and Kazhdan, Alexander: "Visions". Στο: Alexander Kazhdan (ed), *The Oxford Dictionary of Byzantium.* Vol. 2. New York- Oxford: Oxford University Press 1991: 2179- 2180.

Dinzelbacher, Peter: *An der Schwelle zum Jenseits. Sterbevisionen im interkulturellen Vergleich*. Freiburg: Herder 1989.

Dinzelbacher, Peter et all: "Visio(n), -literatur". Στο: *Lexikon des Mittelalters.* Band 8. München: LexMA- Verlag 1997: 1734- 1747.

Marti, Kevin: "Dream Vision". Στο: Laura Lambdin, Robert Tomas Lambdin(ed.), *A Companion to old and middle English Literature.* Westport CT: Greenwood Publishing Group 2002: 178- 209.

Oberhelman, M. Steven: “Dreams and Dream Visions”. Στο: Alexander Kazhdan (ed), *The Oxford Dictionary of Byzantium.* Vol.1. New York-Oxford: Oxford University Press 1991: 661.

Λόγοι φιλοσόφων και άλλων σοφών για τον νεκρό Μέγα Αλέξανδρο σε ανώνυμο αιθιοπικό κείμενο και σε αραβική διήγηση που παραθέτει ο ιστορικός al-Tha'ālibī (961-1038 μ.Χ.)

Θεοδώρα Ζαμπάκη *

Οι άραβες ιστοριογράφοι της αββασιδικής περιόδου (750-1258 μ.Χ.) φιλοτεχνούν την εικόνα του Μεγάλου Αλεξάνδρου στις «οικουμενικές» ή από κτίσεως κόσμου ιστορίες τους, αντλώντας υλικό από ποικίλες πηγές. Είναι πιθανό να άντλησαν πληροφορίες για τις ετερογενείς διηγήσεις τους από κάποιες χαμένες αραβικές μεταφράσεις της ιστορίας του Μεγάλου Αλεξάνδρου, όπως ο *Βίος Αλεξάνδρου του Μακεδόνος και Πράξεις* του Ψευδο-Καλλισθένη του 3ου μ.Χ. αιώνα, μεσαιωνικά Περσικά (pahlavī) κείμενα των *Βίων Βασιλέων*, συριακά κείμενα, αλλά και ισλαμικές παραδόσεις, θρυλικές ιστορίες και σχόλια στο δέκατο όγδοο κεφάλαιο του Κορανίου. Οι άραβες ιστοριογράφοι δεν ενδιαφέρονταν τόσο για το ιστορικό προφίλ του Μεγάλου Αλεξάνδρου, αλλά για διδακτικές διηγήσεις που απέδιδαν στον Αλέξανδρο τα χαρακτηριστικά του απεσταλμένου του Θεού και του προφήτη, του κατακτητή και κοσμοκράτορα, του στρατηγού και σοφού βασιλιά. Σ' αυτές τις διηγήσεις εμπεριέχονται πολλά θρυλικά και επινοημένα στοιχεία. Μια τέτοια διήγηση είναι και η διδακτική ιστορία εκφώνησης λόγων από φιλοσόφους και άλλους σοφούς μπροστά στο φέρετρο του νεκρού Αλεξάνδρου.

Ήδη πριν από το τέλος του 10ου μ.Χ. αιώνα, οι συλλογές των λόγων που εκφωνήθηκαν από φιλοσόφους μπροστά στον νεκρό Αλέξανδρο απαντούν και στη συριακή και αραβική γραμματεία. Οι συλλογές αυτών των λόγων ποικίλλουν και υπηρετούν διαφορετικούς

* Θεοδώρα Ζαμπάκη, Δρ. Ελληνοαραβικών Σπουδών, Φιλοσοφική Σχολή, Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων. Η παρούσα μελέτη αποτελεί αποτέλεσμα ευρύτερης έρευνας για την εικόνα του Μεγάλου Αλεξάνδρου στη μεσαιωνική αραβική γραμματεία. E-mail: dzampaki@yahoo.gr

Πρακτικά Ε΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτ. 2014): Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία
Τόμος Β΄ (ISBN: 978-960-99699-9-4)
© 2015 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

σκοπούς ανάλογα με το ακροατήριο στο οποίο απευθύνονται. Σε γενικές γραμμές, υπηρετούν διδακτικούς σκοπούς. Ενίοτε, το περιεχόμενό τους φαίνεται πως αντικατοπτρίζει την αρνητική κρίση που είχε ήδη εκφράσει η κυνική σχολή κατά την αρχαιότητα για τους κατακτητικούς πολέμους του μακεδόνα βασιλιά.[1]

Αναφορικά με την αραβική γραμματεία, πρέπει να αναφέρουμε πως οι σύντομοι λόγοι που εκφωνούν οι φιλόσοφοι από όλο τον κόσμο μπροστά στο φέρετρο του Αλεξάνδρου αποτελούν μια διήγηση που απαντά στα ιστοριογραφικά αραβικά κείμενα των al-Ya'qūbī (θ. 897 μ.Χ.),[2] Sa'īd b. al-Biṭrīq (θ. 940 μ.Χ.),[3] al-Mas'ūdī (θ. 955 μ.Χ.)[4] και al-Tha'ālibī (θ. 1038 μ.Χ.)[5]. Επιπλέον, αντίστοιχοι λόγοι φιλοσόφων απαντούν και στι εξής αιθιοπικές ιστορίες[6]: [1] στην αιθιοπική *Ιστορία του θανάτου του Αλεξάνδρου του Μακεδόνος* ανώνυμου συγγραφέα,[7] [2] στην αιθιοπική μετάφραση της *Ιστορίας του Μεγάλου Αλεξάνδρου από την «οικουμενική ιστορία»* του άραβα συγγραφέα al-Makīn (θ. 1273-1274 μ.Χ.),[8] καθώς και [3] στην αιθιοπική μετάφραση της *Ιστορίας του Μεγάλου Αλεξάνδρου* του άραβα συγγραφέα Abū Shākir.[9] Όπως αναφέρεται, οι αιθιοπικές ιστορίες προέρχονται από μεταφράσεις αραβικών κειμένων. Οι ανωτέρω αναφερθέντες άραβες συγγραφείς συμπληρώνουν τις διηγήσεις των «οικουμενικών» τους ιστοριών αναφορικά με τον θάνατο του Αλεξάνδρου με τους λόγους που εκφωνούν οι φιλόσοφοι μπροστά στον νεκρό Αλέξανδρο.[10] Εξετάζοντας όλες τις συλλογές των λόγων των φιλοσόφων, πρέπει να ειπωθεί πως δεν πρόκειται για μακροσκελείς λόγους, αλλά για σύντομα διδακτικά αποφθέγματα, τα οποία αποτελούν το τελευταίο μέρος των αφηγήσεων σχετικά με τον θάνατο του Μεγάλου Αλεξάνδρου.

Σκοπός της παρούσας μελέτης είναι η συγκριτική εξέταση των λόγων που εκφωνήθηκαν από τους φιλοσόφους μπροστά στο

1 (Ζαμπάκη 2006, 133).
2 (al-Ya'qūbī 1969, 162-163).
3 (Sa'īd b. al-Biṭrīq 1906, 83-85).
4 (al-Mas'ūdī 1863, 251-257)
5 (al-Tha'ālibī 1900, 450-455)
6 (Wallis Budge 1896, Introduction, iii-iv)
7 (Wallis Budge 1896, 432-435)
8 (Wallis Budge 1896, 376-380)
9 (Wallis Budge 1896, 398-401)
10 (Nöldeke 1890, 47-48; Brock, 205-218; Strohmaier, 167; Bühler 1941)

νεκρό σώμα του Αλεξάνδρου, όπως απαντούν [1] στην αιθιοπική σύντομη διήγηση της *Ιστορίας του θανάτου του Αλεξάνδρου του Μακεδόνος* ανώνυμου συγγραφέα και [2] στη διήγηση του έργου *Ghurar akhbār mulūk al-Furs wa-siyarihim* («Βιογραφίες λαμπρών βασιλέων των Περσών») του αραβόφωνου ιστοριογράφου al-Tha'ālibī (θ. 1038 μ.Χ.). Η αιθιοπική διήγηση του ανώνυμου συγγραφέα αναφέρεται μόνο στον θάνατο του Αλεξάνδρου και συνοδεύεται από τους λόγους των φιλοσόφων. Προέρχεται από ένα χειρόγραφο που σώζεται στο Βρετανικό Μουσείο.[11] Οι λόγοι των φιλοσόφων στο αραβικό κείμενο του al-Tha'ālibī βρίσκονται στο τέλος της μακροσκελούς παρουσίασης της δράσης και των κατακτήσεων του Μεγάλου Αλεξάνδρου. Η σύγκριση του αραβικού με το αιθιοπικό κείμενο αποσκοπεί να εντοπίσει τις ομοιότητες και τις αποκλίσεις στη μορφή και το περιεχόμενο των δύο κειμένων. Με τον τρόπο αυτό καθίσταται σαφής η εντύπωση που δίνουν τα ίδια τα κείμενα. Τόσο η αραβική διήγηση όσο και η αντίστοιχη του αιθοπικού έχουν το δικό τους ιδιαίτερο χαρακτήρα και τη δική τους αξία. Η παρουσία ορισμένων λόγων μόνο στο κείμενο του al-Tha'ālibī και η πλήρης απουσία των από την αιθιοπική διήγηση του ανώνυμου συγγραφέα και το αντίστροφο εγείρει το ερώτημα που αφορά στις πηγές των δύο κειμένων.

Εξετάζοντας προσεκτικά τα δύο κείμενα, μπορούμε να κάνουμε τις εξής παρατηρήσεις:

[1] Ο αριθμός των λόγων των φιλοσόφων και των άλλων σοφών μπροστά στο φέρετρο του νεκρού Αλεξάνδρου διαφοροποιείται στα δύο κείμενα. Στην αιθιοπική διήγηση υπάρχουν είκοσι δύο λόγοι φιλοσόφων, συμπεριλαμβανομένων των λόγων της Ρούσανακ (Ρωξάνης) και της Ολυμπιάδας.[12] Ο al-Tha'ālibī από την άλλη παραθέτει είκοσι έξι λόγους φιλοσόφων.[13] Επίσης, παραθέτει και τα λόγια της Ολυμπιάδας και της Ρούσανακ (Ρωξάνης), του διαχειριστή των οικονομικών, του υπεύθυνου του θησαυροφυλακίου, καθώς και του αρχιμάγειρα του Αλεξάνδρου.[14] Η αριθμητική αυτή διαφορά μπορεί να ερμηνευτεί ποικιλοτρόπως, π.χ. οι συγγραφείς μας είχαν διαφορετικές πηγές, αλλά μπορεί να ενσωμάτωσαν λόγους και από άλλες διαφορετικές πηγές.

11 (Wallis Budge 1896, Introduction, iv)
12 (Wallis Budge 1896, 432-435)
13 (al-Tha'ālibī 1900, 450-455)
14 (al-Tha'ālibī 1900, 455)

[2] Η αιθιοπική διήγηση ονομάζει - με την ακόλουθη σειρά - επτά φιλοσόφους, παραθέτοντας το περιεχόμενο των λόγων τους. Πρόκειται για τον Αριστοτέλη, τον Αντίοχο, τον Φιλήμονα, τον Πλάτωνα, τον Διογένη, τον Τάρο (πιθανόν να εννοείται ο πλατωνικός φιλόσοφος Ταύρος) και τον Λίνο (ή Νίλο).[15] Η διήγηση του al-Tha'ālibī αποδίδει δέκα λόγους σε συγκεκριμένα πρόσωπα, δηλαδή στον Αριστοτέλη, τον Πλάτωνα, τον Πτολεμαίο, τον Διογένη, τον Δωρόθεο, τον Απολλώνιο τον Τυανέα (Balīnās), τον Toubīqā (κατά τον Zotenberg) ή Τυανέα (κατά τον Rosenthal), τον Δημοκράτη (κατά τον Zotenberg) ή Δημόκριτο (κατά τον Rosenthal), τον Σωκράτη και τον Φιλάγριο (κατά τον Zotenberg) ή Γρηγόριο (κατά τον Rosenthal).[16] Είναι σαφές ότι δεν υπάρχει πλήρης ταύτιση ούτε στα ονόματα ούτε στη σειρά με την οποία παρουσιάζονται να εκφωνούν τον λόγο τους μπροστά στο νεκρό. Επίσης, παρατηρούμε ότι και στα δύο κείμενα αναφέρονται ονόματα φιλοσόφων που έζησαν προγενέστερα ή πολύ μεταγενέστερα από τον Μέγα Αλέξανδρο, π.χ. ο Σωκράτης ή ο Απολλώνιος Τυανεύς. Σημειωτέον ότι πρώτος εκφωνεί λόγο ο Αριστοτέλης. Αυτό ίσως δεν εκπλήσσει, εάν λάβουμε υπόψη ότι ο Αριστοτέλης ήταν ο δάσκαλος του Μεγάλου Αλεξάνδρου, αλλά και το γεγονός ότι όλη η ελληνική αλλά και η αραβική γραμματεία τονίζει τη στενή σχέση του Αριστοτέλη με τον Αλέξανδρο.

[3] Υπάρχουν διαφορές και στο περιεχόμενο των λόγων. Έτσι, συγκρίνοντας την αιθιοπική διήγηση με την αντίστοιχη διήγηση του al-Tha'ālibī προκύπτει ότι το περιεχόμενο των λόγων που οι φιλόσοφοι Αριστοτέλης και Πλάτωνας εκφωνούν μπροστά στον νεκρό Αλέξανδρο είναι διαφορετικό. Συγκεκριμένα, στην αιθιοπική διήγηση ο Αριστοτέλης αναφέρει ότι

«*Στο βαθμό που πρέπει να υπάρχει ένα τέλος σ' αυτόν τον κόσμο, ήταν καλύτερο για τον Αλέξανδρο να αφήσει [τον κόσμο] προτού [αφανιστεί]*»,[17] ενώ στο κείμενο του al-Tha'ālibī αποδίδεται στον Αριστοτέλη η φράση «*Αυτός που αιχμαλώτισε τους άλλους, είναι αιχμάλωτος, και αυτός που θανάτωσε τους βασιλείς, είναι νεκρός*».[18] Ο Πλάτωνας στην αιθιοπική διήγηση λέει «*Ω, εσύ που έχεις*

15 (Wallis Budge 1896, 432-433)
16 (al-Tha'ālibī 1900, 450-451; Rosenthal 1975, 121-122)
17 (Wallis Budge 1896, 432)
18 (al-Tha'ālibī 1900, 450)

χτυπηθεί από την επιθυμία να αποκτήσεις τα πλούτη των άλλων και που πραγματικά τα συγκέντρωσες, τώρα κουβαλάς την αμαρτία και η χαρά που ήταν δική σου πήγε σ' άλλους»,[19] ενώ στη διήγηση του al-Tha'ālibī ο ίδιος λέει «*Αλέξανδρε, έχουμε συγκινηθεί από την ανάπαυσή σου*».[20] Διαφορετικό είναι επίσης το περιεχόμενο των λόγων του Διογένη τόσο στην αιθιοπική διήγηση όσο και στη διήγηση του al-Tha'ālibī, δηλαδή ενώ στην αιθιοπική διήγηση ο Διογένης αναφωνεί ότι «*Ο Αλέξανδρος έφυγε από μας μιλώντας και τώρα επέστρεψε άφωνος*»,[21] στη διήγηση του al-Tha'ālibī ο Διογένης λέει «*Ο Αλέξανδρος, ο οποίος δεν σταμάτησε να κρύβει το χρυσό, αυτός τώρα εδώ είναι κρυμμένος μέσα στο χρυσό*».[22]

[4] Επίσης, ορισμένοι λόγοι είναι επαινετικοί, ενώ άλλοι είναι επικριτικοί. Πράγματι, εξετάζοντας το περιεχόμενο των λόγων, μπορούμε να κάνουμε ορισμένες ομαδοποιήσεις ανάμεσα στους λόγους που επαινούν τον Αλέξανδρο και στους λόγους που είναι επικριτικοί γι' αυτόν. Στην πρώτη κατηγορία, στους επαινετικούς λόγους για τον Αλέξανδρο, στην αιθιοπική διήγηση του ανώνυμου συγγραφέα εντάσσονται οι εξής λόγοι:

α) ο λόγος του Φιλήμονα, ο οποίος είπε «*Σήμερα πλησίασε το κακό, το οποίο ήταν μακριά και η ευτυχία που ήταν κοντά χάθηκε*»,[23]

(β) ο λόγος του Τάρου (Ταύρου;), ο οποίος είπε «*Σήμερα το ποίμνιο φροντίζει το βοσκό του*»,[24] καθώς και

(γ) οι λόγοι τριών άλλων προσώπων που δεν κατονομάζονται: (γ.1) «*Ο Αλέξανδρος μας είχε μεμφθεί όταν ήταν στη ζωή και τώρα στο θάνατό του μας διδάσκει σοφία*», (γ.2) «*Ο Αλέξανδρος ποτέ δεν μας επέπληξε με τα λόγια του τόσο πολύ όσο έκανε σήμερα με τη σιωπή του*» και (γ.3) «*Ω, άνθρωποι, μην θρηνείτε τον Αλέξανδρο, αλλά κλάψτε για τους εαυτούς σας*».[25]

Στο έργο του al-Tha'ālibī, οι φιλόσοφοι (α) Αριστοτέλης και (β) Πλάτωνας, όπως είδαμε παραπάνω, εκφράζουν τη συγκίνησή τους και τη συναισθηματική τους φόρτιση για το θάνατο του

19 (Wallis Budge 1896, 432)
20 (al-Tha'ālibī 1900, 450)
21 (Wallis Budge 1896, 432)
22 (al-Tha'ālibī 1900, 451)
23 (Wallis Budge 1896, 432)
24 (Wallis Budge 1896, 432)
25 (Wallis Budge 1896, 433)

Αλεξάνδρου.[26] Παρόμοια, επαινετικοί λόγοι για τον Αλέξανδρο θα μπορούσαν να θεωρηθούν και οι εξής: (γ) ο λόγος του φιλοσόφου Δημοκράτη (κατά τον Zotenberg) ή Δημόκριτου (κατά τον Rosenthal), ο οποίος αναφώνησε «*Γιατί δεν απεχθάνεσαι αυτή τη στενή θέση, αφού ολόκληρος ο κόσμος δεν ήταν αρκετά ευρύς για σένα;*»,[27] καθώς και (δ) ο λόγος του Σωκράτη, ο οποίος είπε: «*Μιλούσες περισσότερο χθες, σήμερα, όμως, μας διδάσκεις περισσότερο*».[28] Φαίνεται πως οι εν λόγω αφορισμοί αποβλέπουν στο να τονίσουν τη σοφία του Αλεξάνδρου, την ανωτερότητά του, την εικόνα του ως ηγέτη και στρατηγού για το κατακτητικό του έργο. Ο θετικά διακείμενος στον Αλέξανδρο λόγος του Φιλήμονα δικαιολογείται ίσως από το γεγονός ότι στην αραβική ιστοριογραφία, ο Φιλήμων παρουσιάζεται ως βεζίρης[29] και σύμβουλος του Αλεξάνδρου.

Στον αντίποδα, θα λέγαμε ότι και τα δύο κείμενα περιέχουν συγκριτικά περισσότερους λόγους για τον Αλέξανδρο, οι οποίοι έχουν έναν χαρακτήρα επικριτικό και ενίοτε περιεχόμενο ειρωνικό για τον μακεδόνα βασιλιά. Στην αιθιοπική διήγηση του ανώνυμου συγγραφέα, οι λόγοι που μέμφονται τον Αλέξανδρο είναι οι εξής:

(α) ο λόγος του Αριστοτέλη, ο οποίος είπε «*Στο βαθμό που πρέπει να υπάρχει ένα τέλος σ' αυτόν τον κόσμο, ήταν καλύτερο για τον Αλέξανδρο να αφήσει [τον κόσμο] προτού [αφανιστεί]*»,[30]

(β) ο λόγος του Αντίοχου «*Είναι η μοίρα μας να ταξιδεύουμε σ' αυτόν τον δρόμο, με τον οποίο φθάνουμε σ' αυτό, το οποίο δεν χάνεται, και αφήνουμε πίσω αυτό που χάνεται*»,[31]

(γ) ο λόγος του Πλάτωνα «*Ω, εσύ που έχεις χτυπηθεί από την επιθυμία να αποκτήσεις τα πλούτη των άλλων και που πραγματικά τα συγκέντρωσες, τώρα κουβαλάς την αμαρτία και η χαρά που ήταν δική σου πήγε σ' άλλους*»,[32]

(δ) ο λόγος του Διογένη «*Ο Αλέξανδρος έφυγε από μας μιλώντας και τώρα επέστρεψε σε μας άφωνος*»,[33]

26 (al-Thaʿālibī 1900, 450)
27 (al-Thaʿālibī 1900, 451; Rosenthal 1975, 121)
28 (al-Thaʿālibī 1900, 451)
29 (Zaman *et al.* 2002, 185; Frye 1975, 151)
30 (Wallis Budge 1896, 432)
31 (Wallis Budge 1896, 432)
32 (Wallis Budge 1896, 432)
33 (Wallis Budge 1896, 432)

(ε) ο λόγος του Λίνου (ή Νίλου) «*Αλέξανδρε, κατηγορήθηκες γιατί συγκέντρωσες τα πλούτη των άλλων, διότι χθες ήσουν το θησαυροφυλάκιο για το χρυσό και σήμερα εσύ ο ίδιος έχεις τοποθετηθεί μέσα σε χρυσό*»,[34] καθώς και (στ) άλλοι δέκα λόγοι προσώπων, των οποίων τα ονόματα δεν αναφέρονται. Πρόκειται για τα εξής αποφθέγματα: (στ.1) «*Αυτός που χαίρεται για τον θάνατό σου θα σε ακολουθήσει, όπως και εσύ ακολούθησες εκείνους για τον θάνατο των οποίων είχες χαρεί*», (στ.2) «*Χθες υπακούαμε στις διαταγές σου και δεν ήμασταν σε θέση να προφέρουμε μια λέξη μπροστά σου. Αλλά σήμερα μιλάμε μπροστά σου και δεν είσαι σε θέση ούτε να μας ακούσεις ούτε να απαντήσεις*», (στ.3) «*Αυτός ο άνθρωπος έσφαξε πλήθη στρατιωτών λόγω της αγάπης του για τον κόσμο και τώρα είναι νεκρός και άφησε τον κόσμο σε άλλους*», (στ.4) «*Ω, εσύ του οποίου η αγανάκτηση μαινόταν στο θάνατο, δεν μπορείς να δείξεις την οργή σου στο θάνατο;*», (στ.5) «*Αυτοί που ήταν ταλαίπωροι εξαιτίας σου, ήταν τρομοκρατημένοι και φοβισμένοι, και τώρα οι ταλαίπωροι ανάμεσα σε εκείνους που σε φοβούνται, χαίρονται*», (στ.6) «*Αφού προηγουμένως η επιφάνεια της γης δεν θεωρήθηκε αρκετή για σένα, πώς μπορείς τώρα να είσαι ικανοποιημένος μέσα σ' αυτό το στενό κουτί;*», (στ.7) «*Ο βασιλιάς και ο χωρικός είναι ίσοι στο θάνατο, αλλά ο θάνατος του χωρικού μέμφεται τους βασιλείς*», (στ.8) «*Προηγουμένως το όνομά σου προξενούσε φόβο [στους ανθρώπους] και το βασίλειό σου ήταν περίφημο και τώρα το όνομά σου δεν υπολογίζεται και το βασίλειό σου ταπεινώθηκε*», (στ.9) «*Προηγουμένως μπορούσες να κάνεις και το καλό και το κακό, αλλά τώρα δεν έχεις τη δύναμη να κάνεις τίποτα από τα δυο και ο παντοδύναμος θεός δείχνει ευσπλαχνία σε εκείνον που έχει κάνει όλο το καλό*» και (στ.10) «*Χθες, έκανες τον εαυτό σου τρομερό και φοβερό, και τώρα δεν υπάρχει κανείς που να σε φοβάται*».[35]

[5] Ίσως, είναι αξιοσημείωτο το γεγονός ότι ο al-Tha'ālibī αναφέρει και τα ονόματα των φιλοσόφων για ορισμένους λόγους, οι οποίοι λόγοι εκφράζουν εχθρότητα, επικρίνοντας το αδιάκοπο κατακτητικό έργο του νεκρού Αλεξάνδρου. Οι λόγοι αυτοί αποδίδονται (α) στον Πτολεμαίο, ο οποίος είπε «*Δείτε πως το*

34 (Wallis Budge 1896, 433)
35 (Wallis Budge 1896, 433-434)

όνειρο εκείνου που κοιμάται διαλύθηκε και πως η σκιά των νεφών εξαφανίστηκε!»,[36] (β) στον Διογένη «*Ο Αλέξανδρος, ο οποίος δεν σταμάτησε να κρύβει το χρυσό, τώρα εδώ είναι κρυμμένος μέσα στο χρυσό*»,[37] (γ) στον Δωρόθεο «*Πόσο πολύ οι άνθρωποι επιθυμούν αυτό το φέρετρο και πόσο λίγο επιθυμούν αυτό που βρίσκεται μέσα σ' αυτό!*»,[38] (δ) στον Απολλώνιο τον Τυανέα «*Γιατί δεν μπορείς να κινήσεις κανένα από τα μέλη σου εσύ που ήσουν σε θέση να φέρεις μόνος την ευθύνη της διακυβέρνησης λαών και χωρών;*»,[39] (ε) στον Toubīqā «*Όλη αυτή η κυριαρχία του χθες δεν σου ταιριάζει, αφού σήμερα είσαι τόσο ταπεινωμένος*»[40] και (στ) στον Φιλάγριο «*Αυτό το λιοντάρι συνήθιζε να κυνηγάει λιοντάρια, αλλά τώρα το ίδιο έπεσε στα δίχτυα*».[41]

[6] Επικριτικοί και ειρωνικοί για το νεκρόν Αλέξανδρο θεωρούνται επίσης οι ρήσεις δεκαέξι άλλων ανώνυμων σοφών στο κείμενο του al-Tha'ālibī. Αυτοί οι λόγοι έχουν ως εξής: (i) «*Καθένας θερίζει ό,τι σπέρνει. Τώρα θέρισε αυτό που έσπειρες*», (ii) «*Τα χρυσά στολίδια ταιριάζουν καλύτερα στους ζωντανούς παρά στους πεθαμένους*», (iii) «*Έχεις βρει ηρεμία και έχεις ανακουφιστεί από τις ενασχολήσεις αυτού του κόσμου. Δες τώρα πως θα βρεις ηρεμία από τους κινδύνους του επόμενου [κόσμου]*», (iv) «*Τι κέρδισες φονεύοντας τόσους πολλούς ανθρώπους, αφού τώρα έχεις πεθάνει τόσο ξαφνικά;*», (v) «*Δεν τολμούσαμε να μιλήσουμε κατά την παρουσία σου, τώρα δεν τολμάμε να σιωπήσουμε*», (vi) «*Πόσο περίπλοκος ήταν το ο στόχος των αγώνων σου και πόσο απλή είναι η κληρονομιά σου τώρα*», (vii) «*Εν ζωή, προξένησες πολλά δάκρυα στους ανθρώπους, και τώρα τους προξενείς δάκρυα όντας πεθαμένος*», (viii) «*Δεν ήσουν ποτέ τόσο υπομονετικός μέσα στο λουτρό, όπως είσαι τώρα μέσα στο φέρετρο*», (ix) «*Σε αναζήτηση του φωτός της ζωής, τόλμησες να μπεις στα σκότη και δεν ήξερες ότι θα οδηγηθείς στα σκότη του φέρετρου*», (x) «*Συνήθιζες να κοιμάσαι τη νύχτα σε μια τοποθεσία και να παίρνεις έναν γρήγορο ύπνο το απόγευμα σε μια άλλη τοποθεσία. Γιατί τώρα περιορίζεις*

36 (al-Tha'ālibī 1900, 450-451)
37 (al-Tha'ālibī 1900, 451)
38 (al-Tha'ālibī 1900, 451)
39 (al-Tha'ālibī 1900, 451)
40 (al-Tha'ālibī 1900, 451)
41 (al-Tha'ālibī 1900, 451-452)

τον εαυτό σου να κοιμάται σε μια μοναδική τοποθεσία τη νύχτα και το απόγευμα;», (xi) «*Όταν μπορούσες να δράσεις, εμείς δεν μπορούσαμε να μιλήσουμε. Τώρα που μπορούμε να μιλήσουμε, δεν μπορείς να δράσεις*», (xii) «*Ο άνεμος ξερίζωσε το ψηλό δέντρο. Ο βοσκός αναχώρησε και το κοπάδι διαλύθηκε*», (xiii) «*Ακολουθήστε έναν άλλο βασιλιά, διότι ο δικός μας αναχώρησε για ένα ταξίδι, το οποίο δεν έχει επιστροφή*», (xiv) «*Τώρα ξέρω ότι γεννήθηκες για να πεθάνεις και δημιουργήθηκες για να καταστραφείς*», (xv) «*Έχεις διασχίσει τη γη στο μήκος και το πλάτος της με τέτοιο τρόπο που την κατέχεις ολόκληρη και έφθασες στο τέλος με το να έχεις χώρο μόνο τεσσάρων πήχεων*», (xvi) «*Κοιτάξτε αυτό το ψηλό βουνό πως σωριάστηκε, αυτή την άγρια θάλασσα πως καταλάγιασε, αυτή την ανατέλλουσα σελήνη πως έπεσε!*».[42]

Σχετικά με τις παραπάνω παρατηρήσεις, ίσως πρέπει να επιστήσουμε την προσοχή στο γεγονός πως στην αιθιοπική διήγηση ο Αριστοτέλης και ο Πλάτωνας εμφανίζονται να διάκεινται μέσω των λόγων τους εχθρικά προς τον Αλέξανδρο σ' αντίθεση με τους λόγους τους, όπως απαντούν στο κείμενο του al-Tha'ālibī. Τα λόγια του Διογένη απέναντι στον Αλέξανδρο φέρνουν στο μυαλό την επικριτική στάση που η κυνική σχολή είχε επιδείξει στους κατακτητικούς πολέμους του μακεδόνα βασιλιά. Από το περιεχόμενο των ως άνω αναφερθέντων λόγων μπορούμε να συμπεράνουμε πως στην αιθιοπική διήγηση ο Αλέξανδρος επικρίνεται και παρουσιάζεται από την πλειοψηφία των φιλοσόφων ως καταστροφέας, φιλάργυρος, ως το υποκείμενο που προκαλούσε τρόμο και φόβο, που θανάτωνε ανθρώπους, αλλά συνάμα προβάλλεται και τονίζεται η αδυναμία και η ταπείνωσή του μπροστά στον θάνατο, καθώς και η απώλεια της αίγλης και παντοδυναμίας του, ενώ ζούσε. Ακόμη, φαίνεται πως δεν τυγχάνει της ευσπλαχνίας του Θεού για το κακό που προκάλεσε.

Παρόμοια, όμως, είναι και η εικόνα που σκιαγραφείται για τον Αλέξανδρο μέσα από τα λόγια των φιλοσόφων, όπως απαντούν στη διήγηση του al-Tha'ālibī. Εδώ, ο Αλέξανδρος παρουσιάζεται ως καταστροφέας, ως άνθρωπος που προξένησε πολλούς φόνους, κάνοντας τους ανθρώπους να χύσουν πολλά δάκρυα και να τον φοβούνται, ως ανυπόμονος, καθώς και ως ανήμπορος μπροστά

42 (al-Tha'ālibī 1900, 452-454)

στον θάνατο. Φαίνεται ότι όσα έκανε είναι μάταια, αφού και ο ίδιος δεν είναι αθάνατος και δεν πρόκειται να βρει ηρεμία για όλα όσα έκανε. Εντύπωση προκαλεί η ρήση του Πτολεμαίου για τον Αλέξανδρο, εάν λάβουμε υπόψη μας ότι ο Πτολεμαίος ήταν αυτός που μετέφερε το σώμα του Αλεξάνδρου στην Αίγυπτο, αποβλέποντας να νομιμοποιήσει την εξουσία του.[43] Ο λόγος του Απολλώνιου του Τυανέα απηχεί ίσως μια νεοπυθαγόρεια και νεοπλατωνική θεώρηση για τον Αλέξανδρο.

[7] Τόσο στην αιθιοπική διήγηση όσο και στη διήγηση του al-Tha'ālibī, μετά τους λόγους των φιλοσόφων μπροστά στο φέρετρο του Αλεξάνδρου, τον λόγο παίρνουν η σύζυγος του Αλεξάνδρου, η Ρωξάνη, και η μητέρα του, η Ολυμπιάδα. Οι θρηνητικοί λόγοι της Ολυμπιάδας, της μητέρας του Μεγάλου Αλεξάνδρου, καθώς και της Ρωξάνης, της συζύγου του, μπορούν να ιδωθούν ως παραδείγματα λόγων ανατρεπτικών ως προς το δεσπόζον ανδροκρατούμενο σύστημα αξιών. Στην αιθιοπική διήγηση, η Ρωξάνη δεν κατονομάζεται, απλά αναφέρεται ως «γυναίκα του Αλεξάνδρου και κόρη του Δαρείου».[44]

Αναφορικά με τα λεγόμενα της γυναίκας του Αλεξάνδρου, στην αιθιοπική διήγηση διαβάζουμε ότι αυτή είπε: «*Ω βασιλιά, που έκανες να χαθεί ο Δαρείος και που τον ταπείνωσες ως σκόνη, ποτέ δεν σκέφτηκα ότι ο θάνατος θα σε κατακτήσει*».[45] Αξίζει να σημειώσουμε ότι στη διήγηση του al-Tha'ālibī η γυναίκα του Αλεξάνδρου αποκαλείται Ρούσανακ. Η ίδια μιλάει μετά τη μητέρα του Αλεξάνδρου, την Ολυμπιάδα, λέγοντας: «*Δεν ήξερα ότι αυτός που νίκησε τον πατέρα μου, θα νικηθεί*».[46] Αυτό που προκύπτει είναι ότι οι λόγοι και στις δύο διηγήσεις παρουσιάζουν ομοιότητες, εξυμνώντας τον Αλέξανδρο ως νικηφόρο κατακτητή.

Στην ανώνυμη αιθιοπική διήγηση, μετά το λόγο της γυναίκας του Αλεξάνδρου μπροστά στον νεκρό Αλέξανδρο, μιλάει η μητέρα του: «*Εσείς τελειώσατε τα λόγια παρηγοριάς σε μένα για τον Αλέξανδρο, τον οποίο φοβόμουν και τώρα συνέβη να μην έχει μείνει σε μας ένας νικηφόρος βασιλιάς. Αυτός κατέκτησε τον κόσμο προτού κατακτήσει εσάς, γι' αυτό αποδώστε δικαιοσύνη στους εαυτούς σας.*

43 (Berg, 387)
44 (Wallis Budge 1896, 434)
45 (Wallis Budge 1896, 434)
46 (al-Tha'ālibī 1900, 454)

Τώρα έχω αποδεχτεί τα λόγια της παρηγοριάς σας».[47] Η ίδια τονίζει το κατακτητικό του έργο, αποκαλώντας τον «νικηφόρο βασιλιά», σημειώνοντας ότι δεν υπάρχει άλλος που να του ταιριάζει αυτός ο χαρακτηρισμός. Προτρέπει τους φιλοσόφους να είναι δίκαιοι με τους εαυτούς τους, υπονοώντας πιθανόν ότι έχουν σφάλλει στις κρίσεις τους για τον Αλέξανδρο βάσει όσων είπαν γι' αυτόν. Σημειωτέον ότι στον al-Tha'ālibī, η μητέρα του Αλεξάνδρου, η οποία δεν κατονομάζεται, εκφωνεί τον θρηνητικό της λόγο πρώτη κατά σειρά, λέγοντας: «*Αγαπημένε μου γιε, μπορούσα να περιμένω για σένα όταν ήμασταν τόσο μακριά ο ένας από τον άλλο, όσο η ανατολή από τη δύση. Τώρα που είσαι πιο κοντά σε μένα από ό,τι η σκιά μου, σταμάτησα να περιμένω*».[48] Ο λόγος δεν εμφανίζει κοινά στοιχεία με τον αντίστοιχο λόγο που ενυπάρχει στην αιθιοπική διήγηση. Τα λόγια της Ολυμπιάδας αντανακλούν όλη την τρυφερότητα που μια μητέρα βγάζει στον γιο της. Η ίδια δεν έχει να ελπίζει κάτι τώρα που ο γιος της κείτεται μπροστά της νεκρός.

[8] Μόνο στο κείμενο του al-Tha'ālibī υπάρχουν τρεις πρόσθετοι λόγοι που εκφωνούνται μπροστά στο νεκρό Αλέξανδρο από τον διαχειριστή των οικονομικών, τον υπεύθυνο του θησαυροφυλακίου του και τον αρχιμάγειρα. Ο διαχειριστής των οικονομικών του λέει: «*Με διέταξες να συγκεντρώνω χρήματα και τώρα παραδίνεις στους άλλους αυτά που συγκέντρωσα για σένα*». Ο υπεύθυνος του θησαυροφυλακίου του λέει: «*Να τα κλειδιά των θησαυροφυλακίων σου. Διέταξε έτσι ώστε να απαλλαγώ από αυτά, προτού θεωρηθώ υπεύθυνος για κάτι, το οποίο ανήκει σε σένα και το οποίο δεν πήρα*». Τέλος, ο αρχιμάγειράς του λέει: «*Τα ανάκλιντρα έχουν τοποθετηθεί στις θέσεις τους. Τα προσκέφαλα έχουν στρωθεί. Τα τραπέζια έχουν ετοιμαστεί, αλλά δεν βλέπω τον συμποσίαρχο*».[49] Οι λόγοι αυτοί εκφωνούνται με την παραπάνω σειρά αμέσως μετά τον λόγο της Ρούσανακ. Η επιλογή και προσθήκη των εν λόγω αφορισμών από τον al-Tha'ālibī σκόπευε πιθανόν να διανθίσει την όλη διήγηση με την επιλογή τριών αγαπημένων προσώπων. Από το περιεχόμενο των λόγων κρίνουμε πως πρόκειται για λόγους προσώπων που είναι πιστά στον Αλέξανδρο και υπακούουν στις εντολές του, ακόμη

47 (Wallis Budge 1896, 434-435)
48 (al-Tha'ālibī 1900, 454)
49 (al-Tha'ālibī 1900, 454)

και τώρα που ο ίδιος είναι πεθαμένος. Τα πρόσωπα αυτά φαίνεται πως περιβάλλουν τον Αλέξανδρο με σεβασμό, αναγνωρίζοντας τη σπουδαιότητα και την υπεροχή του.

[9] Θα πρέπει να σημειώσουμε ότι υπάρχουν ορισμένες παράλληλες ρήσεις ανάμεσα στο αιθιοπικό κείμενο για το θάνατο του Αλεξάνδρου και στο αντίστοιχο κείμενο του al-Tha'ālibī.

(α) Πρόκειται για τα λεγόμενα κάποιου φιλοσόφου που δεν κατονομάζεται, ο οποίος είπε «*Χθες υπακούαμε στις διαταγές σου και δεν ήμασταν σε θέση να προφέρουμε μια λέξη μπροστά σου. Αλλά σήμερα μιλάμε μπροστά σου και δεν είσαι σε θέση ούτε να μας ακούσεις ούτε να απαντήσεις*» που απαντά στο αιθιοπικό κείμενο,[50] και τη φράση «*Δεν τολμούσαμε να μιλήσουμε κατά την παρουσία σου, τώρα δεν τολμάμε να σιωπήσουμε*» που απαντά στον al-Tha'ālibī.[51]

(β) Επίσης, ο λόγος που εκφωνεί ο Λίνος (ή Νίλος) στην αιθιοπική διήγηση, δηλαδή «*Αλέξανδρε, κατηγορήθηκες γιατί συγκέντρωσες τα πλούτη των άλλων, διότι χθες ήσουν το θησαυροφυλάκιο για το χρυσό και σήμερα εσύ ο ίδιος έχεις τοποθετηθεί μέσα σε χρυσό*»[52] εμφανίζει ομοιότητες με τον λόγο του Διογένη στο κείμενο του al-Tha'ālibī «*Ο Αλέξανδρος, ο οποίος δεν σταμάτησε να κρύβει το χρυσό, τώρα εδώ είναι κρυμμένος μέσα στο χρυσό*».[53]

(γ) Επιπλέον, ο λόγος που εκφωνεί ανώνυμος σοφός στο αιθιοπικό κείμενο, ο οποίος λέει χαρακτηριστικά «*Αφού προηγουμένως η επιφάνεια της γης δεν θεωρήθηκε αρκετή για σένα, πώς μπορείς τώρα να είσαι ικανοποιημένος μέσα σ' αυτό το στενό κουτί;*»[54] μοιάζει φραστικά με τον λόγο του Δημοκράτη (κατά τον Zotenberg) ή Δημόκριτου (κατά τον Rosenthal), όπως απαντά στη διήγηση του al-Tha'ālibī: «*Γιατί δεν απεχθάνεσαι αυτή τη στενή θέση, αφού ολόκληρος ο κόσμος δεν ήταν αρκετά ευρύς για σένα;*».[55]

Τα στοιχεία αυτά σε συνδυασμό με την ομοιότητα στα λεγόμενα της Ρούσανακ, οδηγούν στο συμπέρασμα ότι στην περίπτωση του κειμένου του al-Tha'ālibī, η σχέση με την αιθιοπική παράδοση είναι

50 (Wallis Budge 1896, 433)
51 (al-Tha'ālibī 1900, 452)
52 (Wallis Budge 1896, 433)
53 (al-Tha'ālibī 1900, 451)
54 (Wallis Budge 1896, 434)
55 (al-Tha'ālibī 1900, 451)

ξεκάθαρη. Εικάζουμε ότι ο ιστοριογράφος al-Tha'ālibī ακολούθησε ένα ανεξάρτητο μεταφρασμένο στα Αραβικά συριακό κείμενο, το οποίο μεταφράστηκε στη συνέχεια στα Αιθιοπικά. Διότι, ένας αριθμός αυτών των λόγων σώζεται σε συριακό χειρόγραφο ανεξάρτητο από το μυθιστόρημα.[56] Θα πρέπει να παρατηρήσουμε ότι λόγοι φιλοσόφων και άλλων σοφών για τον νεκρό Μέγα Αλέξανδρο δεν απαντούν στη σωζόμενη συριακή μετάφραση του μυθιστορήματος του Ψευδο-Καλλισθένη του 7ου μ.Χ. αιώνα. Ως εκ τούτου, η αιθιοπική ιστορία που έχει ομοιότητες με τον al-Tha'ālibī πρέπει να αντλεί από μια κοινή (αραβική) πηγή. Δεν πρέπει, ωστόσο, να αποκλείσουμε την πιθανότητα ότι οι άραβες ιστοριογράφοι, ή το αρχέτυπό τους, άντλησαν τη συγκεκριμένη διήγηση των λόγων των φιλοσόφων από άλλες αραβικές πηγές και πιο συγκεκριμένα από κάποιο έργο ίδιας θεματικής που εντάχτηκε στην αραβική σοφιολογική γραμματεία. Ένα τέτοιο έργο ήταν τα «Αποφθέγματα φιλοσόφων» (*Nawādir al-Falāsifa*) που μετέφρασε στα Αραβικά ο νεστοριανός γιατρός και μεταφραστής Ḥunayn ibn Isḥāq (θ. 873 μ.Χ.). Αυτό το βιβλίο περιέχει αποφθέγματα και γνωμικά που αποδίδονται στους φιλοσόφους: Σωκράτη, Πλάτωνα, Αριστοτέλη, Διογένη και άλλους. Το τρίτο μέρος[57] του βιβλίου αποτελείται από δώδεκα κεφάλαια που αναφέρονται στις τελευταίες μέρες, τον θάνατο και την κηδεία του Αλεξάνδρου.

Το περιεχόμενο των περισσότερων σύντομων λόγων των φιλοσόφων μπροστά στον νεκρό Αλέξανδρο στα υπό μελέτη κείμενα αναφέρεται στο νόημα της ζωής και του θανάτου. Πρόκειται μάλλον για γνωμικά ή αποφθέγματα, οι διάφορες μορφές των οποίων σχηματίζουν ένα μικρό λογοτεχνικό έργο.[58] Ίσως το υπόβαθρό τους προέρχεται από την ελληνική και συριακή χριστιανική παράδοση. Τα αποφθέγματα των φιλοσόφων είναι μια σημαντική διήγηση για τη διάδοση της εικόνας του Αλεξάνδρου ως «φιλοσόφου».[59] Το φιλοσοφικό μοτίβο είναι ιδιαίτερα συχνό στη σοφιολογική γραμματεία,[60] δηλαδή στους αφορισμούς που οι φιλόσοφοι εκφωνούν διαδοχικά μπροστά στον νεκρό Αλέξανδρο. Οι λόγοι των

56 (Brock, 205-209; Doufikar-Aerts 1999, 61-75).
57 (Badawi 1985, 87 κ. εξ.; Fahd, 30-31)
58 (Nöldeke 1890, 48)
59 (Bekkum, 225-226)
60 (Gutas 1975; Gutas 49-86)

φιλοσόφων μπροστά στο φέρετρο του Αλεξάνδρου συγκρίνουν την αδυναμία απέναντι στο θάνατο με την προηγούμενη δύναμη και μεγαλοπρέπεια, αναφέρονται στο πεπρωμένο, το εύθραυστο της φύσης του ανθρώπου και τη ματαιότητα των πράξεων και φιλοδοξιών σ' αυτόν τον ποταπό κόσμο.[61]

Θα πρέπει να επισημάνουμε ότι στο έργο *Ghurar akhbār mulūk al-Furs wa-siyarihim* του al-Tha'ālibī διακρίναμε ορισμένες διηγήσεις που εντάσσονται στη θεματική της «σοφίας». Πρόκειται για τις εξής διηγήσεις που αναφέρονται: (α) στις εκστρατείες όπου ο Αλέξανδρος συνοδεύεται από φιλοσόφους και σοφούς, (β) στις συνομιλίες του Αλεξάνδρου με τους βραχμάνες σοφούς για καίρια φιλοσοφικά θέματα, π.χ. το νόημα της ζωής και το ερώτημα της αθανασίας, (γ) στη συνάντηση με έναν Ινδό φιλόσοφο, με τον οποίο συζήτησε για φιλοσοφικά θέματα, (δ) σε έναν μονόλογο για έναν φιλοσοφικό προβληματισμό γύρω από το θάνατο και (ε) γενικά στις παρατηρήσεις ότι ο Αλέξανδρος εκτιμούσε την φιλοσοφία και τους φιλοσόφους, επωφελούνταν από τα μαθήματα του Αριστοτέλη, ενεργούσε σύμφωνα με τις αρχές του και ακολουθούσε τις συμβουλές του.

Από τα παραπάνω, καθίσταται σαφές ότι η σχέση Αλεξάνδρου και φιλοσοφίας φαίνεται να λειτουργεί σε δύο επίπεδα στην αραβική παράδοση. Το ένα επίπεδο είναι το ιστορικό, το οποίο εστιάζει στη σχέση του Αλεξάνδρου με τον δάσκαλό του Αριστοτέλη. Το άλλο επίπεδο είναι το συμβολικό, όπου η ιδέα της φιλοσοφίας γενικεύεται και ο Αλέξανδρος επικρίνεται. Είναι εξάλλου γνωστό ότι στην κυνική παράδοση, ο Αλέξανδρος παρουσιάζεται ως αδύναμος και κακός χαρακτήρας.[62] Επίσης, προτεραιότητα γενικά των αράβων συγγραφέων αποτελούσε η προώθηση μιας συγκεκριμένης ιδέας της φιλοσοφίας που τύχαινε να είναι σχετική με το κατακτητικό έργο του μακεδόνα βασιλιά.

Το αρχέτυπο των αποφθεγμάτων που εκφωνήθηκαν από τους φιλοσόφους μπροστά στον νεκρό Αλέξανδρο ταυτίστηκε από τον Grignaschi με το επιστολικό μυθιστόρημα. Ο ίδιος θεώρησε ότι η μελέτη του περιεχομένου των αποφθεγμάτων αξίζει ιδιαίτερης προσοχής, γιατί αντικατοπτρίζει την αρνητική κρίση που η κυνική σχολή είχε αποδώσει στους κατακτητικούς πολέμους του μακεδόνα βασιλιά.[63]

61 (Southgate, 281)
62 (Cary 1956, 80-98; Tarn, 41-70)
63 (Grignaschi, 205)

Συμπερασματικά, οι λόγοι των φιλοσόφων και άλλων σοφών για τον Μέγα Αλέξανδρο τόσο στην αιθιοπική διήγηση όσο και στο αραβικό κείμενο του al-Thaʿālibī αναφέρονται στο γεγονός ότι ο θάνατος είναι αναπόφευκτος, ακόμη και για τον μεγάλο κατακτητή και κοσμοκράτορα που απέκτησε όλα τα αγαθά και τους θησαυρούς της γης. Οι περισσότεροι εξ αυτών αναφέρονται στο νόημα της ζωής και του θανάτου ή στην τύχη, στο εύθραυστο της ανθρώπινης φύσης, στη ματαιοδοξία των ανθρώπων και στην αδυναμία μπροστά στο θάνατο. Με άλλα λόγια, οι λόγοι που διασώζονται στα αναφερθέντα κείμενα έχουν χαρακτήρα ηθικό και ο σκοπός τους είναι διδακτικός. Το σύνολο αυτών των λόγων που εκφωνούνται προς τιμήν ενός μεγάλου στρατηλάτη φαίνεται πως δεν στοχεύει μόνο ανθρώπους της εξουσίας αλλά και το ευρύτερο αναγνωστικό κοινό των εν λόγω συγγραφέων.

Βιβλιογραφία

Badawi, Abdurrahman: *Ḥunain ibn Isḥāq, Ādāb al-Falāsifa (Sentences des Philosophes)*. Éditions de l'Institut des Manuscrits Arabes 1985.

Bekkum, Wout Jac. Van: "Alexander the Great in Medieval Hebrew Literature". *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 49 (1986): 218-226.

Berg, Beverly: "An Early Source of the *Alexander Romance*". *Greek, Roman and Byzantine Studies* 14 (1973): 381-387.

Brock, Sebastian: "The Laments of the Philosophers over Alexander in Syriac". *Journal of Semitic Studies* 15 (1970): 205-218.

Bühler, Curt F.: *The Dicts and Sayings of the Philosophers*. Oxford University Press 1941.

Cary, George: *The Medieval Alexander*. Cambridge University Press 1956.

Doufikar – Aerts, Faustina: "'Les derniers jours d'Alexandre' dans un roman populaire arabe: un miroir du roman syriaque du Pseudo-Callisthène". Στο: C. Reynaud, *Alexandre le Grand dans les littératures occidentales et proche orientales. Actes du Colloque 27-29 novembre 1997*. Paris: Université Paris X-Nanterre 1999: 61-75.

Fahd, Toufic: "La version arabe du Roman d'Alexandre". *Graeco-Arabica* 4 (1991): 25-31.

Frye, Richard N.: *The Golden Age of Persia*. Weidenfeld & Nicolson 1975.

Grignaschi, Mario: "La figure d'Alexandre chez les Arabes et sa genèse". *Arabic sciences and Philosophy* 3 (1993): 205-234.

Gutas, Dimitri: *Greek Wisdom Literature in Arabic Translation. A Study of the Graeco-Arabic Gnomologia*. American Oriental Society 1975.

————: "Classical Arabic Wisdom Literature: Nature and Scope". *Journal of the American Oriental Society* 101.1 (1981): 49-86.

Al-Masʿūdī: Abū 'l-Ḥasan ʿAlī b. al-Ḥusayn: *Murūj al-dhahab wa maʿādin al-jawhar*. C. B. de Meynard and P. de Courteille (eds), *Les prairies d'or*. Volume 2. Imprimerie Impériale 1863.

Nöldeke, Theodor: "Beiträge zur Geschichte des Alexanderromans". Στο: *Denkschriften der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften, Philosophische-Historische Classe* 38. Wien: F. Tempsky 1890: 1-56.

Rosenthal, Franz: *The Classical Heritage in Islam*. Transl. by E. and J. Marmorstein. University of California Press 1975.

Saʿīd b. al-Biṭrīq: *Kitāb al-Ta'rīkh* (*Naím al-jawhar*). L. Cheikho (ed.), *Eutychii Patriarchae Alexandrini Annales*, Corpus Scriptorum Christianorum Orientalium 50 (Scriptores Arabici ser. 3 nos. 6). Volume 1. Peeters 1906.

Southgate, Minoo S.: "Portrait of Alexander in Persian Alexander-Romances of the Islamic Era". *Journal of the American Oriental Society* 97.3 (1977): 278-284.

Strohmaier, Gotthard: "Ḥunain ibn Isḥāq: An Arab Scholar Translating into Syriac". *ARAM Periodical* 3 (1991): 163-170.

Tarn, William Woodthorpe: "Alexander, Cynics and Stoics". *American Journal of Philology* 60 (1939): 41-70.

Al-Thaʿālibī, Abū Manṣūr ʿAbd al-Malik b. Muḥammad b. Ismāʿīl: *Ghurar akhbār mulūk al-Furs wa-siyarihim*. H. Zotenberg (ed.), *Histoire des Rois des Perses*. Imprimerie nationale 1900.

Wallis Budge, Ernest Alfred: *The Life and Exploits of Alexander the Great, Being a Series of Translations of the Ethiopic Histories of Alexander by the Pseudo-Callisthenes and Other Writers*. C. J. Clay and Sons 1896.

Al-Ya‘qūbī, Abū ’l-Abbās Aḥmad b. Abī Ya‘qūb b. Ja‘far b. Wahb b. Wāḍiḥ: *Ta’rīkh.* M. Th. Houtsma (ed.), *Historiae*. Volume 1. E. J. Brill 1969.

Zaman, Muhammad Qaim *et al.*: “Wazīr”. Στο: *Encyclopaedia of Islam*. Second Edition. Ed. by P. J. Bearman, Th. Bianquis, C. E. Bosworth, E. van Donzel and W. P. Heinrichs. Volume 11. Leiden: E. J. Brill 2002: 185-197.

Ζαμπάκη, Θεοδώρα: *Μέγας Αλέξανδρος*: *Η εικόνα του στην πρώιμη αραβική ιστοριογραφία*. Εκδοτικός Οίκος Αδελφών Κυριακίδη α.ε. 2006.

Πρόσληψη της νέας τέχνης – Η κλασικορομαντική αντινομία στο καταληκτικό κεφάλαιο της φιλοσοφικής πραγματείας *Δοκίμιον Καλλιλογίας ήτοι Στοιχεία Αισθητικής* (Ζάκυνθος, 1856) του Κωνσταντίνου Στρατούλη

Μαρία Παραλίδου *

Η ιστορία των τεχνών και της αισθητικής στον ευρωπαϊκό χώρο σημαδεύεται από ποικίλα ρεύματα και τάσεις που διαμορφώνονται μέσα από μια συνεχή διαλεκτική διαδικασία. Βρίσκονται δε σε μια διαρκή αλληλεπίδραση με τα συμφραζόμενά τους, όχι μόνο τα καλλιτεχνικά και τα πολιτιστικά, αλλά και τα ιστορικά, τα κοινωνικο-πολιτικά, ακόμη και τα οικονομικά. Μέσα στα δυσδιάκριτα όριά τους διαμορφώνουν από κοινού την ευρωπαϊκή κουλτούρα ανασυνθέτοντάς την στο πέρασμα των αιώνων. Δύο από τα σημαντικότερα αισθητικά αυτά κινήματα είναι ο Κλασικισμός και ο Ρομαντισμός. Αν ο καθορισμός τους είναι δυσχερής για τον σύγχρονο μελετητή λόγω των πολυποίκιλων στοιχείων που τα συνθέτουν και του μεταξύ τους διαλόγου, μια τέτοια προσπάθεια καθίσταται αξιολογότατη, όταν επιχειρείται από θεωρητικό της εποχής.

Εν προκειμένω, επικεντρωνόμαστε σε μέρος του έργου του Κωνσταντίνου Στρατούλη, Ιερομόναχου και διευθυντή του «δευτερεύοντος» Σχολείου της Ζακύνθου[1], που αξιώνει να πραγματευτεί το ζήτημα αυτό, «περί Κλασικισμού και Ρομαντισμού υπό την αισθητικήν έποψιν», στο έκτο και τελευταίο κεφάλαιο του φιλοσοφικού του εγχειριδίου *Δοκίμιον Καλλιλογίας ήτοι Στοιχεία Αισθητικής*, που εκδίδεται στη Ζάκυνθο μόλις το 1856. Στο

* Η Μαρία Παραλίδου είναι κάτοχος πτυχίου του Τμήματος Ελληνικής Φιλολογίας (Ειδίκευσης Κλασικής) του Δημοκρίτειου Πανεπιστήμιου Θράκης και Μεταπτυχιακού Διπλώματος Ειδίκευσης στην κατεύθυνση Νεοελληνικής Φιλολογίας από το ίδιο Τμήμα. Εργάζεται ως μόνιμη εκπαιδευτικός σε σχολεία της Δευτεροβάθμιας Εκπαίδευσης.

1 Με αυτές ακριβώς τις ιδιότητες υπογράφει ο ίδιος ο συγγραφέας την πραγματεία του (Στρατούλης 1856, α΄).

Πρακτικά Ε΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτ. 2014): Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία
Τόμος Β΄ (ISBN: 978-960-99699-9-4)
© 2015 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

συγκεκριμένο κεφάλαιο (270-282) γίνεται λόγος για την αισθητική των δύο ρευμάτων στις κύριες ευρωπαϊκές χώρες εξάπλωσής τους (Γερμανία, Γαλλία, Αγγλία, Ιταλία) προκειμένου για την επιλογή του καταλληλότερου για τον εκάστοτε χρονότοπο αξιολογικού κώδικα. Η σημασία αυτού του πονήματος, του σχεδόν παραγκωνισμένου από την κριτική, έγκειται, όχι μόνο στη δυσκολία της πραγμάτωσης ενός τέτοιου έργου, αλλά και στην αποτίμηση του ιδεολογικού πλαισίου της εποχής.

Η φιλοσοφική ενασχόληση με την αισθητική αποκτά προστιθέμενη αξία τοποθετούμενη ύστερα από την άγονη θεωρητικά πρώτη περίοδο της νεοελληνικής αφύπνισης[2]. Επιχειρείται, μάλιστα, από τον Επτανήσιο θεωρητικό στα τέλη της φάσης του ρομαντικού κινήματος στην Ευρώπη και στην ακμή του στην Ελλάδα[3]. Ο ίδιος, βέβαια, δεν αναφέρεται άμεσα στον ελληνικό «Κλασικορομαντισμό»[4] λόγω της ασάφειας των ορίων του, του κοινωνικοπολιτικού πλαισίου του και,

2 Η βαρυσημαντότητα της πραγματείας υπογραμμίζεται και από τον ίδιο τον εκδότη, Σέργιο Χ. Ραφτάνη, καθώς στο εκδοτικό σημείωμα, ανάμεσα στους λόγους της επιλογής αυτής για την έκδοση του συγκεκριμένου βιβλίου, προτάσσεται «η παντελής παρ' ημίν έλλειψις τοιούτου είδους βιβλίων». Ακόμη, ο Ραφτάνης διατυπώνει τους σκοπούς του βιβλίου, που κατά έναν τρόπο προοικονομούν ως κάποιο βαθμό και την αντίληψη του ίδιου του συγγραφέα περί τέχνης. Λέει ο εκδότης: «άσμενα πράττω αποβλέπων εις του έθνους την πρόοδον περί τα γράμματα και τας επιστήμας» (α΄: «Τοις εντευξομένοις».) Στην πραγματικότητα, η παντελής έλλειψη τέτοιων βιβλίων επιβεβαιώνεται από τον Δ. Ανδριόπουλο και αιτιολογείται από το ότι στην πρώτη περίοδο της νεοελληνικής αφύπνισης η συμμετοχή των διανοούμενων στον επαναστατικό αγώνα και η προσπάθειά τους για επίλυση ουσιαστικών ζητημάτων υποβάθμισε και παρακώλυσε την ενασχόλησή τους με θεωρητικά ζητήματα και τη φιλοσοφία εν γένει. Η αισθητική, μάλιστα, δεν είχε καμία θέση στα γράμματα ως επιστήμη. Έπειτα, στη δεύτερη περίοδο της νεοελληνικής αφύπνισης, ο Στρατούλης είναι από τους πρώτους που αναλαμβάνουν το τόλμημα, με τη μετέπειτα εμφάνιση και άλλων αξιόλογων πραγματειών από τον Χαντσερή (*Προοίμιον εις την ιστορίαν της φιλοσοφίας*, 1867), τον Βράιλα-Αρμένη (*Θεωρητικής και πρακτικής φιλοσοφίας στοιχεία*, 1862, και *Φιλοσοφικαί μελέται*, 1864) και τον Βιζυηνό (*Ψυχολογικαί μελέται επί του καλού*, 1885). Ως τότε σημειώνονται μόνο κάποιες ευκαιριακές αναφορές από τον Δαμωδό και τον Βαρδαλάχο (Ανδριόπουλος 1990, 50).

3 Από τις τρεις φάσεις του Ρομαντισμού στην Ελλάδα, της «προπαρασκευής και εξόρμησης» (1830-1850), της «ακμής» (1850-1870) και της «παρακμής» (1870-1880), ο συγγραφέας γνωρίζει την ιστορική στιγμή τού πολλά υποσχόμενου ρεύματος, του ενθουσιασμού και της αίγλης του και όχι τις υπερβολές και επικρίσεις του (Ζώρας 1997, 536).

4 Βλ. αναλυτικότερα για τη δικαιολόγηση του οξύμωρου όρου: Δημαράς 2000, 351 και εκτενέστερα για την περίοδο που μας αφορά: 325-459.

ιδίως, λόγω της φύσης του συγκεκριμένου βιβλίου. Θα λέγαμε ότι η ερμηνεία του άπτεται της ιδεαλιστικής φιλοσοφίας με την ιδέα του ωραίου να εξισώνεται με αυτή του αγαθού, του αληθούς και του υπέρτατου εσωτερικού ιδανικού και ανάγεται σε θέμα πρακτικής φιλοσοφίας συνδεδεμένο με την εκάστοτε ιστορική αναγκαιότητα και προσανατολισμένο στην ηθική τελείωση και την κοινωνική ανάταση μαζί με την αισθητική ανάπτυξη.

Σύμφωνα με τις αισθητικές απόψεις που διαπνέουν το όλο σύγγραμμα, ο Στρατούλης πιστεύει στην ανωτερότητα και την αξία του ωραίου, που, επειδή είναι τέτοιο, ευχαριστεί και όχι το αντίστροφο. Ειδικότερα, διαχωρίζεται από τις πρακτικές του αξίες, χωρίς αυτό να σημαίνει ότι απομακρύνεται από την κοινωνική ή την ηθικοπλαστική του διάσταση ως έργου τέχνης. Στο ωραίο συναντώνται το άπειρο και το πεπερασμένο, ώστε να γίνεται σημείο συνάντησης του αγαθού και της αλήθειας, όπου οδηγείται κανείς με τη συγκίνηση, τη θέληση και τη νόηση. Συνεπώς, το ωραίο αποτελεί μία ιδέα, που εκδηλώνεται με πολλαπλότητα και ποικιλία σε ένα έργο τέχνης, που δε χωρίζεται σχολαστικά σε μορφή και περιεχόμενο, αλλά προσφέρει τέρψη στο σύνολό του, επειδή παρουσιάζει την ιδέα σε αισθητή μορφή, υποταγμένη στις εκάστοτε χωροχρονικές συνθήκες[5]. Ο φακός εστίασής μας, όμως, στρέφεται μόνο στο καταληκτικό κεφάλαιο της πραγματείας, καθότι ανταποκρίνεται στους στόχους και στα όρια της παρούσας ανακοίνωσης. Λαμβάνοντας υπόψη τη σύγχρονη βιβλιογραφία και κριτική πάνω στα δύο ρεύματα εξετάζουμε με μια παράλληλη ανάγνωση το περιεχόμενο του κεφαλαίου επεξηγώντας και αξιολογώντας το.

Περιδιαβαίνοντας, σε πρώτη φάση, τις διαφορετικές έννοιες των όρων «κλασικό» και «Κλασικισμός», την ιστορία της εμφάνισης και της χρήσης τους, καθώς και τους τρόπους εκδήλωσης του ρεύματος στις κύριες εθνικές ευρωπαϊκές λογοτεχνίες διαφαίνονται ως βασικές αρχές του η λογική και η μίμηση των αρχαίων κανόνων (Secretan 1983, 9). Εκεί ακριβώς εντοπίζει και ο Στρατούλης τη διαμάχη των δύο ρευμάτων (271) αναγνωρίζοντας, όμως, όπως και η σύγχρονη κριτική (Secretan 1983, 15), το απλουστευτικό

5 Ανδριόπουλος 1990, 51. Επίσης, για την αισθητική του Στρατούλη γενικά, βλ.: Αποστολόπουλος 1950, 13-14˙ Γλυκοφρύδη-Λεοντσίνη 2002, 39-58˙ Παπανούτσος 1956, 45-52.

των σαφών διαχωρισμών τους με αφορισμούς ή επαίνους[6].

Αναλυτικότερα, το «κλασικό» προσδιορίζεται αρχικά ως το «μεγάλο» ή το «πρώτης σειράς» (Fleischmann & Newman 1993, 215), έννοια που προηγείται της λέξης, καθώς προκύπτει από την ετυμολογία της (Secretan 1983, 13), την οποία επισκέπτεται και ο συγγραφέας μας[7]. Μάλιστα, ο όρος συνδέθηκε με τους συγγραφείς που χρησιμοποιούν εκλεπτυσμένη γλώσσα (Fleischmann & Newman 1993, 215). Αυτή την αντίληψη, «ώσπερ οι καθαρισταί και ακριβολόγοι σκέπτονται ως προς την γλώσσαν και το ύφος» (271), την εντοπίζει ο Επτανήσιος Ιερομόναχος και στην εποχή του χωρίς να ονοματίζει τους εκπροσώπους της και τη χαρακτηρίζει άτοπη στρέφοντας τα βέλη του εναντίον του λογιοτατισμού ή, ίσως, και του αθηναϊκού «Κλασικορομαντισμού».

Έπειτα, ο όρος και στον Μεσαίωνα δηλώνει το εξαιρετικό, το πρότυπο και αριστουργηματικό (Wellek 1973, 451), ώστε σύντομα να ταυτίζεται με τους αρχαίους συγγραφείς, εξέλιξη του όρου, που ο Στρατούλης παρουσιάζει με την αντίστροφη σειρά (272). Με την ίδια έννοια το κλασικό σχετίστηκε με τη σχολική τάξη (Fleischmann & Newman 1993, 215), σύνδεση, που ο φιλόσοφος – αν και διευθυντής σχολείου – αποσιωπά, καθότι, ενδεχομένως, περιττεύει στα πλαίσια μιας ευρύτερης αισθητικής θεώρησης. Κάνει, όμως, λόγο για την έννοια του κλασικού που αποδίδεται σε έργα και περιόδους εξέχουσας λογοτεχνικής ακμής (Fleischmann & Newman 1993, 215-216) και τη διευρύνει όχι μόνο στην τέχνη, αλλά και στους κοινωνικοπολιτικούς θεσμούς (272).

6 Επεξηγεί σχετικά ότι: «οι οπαδοί αυτών των δύο εναντίων συστημάτων διαφωνούσιν εις το να προσδιορίσωσιν οποία εισί τα στοιχεία, άτινα χωρίζουσι το εν εκ του άλλου, και άτινα αληθώς συναπαρτίζουσι τον κλασικισμόν και τον μυθιστορισμόν […] Πολλάκις όμως αι αρχαί εκείνων [ενν. των κλασικών] αφικνούνται μέχρι του συγχέεσθαι μετά των αρχών αυτών των μυθιστορικών μεθ' ων πάντοτε αμφισβητούσιν» (271).

7 Με την έννοια του «κλασικού» ως ανώτερου ξεκινά ο Στρατούλης το σχετικό κεφάλαιο προβαίνοντας στην των ονομάτων επίσκεψιν προκειμένου για την τεκμηρίωση της θέσης του: «Διά του όρου Κλάσις σημειούνται λογικαί εκφράσεις, αναφερόμεναι εις την σχέσιν εννοιών διαφόρου εκτάσεως, δι' ης άλλαι μεν ευρίσκονται ανώτεραι, άλλαι δε κατώτεραι. Τούτου ένεκα τα γένη και τα είδη των πραγμάτων καλούνται κλάσεις (εκ του ελληνικού κλάω κλάσις, ή κλήσις καλέω, λατινιστί classis, μερίς των της α΄ τάξεως πολιτών, διαίρεσις ποιηθείσα κατά τινα τάξιν, κυρίως κατά την δύναμιν) και η κανονική έκθεσις αυτών προσαγορεύεται κλασσοποίησις ή τακτοποίησις, ήτις γεννά σύστημά τι τάξεων, όσον ένεστι τελείων» (270-271).

Στον όρο «Κλασικισμός» που απαντά στη θεματική μίμηση των ελληνολατινικών προτύπων (Fleischmann & Newman 1993, 216), κάνει μνεία και ο συγγραφέας (272). Συγκεκριμένα, στηλιτεύει τα μυθολογικά κλασικιστικά θέματα ως ανεπίκαιρα και άρα άχρηστα, εκτός και αν αυτά αξιοποιούνται προς φιλοσοφική ανάλυση των νόμων της ανθρώπινης φύσης (274), θέση, που προσημαίνει την μετέπειτα αναβίωση των αρχαίων μύθων στα τέλη του 19ου και στις αρχές του 20ου αιώνα (Fleischmann & Newman 1993, 216). Έτσι, ο ειδωλολατρικός Κλασικισμός θεωρείται κατά έναν οξύμωρο τρόπο ουτοπικός ως μη ρεαλιστικός, μιας και ως αλήθεια νοείται εδώ η μεταφυσική, η χριστιανική και η σύμφυτη προς τη νέα τάξη πραγμάτων.

Ακόμη, ο Στρατούλης γνωρίζει την έννοια του Κλασικισμού ως μορφική μίμηση των αρχαίων προτύπων (Fleischmann & Newman 1993, 216), αλλά αντιπροτείνει την εναρμόνιση των αρχών και κανόνων των αρχαίων με τη νέα τάξη (272) ή ακόμη πιο πέρα την εμπλοκή των δυνάμεων (ίσως και ειδών[8]) που εξέχουσες ιδιοφυΐες μπορούν να πραγματώσουν[9]. Μάλιστα, εγκωμιάζει τις μετατονισμένες επιρροές των αρχαίων σε διακεκριμένους εκπροσώπους της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας, αναγνωρίζοντας στους τελευταίους στοιχεία και εκφάνσεις της νέας τέχνης. Αναφέρεται στους Ιταλούς της Αναγέννησης, τους Άγγλους της ελισαβετιανής περιόδου και τους μεγάλους κλασικούς της Γερμανίας για να καταλήξει στους εκπροσώπους του γαλλικού Ρομαντισμού (275-276).

Εξάλλου, ως όρος ο Κλασικισμός αποτελεί δημιούργημα post factum. Το ρεύμα, αν και προϋπήρχε ως τάση, θεσμοποιήθηκε με την κλασικορομαντική διαμάχη που ξεκίνησε από τους αδελφούς Schlegel στη Γερμανία και διακτινώθηκε στην Ευρώπη με την έκδοση του *De l' Allemagne* της Madame de Stael πυροδοτώντας βίαιες

8 Η διατύπωση αυτή ενισχύει την υπόθεσή μας ότι ο Στρατούλης έχει γνώση του σολωμικού στοχασμού – ή των απόψεων του κύκλου του Σολωμού – περί συγκερασμού του Κλασικισμού και του Ρομαντισμού «σε τρόπο μεικτό γνήσιο» (Σολωμός 1964), ή ακόμη και των γερμανικών και ιταλικών επιρροών του (Βελουδής 1989, 375, 387-389). Ο Στρατούλης, άλλωστε, γνωρίζει και εκτιμά τον Σολωμό και το έργο του, όπως φαίνεται από τις σχετικές αναφορές του στον τελικό του κατάλογο με τους εξέχοντες καλλιτέχνες (281-282).

9 Συγκεκριμένα, παρατηρεί: «Αν χρησιμεύουσιν εις άλλο οι κανόνες των αρχαίων, ουκ όντες κατάλληλοι εις τας σημερινάς ανάγκας, καθό πηγάζουσιν εξ έργων συντεθειμένων τη εμπνεύσει λαών, διαφόρων των σημερινών, ειμή εις το εμπλέκειν τας δυνάμεις, ώσπερ συμβαίνει εις εξόχους ευφυίας» (277).

αντιδράσεις με την πολεμική σε ό,τι παραδοσιακό, κανονιστικό και κλασικιστικό (Wellek 1973, 450) (Fleischmann & Newman 1993, 217). Ο Στρατούλης αναφέρεται στην αντινομία (271, 274), αλλά στέκεται μετριοπαθής (275) προς τις εικονοκλαστικές και καταστρεπτικές, όπως λέει, τάσεις που ενυπήρχαν αρχικά στον Ρομαντισμό (273). Δεν προβαίνει σε σαφή περιοδολόγηση των ρευμάτων ανά χώρα και δεν αναφέρει τους εκπροσώπους του Κλασικισμού, μιας και ενδιαφέρεται περισσότερο για την αισθητική του, σταχυολογώντας και ενσωματώνοντας κάποιες από τις αρχές του σε ό,τι οραματίζεται για τη νέα τάση (277).

Οικοδομεί, έτσι, τη δική του αισθητική θέση, αξιοποιώντας κάθε γόνιμο στοιχείο προερχόμενο ακόμη και από τα κλασικιστικά προστάγματα. Για παράδειγμα, προασπίζεται τη σύνδεση ωφέλιμου και τερπνού στην τέχνη[10], όπως τη γνωρίζουμε από τη νέο-αριστοτελική και ορατιανή προσέγγιση του γαλλικού Κλασικισμού (Fleischmann & Newman 1993, 216)· επηρεάζεται από τον Διαφωτισμό και τον Ρεαλισμό, που παρεμπιπτόντως διατρέχουν τις όψεις του Κλασικισμού στην Αγγλία (Wellek 1973, 454)· φαίνεται να προτιμά τον συχνά ρομαντικό γερμανικό Κλασικισμό (Wellek 1973, 454) της δεύτερης φάσης του (Fleischmann & Newman 1993, 218) και επικροτεί το ενδιαφέρον για την επιστήμη, την τέχνη, την ιστορία[11] και το εσωτερικό ωραίο (278) που εντοπίζεται και στον ιταλικό Νεοκλασικισμό, αν και εκεί η εσωτερική ομορφιά επιβάλλεται στην εξωτερική (Montgomery 1993, 829-830).

Γενικά, ο Κλασικισμός ανανεώνοντας τις ουμανιστικές αξίες και με βάση την αριστοτελική έννοια της πιθανότητας (Montgomery 1993, 826), στρέφεται σ' ένα ορθολογικό σύστημα με απόρροια τη διαμόρφωση περιορισμών και κανόνων εκπορευόμενων από τη φύση και τα αρχαία πρότυπα (Montgomery 1993, 825). Ο Στρατούλης αποδοκιμάζει τη στείρα μίμηση των προτύπων, που

10 Σημειώνει σχετικά: «Διό η νέα τέχνη, αναζητούσα το αληθές, δεν πρέπει να ολιγωρή του ιδανικού ωραίου, αμφότερα δε πρέπει μετά εντελούς αρμονίας να συντρέχωσιν εις το ωφέλιμον και εις το ηδύ, ίνα διδαχθή και βελτιωθή το ανθρώπινον γένος» (278). Βλ. αντίστοιχα και: 273, 275, 279.

11 Σχετικά με την επιστήμη, ο Στρατούλης θεωρεί «τα πλεονεκτήματα της νέας σχολής, χρεωστούμενα εις τας προόδους των σπουδών», για παράδειγμα, «εις την ακραιφνή γνώσιν της ιστορίας» (274), καθώς για τον καλλιτέχνη «η σπουδή της ιστορίας είναι απαραίτητος» (279).

οδηγεί σε στασιμότητα, έναντι της κριτικής μίμησης του αληθούς και του αναλλοίωτου που το νοητικό βλέμμα εκλαμβάνει. Από τη σπουδή και τους κανόνες των αρχαίων δέχεται μόνο ό,τι μπορεί να αναπροσαρμόζεται συνεχώς στο σήμερα συνθέτοντας «την ζώσαν τέχνην, σχετικώς των χρόνων, και ουχί την νεκράν» (277).

Από την άλλη πλευρά, το ιστορικό, κοινωνικοπολιτικό και καλλιτεχνικό πλαίσιο των απαρχών του ρομαντικού κινήματος στην Ευρώπη είναι που το καθιστά αναγκαιότητα (Βλ. αναλυτικότερα: Travers 2005, 39-40). Το ίδιο αίτημα για εξαγγελία μιας καλλιτεχνικής μεταρρύθμισης φαίνεται να εκφράζει με θέρμη και ο Επτανήσιος θεωρητικός στους χρόνους της αγγλικής αποικιοκρατίας, που αποτελεί επίσης ιστορικό πλαίσιο του Ρομαντισμού (Βλ. σχετικά: Βελουδής 1992, 119-123).

Αναφέρουμε συνοπτικά τα βασικά χαρακτηριστικά του κινήματος σύμφωνα με τη βιβλιογραφία[12]. Στα πλαίσιά του εντάσσονται ο ιδεαλισμός και η εξιδανίκευση τέχνης και καλλιτέχνη στην πρώιμη μορφή του δόγματος «η τέχνη για την τέχνη», ο αντικλασικισμός και η άρση των κανόνων, η καταφυγή στη θρησκεία, στον Μεσαίωνα, στη φύση και στο παρελθόν της αθωότητας, στην εθνική ιστορία και στη λαϊκή κληρονομιά. Ακόμη, μέσα σ' ένα κλίμα ανησυχίας, διχασμού και ανικανοποίησης, συνυπάρχουν ως στοιχεία η αλλοτρίωση του καλλιτέχνη και η λατρεία του εγώ και του συναισθήματος ως μέσου αντίληψης του κόσμου, η αναζήτηση της φαντασίας, ο αντιλογιοτατισμός και ο υποκειμενισμός, η στροφή στο αλλόκοτο, η νοσταλγία και η απαισιοδοξία. Το ενδιαφέρον εστιάζεται σε ψυχολογία και παραψυχολογία, στο μυστικισμό και τη μεταφυσική, στο όνειρο και την ονειροπόληση προς την ανασύνθεση της πραγματικότητας με χρήση υπερβολής, πάθους, ειρωνείας και σάτιρας. Όλα αυτά συναντώνται σε ένα αμάλγαμα προερχόμενο από την ένωση ποίησης και μουσικής, λογοτεχνίας και ζωγραφικής, και συλλήβδην από τη σύζευξη τεχνών, επιστημών και φιλοσοφίας.

Σχετικά με τα παραπάνω, ο Στρατούλης μιλά κριτικά για τον αντικλασικισμό και υποστηρίζει, όπως προαναφέρθηκε, τον γόνιμο συγκερασμό των δύο τάσεων από την ποιητική ιδιοφυΐα γεφυρώνοντας κατά κάποιον τρόπο την κλασικορομαντική αντινομία

12 Για τα χαρακτηριστικά του ρεύματος που συνοψίζουμε στην επικείμενη παράγραφο βλ. αναλυτικότερα: Βελουδής 1992, 97-101, 103-112.

προς όφελος των σύγχρονων αναγκών[13]. Μ' αυτόν τον γνώμονα αποδέχεται εν μέρει την καταφυγή του Ρομαντισμού στη θρησκεία με τις μεταφυσικές και ρεαλιστικές συνδηλώσεις της στον αντίποδα των μυθολογικών θεμάτων του Κλασικισμού, που στερούνται πραγματικότητας και αλήθειας[14]. Με σκοπό την εντελέχεια, τη βελτίωση ατόμου και συνόλου, εγκρίνει ως πηγή έμπνευσης κάθε εικόνα της ανθρώπινης φύσης, αν και δεν αναφέρεται στη λαϊκή παράδοση. Σ΄ αυτό το κλίμα, ο Ιερομόναχος παραμερίζει τα ιπποτικά θέματα όσο και τα μυθολογικά, αλλά, τελικά, ακόμη και την προσκόλληση στα χριστιανικά[15] προκρίνοντας μόνο τους «νόμους της ανθρώπινης καρδίας τους και αναλλοίωτους» (277).

Ουσιαστικά, αυτούς καθιστά και πυλώνες της νέας τάσης. Το συναίσθημα και η φαντασία – όταν λειτουργούν χωρίς υπερβολές και ακρότητες – ανάγονται σε κριτήρια καθορισμού του ρεύματος στο οποίο προσδίδει πάντα μια κοινωνική στόχευση[16]. Υποστηρίζει τη γνησιότητα, την πληρότητα και την αυθεντικότητα της φύσης και της τέχνης (276) πέρα από κάθε παρεκτροπή και «άδειαν της φαντασίας» (273, 276). Η νέα τέχνη καθοράται υπό το πρίσμα

13 Αναφέρει: «Όσον δε προς τας σχέσεις του ρωμαντισμού μετά των κανόνων του ωραίου, των απαντωμένων εις τους Έλληνας και τους Λατίνους, […] εξάγεται ότι και όταν δεν μιμώνται τους κλασικούς εις άπαντα τα μέρη αυτών, και εξαιρέτως υπό την μυθολογικήν έννοιαν, δύνανται ούτοι να ήναι έξοχα πρότυπα της μορφής και του ύφους, και να προσενέγκωσι, δια τον νόμον της αναλογίας, τον τρόπον του εκφράζειν τας νέας ιδέας καταλλήλους εις τους καιρούς» (275).

14 Κατά τον συγγραφέα το νέο ρεύμα «στρέφεται περί άλλας πηγάς του θαυμαστού, ως ήθελεν είσθαι ο χριστιανισμός, και προσαρμόζεται βέλτιον εις τας ημετέρας ανάγκας και τα ήθη» (273) και «Η μυθολογία […] δεν έχει χώραν εις τα νέα συμβάματα παντελώς, επειδή κατά τας ημετέρας χριστιανικάς πεποιθήσεις οι θεοί της ειδωλολατρίας δεν έχουσιν επιρροήν εις τας ανθρωπίνας τύχας, καθό εστερημένοι πραγματικότητος και αληθείας.» (275).

15 Για τις θεωρίες του Διαφωτισμού περί ανεξιθρησκείας, που, ενδεχομένως, επηρεάζουν και τον Στρατούλη, βλ. αναλυτικότερα: Κιτρομηλίδης 1996, 104-114. Για τη μισαλλοδοξία της εποχής, βλ.: Κιτρομηλίδης 1996, 477-478.

16 Ο Στρατούλης έχοντας επίγνωση της γενικότερης σύγχυσης γύρω από τον καθορισμό του ρεύματος δέχεται ότι «ρωμαντισμόν εννοώμεν την έκφρασιν της ανθρώπινης φαντασίας λαμβανούσης μορφήν τινά ανάλογον εις τας κοινωνικάς προόδους» (273). Επανεκθέτει δε το ότι ο Ρομαντισμός, «ωφελούμενος εκ τινος βαθυτέρας και ακριβεστέρας σπουδής του ανθρώπου και της κοινωνίας» (276), προσανατολίζεται στην αισθητική αρτιότητα και τη σκοπιμότητα του έργου τέχνης, «απευθυνόμενης εις την καρδίαν και την φαντασίαν, οφείλει δε αύτη να αποτείνηται εις την βελτίωσιν της κοινωνίας» (273).

μιας εσωτερικής ανασκαφής[17], μιας υποκειμενικής φιλοσοφίας[18] και μιας λογικής συστοιχίας, που εκπορεύονται από τη μελέτη της επιστήμης και της ιστορίας (274, 279). Ειδάλλως, «πίπτει εις το αλλόκοτον, εις το παράδοξον και εις το ιδιότροπον» (279).

Επίσης, ο συγγραφέας φαίνεται ενήμερος σχετικά με την προέλευση του όρου[19] από την Αγγλία και τις παλιές «ρομάντζες» (Travers 2005, 54) (Furst 1974, 21) και, μάλιστα, παρακολουθεί τη μετεξέλιξή του. Μέσα από τις διάφορες προρομαντικές εκφάνσεις του ο Ρομαντισμός εξελίσσεται σε αισθητική της ενορατικής συγκινησιοκρατίας και της φαντασίας ως εκφραστικής δύναμης και διανοητικής ικανότητας που οδηγεί στη θέαση του υπερβατικού ιδανικού[20] μετασχηματίζοντας –«ποιητικοποιώντας»[21]– τον κόσμο. Μ' αυτούς τους όρους δικαιολογείται ο φαινομενικά αντιφατικός παραλληλισμός που επιχειρεί ο Στρατούλης μεταξύ της καρτεσιανής φιλοσοφίας και του Ρομαντισμού (276), αφού αποδίδει γνωστική αξία στη φαντασία προς όφελος της ύψιστης αλήθειας.

Όσο για τις ιδιομορφίες εξάπλωσης του κινήματος ανά χώρα, ο συγγραφέας παραθέτει ενδεικτικά κάποιους εκπροσώπους του ρεύματος, όπως τον Byron (273-274) του βρετανικού Ρομαντισμού, κάποιους πρωτοστάτες της γερμανικής προρομαντικής κίνησης

17 Σύμφωνα με τον Στρατούλη, η νέα τέχνη εν μέρει συνίσταται «εις την ψυχολογικήν ανάπτυξιν του ανθρώπου, εις την ανάλυσιν της διανοίας και του αισθήματος» (274).

18 Ως προς τη φιλοσοφία, ο συγγραφέας θεωρεί ότι πρέπει να «αποβαίνη αυτή πάντοτε προσήκουσα εις το υποκείμενον» (279).

19 Ο Στρατούλης στο παρόν κεφάλαιο χρησιμοποιεί εναλλακτικά τους όρους «ρωμαντισμός» και «μυθιστορισμός». Η δεύτερη επιλογή προέρχεται πιθανότατα από την απευθείας μετάφραση στα ελληνικά της λέξης «roman».

20 Για τα παραπάνω και για την εξέλιξη του κινήματος συνοπτικά βλ.: Λήμμα «Ρομαντισμός» 1992, 204-208˙ Για μια πιο διεξοδική προσέγγιση της αισθητικής του βλ. ενδεικτικά: Beardsley 1989, 233-253.

21 Για τον καθορισμό της ρομαντικής ποίησης ανατρέχουμε στο εύγλωττο σχόλιο του Friedrich Schlegel στο περιοδικό *Athenäum* Αρ. 116: «Η ρομαντική ποίηση είναι μια προοδευτική οικουμενική ποίηση. Προορισμός της είναι όχι μονάχα να συνενώνει τις διαφορετικές μορφές της ποίησης και να συνδέσει την ποίηση με τη φιλοσοφία και τη ρητορική. Θά 'πρεπε ακόμη απαραίτητα να ενοποιήσει και να συνυφάνει την ποίηση με την πεζογραφία, την ιδιοφυΐα με την κριτική, την καλλιτεχνική ποίηση με τη φυσική ποίηση, να δώσει ζωντάνια και κοινωνικότητα στην ποίηση, να καταστήσει ποιητικές τη ζωή και την κοινωνία, να «ποιητικοποιήσει» την ευφυία, να ολοκληρώσει τις διάφορες μορφές της Τέχνης, δίνοντάς τους αξιόλογο περιεχόμενο, προσθέτοντας ακόμη κι ένα χιουμοριστικό στοιχείο.» (βλ. Furst 1974, 61).

Sturm und Drang και των «Πρώτων Ρομαντικών»[22], ενώ κανέναν από τους «Νεότερους Ρομαντικούς». Δεν παραλείπει να κάνει σημαντικές υπομνήσεις και στους αξιολογότερους εκπροσώπους της ρομαντικής κίνησης στη Γαλλία, μα ως πρότυπο καλλιτέχνη αναφέρει τον Ιταλό ρομαντικό και οπαδό του φιλελευθερισμού Manzoni[23], αφήνοντας να φανερωθούν οι ιταλικές επιρροές του και η υπολανθάνουσα πολιτική του στάση.

Ως προς τις νέες προοπτικές του Ρομαντισμού στη συγγραφική έκφραση και τις τέχνες, είναι αρκετά καταρτισμένος ο Στρατούλης, αν και πιο φειδωλός στην περιγραφή τους, αφενός για λόγους οικονομίας χώρου και αφετέρου γιατί έχει ήδη παρουσιάσει τη στροφή του κινήματος προς τα πάθη και τη φαντασία και έχει δηλώσει σε κάθε περίπτωση την προτίμησή του σε ό,τι χρήσιμο για τον άνθρωπο και το σύνολο. Γι' αυτό, θα λέγαμε ότι από τις γνωστές τάσεις του Ρομαντισμού περί της αποξένωσης του καλλιτέχνη (Δανιήλ & Δεσποτίδης 2007, 2164), της ρεαλιστικής αντίληψης μιας αμείλικτης αναπαραγωγής της πραγματικότητας και της κοινωνικής υπευθυνότητας (Beardsley 1989, 271-303) συντάσσεται μάλλον με την τελευταία[24] συμφώνως και προς τον έκδηλο πλατωνισμό του (Ανδριόπουλος 1990, 50) (Beardsley 1989, 245).

Συνεπώς, επηρεάζεται από τις θεωρίες του ιδεαλισμού και της εξιδανίκευσης της τέχνης, που «είναι η μίμησις του αληθούς» (278), αλλά αναγνωρίζει στην τελευταία «τον διπλούν σκοπόν της ωφελείας και της τέρψεως» (278). Ο καλλιτέχνης, εξάλλου, είναι πολίτης ή υπήκοος με συγκεκριμένες υποχρεώσεις στην κοινωνία που τον γεννά[25]. Ως εκ τούτου, ο συγγραφέας εντάσσει

22 Ο Στρατούλης υπονοεί προφανώς και αυτό το μαχητικό κίνημα, όταν λέει πως: «λίαν εστίν αληθές ότι ο ρωμαντισμός πρόθετο μέχρι τούδε του καταστρέψαι μάλλον ή το οικοδομήσαι, ει και εύφορος πολλών έργων» (278).

23 Ο Alessandro Manzoni γίνεται συχνά σημείο αναφοράς – πάντα επαινετικής – στο εν λόγω κεφάλαιο του δοκιμίου. (274, 277, 278, 280).

24 Ο Στρατούλης σχολιάζει το δόγμα «η τέχνη για την τέχνη» ως τάση του Ρομαντισμού: «εις πολλούς ρωμαντικούς συνήθως δεν ευρίσκεται η τέχνη σύντροφος του ιδανικού, και μάλιστα συχνάκις δεν έχει ειμή τον μόνον σκοπόν του τέρπειν και του εξωτερικεύειν εαυτήν, άνευ του λαβείν οδηγόν την κοινωνικήν ωφέλειαν» (278), αλλά το ιδανικό για αυτόν «εστίν η έννοια του ωραίου, οποίον σχηματίζεται εις τον ανθρώπινον νουν, μετέχοντα του εσωτερικού ιδανικού» (278).

25 Υποστηρίζει σχετικά: «Τούτο δεν είναι το έργον ρήτορός τινος ή οιουδήποτε συγγραφέως αλλ' απάσης της κοινωνίας, ήτις διά των ηθών αυτής και των προόδων του πολιτισμού προπαρασκευάζει τη τέχνη νέαν ύλην και νέους τρόπους» (278).

τον Ρομαντισμό στα ιστορικά και κοινωνικοπολιτικά του συμφραζόμενα χαρακτηρίζοντάς τον ως «μεταρρύθμισίν τινα της τέχνης, σύμφωνον προς την νέαν τάξην των πραγμάτων, άτινα οι καιροί ανέπτυσσον» (273). Δράττεται, μάλιστα, της ευκαιρίας, να συνδέσει την καλλιτεχνική αυτή ανανέωση με το αίτημα της πολιτικής ελευθερίας, που αποτελεί αναγκαία προϋπόθεση της πνευματικής[26].

Ύστερα από τις υπερκείμενες παρατηρήσεις, διαπιστώνουμε ότι ο συγγραφέας, μετά από μια επιστημονική θεώρηση των καλλιτεχνικών προϊόντων, καταλήγει στη διατύπωση έγκυρων θεωρητικών συμπερασμάτων, που συνιστούν την προσφορά του στην ανάπτυξη της αισθητικής φιλοσοφίας ως επιστήμης στην Ελλάδα και, ειδικότερα, στο κεφάλαιο που μας απασχολεί, στην ανάπτυξη της γλώσσας της κριτικής στην ιστορία της λογοτεχνίας. Παρά τις τυχόν ελλείψεις ή παραλείψεις – όπως είναι η σχετική αδιαφορία για την αναφορά των πηγών ή για τη σαφή οριοθέτηση των ρευμάτων ανά χώρα και ο έκδηλος υποκειμενικός χρωματισμός του κειμένου – ο Στρατούλης αποδίδει με συνέπεια και αξιοπιστία τις προαναφερθείσες αισθητικές ποιότητες του Κλασικισμού και του Ρομαντισμού, όπως αυτές εκδηλώθηκαν στον ευρωπαϊκό χώρο. Επιπλέον, αποδεικνύεται συνεπής προς την αρχική του πρόθεση για αντικειμενικότητα, αν όχι με την ακριβή έννοια του όρου περί της τήρησης ίσων αποστάσεων, σίγουρα, όμως, με κριτήριο την επιστημονική του εντιμότητα που συνίσταται στην τεκμηριωμένη θέση του προς τα πράγματα.

Όπως αρχικά σημειώσαμε, δεν επεκτείνεται στις εκφάνσεις και στην υφή του ελληνικού «Κλασικορομαντισμού» στα πλαίσια της φιλοσοφικής του πραγματείας. Αρκείται μόνο σε κάποιες αναφορές σε Έλληνες συγχρόνους του δημιουργούς στον τελικό κατάλογο εξόχων καλλιτεχνών (280-282), αν και δεν προβαίνει σε καμία συστηματική διαδικασία ταξινόμησής τους[27] με βάση την εποχή, την αισθητική τάση ή τον τόπο προέλευσης, καθώς, άλλωστε, δεν είναι αυτός ο σκοπός του. Ακόμη, υποπίπτει στον συμφυρμό ονομάτων

26 Το κίνημα περιγράφεται από τον Στρατούλη και μέσα στις πολιτικές συνδηλώσεις του για ελευθερία και επανάσταση: «Ο ρωμαντισμός, όστις ανέκυψεν εις τας χρόνους της πολιτικής ελευθερίας, έχει μετά ταύτης αναλογίαν και σύνδεσμον˙ επειδή το ανθρώπινον πνεύμα εμψυχούμενον φανερούται ελεύθερον και ανεξάρτητον καθ' απάσας τας επόψεις» (276).

27 Αυτό μπορούμε να το διαπιστώσουμε με βάση τα εξής εγχειρίδια Ιστορίας της Λογοτεχνίας: Πολίτης 2006, 123-183 και Δημαράς 2000, 282-426.

αρχαίων συγγραφέων και εκπροσώπων της Αναγέννησης, του Διαφωτισμού, του Κλασικισμού, του Ρομαντισμού και άλλων εμβόλιμων και μεταβατικών αισθητικών τάσεων κάθε χώρας. Κάτι τέτοιο αντικατοπτρίζει, ίσως, την αισιόδοξη αντιμετώπιση κάθε αισθητικής τάσης στην ιστορικότητά της. Στο ίδιο πλαίσιο, αναφέρεται σε εκκλησιαστικά κείμενα – κάτι που δικαιολογείται και από την ιδιότητά του ως Ιερομονάχου – σταχυολογώντας το ωραίο και διαγιγνώσκοντας, ίσως, την επίδραση της ελληνικής θρησκευτικής παράδοσης στη λογοτεχνία μας (282).

Πάντως, ο ίδιος ο συγγραφέας, όπως προαναφέρθηκε, έχει σημειώσει το δυσεπίτευκτο και το ριψοκίνδυνο των κατηγοριοποιήσεων. Κάτι τέτοιο επεξηγεί την αποφυγή ταξινόμησης των συγχρόνων του – ως επί το πλείστον ρομαντικών – μέσα σ' ένα κοινωνικοπολιτικό κλίμα που, κατά μία ερμηνεία, θέλει την κλασικιστική πολιτισμική στάση φορέα της οθωνικής αυλής ή της ξένης εξουσίας, ενώ εξομοιώνει τον Ρομαντισμό με μία αισθητική, πολιτικοϊδεολογική και καλλιτεχνική επανάσταση[28]. Υπέρ αυτής πρόσκειται ο Στρατούλης, όπως προδίδεται και από την ανισομερή δομή του κεφαλαίου, που το μεγαλύτερο μέρος του αφορά στα της «μεταρρυθμισμένης τέχνης»[29].

Το κείμενο, άλλωστε, γράφεται στην καρδιά του ελληνικού Ρομαντισμού και είναι φυσικό να εμφορείται από τις βασικές αξίες του και ιδίως στην επτανησιακή εκδοχή τους (πρβλ. Βελουδής 1992, 103-112). Υπερισχύει η στροφή στη γλώσσα του λαού, η κατάρριψη όχι των αρχαίων προτύπων αλλά της άκριτης μίμησής τους και η τάση για θεωρητικοποίηση. Ακόμη, κυριαρχούν οι ιταλικές

28 Για τα παραπάνω βλ. αναλυτικότερα: Κιτρομηλίδης 1996, 104-105, 112-113, 123-124, 298-299, 472-478.

29 Σαφώς, το *Δοκίμιον Καλλιλογίας* δεν είναι ένα πολιτικό – με τη στενή έννοια του όρου – κείμενο. Αλλά το ιδεολογικό κλίμα της εποχής διαφωτίζει και το κλίμα της συγγραφής. Έτσι, αν και ο Ιερομόναχος στην πρώτη σελίδα, στο εισαγωγικό του σημείωμα (β΄-γ΄: «To his Excellency»), χαιρετά τον Άγγλο αρμοστή που επιτρέπει την έκδοση υποβάλλοντας τα σέβη του στην αγγλική γλώσσα («… I have the honour to be with deepest respect. / Your lordship's / Most obedient and humble Servant…»), αφιερώνει μία παράγραφο μόνο δύο σελίδων περίπου του κεφαλαίου του στον συντηρητικό Κλασικισμό (270-272 §1) και το υπόλοιπο μέρος του καταλαμβάνει η διεξοδική παρουσίαση της «μεταρρυθμισμένης τέχνης» της «νέας τάξης», της αισθητικής, δηλαδή, του Ρομαντισμού με κάποιες συγκριτικές αναφορές στο προηγούμενο ρεύμα που λειτουργούν, μάλλον, ως τεκμήρια υπέροχης του νέου κινήματος (272-280 §§2-6).

επιδράσεις (Dante, Petrarca, Alfieri, Manzoni) και προτιμάται, όχι τυχαία, το πρόσωπο του Βρετανού Byron. Παράλληλα, στο κεφάλαιο αποτυπώνονται οι επιρροές του γερμανικού ιδεαλισμού στα Επτάνησα με τη σύζευξη τέχνης και φιλοσοφίας, αλήθειας και ομορφιάς, ιδανικού και πραγματικού μέσω της ενόρασης της ποιητικής ιδιοφυΐας προς την προοδευτική τελειοποίηση του ατόμου, της τέχνης και, κατ' επέκταση, της κοινωνίας.

Οι παραπάνω τοποθετήσεις, σε τελευταία ανάλυση, είναι σύμφυτες προς τους ρόλους και τις ιδιότητες του Στρατούλη και συχνά τις υπερβαίνουν. Ως Έλληνας φιλόσοφος, χωρίς να προσκολλάται, επηρεάζεται άμεσα από την κλασική κληρονομιά της πατρίδας του, κυρίως από τον πλατωνικό ιδεαλισμό και την ιδανική πολιτεία, καθώς και από τις αριστοτελικές ιδέες περί σύνδεσης τερπνού και ωφελίμου, περί αξιοπιστίας και εντελέχειας. Ως Επτανήσιος – όχι μόνο λόγω γεωγραφικής θέσης – δέχεται απευθείας τις ιταλικές επιδράσεις και από εκεί και της Γερμανίας. Ως υπήκοος της ξενικής βρετανικής μοναρχικής εξουσίας, αξιοποιεί μεν κατ' επιλογήν τις ευεργετικές αγγλικές επιδράσεις, αλλά στέκεται επιφυλακτικός και μετριοπαθής προς τις εξελίξεις. Ως εκπρόσωπος της δεύτερης φάσης της νεοελληνικής αφύπνισης, θεμελιώνει θεωρητικά και αποζητά την έμπρακτη μεταρρύθμιση σε τέχνη, κοινωνία, πολιτική, ακόμα και θρησκεία, κατά τις επιταγές των καιρών του. Ως διευθυντής εκπαιδευτικής μονάδας προσανατολίζεται υπέρ του διδακτισμού κάθε έργου σημαντικής αισθητικής αξίας και όχι μόνο των αρχαίων κλασικών, επεκτείνοντας, μάλιστα, τη σκοπιμότητα της τέχνης και της δημιουργίας και έξω από τη σχολική τάξη. Ως Ιερομόναχος, τέλος, στρέφεται στο εσωτερικό και ηθικό καλό υπερβαίνοντας τα όρια της δικής του θρησκείας και αναζητώντας την αγνότητα και την αυθεντικότητα στους νόμους της καρδιάς.

Συμπερασματικά, ο Στρατούλης προσδίδει στην αισθητική του τόσο οντολογικές και γνωσιολογικές, όσο ιδεαλιστικές και κοινωνιοκεντρικές διαστάσεις. Αναδεικνύεται υπέρμαχος της ζώσας κάθε φορά τέχνης, εν προκειμένω του Ρομαντισμού ή ενός ιδιότυπου «Κλασικορομαντισμού», που αναπροσαρμόζεται στους καιρούς και μετασχηματίζεται διαρκώς με τη συμβολή του υποκειμένου-φορέα καλλιτεχνικών και κοινωνικών επιταγών και οραμάτων. Η τέχνη έχει πάντα μια αιτία και ένα αιτιατό. Συνεπώς, η συζήτηση περί Κλασικισμού και Ρομαντισμού στον Στρατούλη

άπτεται του τομέα της αισθητικής σε όλες τις εκφάνσεις της, αποδίδοντας, παράλληλα, μια σαφή εικόνα της εποχής. Με δεδομένο ότι πρόκειται για ένα ζήτημα αιχμής ιδωμένο από τη σκοπιά ενός σύγχρονου με το θέμα θεωρητικού, η συστηματική και μεθοδική φιλοσοφική του πραγμάτευση καθίσταται έργο υψηλής αξίας και ποιοτικής στάθμης. Η φιλοσοφική αυτή προσέγγιση επικυρώνεται, εν τέλει, και από τη διαχρονικότητά της, καθώς η πρόταση για προσαρμογή της τέχνης στην ιστορικότητά της – ή, γιατί όχι, και το αντίστροφο στα πλαίσια μιας οραματικής πραγματικότητας – βρίσκει εφαρμογή και ανταπόκριση σε κάθε παρόν, διατηρώντας το ως τέτοιο.

Βιβλιογραφία

Beardsley, Monroe C.: *Η ιστορία των αισθητικών θεωριών*. Μτφ. Δημοσθένης Κούρτοβικ & Παύλος Χριστοδουλίδης. Αθήνα: Εκδόσεις Νεφέλη 1989.

Fleischmann, W. B. & Newman, J. K.: "Classicism". Στο: Alex Preminger & T. V. F. Brogan (ed.), *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press 1993: 215-218.

Furst, Lilian R.: *Ρομαντισμός*. Μτφ. Ιουλιέττα Ράλλη & Καίτη Χατζηδήμου. Αθήνα: εκδ. Ερμής 1974. Από τη σειρά: *Η γλώσσα της κριτικής*. Αρ. 11.

Montgomery, R. L.: "Neoclassical Poetics". Στο: Alex Preminger & T. V. F. Brogan (ed.), *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton University Press 1993: 825-830.

Secretan, Dominique: *Κλασικισμός*. Μτφ. Αριστέα Παρίση. Αθήνα: εκδ. Ερμής 1983. Από τη σειρά: *Η γλώσσα της κριτικής*. Αρ. 26.

Travers, Martin: *Εισαγωγή στη νεότερη ευρωπαϊκή λογοτεχνία. Από τον Ρομαντισμό ως το μεταμοντέρνο*. Μτφ. Μαρία Παπαηλιάδη & Ιωάννα Ναούμ. Αθήνα: Βιβλιόραμα 2005.

Wellek, René: "Classicism in Literature". Στο: Philip P. Wiener (ed.), *Dictionary of the history of ideas. Studies of selected pivotal ideas*. New York: Charles Scribner's Sons 1973: 449-455. (Βλ. και στον δικτυακό τόπο: http://onlinebooks.library.upenn.edu/webbin/book/lookupid?key=olbp31715).

Ανδριόπουλος, Δημ. Ζ.: *Ιστορία της νεοελληνικής αισθητικής: ιστορικο-κριτική διερεύνηση και αποτίμηση των κυριοτέρων ρευμάτων και προβλημάτων*. Μτφ. Μ. Γιούνη. Θεσσαλονίκη: Παπαδήμας 1990.

Αποστολόπουλος, Ντ.: *Σύντομη Ιστορία της νεοελληνικής φιλοσοφίας*. Αθήνα: Ελληνογαλλική Ένωσις Νέων 1950.

Βελουδής, Γιώργος: *Διονύσιος Σολωμός. Ρομαντική ποίηση και ποιητική. Οι γερμανικές πηγές*. Αθήνα: εκδ. Γνώση 1989.

————: «Ο επτανησιακός, ο αθηναϊκός και ο ευρωπαϊκός Ρομαντισμός». *Μονά-Ζυγά. Δέκα νεοελληνικά μελετήματα*, Αθήνα: εκδ. Γνώση 1992.

Γλυκοφρύδη-Λεοντσίνη, Αθανασία: «Το σύστημα των καλών τεχνών στην επτανησιακή αισθητική: Κωνσταντίνος Στρατούλης και Π. Βράιλας-Αρμένης». *Πρακτικά ΣΤ΄ Διεθνούς Πανιονίου Συνεδρίου. Ζάκυνθος: 23-27 Σεπτεμβρίου 1997*. Τόμ. Γ΄. Αθήνα: 2002.

Δανιήλ, Χρήστος & Δεσποτίδης, Αντώνης: «Τέχνη για την τέχνη». *Λεξικό νεοελληνικής λογοτεχνίας. Πρόσωπα, έργα, ρεύματα, όροι*. Αθήνα: Πατάκης 2007: 2164.

Δημαράς, Κ. Θ.: *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*. Εκδ. 9η. Αθήνα: Γνώση 2000.

Ζώρας, Γεράσιμος: «Ελληνικός Ρομαντισμός». Εγκυκλ. *Πάπυρος – Λαρούς – Μπριτάννικα*. Τόμ. *Ελλάς*, τόμ. Β'. Αθήνα: 1997: 536-538.

Κιτρομηλίδης, Πασχάλης Μ.: *Νεοελληνικός Διαφωτισμός*. Μτφ. Στέλλα Νικολούδη. Αθήνα: ΜΙΕΤ 1996.

Λήμμα: «Ρομαντισμός». Εγκυκλ. *Πάπυρος – Λαρούς – Μπριτάννικα*. Τόμ. 52. Αθήνα: 1992: 204-208.

Παπανούτσος, Ε. Π.: «Δοκίμιο Καλλιλογίας». *Νεοελληνική Φιλοσοφία*. Τόμ. ΙΙ. Αθήνα: 1956.

Πολίτης, Λίνος: *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*. Αθήνα: ΜΙΕΤ 2006.

Σολωμός, Διονύσιος: *Αυτόγραφα Έργα*. Επιμ.: Λ. Πολίτης. Τόμ. Β΄: Τυπογραφική μεταγραφή. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης 1964.

Στρατούλης, Κωνσταντίνος: *Δοκίμιον Καλλιλογίας ήτοι Στοιχεία Αισθητικής*. Εκδ. Σέργιος Χ. Ραφτάνης, Ζάκυνθος: τυπογρ. Ο Παρνασσός 1856 (Βλ. και στον δικτυακό τόπο: http://anemi.lib.uoc.gr).

Στον τόπο της διακοπής και της συνέχειας του βίου. Εκδοχές της ποίησης του νεκροταφείου στον 19ο αιώνα

Θάλεια Ιερωνυμάκη *

«Graveyard poetry»: «Ποίηση του νεκροταφείου», «ποίηση της νύχτας και των τάφων», «ταφική» ή «ταφολογική ποίηση», όπως κι αν αποδώσουμε τον όρο είναι σαφές ότι το κύριο χαρακτηριστικό της συγκεκριμένης ποιητικής εκδοχής είναι ο τόπος όπου τοποθετείται το ποιητικό υποκείμενο. Η ποίηση του νεκροταφείου δεν μπορεί παρά να αποτελεί μια μορφή ελεγειακής ποίησης, ο χωρικός προσδιορισμός της ωστόσο, συχνά συνοδευόμενος από έναν χρονικό προσδιορισμό (ο χρόνος τέτοιων ποιημάτων είναι συνήθως νυχτερινός), διαφοροποιεί, οριοθετώντας, τη συγκεκριμένη ποιητική εκδοχή από την ελεγεία, ανεξάρτητη από χωρικούς προσδιορισμούς, αν και συχνά τους προϋποθέτει. Παράλληλα, η ίδια αυτή χωρική σταθερότητα προσεγγίζει την ποίηση του νεκροταφείου στο επιτύμβιο επίγραμμα παρότι ο τρόπος εκφοράς, αλλά και τα μορφικά χαρακτηριστικά της την απομακρύνουν από αυτό. Κοινά στοιχεία παρουσιάζει επίσης με τους επικήδειους λόγους, τόσο από την άποψη ότι αρκετά ποιήματα εκκινούν από τον θάνατο ενός προσδιορισμένου προσώπου, όσο και γιατί ο στόχος μοιάζει να είναι κοινός: Όπως οι επικήδειοι λόγοι, και η ποίηση του νεκροταφείου έχει συχνά διδακτική και παρηγορητική στόχευση ενισχύοντας την αναγκαιότητα της ετοιμότητας απέναντι στον θάνατο και προσφέροντας βεβαιότητες σωτηρίας και μελλοντικής ένωσης.[1]

Προσδιορισμένος χώρος και χρόνος (νεκροταφείο και νύχτα), μοναξιά και απόγνωση συνθέτουν το σκηνικό. Η ενδοσκόπηση και η στοχαστική διάθεση, επακόλουθο της θλίψης για συγκεκριμένη απώλεια ή αφετηρία του προβληματισμού για την ίδια την ανθρώπινη θνητότητα και το επέκεινα του τάφου, αποτελούν

* Θάλεια Ιερωνυμάκη, Dr. Νεοελληνικής Φιλολογίας. E-mail: thaliero@hotmail.com

1 Βλ. σχετικά (Van Leeuwen, 353-372)

Πρακτικά Ε΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτ. 2014): Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία
Τόμος Β΄ (ISBN: 978-960-99699-9-4)
© 2015 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

προσδιοριστικά χαρακτηριστικά της ποίησης του νεκροταφείου. Ουσιαστική και ευδιάκριτη είναι η προσπάθεια του ίδιου του ποιητικού λόγου να υπερβεί το γεγονός του θανάτου, να λειτουργήσει ως αντίρροπη δύναμη, ταυτιζόμενος εντέλει καταφατικά με τη ζωή.

Η λογοτεχνία του νεκροταφείου ήκμασε στην Ευρώπη τον 18ο και επιβίωσε έως τον ύστερο 19ο αιώνα, στην πεζογραφία ως πτυχή του φανταστικού και του γοτθικού μυθιστορήματος και στην ποίηση ως ιδιαίτερη ποιητική εκδοχή με αντιπροσωπευτικά παραδείγματα το ποίημα του Thomas Parnell «Night-Piece of Death», τις *Νύχτες* του Edward Young, το ποίημα «The Grave» του Robert Blair, αλλά κυρίως το «Elegy Written in a Country Churchyard» του Thomas Gray και τους *Τάφους* του Ούγκο Φώσκολο·[2] στην Ελλάδα διαμόρφωσε και παρείχε έναν προνομιακό χώρο σε ταραγμένες ποιητικές συνειδήσεις στον 19ο αιώνα, ενώ από τον Κωστή Παλαμά (*Ο Τάφος*) και τον Κ. Π. Καβάφη (λ.χ. «Εν τω κοιμητηρίω», «Ευρίωνος τάφος», «Εν τω μηνί Αθύρ»), έως τον Κ. Γ. Καρυωτάκη («Τάφοι») και τον Ρώμο Φιλύρα («Νεκροταφείο φρενοκομείου»), η πραγματική ή νοητή μεταφορά του υποκειμένου στον χώρο προσέφερε πολύπλευρες ποιητικές αναμετρήσεις με το μυστήριο του θανάτου.

Στην αφετηρία της η ποίηση του νεκροταφείου στην Ελλάδα αποτέλεσε ουσιαστικά μια πτυχή της ιδιότυπης ρομαντικής ποίησης. Η διάχυτη στην ποίηση του αθηναϊκού κυρίως Ρομαντισμού ελεγειακή διάθεση περιπλανήθηκε και στα κοιμητήρια και βρήκε καταφύγιο, εύλογα, και σε ταφολογικά ποιήματα. Η ελεγειακή διάθεση αποτυπώθηκε στα πρώτα προρομαντικά νεοελληνικά ποιήματα, συνδυασμένη όμως με τη διαφωτιστική πρόθεση ωφέλειας του αναγνωστικού κοινού, προκύπτουσα από ένα διαρκές memento mori. Στα επηρεασμένα από τις *Νύχτες* του Young *Ποιημάτια* του Γεωργίου Σακελλάριου ωστόσο ο χώρος του νεκροταφείου απουσιάζει, όπως στην πραγματικότητα απουσιάζει και από τις *Νύχτες*, αφού οι σκέψεις για τον θάνατο που επιπολάζουν στο συγκεκριμένο ποιητικό σύνθεμα δεν είναι συνδεδεμένες με το νεκροταφείο.[3] Ωστόσο όταν κάνουμε λόγο για την ποίηση του νεκροταφείου οφείλουμε να παρακολουθήσουμε όσα ποιήματα διαδραματίζονται στο προσδιορισμένο σκηνικό του κοιμητηρίου, και

2 (Abrams [5]2009, 396)
3 (Van Tieghem 1930, 31-32)

να μην προσμετρήσουμε τα ελεγειακά ποιήματα που απλώς κάνουν αναφορά στον τάφο ενός νεκρού, χωρίς ο χώρος να διαδραματίζει σε αυτά ιδιαίτερο ρόλο.

Έτσι, το (δημοσιευμένο) ποίημα όπου ουσιαστικά θεμελιώνεται η νεοελληνική ταφολογική ποίηση μπορεί να θεωρηθεί η ωδή του Κάλβου «Εις θάνατον».[4] Ο χώρος και ο χρόνος δράσης του ποιήματος, όπως και οι εικόνες που γεννούν «το δέος και την φρίκη»,[5] αλλά και η «τυπική χριστιανική σκηνογραφία (α΄ -στ΄: ο ναός, το μνήμα και τα κόλλυβα)»,[6] αντλούνται από την ευρωπαϊκή ταφολογική ποίηση,[7] και οι αναφορές σε θεολογικά ζητήματα θα μπορούσαν να συσχετιστούν με αυτήν.[8] Ακόμη και πικρές γνωμολογικές διατυπώσεις, όπως στους στίχους «Μία και μόνη είναι/ η οδός, και εις τον τάφον/ φέρνει»[9] απηχούν, μεταξύ άλλων, ανάλογες προρομαντικές αντιλήψεις και εν προκειμένω τον εμβληματικό στίχο του Gray «The paths of glory lead but to the grave».[10]

Η φασματική εμφάνιση της νεκρής μητέρας στην ωδή διαταράσσει τον συναισθηματικό κόσμο και την αφήγηση του υποκειμένου, αλλά ο παραμυθητικός λόγος της αναπροσανατολίζει τη σκέψη του από τη διερεύνηση του μυστηρίου του θανάτου στη συμφιλίωση με αυτόν με την καθοριστική συμβολή της ποίησης:

Πού είναι τα ρόδα; Φέρετε
στεφάνους αμαράντους·

4 Βλ. (Δημαράς 1985, 103-111). Η Αθηνά Γεωργαντά εντάσσει τη συγκεκριμένη ωδή στο πλαίσιο της ποίησης των τάφων, θεωρεί ωστόσο ότι διαφοροποιείται από αυτό καθώς «θεμελιώνεται στη ρομαντική αισθητική του χριστιανικού θαύματος» (Γεωργαντά 2011, 297).

5 (Δημαράς 1985, 104)

6 (Δάλλας 1999, 120)

7 Για τη σύνδεση της ωδής με το προρομαντικό κλίμα (Δημαράς 1985, 76-115 και Κασίνης 1995, 96-105). Για το προρομαντικό κλίμα γενικά (Δημαράς 1985, 43-59).

8 Για τη σχέση θεολογίας και αισθητικής στον 19ο αιώνα και την αποτύπωσή της στην ταφολογική ποίηση (Parisot 2013, 19-50). Στην ωδή του Κάλβου, ο Δάλλας παρατηρεί ότι κάποιες στροφές είναι σαν «μάθημα δογματικής θεολογίας (κα΄, λε΄: ο θεός, ο προορισμός του ανθρώπου, η τύχη της ψυχής, η αρετή)» (Δάλλας 1999, 120), ενώ ο Κώστας Στεργιόπουλος κάνει λόγο για «θεολογική πραγματεία» (Στεργιόπουλος [3]2003, 19).

9 (Κάλβος 1988, 45)

10 Η σχέση της ωδής με την προρομαντική ταφολογική ποίηση δεν οδηγεί βέβαια στον ρομαντικό προσανατολισμό ούτε της ωδής ούτε της ποίησης του Κάλβου γενικότερα, αφού πρόκειται για μια παράδοση με αφετηρία στον 17ο αιώνα. Βλ. χαρακτηριστικά (Τζιόβας 1987, 151-193).

την λύραν δότε· υμνήσατε·
ο φοβερός εχθρός
έγινε φίλος.[11]

Η συμφιλίωση με τον θάνατο («ο φοβερός εχθρός/ έγινε φίλος») οδηγεί στην αναζήτηση της αλήθειας και της αρετής, «θεμέλιο πολιτικής μνήμης», όπως ακριβώς και στους *Τάφους* του Φώσκολο.[12]

Το παράδειγμα των *Τάφων* του Φώσκολο διαπερνά την ίδια εποχή και την ποίηση του Σολωμού, όχι όμως στα ποιήματα «Τα δύο αδέλφια», η «Τρελή μάνα» και το «Όραμα του Λάμπρου»,[13] αλλά στο *Εις τον θάνατον του Λορδ Μπάιρον. Ποίημα λυρικό*. Και ενώ στα νεανικά «τραγούδια» ο χώρος του νεκροταφείου λειτουργεί ως σκηνικό αναπόσπαστο από την ιστορία, και από την άλλη στο «Όραμα του Λάμπρου» συμβάλλει σημαντικά στην ανάδειξη του τρομώδους υψηλού,[14] στο *Εις τον θάνατον του Λορδ Μπάιρον. Ποίημα λυρικό* η νυκτερινή σκηνοθεσία γίνεται η αφετηρία για τη συνειδητοποίηση της πολιτικής αρετής που οδηγεί στην ελευθερία. Ενδεχομένως για τον λόγο αυτό, για την ανάδειξη δηλαδή της απόφασης του Μπάιρον έπειτα από τον στοχασμό του εμπρός στον τάφο του Μπότσαρη, σημειώνει ο Σολωμός την ανάγκη αποφυγής του ελεγειακού τόνου στα *Α.Ε.* στο απόσπασμα με το οποίο εισάγεται η νυχτερινή ταφολογική σκηνή[15]:

Όταν στης νυχτός τα βάθη
Τα πάντα όλα σιωπούν,
Και εις τον άνθρωπο τα πάθη,

11 (Κάλβος 1988, 48)

12 Όπως παρατηρεί ο Δημήτρης Αρβανιτάκης για τους *Τάφους* του Φώσκολο «η παραδειγματική-παιδαγωγική λειτουργία των τάφων, απομακρυσμένη πια από τη θανατομανία και τη θρησκευτική μέγγενη, λογίζεται ως εργαλείο ενάντια στη λήθη, ως *θεμέλιο πολιτικής μνήμης* σε μία διαδικασία που *η έτσι κερδισμένη μνήμη ταυτίζεται με την αρετή*· αφού κι εκεί η ανθρώπινη, μάλιστα η πολιτική, αρετή είναι σπέρμα της ελεύθερης ατομικής επιλογής: μιας επιλογής που συντελείται μέσα σε ένα Σύμπαν στο οποίο ο άνθρωπος κερδίζει βήμα το βήμα τον λόγο της εκκοσμικευμένης ιστορίας· της συνείδησής του»: (Αρβανιτάκης 2012, 179-180· βλ. και: Van Tieghem 1930, 193-194).

13 Στον συσχετισμό των συγκεκριμένων κειμένων με την ποίηση του νεκροταφείου προβαίνει και η (Γεωργαντά 2011, 312).

14 Βλ. (Σολωμός [6]1993, 166-183 και 187-192).

15 Για τη χρονολόγηση των χειρογράφων και τις επεξεργασίες του ποιήματος στα *Α.Ε.* βλ. αναλυτικά: (Τικτοπούλου 2003, 16-351· βλ. και Ιερωνυμάκη 2005, 171-185).

Πούναι ανίκητα, αγρυπνούν,
Και γυρμένοι εις το πλευρό τους
Οι στρατιώτες του Χριστού
Μύρια βλέπουν στ' όνειρό τους
Ξεψυχίσματα του εχθρού·
Αυτός άγρυπνος στενάζει,
Και εις την πλάκα την πικρή
Που τον Μπότσαρη σκεπάζει
Για πολλή ώρα αργοπορεί.[16]

Η τριτοπρόσωπη εκφορά επιτρέπει τη χρήση αποστροφής και τη διατύπωση ερωτημάτων στον εξυμνούμενο Μπάιρον εκ μέρους του ποιητικού υποκειμένου:

Πες μου, Ανδρείε, τι μελετούνε
Οι γενναίοι σου στοχασμοί,
Που πολληώρα αργοπορούνε
Εις του Μάρκου την ταφή;
Σκιάζεσαι ίσως μη χουμήσουν
Ξάφνου οι Τούρκοι το πρωί,
Και το στράτευμα νικήσουν
Που έχει ανίκητον ορμή;
Σκιάζεσαι τους Βασιλιάδες
Που έχουν Ένωσιν Ιερή,
Μη φερθούνε ωσάν Πασάδες
Στον Μαχμούτ εμπιστευτοί;
Ή σου λέει στα σπλάχνα η φύσις
Μ' ένα κίνημα κρυφό:
"Την Ελλάδα θε ν' αφήσης
Για να πας στον Ουρανό";[17]

Η αλληλουχία των ερωτημάτων είναι λειτουργική ως προς τη δομή του ποιήματος (η σκηνή στον τάφο του Μπότσαρη γίνεται η αφετηρία για την αφήγηση της δράσης και εν συνεχεία του θανάτου του Μπάιρον)· παράλληλα, συμπυκνώνει τα βασικά ζητήματα της ταφολογικής ποίησης από τους *Τάφους* του Φώσκολο και έπειτα, όπως ο Σολωμός τα αντιλαμβάνεται και τα αναλύει στο «Elogio

16 (Σολωμός [6]1993, 120)
17 Βλ.: *ό.π.*, 121-122.

di Ugo Foscolo»:[18] προσωπική αρετή ως υπαρξιακό αίτημα και συνειδητή επιλογή, αντίδοτο στη λήθη του θανάτου, αλλά και πολιτικός χαρακτήρας αυτής.

Η στοχαστικότητα μπροστά στον τάφο, με απότοκο την αναζήτηση ή την προσδοκία της ελευθερίας, παρατηρείται και στη μετεπαναστατική ποίηση ως ένα από τα χαρακτηριστικά της νυχτερινής ταφολογίας. Στην ποιητική συλλογή *Η κιθάρα* του Παναγιώτη Σούτσου αποτυπώνονται ποικίλες πτυχές της. Κάποια ποιήματα επικεντρώνονται στην απώλεια προσφιλούς προσώπου και στον πόνο του υποκειμένου,[19] άλλα όμως προεκτείνονται ως τον γενικό προβληματισμό για τη ματαιότητα της ζωής και την κατίσχυση του θανάτου, με μοναδικό αντιστάθμισμα την προσδοκία εθνικής ελευθερίας. Η διάκριση αυτή αντιστοιχεί στον διαχωρισμό των ελεγειακής φόρτισης ποιημάτων από τα ποιήματα μεταφυσικών προβληματισμών και εθνικών προσδοκιών. Οι δύο αυτές κατηγορίες, συνυπάρχουσες –και ορισμένες φορές αλληλοεπικαλυπτόμενες– σε ολόκληρο τον 19ο αιώνα, δεν είναι ανεξάρτητες από τα δύο χαρακτηριστικά ποιήματα του νεκροταφείου, τις *Νύχτες* του Young και τους *Τάφους* του Φώσκολο αντιστοίχως.[20]

18 Βλ.: (Σολωμός [5]1998, 185-207 και Σολωμός [3]1991, 84-89).

19 Στον πόνο του υποκειμένου και των οικείων της νεκρής επικεντρώνεται το αυτόνομα δημοσιευμένο (αμιγώς ελεγειακό) ποίημα του Παν. Σούτσου, *Δάκρυ φίλου εις τον τάφον Λουίζης Καντακουζηνής. Ελεγείον*. Παρά τον τίτλο του, χώρος εκτύλιξης του ποιήματος δεν είναι το νεκροταφείο, ενώ η αναφορά στον τάφο είναι μεταφορική, όπως προκύπτει από την τελευταία στροφή του ποιήματος: «Ως νεκροταφείου κώδων, τάφου χύνω μελωδίας,/ Και υψούνται οι ψαλμοί μου/ Εις τας θείας σου Λουΐζα κ' αιθερίους κατοικίας,/ Ως θυμίαμα λιβάνου ευωδίας νεκρωσίμου» (Σούτσος 1835α, 5).

20 Χαρακτηριστικές είναι και οι μεταφραστικές επιλογές. Έως το μέσον του αιώνα, το κατεξοχήν ταφολογικό ποίημα, το «Elegy Written in a Country Churchyard» του Gray, δεν έχει ιδιαίτερη μεταφραστική απήχηση. Οι μεταφράσεις των φωσκολικών *Τάφων* προέρχονται κυρίως από τον επτανησιακό χώρο, ενώ οι μεταφραστικές επιλογές στρέφονται περισσότερο στις *Νύχτες* του Young (ήδη από το 1835 δημοσιεύεται αυτόνομη μετάφραση ([Πανταζής] 1835) από τη γαλλική μετάφραση του Le Tourneur που έχει εντείνει τη μελαγχολία του κειμένου (Van Tieghem 1930, 56)). Η σύνδεση της νυχτερινής ταφολογίας, αλλά ακόμη και της ελεγειακής διάθεσης με τις *Νύχτες* εκφράζεται και παρακειμενικά, όπως στον πρόλογο της ενότητας «Εντάφια χαιρετίσματα» της συλλογής *Σκιαί και σπινθήρες* (που περιλαμβάνει αρκετά ταφολογικά ποιήματα) του Παναγιώτη Συνοδινού, αφιερωμένου στην ψυχή του ποιητικού υποκειμένου εκ μέρους της σάρκας του: «πας τριγμός οστέων ή φρυγάνων έσεται εις την πονεμένην Σου

Χαρακτηριστικό της πρώτης κατηγορίας είναι το ποίημα «Ολίγοι μου λόγοι εις τον τάφον της»· ο τίτλος του και μόνον αποκαλύπτει την αιτία της απελπισίας και της μελαγχολίας του υποκειμένου, η νοητική κατάσταση του οποίου είναι ανάλογη με τη συσκότιση του χώρου: «Ως η μαύρη αυτή πάχνη, την κοιλάδα ήτις κρύπτει,/ Νυξ τοιαύτη και τον νουν μου σκοτεινή περικαλύπτει».[21] Η έλλειψη προσδοκιών στην επίγεια και τη μεταθανάτια ζωή μοιάζει να αποτελεί την προοδευτική συνειδητοποίηση της ταφικής περιπλάνησης του Σούτσου· η αφετηρία της ανάγεται στα 1828, στη γαλλική «Ode prononcée sur le tombeau de la jeune Rhalou»,[22] πρόπλασμα των νυχτερινών περιπλανήσεων του *Οδοιπόρου*. Διέξοδο στο απελπιστικό παρόν, άμεσα αντιδιαστελλόμενο στην προ του θανάτου ευδαιμονία της νεανικής ηλικίας, έδιδε στο γαλλικό ποίημα ο μοναστικός βίος, γεγονός βάσει του οποίου θα μπορούσε να συσχετισθεί η καθόλα ρομαντική ωδή του Σούτσου με τις θεολογικές αναζητήσεις της προρομαντικής ταφολογικής ποίησης.

Στα ταφολογικά, ρομαντικά, ποιήματα της *Κιθάρας* όμως ο ίδιος ο χώρος του νεκροταφείου γίνεται το καταφύγιο ενός άτυχου υποκειμένου, το λιμάνι ενός ναυαγήσαντος, όπως εκφράζεται στο ποίημα «Η εκκλησία»:

Αν πους εδώ συγγενικός τα ίχνη του ζητήση,
"Τι έγεινεν ο ποιητής" κανείς αν ερωτήση,
Ας τον ειπή ο ιερεύς της εκκλησίας ταύτης,
λιμένα ηύρε εδώ γλυκύν ο ναυαγήσας ναύτης.[23]

Δεν είναι τυχαίο ότι στη μελλονική προβολή του ίδιου του θανάτου του, ο τάφος γίνεται το σήμα της ποιητικής ιδιότητας και των ιδανικών του ποιητή:

Ενταύθα κείται υπ' αυτόν τον ένα της γης πήχυν
Αγνώριστος τις ποιητής στην δόξαν κι εις την τύχην·

φαντασίαν ο Ιεζεκίλιος ήχος της σκαπάνης του Γιούγγ· μετ' εκείνου επισκέπτου τον άλλον Κόσμον και μετά του τυμβορύχου των ποιητών θρήνει πλησίον του Θεού του Μαρτυρίου και της Αγάπης τας ατυχίας της ανθρωπότητος» (Συνοδινός 1863, 139).

21 (Σούτσος 1835β, 126)

22 (Soutsos 1828, 48-54). Για τις γαλλικές ωδές του Σούτσου βλ. αναλυτικά (Ιερωνυμάκη 2005, 239-247).

23 (Σούτσος 1835β, 135)

Αμαρτωλήν και ασθενή καρδίαν είχεν ίσως,
πλην δεν εγνώρισε ποτέ τον φθόνον και το μίσος.
Από την πλέον τρυφεράν κι αθώαν ηλικίαν
Αγνόν συνέλαβ' έρωτα προς την Ελευθερίαν,
Και εις την γην να την ιδή οπόταν απελπίσθη,
Εστράφη προς τον ουρανόν, κ' εκεί ελιμενίσθη.[24]

Ο έρωτας «προς την Ελευθερίαν», βασική παράμετρος της ποίησης του Σούτσου, εισχωρεί και σε άλλα ταφολογικά ποιήματα, όπως είναι το ποίημα του Ιωάννη Βλασόπουλου *Ο Τάφος της ερωμένης μου ή αι μελαγχολικαί μου αναμνήσεις*, το οποίο ολοκληρώνεται με την προσδοκία της εθνικής απελευθέρωσης:

Και συ ω νύκτας οφθαλμέ του τάφου μου μη χύνης
το φως σου το γλυκύτατον που τους θνητούς ευφραίνει
αν δεν ακούσης να σου πω μετά χαράς κι οδύνης,
ελευθερώθη η πατρίς ο έρως τώρα μένει.[25]

Παρά το ρομαντικό θέμα του παρεμποδισμένου από τον θάνατο έρωτα, τις τύψεις του υποκειμένου για τη συμπεριφορά του προς την αγαπημένη ενόσω εκείνη ήταν ζωντανή, την οδύνη του για το θάνατό της και την αδιέξοδη απελπισία του, επιτεινόμενη από τον ίδιο τον χώρο του κοιμητηρίου, στο τέλος αναδύεται η ελπίδα της εθνικής ελευθερίας. Η συμμετοχή του υποκειμένου στον αγώνα για εθνική ελευθερία είναι ικανή να υπερκεράσει τον ατομικό πόνο, οδηγώντας στην εκπλήρωση του εθνικού σκοπού ακόμη και με την αυτοθυσία μέσω της οποίας το υποκείμενο μπορεί να ξανασυναντήσει –μετά θάνατον– την αγαπημένη του, όπως υπονοείται στο τέλος του ποιήματος «Ο Κλαίων Εραστής επί του τάφου αποθανούσης ερωμένης» του Εμ. Χ. Γεωργίου:

Ναι! τα πάντα θ' αλλοιώσουν! ... πλην!! ... τι ταραχαί; ...
τι κρότοι; ...
Τι κυμβάλων; Τι παιάνων; Τι σαλπίγκων ήχοι! βρόντοι!!
Τι κυμάτων βλέπω δάδας τον αιθέρα να φλογίζουν
Τι συμπληκτισμός σιδήρων;
Τι βεζούβιοι εκρήξεις και βροντήματα κρατήρων

24 Βλ.: *ό.π.*, 136.
25 (Βλασόπουλος 1840, 14)

ς' τον ορίζοντα βομβίζουν;
Ω! εμπρός μου... να!! την βλέπω! η Πατρίς μου κινδυνεύει!!
να!! ... με τον εχθρόν παλεύει!!
Ω! εκεί κ' εγώ ας τρέξω! ω! εκεί ας πεταχθώ,
Ω μαζή της ανεθράφην! ω! μαζή της ας χαθώ!
Κι αν χαθώ, κι αν αποθάνω,
ΧΑΡΕ!! ΕΡΩΤΑ!! καθείστε εις τα στήθη μου επάνω!! ...[26]

Σε άλλα ποιήματα ωστόσο τα υπαρξιακά ερωτήματα και οι μεταφυσικές ανησυχίες παραγκωνίζουν τις εθνικές[27] και το ατομικό δράμα συμφύεται με την πανανθρώπινη μοίρα. Η ισότητα απέναντι στον θάνατο, λύτρωση από τις αδικίες του βίου, υπογραμμίζεται στο ποίημα του νεαρού (το 1839) Ιωάννη Καρασούτσα «Ο τάφος», όπως άλλωστε και η μετά θάνατον απελευθέρωση της ψυχής από το φθαρτό σώμα:

Εις τον κόσμον τι φυλάττω;
Εις τον τάφον υποκάτω
Βασιλεύει η απλότης, κ' η ισότης, κ' η ειρήνη.
Εκεί, όταν η σελήνη
Λάμπ' επάνω του εδάφους,
Εξυπνούν από τους τάφους
Αι σκιαί των τεθνεώτων, και μαζή συνομιλούσι,
και της άνωθεν προνοίας την σοφίαν εξυμνούσι.
Ο χρυσός καθώς μετ' αλλου
Ποταπού σμιγείς μετάλλου,
Μετά την διάλυσίν του καθαρίζετ' αιφνηδίως·
Κ' η ψυχή μου παρομοίως,

26 (Γεωργίου 1842)

27 Το εθνικό ζήτημα βέβαια, είτε ως προσδοκία απελευθέρωσης, είτε ως αποτίμηση και καταξίωση των κατορθωμάτων των ένδοξων νεκρών διατρέχει την ταφολογική ποίηση σχεδόν έως τα τέλη του 19ου αιώνα. Είναι ενδεικτικό το –προερχόμενο από τον επτανησιακό χώρο, όπου το ζήτημα της εθνικής ελευθερίας είναι φλέγον– ποίημα του Παναγιώτη Πανά «Το φάντασμα του Α. Σαντριβίλη» (Πανάς 1855, 16-19). Εξίσου χαρακτηριστικά, αν και μεταγενέστερα, είναι τα ελεγειακά ποιήματα του Αχιλλέως Παράσχου όπου το υποκείμενο κατορθώνει με τη δύναμη της ποιητικής του ιδιότητας να συνομιλεί με τους νεκρούς και να τους αποδίδει τις αρμόζουσες τιμές. Βλ.: «Ελεγείον επί του τάφου του στρατηγού Αναστ. Μαυρομιχάλη», «Ελεγείον επί του τάφου του στρατηγού Μακρυγιάννη» (Παράσχος 1881, 245-252 και 253-257). Στην αποκατάσταση του νεκρού (παρά την ανηθικότητά του) προβαίνει το υποκείμενο και στο ποίημα «Τάφος προδότου»: ό.π., 83-86.

Με το σώμα ενωμένη
Με τα πάθη του συμμένει
Πλην παθών, και δυστυχίας, και απελπησίας θύμα,
Την διάλυσιν ελπίζει των δεινών της εις το μνήμα.[28]

Στο ποίημα «Τα μνήματα» του Αλέξανδρου Ρίζου Ραγκαβή, ήδη από το βυρωνικό μότο «Death is in the world», εξαγγέλλεται η παντοδυναμία και η κυριαρχία του θανάτου. Η χωροχρονική περιγραφή και η απεύθυνση στη Νύχτα ακολουθούνται από τη διατύπωση φιλοσοφικών ζητημάτων για το αναπόδραστο του θανάτου και την αδυσώπητη επέλευση του χρόνου:

Εις μνήματα! Ω και το παν δεν είναι μέγα μνήμα;
Εις της νυκτός την σιωπήν η γη υπό το βήμα
Γογγίζει του θανάτου
Αχόρταγος τα τέκνα του ο χρόνος καταπίνει,
Η εις τον αιώνα ο αιών ενθύμημα αφήνει
Τα νεκροσάβανά του.[29]

Η ιστορία παρουσιάζεται ως αλληλοδιαδοχή γενεών, ο θάνατος ως συνέχεια ενός μάταιου βίου, ενώ ακόμη και οι συμβουλές στον αναγνώστη έχουν τον χαρακτήρα της υπόμνησης του θανάτου.[30] Τη μοναδική παραφωνία στη θανατική συμφωνία προκαλεί η ποιητική λύρα, η πεποίθηση επιβίωσης της οποίας υπονοείται στο τέλος του ποιήματος:

Εδώ κρημνώ την λύραν μου εις κυπαρίσσους μαύρας·
Ας κλαίη όταν πνέεται από μελλούσας αύρας.
Από τους απογόνους μου
Δεν περιμένει έπαινον ή δάφνην Ελικώνος.
Ήτον πιστή μου σύντροφος· Όταν εθρήνουν μόνος,
εγλύκαινε τους πόνους μου.[31]

Το νεκροταφείο δεν γίνεται μόνο το λίκνο μιας ανερμάτιστης

28 (Καρασούτσας 1839, 31-32)
29 (Ρίζος Ραγκαβής 1837, 254-255)
30 Όμως, η διέξοδος και η λύτρωση που απουσιάζει από τα «Μνήματα» δίδεται στο αμέσως επόμενο ποίημα της συλλογής με τον εμβληματικό τίτλο «Αθανασία» όπου διερευνάται η πνευματική υπόσταση και η μετά θάνατον επιβίωσή της. Βλ.: *ό.π.*, 263-272.
31 Βλ.: *ό.π.*, 262.

συνείδησης, αλλά και ένας προσφιλής τόπος έμπνευσης και ποιητικής δημιουργίας, όπως λ.χ. και στο χαρακτηριστικό ποίημα του Αλέξανδρου Κατακουζηνού «Ο ποιητής εις τα μνήματα» από τη συλλογή *Παίγνια ποιητικά* (1843). Τόσο στο συγκεκριμένο ποίημα όσο και στο ποίημα «Τα μνήματα», από την ίδια συλλογή, η νυκτερινή γαλήνη και η ηρεμία του νεκροταφείου διαταράσσονται από εικόνες μακάβριες και φωνές αποτροπιαστικές: Σκέλεθρα, συριγμοί, σκιές, ο προσωποποιημένος Χάρων «με φρικτήν, αιματηράν ρομφαίαν»[32] στα «Μνήματα», ο μαυροντυμένος ποιητής που «περιπατεί και μειδιά, και το μειδίαμά του/ Είναι του Άδου σύμβολον και γέλως του θανάτου»[33] στο «Ο ποιητής εις τα μνήματα», συνθέτουν το τυπικό σκηνικό έμπνευσης για έναν ρομαντικό ποιητή· το μακάβριο αποκορύφωμα μιας τέτοιας σκηνοθεσίας θα βρούμε χρόνια αργότερα στο ποίημα του Αχιλλέως Παράσχου «Νεκρού παράπονον» όπου η νυχτερινή συνομιλία με τον νεκρό ποιητή Σπυρίδωνα Βασιλειάδη αφήνει τα ποιητικά ίχνη της στον ίδιο τον τάφο:

Μου φάνη τότε σάβανο πως έγυρε στο χώμα,
Και στεναγμός ακούσθηκε, παράπονο και θρήνος,
Και του νεκρού μου άρπαξε η κρύα γη το σώμα,
Κ' εχάθηκε το σάβανο κ' εχάθηκε κ' εκείνος.
Και την αυγή, χλωμότερος απ' το χλωμό φεγγάρι,
Τους στίχους τούτους έγραψα στο κρύο του λιθάρι.[34]

Η ταύτιση του υποκειμένου με τον θάνατο είναι συνυφασμένη με τη διάχυτη στην ποίηση του αθηναϊκού Ρομαντισμού απαισιοδοξία που εκβάλλει συνήθως (και κυρίως από το μέσον του αιώνα) σε ποικίλα είδη ποιημάτων χωρίς τον απαραίτητο χωροχρονικό προσδιορισμό της νύχτας και του τάφου. Σε αρκετά ποιήματα το υποκείμενο μπορεί να βρίσκεται πλησίον του τάφου οποιαδήποτε χρονική στιγμή, ενώ ο πένθιμος παροξυσμός του μπορεί να επιχωριάζει οπουδήποτε.[35]

32 (Κατακουζηνός 1843, 53)

33 Βλ.: *ό.π.*, 58.

34 (Παράσχος 1881, 305). Συνομιλία με τη νεκρή υπάρχει και στο ποίημα «Ρεμβασμοί επί του τάφου της Μαρίας Πικέρνη το γένος Μωραϊτίνη» όπου το υποκείμενο βρίσκει καταφύγιο στον χώρο του νεκροταφείου αποφεύγοντας τη βακχική αποκριάτικη ατμόσφαιρα της πόλης. Βλ.: *ό.π.*, 334-347.

35 Αυτό συμβαίνει κυρίως όταν ο νεκρός είναι πρόσωπο που έχει διαδραματίσει

Τη γενική μελαγχολική διάθεση θα επαναφέρει στο νεκροταφείο ο Δημήτριος Παπαρρηγόπουλος, τόσο στο εξομολογητικό ποίημα «Στιγμαί μελαγχολίας»,[36] όσο και στο «Ο φανός του κοιμητηρίου Αθηνών». Η περίοπτη θέση του φανού και η απεύθυνση σε αυτόν αναδεικνύουν τον νευραλγικό ρόλο του. Ο φανός βρίσκεται στο μεταίχμιο ζωής και θανάτου, φαινομενικά συνιστά μια αχτίδα ζωής σε έναν κόσμο όπου βασιλεύει ο θάνατος:

Φανέ, φυλάσσων τους νεκρούς, τον θάνατον φωτίζων
Σε φως, ζωήν, τις έρριψεν εντός κοιμητηρίου;
Δεν είσαι ως μειδίαμα χείλος νεκρού στολίζον;
Σε βλέπουν οι υπνώττοντες κάτωθεν του φορείου;
Σχίζε το σκότος της νυκτός και, απειλών τους ζώντας,
Ρίπτε το φως σου όπου χους υπάρχει και σκοτία,
Μέτρει τους λίθους των νεκρών και τους αποθανόντας·
Ω! πόσοι είναι! φρικιά και τρέμει η καρδία.[37]

Στην πραγματικότητα όμως ο φανός φωτίζει «διπλήν νέκρωσιν», του θανάτου και της λήθης. Ο θάνατος κατά τον Παπαρρηγόπουλο δεν είναι απλώς η διακοπή του βίου, αλλά η απουσία της ύπαρξης επισφραγισμένη με τη λήθη. «Θωπεύοντας» όμως τη λήθη, ο φανός την ακυρώνει αφού η ενθύμηση της λήθης φωτίζει το αντικείμενό της, τον αποθανόντα στη γενικότητά του, ως ανθρώπινη ύπαρξη. Το πεπρωμένο του φωτός του φανού και της ζωής του υποκειμένου παρουσιάζονται κοινά, το φως είναι θνησιγενές και η διάρκεια του βίου καθορισμένη. Σε αντίθεση με τον βίο, η ποίηση έχει τα εχέγγυα της αθανασίας και δύναται να εξοπλίσει το υποκείμενο, παρά τη δεδηλωμένη αδιαφορία του, με την ατάραχη στωικότητα απέναντι στον θάνατο:

Ω φως, τι με παρατηρείς ως οφθαλμός θανάτου;

ιστορικό ρόλο όπως συμβαίνει στο ποίημα «Εις τον τάφον του Λεωνίδου» του Κατακουζηνού, το οποίο στην πραγματικότητα απομακρύνεται ριζικά από την παράδοση των ποιημάτων του νεκροταφείου καθώς παρά τον τίτλο δεν υπάρχει πραγματική παρουσία του υποκειμένου παρά μόνο μια γενική εξύμνηση του αρχαίου ήρωα. Βλ.: (Κατακουζηνός 1846, 18-19).

36 Βλ.: «Ναι, αγαπώ να σκέπτωμαι εις των νεκρών την πόλιν·/ Παρά τους οίκους της συχνά διήλθον νύκτα όλην,/ Και ήκουσα φωνάς τινάς ηχούσας αλλοκότως,/ και με εφάνη στεναγμών και φιλημάτων κρότος»: (Παπαρρηγόπουλος 1867, 6).

37 Βλ.: *ό.π.*, 50-51.

Δεν τον φοβούμαι· όρθιος προ του θανάτου βαίνω·
Δεν ψάλλω την ισχύν αυτού αιτών αθανασίαν,
Το φίλημά του το ψυχρόν ατάραχος προσμένω.
Τις την γαλήνην δεν ποθεί μετά την τρικυμίαν;[38]

Η αναμέτρηση του ποιητικού λόγου με τον θάνατο, ρητά διατυπωμένη ή υπαινισσόμενη, αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό των ταφολογικών ποιημάτων και είχε διεξοδικά διερευνηθεί στο πιο εμβληματικό από αυτά, στα *Μνήματα* (1860) του Σπυρίδωνος Μελισσηνού (όχι τυχαία προερχόμενο από τον επτανησιακό χώρο). Πηγή έμπνευσης του υποκειμένου είναι οι τάφοι:

Εγώ 'ς τα μνήματα έρχομαι σαν έρημος διαβάτης
Και θέλω από την κόνι σας και από τα κόκκαλά σας
Ανίσως κ' είναι δυνατό λίγη ζωή να λάβω,
Να τραγουδήσω μια στιγμή να σας παρηγορήσω,
Αν έχουνε παρηγοριά τα λόγια, ω πεθαμένοι,
Αν τα τραγούδια λυόνουνε το πάγος του θανάτου
Και με την αρμονία τους τα μνήματα ζεσταίνουν.[39]

Η οφειλόμενη στο ανεξερεύνητο του θανάτου υποθετική διατύπωση («αν») δεν απονεκρώνει τη δύναμη του ποιητικού λόγου, αντίθετα καθιστά το εγχείρημά της πιο απαιτητικό. Το ποιητικό εγχείρημα ορίζεται με σημείο αναφοράς τους *Τάφους* του Φώσκολο, ποίημα που κατόρθωσε αν όχι να αναστήσει τους νεκρούς, τουλάχιστον να αφυπνίσει τους ζώντες:

Γλυκό ήταν το τραγούδι του τους ζωντανούς ξυπνάει,
Και ακούσανε την κλάψα του και το παράπονό του
Και τον Παρίνη χαιρετούν Ανατολή και Δύσι.
Κι ευθύς παρηγορήθηκε της Ζάκυνθος τ' αηδόνι.[40]

Κινητήρια δύναμη για την ενεργοποίηση των δυνατοτήτων της ποίησης είναι ο πόθος, με την έννοια της προσήλωσης· μετατρεπόμενος σε λόγο μπορεί να αναμετρηθεί με τον θάνατο επιτυγχάνοντας τη φασματική εμφάνιση του ίδιου του νεκρού, εν προκειμένω του Σολωμού, ο παραμελημένος τάφος του οποίου

38 Βλ.: *ό.π.*, 52.
39 (Μελισσηνός 1860, 8)
40 Βλ.: *ό.π.*, 11-12.

άλλωστε αποτέλεσε την αφετηρία του ποιήματος:

Μα τώρα ο πόθος ο θερμός, που την βοή κλουθάει
Όπου άφησε το πέρασμα της φτεροτής παρθένας,
Σα νάχε τόση δύναμι που να περνά τους τάφους
Και να τους δίδη απ' την ψυχή, που μας φλογίζει, μέρος,
Τον Ποιητήν μας ξύπνισεν από το πλάγιασμά του
Και φαίνεται όλος σοβαρός ως ήτανε τες μέρες
Όπου με χείλι αρμονικό ς' τα σπλάγχνα μου μιλούσε
'Σ τον ίσκιο που μας έδιναν τα δένδρα της πλατείας,
'Σ την Ήπειρό μας ξάγναντα, που εκύτταζεν εκείνος
Κι εγώ είχα πάθος μυστικό κ' είχα τα μάτια κάτου.
Για δες τον πως περιπατεί και μέσα 'ς τα κρυφά του
Ίσως να βλέπει ζωντανή την ματωμένη Ελλάδα
Ν' ανοίγη τες αγκάλες της τα τέκνα να μαζώξη
Να τ' αγκαλιάση τρεις φορές και τρεις να τα ευλογήση.
Ευλογημένη τρεις φορές όποια ψυχή κυττάζει
Το βλέμμα της πατρίδος της κ' εκεί μόνον ελπίζει![41]

Δια του Σολωμού εκφράζονται οράματα εθνικής ελευθερίας, προς τα οποία το παράδειγμα της Ιταλίας μπορεί να λειτουργήσει καταλυτικά. Το ποίημα έτσι συνθέτει, κατά τον τρόπο του Φώσκολο, την πολιτική στόχευση με τον υπαρξιακό προβληματισμό, ενώ παράλληλα αναδεικνύει την ίδια την ποίηση του Σολωμού όχι μόνο με αναφορές σε έργα του, αλλά και με αυτούσια παράθεση σολωμικών στίχων, μετασχηματιζόμενο σε ένα σολωμικό διακείμενο που συντίθεται (και επί της ουσίας αποτιμά θετικά) με τα πρώτα (σολωμικά) δείγματα της νεοελληνικής ταφολογικής ποίησης.

Οι διακειμενικές αναφορές δεν είναι βέβαια συχνές σε άλλα ανάλογα ποιήματα, ο αυτοαναφορικός χαρακτήρας ωστόσο αποτελεί βασικό χαρακτηριστικό της ποίησης του νεκροταφείου, όπως και η αναμέτρηση του υποκειμένου με τον χρόνο. Η παρατηρούμενη σε όλα σχεδόν τα νεοελληνικά ταφολογικά ποιήματα προβολή στο μέλλον και στον προσίδιο θάνατο στην πραγματικότητα είναι μια προσπάθεια συμπύκνωσης του χρόνου (του παρελθόντος των τεθνεώτων και του μέλλοντος νεκρού εαυτού), μια συμπύκνωση στην παροντική στιγμή του ποιητικού λόγου, άπαξ εκφερόμενου,

41 Βλ.: *ό.π.*, 21.

αλλά αενάως παρόντος. Και αν ο τάφος είναι το έμβλημα, η υλική εικονιστική παράσταση του θανάτου, η επισφράγιση της διακοπής του βίου και της θνητότητας, η ποίηση των τάφων είναι η κατάφαση στον θάνατο, εμπνεόμενη από αυτόν, και η ταυτόχρονη άρνησή του, το άυλο μνήμα ως μνήμη, διαρκώς διαφεύγουσα από τον τόπο και τον χρόνο, μολονότι αναπόσπαστη από ορισμένο τόπο και χρόνο. Και παρότι το θέμα του θανάτου είναι κοινό σε άλλα είδη ποιημάτων, όπως το επιτύμβιο επίγραμμα ή το ελεγειακό ποίημα, η ποίηση του νεκροταφείου –που δεν αποτελεί ιδιαίτερο ποιητικό είδος– ομοιάζει, αλλά δεν συμπίπτει με αυτά: Τα πρώτα αποσκοπούν στη διαιώνιση της μνήμης ενός ορισμένου νεκρού· στην ποίηση του νεκροταφείου όμως τα ατομικά χαρακτηριστικά αποχρωματίζονται, οι νεκροί εξισώνονται και πάνω στην απόσβεση του ατομικού λαξεύεται το ανθρώπινο πεπρωμένο. Από την άλλη όμως η ποίηση δεν είναι εκ προοιμίου επαρκής για την υπερνίκηση του θανάτου. Σε πολλά νεοελληνικά ταφολογικά ποιήματα συνδυάζεται με μια προσωπική, πολιτική αρετή, προϋπόθεση της ελευθερίας· η αρετή δεν ακυρώνει τον θάνατο, μπορεί εντούτοις να νοηματοδοτήσει τη ζωή, μετριάζοντας τη ματαιότητά της και να καταξιώσει την ποίηση που την πραγματεύεται.

Βιβλιογραφία

Α. Πηγές

Βλασόπουλος, Ιωάννης: *Ο τάφος της ερωμένης μου. Ή αι μελαγχολικαί μου αναμνήσεις*. Ερμούπολη: Τυπογραφείο Ο Ανεξάρτητος 1840.

Γεωργίου, Εμ. Χ.: «Ο Κλαίων Εραστής επί του τάφου αποθανούσης ερωμένης». Εφ. *Αθηνά* 937 (25/07/1842).

Κάλβος, Ανδρέας: *Ανδρέα Κάλβου Ωδαί*, κριτική έκδοση Filippo Maria Pontani –εισαγωγή: Κ. Θ. Δημαράς –Γλωσσάριο: Anna Gentilini. Αθήνα: Ίκαρος 1988.

Καρασούτσας, Ιωάννης: *Η Λύρα ήτοι Συλλογή λυρικών τινών ποιηματίων*. Ερμούπολη: Τυπογραφείο Γ. Πολυμέρη 1839.

Κατακουζηνός, Αλέξανδρος: *Παίγνια ποιητικά*. Βιέννη: Τυπογραφείο Αντ. Βείγκου 1843.

Κατακουζηνός, Αλέξανδρος: *Παίγνια ποιητικά. Μέρος Δεύτερον*. Αθήνα: Τυπογραφείο Γ. Βλασσαρίδου 1846.

Μελισσηνός, Σπυρίδων: *Τα μνήματα. Έπος*. Κέρκυρα: Τυπογραφείο Ερμής 1860.

Πανάς, Παναγιώτης Χ.: *Τα πρώτα μου προς την ποίησιν βήματα. Ήτοι άσματα διάφορα*. Κεφαλονιά: Τυπογραφείο «Η Κεφαλληνία» 1855.

[Πανταζής, Δ.]: *Του Γιουγγ Η Ναρκισσία. Χαρακτήρ του θανάτου. Ωφέλειαι της Νυκτός και της μοναξίας. Θλίψις και δυστυχία. Νυκτερινά ποιήματα. Μετάφρασις κατά την Γαλλικήν του Λετουρνέρου*. Αθήνα: Τυπογραφείο Αδελφών Αγγελίδη 1835.

Παπαρρηγόπουλος, Δημήτριος: *Ποιήσεις*. Αθήνα: Τυπογραφείο Ν. Πάσσαρη 1867.

Παράσχος, Αχιλλεύς: *Ποιήματα*. Τόμος Δεύτερος. Αθήνα: Τυπογραφείο Κορομηλά 1881.

Ραγκαβής, Αλέξανδρος Ρίζος: *Διάφορα ποιήματα*. Αθήνα: Τυπογραφείο Ανδρέα Κορομηλά 1837.

Σολωμός, Διονύσιος: *Διονυσίου Σολωμού Άπαντα Τόμος Δεύτερος. Παράρτημα Ιταλικά (Ποιήματα και Πεζά)*, μετάφραση: Λ. Πολίτης –Ν. Γ. Πολίτης. Αθήνα: Ίκαρος [3]1991 ([1]1960).

————: *Διονυσίου Σολωμού Άπαντα Τόμος Πρώτος Ποιήματα*, επιμέλεια – σημειώσεις: Λ. Πολίτης. Αθήνα: Ίκαρος [6]1993 ([1]1948).

————: *Διονυσίου Σολωμού Άπαντα Τόμος Δεύτερος Πεζά και Ιταλικά*, έκδοση –σημειώσεις: Λ. Πολίτης. Αθήνα: Ίκαρος [5]1998 ([1]1955).

Soutsos, Panago: *Odes d'un jeun grec suivies de six chants de guerre*. Παρίσι: Emler 1828.

Σούτσος, Παναγιώτης (1835α): *Δάκρυ φίλου εις τον τάφον Λουίζης Καντακουζηνής. Ελεγείον*. Αθήνα: Βασιλικό Τυπογραφείο 1835.

———— (1835β): *Η Κιθάρα ή Συλλογή των νέων λυρικών του ποιήσεων*. Αθήνα: Τυπογραφείο Α. και Ν. Αγγελίδη 1835.

Συνοδινός, Π. Σ.: *Σκιαί και σπινθήρες. Συλλογή εβδόμη Λυρικο-επικών ποιήσεων*. Πάτρα: Τυπογραφείο Π. Χριστοδούλου 1863.

Β. Μελέτες

Abrams, M. H.: *Λεξικό Λογοτεχνικών Όρων*, μετάφρ.: Γιάννα Δεληβοριά - Σοφία Χατζηιωαννίδου. Αθήνα: Πατάκης [5]2009 ([1]2005).

Αρβανιτάκης, Δημήτρης: *Απολογία της αυτοκτονίας. Ένα αφελές κείμενο του Ανδρέα Κάλβου*. Αθήνα: Μουσείο Μπενάκη 2012.

Γεωργαντά Αθηνά: *Τα θαυμάσια νερά. Ανδρέας Κάλβος. Ο ρομαντισμός, ο βυρωνισμός και ο κόσμος των Καρμπονάρων*. Αθήνα: Ερμής 2011.

Δάλλας Γιάννης: *Ο κλασικισμός του Ανδρέα Κάλβου. Η αρχαία βάση και η υπέρβασή της*. Αθήνα: Σοκόλης 1999.

Δημαράς, Κ. Θ.: *Ελληνικός Ρωμαντισμός*. Αθήνα: Ερμής 1985.

Ιερωνυμάκη, Θάλεια: *Το είδος της ωδής στη νεοελληνική λογοτεχνία (από την αρχή του 19ου αιώνα έως το 1880)*, Ανέκδοτη Διδακτορική Διατριβή. Λευκωσία: Πανεπιστήμιο Κύπρου–Τμήμα Βυζαντινών και Νεοελληνικών Σπουδών 2005.

Κασίνης, Κ. Γ.: *Η των προσφυών λέξεων εφάρμοσις εις τα πράγματα. Η ρητορική των ωδών του Κάλβου. Συμβολή*. Αθήνα: Χατζηνικολής 1995.

Parisot, Eric: *Graveyard Poetry. Religion, Aesthetics and the Mid-Eighteenth-Century Condition*. Λονδίνο: Ashgate 2013.

Στεργιόπουλος, Κώστας: *Περιδιαβάζοντας. Από τον Κάλβο στον Παπατσώνη*. Τόμος Α΄. Αθήνα: Κέδρος [3]2003 ([1]1982).

Τζιόβας, Δημήτρης: «Νεοκλασικές απηχήσεις και μετωνυμική δομή στις *Ωδές* του Κάλβου»: *Μετά την αισθητική. Θεωρητικές δοκιμές και ερμηνευτικές αναγνώσεις της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*. Αθήνα: Γνώση 1987: 151-193.

Τικτοπούλου, Κατερίνα: *Δύο επιμνημόσυνα σολωμικά ποιήματα Εις το θάνατο του Λορδ Μπάιρον–Νεκρική Ωδή ΙΙ Αναλυτική και χρηστική έκδοση*, Ανέκδοτη Διδακτορική Διατριβή. Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης–Τμήμα Φιλολογίας 2003.

Van Leeuwen, Evert Jan: "Funeral Sermons and Graveyard Poetry: The Ecstasy of Death and bodily Resurrection". *Journal of Eighteenth Century Studies* 32/3 (2009): 353-372.

Van Tieghem, Paul: *Le Préromantisme. Études d'histoire littéraire européenne*. Volume 2. Παρίσι: Librairie Félix Alcan 1930.

"Πάρεργον", "Παίγνιον" και "Διηγηματική εγκυκλοπαίδεια": Ο "ναρκισσισμός" της νεοελληνικής δημιουργικής πεζογραφίας ως όχημα της πρώιμης νεοτερικότητας (1716-1866)

Νίκος Μαυρέλος *

Ο όρος "μεταμυθοπλασία", όπως χρησιμοποιήθηκε στη δεκαετία του 1970 (Waugh 1990, 2), αφορούσε σε λογοτεχνικά κείμενα του εικοστού αιώνα με συγκεκριμένες τεχνικές. Μετά από χρόνια θεωρητικοί όπως η Hutcheon (1991, xvi-xvii) άρχισαν να αναζητούν την προέλευση τέτοιων τεχνικών σε παλαιότερα κείμενα, με αφετηρία τον Θερβάντες (Hutcheon 1991, 153). Αναζητώντας τους "προδρόμους", η Hutcheon αναγκάστηκε να δημιουργήσει τον περιφραστικό όρο "ναρκισσιστική αφήγηση" ("narcissistic narrative"), ώστε και να προσδιορίζεται ακριβέστερα η ταυτότητα των κειμένων και να απαλλαχθεί από τις συνήθεις συν(υπο) δηλώσεις του όρου "μεταμυθοπλασία" (Hutcheon 1991, 1), δίνοντας έμφαση στον αυτοαναφορικό χαρακτήρα του λόγου (Hutcheon 1991, 6) και διευρύνοντας τον χρονικό ορίζοντα της μεταμυθοπλαστικής "παράδοσης" (Hutcheon 1991, xv). Θεωρεί πως η μεταμυθοπλασία του τέλους του 20ού αιώνα είναι εγγύτερα στη "ναρκισσιστική" τακτική του τέλους του 18ου, όπως του Sterne (Hutcheon 1991, 8). Είναι επιβεβλημένο να αρχίσουμε και στην Ελλάδα να αντιμετωπίζουμε υπό το φως της θεωρίας της λογοτεχνίας κείμενα πριν τη διαμόρφωση του ελληνικού κράτους, αλλά και τις πρώτες δεκαετίες της ζωής του, όταν η πεζογραφία μας (κυρίως το μυθιστόρημα) προσπαθεί να αποκτήσει μια ταυτότητα.

Στην προαναφερθείσα θεωρία, ο ρόλος του αναγνώστη θεωρείται κομβικός και σε αυτόν στοχεύουν οι συγγραφείς, υιοθετώντας τις συγκεκριμένες τεχνικές (Hutcheon 1991, 7). Ο αναγνώστης επι-

---

* Νίκος Μαυρέλος: Επίκουρος Καθηγητής Νεοελληνικής Φιλολογίας, Τμήμα Ελληνικής Φιλολογίας, Δ.Π.Θ. Τελευταία μονογραφία: Η *"επαρχία της ανυπάρκτου": Είδη, διακείμενα, γλώσσα και νεοτερική ιδεολογία στην Αληθή* Ιστορία *("Ανώνυμος του 1789")*, Σοκόλη-Κουλεδάκης, Αθήνα 2014.

Πρακτικά Ε΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτ. 2014): Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία
Τόμος Β΄ (ISBN: 978-960-99699-9-4)
© 2015 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

μόνως καλείται από τον αφηγητή να συμμετάσχει στην πράξη της αφήγησης, αναγνωρίζοντάς την ως τέτοια (κατ' αντίστιξη προς την πραγματικότητα) και συνάμα ερμηνεύοντάς τη και γεφυρώνοντας έτσι το χάσμα μεταξύ τέχνης και ζωής (Hutcheon 1991, 4-5). Τέτοιες τεχνικές συμπεριλαμβάνουν και την επίμονη προσπάθεια του συγγραφέα να κάνει τους αναγνώστες του **συν**-γραφείς στην αφήγησή του, "συμπληρώνοντας τα κενά" που άφησε (Hutcheon 1991, 37). Η διήγηση γίνεται μέρος της μίμησης, όπως και ο αναγνώστης (Hutcheon 1991, 5), συμμετέχοντας στην ανάλυση του έργου (Hutcheon 1991, 9).

Οι ειδολογικές ταυτότητες που δηλώνονται στα κείμενά μας είναι λογοτεχνικές, αλλά σαφώς διακριτέες από την ποίηση και τον φανταστικό της κόσμο: "Πάρεργον" (όχι "άσμα αηδόνος") του Μαυροκορδάτου, "Παίγνιον" (αληθοφανές, όχι φανταστικό) του Κοραή, "Μελέτη" και "διηγηματική εγκυκλοπαίδεια" (όχι με τα "φτερά του Πηγάσου" και της "ποίησης το κλεπτοφάναρο") του Ροΐδη. Η μυθοπλασία δηλώνεται ως παιγνιώδης με ανάλογη της εποχής ορολογία.

Βασικό ειδολογικό στοιχείο της "ναρκισσιστικής" τακτικής είναι η Παρωδία, κατηγορία ευρύτατα γνωστή από την αρχαιότητα και απαραίτητη σε αυτοαναφορικά κείμενα (Hutcheon 1991, 23). Το μεικτό ύφος (παιγνιώδες[1]-"αστείον" και συνάμα "σοβαρό"-επικοινωνιακό), που μερικές φορές χαρακτηρίζει την Παρωδία ως κατηγορία ομιλιακής πράξης ή λόγου, και επίθεσης στα παραδοσιακά ("ιστορικά") είδη μεταμορφώνοντάς τα, οδηγεί τη Hutcheon στη χρήση άλλης μιας περίφρασης για συγκεκριμένη κατηγορία κειμένων, που είναι εξαιρετικά χρήσιμη για το υλικό που μας απασχολεί, την "παρωδία δίχως γελοιοποίηση".[2] Αυτό το είδος κειμενικής ταυτότητας, μαζί με το "mise en abyme" (Prince 1987, 53), που επίσης χρησιμοποιείται στα κείμενά μας[3],

1 Έτσι μεταφράζεται η αντίστοιχη λειτουργία του λόγου "ludique" του J.-M. Schaeffer (Σεφφέρ 1989, 101).

2 Βλ. Hutcheon 1978. Χαρακτηριστικό παράδειγμα μυθιστορήματος θεωρεί τον *Tristram Shandy* (σσ. 206-207).

3 Οι ήρωες του Μαυροκορδάτου και του Κοραή είναι λόγιοι που συγγράφουν έργα, τα οποία εγκιβωτίζονται. Αναλόγως ο Cervantes στον *Don Quijote* χρησιμοποιεί τον Cid Hamete Benengheli, που θεωρείται χαρακτηριστικό μεταμυθοπλαστικής αυτοσυνειδησίας (Hutcheon 1991, 23). Οι Έλληνες πειραματίζονται με αξιοπρόσεκτα πολυπλοκότερο τρόπο. Υπάρχει συνειδητή παιγνιώδης χρήση των

αποτελούν δύο από τους βασικότερους τρόπους "θεματοποίησης των αφηγηματικών τεχνικών" (Hutcheon 1991, 48–56). Η Hutcheon επισημαίνει ότι τον 20ο αιώνα "η σοβαρή κριτική χρήση της παρωδίας" σχετίζεται με το νεοκλασικό ηρωικωμικό είδος (Hutcheon 1978, 203). Τα παραπάνω θυμίζουν την κοραϊκή άποψη για κείμενα με έντονο το αυτοαναφορικό στοιχείο και ειδολογική ταυτότητα "σοβαρής" παρωδίας, τα λεγόμενα από τον ίδιο "παίγνια", όπως η *Βατραχομυομαχία* και ο δικός του *Παπατρέχας*.[4] Αλλά και ο Ροΐδης για τον ρόλο της "Σάτυρας" (περιλαμβάνει παρωδία, ειρωνεία κ.λπ.) διαπιστώνει κάτι ανάλογο για τη σοβαρή και ανανεωτική της φύση στις «Επιστολές του Σουρλή» (Ροΐδης Α΄ 1978, 346).

Ο "διάλογος" που αρχίζουν κάποιοι συγγραφείς με την παράδοση, κυρίως την αρχαία (και όχι μόνο) και σχετίζεται με την ανανέωση γενικά του πολιτισμού στην εποχή της νεοτερικότητας (πρώιμης ή υστερότερης), συμπεριλαμβάνει την ανανέωση σε επίπεδο αφηγηματικών τεχνικών και ειδών. Αυτή η στάση επιβάλλει τη ρήξη με υπάρχοντες ειδολογικούς ή γενικότερα γλωσσικούς κώδικες (Hutcheon 1991, 38), πέραν των εξωκειμενικών (κοινωνικοί, πολιτικοί ή και γενικότερα πολιτισμικοί).[5] Οι προαναφερθείσες τεχνικές εντοπίζονται ξεκάθαρα και ενσυνείδητα χρησιμοποιημένες σε ελληνικά κείμενα εντός του θεωρητικού και πρακτικού πλαισίου του Διαφωτισμού, με τελική του απόληξη τον Ροΐδη, που μαθήτευσε στον Ασώπιο και την ομάδα του, αλλά γρήγορα πέρασε σε διαφορετικό (περιπλοκότερο) επίπεδο. Τον 18ο αιώνα στη Δύση έχουμε αυτό που και στη δημιουργική

προσωπείων, αλλά και με πολύ "σοβαρότερο" τρόπο η παράθεση των σημειώσεων, υποσημειώσεων, παραθεμάτων, αφηγηματικών σχολίων και αποστροφών του αφηγητή στους αναγνώστες, δηλαδή ο "μυθοπλαστικός ετερόκοσμος" κινείται ξεχωριστά από την εξωκειμενική πραγματικότητα (Hutcheon 1991, 140). Η μυθοπλασία προσφέρει ένα πολιτισμικό μοντέλο οργάνωσης μελλοντικής κοινωνίας, ωθώντας τον αναγνώστη "να γεφυρώσει το χάσμα ανάμεσα στον δικό του κόσμο και τον πιθανό κόσμο ενός μυθοπλαστικού σύμπαντος" (Hutcheon 1991, 140).

4 Παρόμοια αποτίμηση της αυτοαναφορικότητας σε ένα "παιγνιώδες" κείμενο αποδίδει ο Genette στην "parodie stricte" (Genette 1982, 38-41). Ο *Παπατρέχας και τα Φιλοθέου Πάρεργα* μπορεί να θεωρηθεί ότι τείνουν και προς την "παρενδυσία".

5 "Στη μυθοπλασία του 18ου και του 19ου αιώνα το άτομο πάντα ενσωματώνεται εν τέλει στην κοινωνική δομή [...] Στη μοντερνιστική μυθοπλασία ο αγώνας για προσωπική αυτονομία μπορεί να συνεχιστεί μόνο μέσω της αντιπαράθεσης σε υπάρχοντες θεσμούς" (Waugh 1990, 10).

πεζογραφία ονομάζεται "πρώιμη νεοτερικότητα", ενώ η ωρίμανση αρχίζει τον 19ο αιώνα, όπως παρατηρεί και ο Κοραής για τη νέα εποχή (Κοραής 1817, 35-36).

Το πρώτο μέρος του "μυθιστορήματος" του Νικόλαου Μαυροκορδάτου γράφτηκε ενώ ήταν φυλακισμένος (1716-1718). Το 1719 στέλνει αντίγραφο στη Bibliothèque de France και το 1721 άλλο ένα στον Jean Le Clerc προς δημοσίευση. Τον Οκτώβριο του 1721 ο Antoine Epis πληροφορεί τον Le Clerc ότι ο Ηγεμόνας αποφάσισε να το τροποποιήσει, εμπλουτίζοντάς το με δεύτερο μέρος που, ωστόσο, ποτέ δεν έγραψε.

Πρόκειται για μωσαϊκό από διαφορετικά ενσωματωμένα είδη -που απαντώνται και μεμονωμένα στα έργα του, όπως διαπιστώνουμε με μια ματιά στον κατάλογο των τίτλων (Mavrelos, 2011, 78-79)-, αλλά εντός του μυθιστορήματος διαπλέκονται αρμονικά. Ο σκοπός μιας τέτοιας θραυσματοποίησης συνάδει με την τάση απεικόνισης της πραγματικότητας, χρησιμοποιώντας όσο το δυνατόν περισσότερα είδη λόγου, αν και τα "σοβαρά" καταλαμβάνουν μεγάλο μερίδιο σε σχέση με τα "παιγνιώδη". Ωστόσο, η παιγνιώδης-μυθοπλαστική ταυτότητα του αφηγηματικού πλαισίου όπου εντάσσονται "σοβαρά" είδη, προσδίδει στα τελευταία έναν χαρακτήρα ψυχαγωγικό ή τερπνό, εκτός από καθαρά παιδευτικό. Θα λέγαμε ότι η κρυπτική (σχεδόν αστυνομική) υφή, που δίνεται στον αφηγηματικό ιστό του έργου, εντός του πλαισίου όπου εντάσσονται όλα τα είδη, το καθιστά ελκυστικό. Η δεδηλωμένη ταυτότητα του "παρέργου" –που εξυπηρετεί και προάγει το "έργο" του ως Ηγεμόνα– από τον δήθεν ερασιτέχνη Μαυροκορδάτο για παιδευτικούς σκοπούς, τον καθιστά συνειδητά πειραματιζόμενο, όπως δηλώνει στον πρόλογο.[6] Η λογοτεχνική συνείδηση ενισχύεται από τον προαναφερθέντα κρυπτικό χαρακτήρα του μυθοπλαστικού πλαισίου σε συνδυασμό και με τον αισθητικό σκοπό, που προδίδει η επιμελημένη ρητορική σκευή του λόγου και η αρμονική διαπλοκή των ειδών λόγου εντός του γενικού πλαισίου.

Στον πρόλογό του, ο αφηγητής αυτοπαρουσιάζεται ως "αναγνώστης"[7] της παράδοσης και συνάμα συγγραφέας, επιλέγοντας να

6 Κάτι ανάλογο γίνεται στη γαλλική παραγωγή του 17ου αιώνα (Muratore 1994, 17).

7 Πρόκειται για ναρκισσιστικό τέχνασμα που θα εντοπίσουμε και στην *Πάπισσα,* αλλά με παιγνιωδέστερο τρόπο. Η λογοτεχνία παρουσιάζεται ως διαδικασία εν προόδω, όχι ως προϊόν (Hutcheon 1991, 8).

παρουσιάσει το έργο του ως πλέγμα μυθοπλαστικό και συνάμα πραγματικό[8], με τρόπο νεοτερικό ως προς τη φιλοσοφία του και συνάμα "παιγνιώδη". Πρόκειται για μυθοπλαστικό σύμπαν, δοσμένο με αληθοφάνεια και χρήση "σοβαρών" εργαλείων, όπως η πραγματεία κλπ.. Δεν είναι τυχαίο το ότι μετά το "πάρεργον"[9], που μπορεί να θεωρηθεί μυθιστορικό πείραμα της νεοτερικής εποχής, αφού συνδυάζει υψηλά/σοβαρά και χαμηλά/παιγνιώδη είδη και ύφη, θα συνεχίσει να γράφει "έργα" (υψηλού ύφους/είδους με διδακτικό σκοπό) με παραδοσιακή ειδολογική ταυτότητα (πραγματείες, φιλοσοφικά δοκίμια κ.λπ.). Το άλλοθι που προσφέρει ο προϋπάρχων ειδολογικός προσδιορισμός "πάρεργον" επιτρέπει στον Μαυροκορδάτο να μετατρέψει μία μακρά μυθοπλαστική αφήγηση σε ένα νέο είδος, προβάλλοντας και την ιδεολογία του. Από τη μία αποφεύγει τα δύο άκρα –το "παιγνιώδες", αναληθοφανές και φθαρμένο αρχαίο είδος της Μυθιστορίας και τη βαρετή και επικοινωνιακή ειδολογική κατηγορία της πραγματείας–, και από την άλλη τα χρησιμοποιεί συνδυάζοντάς τα εντός ενός νεότευκτου ειδολογικού μορφώματος, του οποίου ονομασία δεν υπήρχε στα Ελληνικά και γι' αυτό δεν το ονομάζει, όπως κάνουν οι παραλήπτες του έργου του που το προσδιορίζουν ως "είδος μυθιστορήματος". Εντούτοις, αποφεύγει τον καθαρά ειρωνικό τόνο του Θερβάντες και άλλων του 17ου αιώνα, εισάγοντας φιλοσοφική χροιά στο αφηγηματικό είδος, η οποία θα γίνει λίγο αργότερα χαρακτηριστική στο μυθιστόρημα του Διαφωτισμού από τον Montesquieu (*Περσικές Επιστολές* 1721) και έπειτα. Συνδυάζει επίσης τον "υποκειμενικό" (πρωτοπρόσωπο) μυθοπλαστικό τρόπο με τον "αντικειμενικότερο" και σοβαρό επιστημονικό τρόπο. Όλα τα προαναφερθέντα συνιστούν τον "σοβαρώς αστείον" (κατά Κοραή) χαρακτήρα του ειδολογικού μορφώματος που τιτλοφορεί "πάρεργον".[10]

8 Πρόκειται για την αρμονική απεικόνιση με αληθοφάνεια σε όλα (Hutcheon 1991 και Muratore 1994, 14).

9 Ο όρος, τοποθετημένος ως παρακειμενικός δείκτης της ειδολογικής ταυτότητας του κειμένου, παραπέμπει στην ελληνόφωνη παράδοση. Βλ. ενδεικτικά Πλάτων, *Ευθύδημος* 273 d 3-6. Για την έννοια του παρέργου πρβλ. Culler 1989, 193-194.

10 Η πολιτική φιλοσοφία, π.χ., που διαμορφώνει το υπόβαθρο του φιλοσοφικού λόγου του ήρωα για διεθνή γεγονότα, σχέσεις ευρωπαϊκών κρατών/εθνών και πολιτισμικού στάτους της Οθωμανικής Αυτοκρατορίας, είναι υφολογικά και ειδολογικά σε αντιπαράθεση με τη λαϊκότροπη αφήγηση του βαρκάρη ή των φυλακισμένων (Mavrelos 2011). Θεωρητική σκέψη περί λογοτεχνίας επίσης εντάσσεται στο έργο, όχι μόνο στον πρόλογο όπως συνήθως αλλά και

Η διττή ταυτότητα, σε συνδυασμό με τον θραυσματικό και παιγνιώδη χαρακτήρα του λόγου τονίζονται στην αρχή από τον αφηγητή, που δηλώνει πως το πάρεργο" είναι, εν ολίγοις, ένα ελαφρύ ανάγνωσμα για να κοιμηθεί κάποιος ευχάριστα, έχοντας κουραστεί από πολύ σοβαρότερα αναγνώσματα και συνομιλίες με μορφωμένους φίλους[11]. Το βιβλίο του είναι χαμηλού είδους ή/και ύφους ("ούτε νοημάτων υψηλοτέρων"), ενώ ο ίδιος δείχνει μετριοπάθεια ομολογώντας ότι ήταν απογοητευμένος που δεν μπορούσε να φτάσει τους Αρχαίους ("επί τη των Παλαιών ακριβεία όλως επτοημένος") ούτε να γράψει ποίηση ("ουκ είχον άσαι κατ' αηδόνα"[12]). Παρόλα αυτά, η μετριοπάθεια εξαφανίζεται όταν συγκρίνει το επίτευγμά του με άλλα φλύαρα έργα ("το άμουσον μεν, λαλίστατον δε της χελιδόνος ουκ εμιμησάμην") των συγχρόνων του, αφού θεωρεί το δικό του καλύτερο. Πρόκειται για μέσο ύφος, σε εκλαϊκευμένο επιστημονικό-φιλοσοφικό αφήγημα, που προτιμάται από τους διαφωτιστές λόγω της στόχευσης στο ευρύ κοινό.

Οι αυτοαναφορικές παράγραφοι της εισαγωγής προτάσσονται της ιστορίας, δίνοντάς μας το ποιητολογικό στίγμα της αφήγησης για τον συγγραφέα, τις προθέσεις του ως αναγνώστη και μιμητή, αλλά και τον αναγνώστη-στόχο του και την αντίδρασή του, ενώ στη συνέχεια θα δούμε να τον καλεί να συμπληρώσει τα κενά που εμφαντικά αφήνει. Κατονομάζεται επίσης η ειδολογική ταυτότητα του κειμένου και η θέση του στην ειδολογική γκάμα (μεταξύ "υψηλών" και "χαμηλών"). Πρόκειται για καμβά από εγκιβωτισμένα είδη με συνεχείς παρεμβάσεις του αφηγητή και αποστροφές στον αναγνώστη, χρησιμοποιώντας μια σειρά από τεχνικές και θεματικά στοιχεία που αναδεικνύουν εν γένει τη νεοτερική ιδεολογία του, κομμάτι αναπόσπαστο της οποίας είναι και η πειραματική-υβριδική ταυτότητα του αφηγήματος.

εγκιβωτισμένη στο κείμενο (Mavrelos 2011). Τα μεταγλωσσικά μηνύματα συχνά εγκιβωτίζονται στη λογοτεχνία του 17ου αι. (Muratore 1994, 16).

11 Η μελέτη που μνημονεύει εδώ αφορά σε πραγματείες και φιλοσοφικά έργα (Μαυροκορδάτος 1989, 74). Ο Μαυροκορδάτος γενικότερα αναφέρεται στην κρίση του αναγνώστη για την εξέλιξη του μυθιστορήματος μέχρι το (ανοιχτό) τέλος, κάτι χαρακτηριστικό στις ναρκισσιστικές αφηγήσεις (Hutcheon 1991, 9).

12 Ο αφηγητής δεν μπορεί να ξεπεράσει τους αρχαίους και άρα βλέπει την καταφυγή στην πεζογραφία ως κάτι καλύτερο, όπως θα κάνει και ο Κοραής. Στον Νεοκλασικισμό το πρότυπο ήταν οι Αρχαίοι (Muratore 1994, 14).

Στην αρχή του επόμενου αιώνα, πριν τη δημοσίευση του *Παπατρέχα* (1811-1820), ο Κοραής γράφει την περίφημη "Επιστολή προς Αλέξανδρον Βασιλείου" (1804) και τον πρόλογο στους αισώπειους *Μύθους* (1810), εκθέτοντας αντίστοιχα τη θεωρία και την ιστορία δύο βασικών πεζογραφικών ειδών, της Μυθιστορίας (μακρά αφήγηση) και του Μύθου ή του Παραμυθιού (σύντομη αφήγηση), δύο είδη του παρελθόντος που τα διαδέχτηκαν δύο νέες ειδολογικές μορφές (Μυθιστόρημα και Διήγημα). Παρόλο που στη θεωρία και την ιστορία των παλαιών ειδών δεν συμπεριλαμβάνει τα νέα, η νεοτερική του ιδεολογία τον οδηγεί να παροτρύνει τους Έλληνες να παράγουν πεζογραφία.

Ακόμα ένα δεδομένο που πρέπει να λάβουμε υπ' όψη όταν μιλάμε για νεοτερικές τεχνικές και ανανέωση ειδών, ή θεματοποίηση της συγγραφικής ιδιότητας, είναι και το όλο εγχείρημα της "Ελληνικής Βιβλιοθήκης", ένα πρόγραμμα αναγνώσεων του λαού. Αν λάβουμε υπόψη την πρώτη έκδοση του *Παπατρέχα*, πρέπει να αναθεωρήσουμε και την όλη πρόσληψή του, ακόμα και την ίδια την εκδοτική τακτική που από τον 19ο ήδη αιώνα το απέσπασε από τα συμφραζόμενά του, δηλαδή την *Ιλιάδα* που κατ' ουσίαν εγκιβωτίζει στο αφήγημα, αλλά και τα σχόλια ("Επιστασίαι") του ήρωα στο έπος. Αντί να γράψει μια σοβαρότατη Praefatio[13], γράφει ένα "παίγνιον". Το παλαιό είδος μακράς αφήγησης του "πατέρα" των Ελλήνων, όπως ονομάζει τον Όμηρο, εγκιβωτίζεται στο Νέο αφήγημα-παίγνιον, με στόχο τον αναγνώστη και τη διαδικασία της ανάγνωσης. Ο Κοραής ήξερε πολύ καλά ότι η νέα εποχή ήρθε και οι Έλληνες έπρεπε να συμμετάσχουν σε αυτή (πολιτισμικά και πολιτικοκοινωνικά), μπολιάζοντας την παράδοση με νέες ιδέες. Με τα γραπτά του το αποδεικνύει έμπρακτα, δίνοντας το παράδειγμα. Ωστόσο, η άποψή του για τη νεοτερικότητα στο θεωρητικό επίπεδο δηλώνεται ξεκάθαρα στην "Επιστολή εις τους εκδότας του *Λογίου Ερμού*" (Κοραής 1817, 35-36), αλλά εμμέσως περιγράφεται και στον *Παπατρέχα*.[14]

13 Η μείξη κριτικής και λογοτεχνίας είναι συχνή σε "ναρκισσιστικά" κείμενα (Hutcheon 1991, 15).

14 Βλ. Κοραής 1978, 112-113. Ο Κοραής θεωρεί την υπερβολική λατρεία της αρχαιότητας συντηρητική και μάλλον απρόσφορη στάση για το μέλλον της ανθρωπότητας, επιτιθέμενος στον Κοδρικά, που αποκαλεί "αρσενικόν γραΐδιον", αλλά και στους "σχολαστικούς" (Κοραής 1817, 33).

Είναι γενικότερα γνωστό ότι ο Κοραής δεν ήθελε να γράψει μυθιστορία, αφού τη θεωρεί επικίνδυνο είδος (Κοραής 1986, ιστ΄). Αυτό όμως που δεν προσέχθηκε είναι ότι δεν εγκρίνει το αναληθοφανές είδος όπως είχε εξελιχθεί ως τον 17ο αιώνα, ενώ για τη μυθιστορηματική παραγωγή του Διαφωτισμού δεν αναφέρει τίποτα. Πιστεύει πως θα χρειαστεί πρωτίστως να "φωτιστεί" ο λαός, με όχημα τη σωστή γλώσσα και τη λογική. Το εκδοτικό του πρόγραμμα αποσκοπεί στην υλοποίηση του στόχου, προσφέροντας τον τρόπο "φωτισμού": "διάλογος" (όχι Μάχη) με τους Αρχαίους και το βλέμμα προς το μέλλον. Έτσι, επινοεί την ιστορία του Οδυσσέα της νέας εποχής (περιπέτεια στην κειμενική παράδοση και τελικά μόρφωση), εγκιβωτίζοντας σε αυτή αυτούσιο το αρχαίο Έπος και θεματοποιώντας όχι μόνο τη δουλειά του, αλλά και την πράξη της γραφής. Υιοθετεί έναν ναρκισσιστικό τρόπο παρουσίασης, δικαιολογώντας τον με ειδολογική ονομασία από την Αρχαιότητα ("παίγνιον"). Η μεταμόρφωσή της, ωστόσο, είναι δεδομένη, αφού το παράδειγμα της *Βατραχομυομαχίας* που χρησιμοποιεί είναι ξεκάθαρα παρωδία, ενώ το δικό του κείμενο δεν είναι τόσο καθαρό ειδολογικά. Εγκιβωτίζει το μεγάλο έργο του παρελθόντος ως είδος επαινετικής κριτικής, σε παρωδία δίχως γελοιοποίηση. Θεωρεί τον Όμηρο "γενάρχη της ελληνικής σοφίας" (Κοραής 1986, 36) και πατέρα του Έπους, άμεσου προγόνου της Μυθιστορίας. Διαβάζοντας τον *Παπατρέχα* σε σχέση με την παρουσίαση του μυθιστορικού είδους, εντός των συμφραζομένων του εγχειρήματος της "Ελληνικής Βιβλιοθήκης", θα μπορούσαμε να ανακαλύψουμε μια άλλου είδους κειμενική "πραγματικότητα" από αυτή που η κριτική μας έβλεπε στο έργο, το ότι δεν είναι απλά ένα διδακτικό αφήγημα (Αγγέλου, "Εισαγωγή" στο: Κοραής 1978, 21). Η εκδοτική τακτική του Κοραή έχει ως εξής: η πρώτη επιστολή του Ζ.Λ. τίθεται ως Praefatio της Α΄ Ραψωδίας, η δεύτερη της Β΄, η τρίτη της Γ΄ και η τέταρτη της Δ΄. Εν ολίγοις, αν έκδοση είχε ολοκληρωθεί με τις 24 ραψωδίες, όπως το σχεδίαζε[15], τότε το έργο θα ήταν μια εξαιρετικά τολμηρή νεοτερική αφήγηση που θα εγκιβώτιζε την σημαντικότερη εκτενή αφήγηση της αρχαιότητας, ένα μυθιστόρημα της νεοτερικής εποχής, αν και πολλοί κριτικοί μας διστάζουν να το ονομάσουν έτσι.

15 Πολλοί μελετητές δεν είναι σίγουροι γιατί διακόπτει την προσπάθειά του, ενώ μερικοί θεωρούν ότι έγινε λόγω Επανάστασης. Το ενδιαφέρον είναι όμως ότι και ο *Παπατρέχας* και τα *Φιλοθέου Πάρεργα* διακόπτονται, παρά την αντίθετη πρόθεση των συγγραφέων, λόγω σοβαρότερων ασχολιών.

Και μόνο το εγχείρημα του εγκιβωτισμού της *Ιλιάδας* είναι αρκετό για να θεωρηθεί πρώιμο δείγμα "ναρκισσιστικής αφήγησης". Η ιστορία του Παπατρέχα-Οδυσσέα και η δήλωση του αφηγητή-φιλολόγου ότι ο παιγνιώδης χαρακτήρας του διαλόγου με το έπος, όχι μόνο δεν θα το βλάψει αλλά θα το ωφελήσει, αναδεικνύουν μαζί με τον εγκιβωτισμό την ηθελημένη χρήση αυτών των δεδομένων. Το επιπλέον στοιχείο που μας οδηγεί στην κατεύθυνση αυτή, είναι και ο ρόλος που ο Κοραής ομολογημένα επιφύλασσε στους αναγνώστες, τους οποίους προσπαθεί να κατευθύνει και με την επιλογή της επιστολικής μορφής ως άμεσης, ελκυστικής και συνηθισμένης στον Διαφωτισμό. Η σοβαρή και η παιγνιώδης λειτουργία συνδυάζονται αρμονικότατα και αφορούν όχι στον πλασματικό αποδέκτη-περσόνα του Κοραή, αλλά σε όλους τους Έλληνες. Ο συγγραφέας υιοθετεί ηθελημένα τις ταυτότητες των ηρώων (φιλόλογος στη Βολισσό και Ζ.Λ., προσωπείο που χρησιμοποίησε και στους *Μύθους* του), επιδιώκοντας έτσι να αναδείξει τον μυθοπλαστικό χαρακτήρα της ιστορίας αλλά και την πραγματικότητα της ίδιας της γραφής, διατηρώντας παράλληλα ρευστά τα όρια ανάμεσα στην πραγματικότητα και την τέχνη. Ξέρει ότι όλοι καταλαβαίνουν ποιος κρύβεται πίσω από τα προσωπεία, αλλά του αρέσει το "παίγνιον" και γι' αυτό δεν θέλει να παραδεχτεί ανοιχτά την ταυτότητά του. Όπως γράφει στον Βασιλείου: "... κατ' ουδένα τρόπον δεν αγαπώ να ομολογήσεις εις κανένα ή δια ζώσης ή δια γραμμένης φωνής, ότι είμαι εκδότης, δια πολλάς αιτίας. Ας το υπονοούν, αλλ' ας μη το ακούση κανείς μήτ' από σε μήτ' απ' εμέ ομολογούμενον" (Κοραής 1885, 295). Βάζει τον αναγνώστη στο σοβαρό "παιχνίδι" της αφήγησής του και παρακάτω αποκαλύπτει τον ενθουσιασμό του επειδή εκδίδει πρώτος τον Όμηρο με σημειώσεις, ενώ πιστεύει πως θα πουλήσει γιατί είναι μικρό σε όγκο και ελκυστικό, ανανεωμένο και προσαρμοσμένο στην τότε "ώρα και κατάστασιν" (Κοραής 1885, 295). Ταυτόχρονα αποκαλύπτει την εξίσου νεοτερική επιδίωξη να γίνει η έκδοση πηγή εσόδων, από τη μία για να πληρώσει τον Βάμβα (Κοραής 1885, 297), αλλά και για να μπει με αυτόν τον τρόπο στο Πανεπιστήμιο.

Στο εγχείρημα αυτό της ελκυστικής αφήγησης, ο Κοραής κωδικοποιεί και την επαφή του απλού αναγνώστη με τη γραμματειακή παράδοση, έναν διάλογο που από την ανάγνωση θα οδηγήσει στη γνώση και από την παθητικότητα στον οραματισμό και την προώθηση της δημιουργίας. Έτσι, η ανάγνωση γίνεται γραφή και

ο ήρωας από ανα-γνώστης γίνεται γνώστης των συγγραφέων[16]. Η "γνώση" ή η αλήθεια που θα ανακαλύψει ο αναγνώστης δεν αφορά μόνο την εξωτερική πραγματικότητα, αλλά και την εσωτερική του πραγματικότητα, μέσω ενός "πλάσματος" αληθοφανούς.

Το προαναφερθέν παίγνιο, ανάμεσα στην πραγματική και τη μυθοπλαστική ταυτότητα του ήρωα-φιλολόγου και την επιμελημένα ρεαλιστική αληθοφάνεια του μυθοπλαστικού κόσμου, στην ουσία ενισχύει την οριακή φύση της ειδολογικής ταυτότητας του κειμένου, θεματοποιώντας και σε αυτό το επίπεδο τη γραφή με τα είδη της. Στην ουσία τα πάντα κινούνται γύρω από τον κόσμο των σημείων, που αποτελεί το πιο επίμαχο χαρακτηριστικό της λειτουργίας ενός κειμένου από την πλευρά της "ναρκισσιστικής" θεωρίας. Ο Κοραής δεν ενδιαφερόταν μόνο για τη λογοτεχνική γλώσσα, όπως συνήθως συμβαίνει στη μεταμυθοπλασία του 20ού αιώνα, αλλά για τη γλώσσα ως μέσο διαμόρφωσης κυρίως της "μέσης τάξεως" (Κοραής 1978, 122). Γι' αυτόν η τέχνη δεν διαχωρίζεται από τη φιλολογία, ούτε από καμία άλλη επιστήμη, αλλά αποτελούν συμπληρωματικές πλευρές της ανθρώπινης φύσης που εξυπηρετούν δύο διαφορετικές ανάγκες του, την ορθότητα και την αλήθεια, για να "εύρη εις μέρος τι επιστήμης το αληθές ή τέχνης το ορθόν" (Κοραής 1978, 118-119). Ο ήρωας-φιλόλογος περιγράφει την επιστημονική δουλειά του, παράλληλα με την αφήγηση της πορείας του παπά από την άγνοια στη γνώση και κατόπιν στη δημιουργία.

Η επιστολική μορφή λειτουργεί ως καθρέφτης (Hutcheon 1991, 12), αντανακλώντας διαφορετικά κείμενα και είδη που είναι ασυνδύαστα, αλλά εντός του πλαισίου του καθρέπτη συνυπάρχουν και "δένονται" σε αρμονικό όλον, υποβοηθώντας και

16 Η πορεία "διαμόρφωσης" του παπά είναι αυτή που ήθελε ο Κοραής για τους αναγνώστες. Η παιδική του ηλικία μοιάζει να βγήκε από αρχαιοελληνικό μυθιστόρημα (πειρατές, περιπέτειες κλπ.), όπως του Κορνήλιου στον Μαυροκορδάτο, ενώ οι περιπέτειες του κουρσάρου πατέρα του συγκρίνονται με εκείνες των "ληιστήρων" ή "ομηρικών εκείνων καπιτάνων" και αντιπαρατίθενται με του Κολόμβου ή του Cook (Κοραής 1978, 99-100). Αφού γίνει παπάς, αποκτά αξιοπρεπή ζωή, αλλά όχι μόρφωση, η οποία έρχεται βαθμιαία, μέσω μελέτης ώσπου γίνεται συγγραφέας. Η επιστολική μορφή τον υποβάλλει εντονότερα ως πρότυπο στον αναγνώστη, όπως συμβαίνει στις "ναρκισσιστικές αφηγήσεις" (Hutcheon 1991, 27). Μέσω του μυθοπλαστικού σύμπαντος του ήρωά μας, ο αναγνώστης καλείται να διαμορφώσει το δικό του σύμπαν ώστε να βρει τον δρόμο του προς την πνευματική ελευθερία (Hutcheon 1991, 27).

τους εξωκειμενικούς στόχους, που προβάλλονται καλύτερα. Μεταμορφώνοντας την ειδολογική, γλωσσική και ευρύτερα φιλοσοφική παράδοση, ένα μεγάλο μυθοπλαστικό πεζό κείμενο, που εγκιβωτίζει γνωστά από την Αρχαιότητα και το Βυζάντιο είδη και ύφη, αναδεικνύει και τη σχέση που πρέπει ο Νεοέλληνας να έχει με τους παλαιότερους, καθορίζοντας και την ίδια την εθνική και πολιτισμική ταυτότητα, με βασικό όργανο τη γλώσσα. Η μίμηση των αρχαίων γίνεται με γόνιμο τρόπο διαφορετικό από τον Κλασικισμό. Εξάλλου, στην κοραϊκή θεωρία για τη μίμηση, ο μεγάλος συγγραφέας υποδεικνύει με διαλογικό τρόπο τον τροποποιητικό ρόλο της παρωδίας κατά τη διάρκεια περιόδων μετάβασης –όταν είναι φυσικά εκλεπτυσμένη παρωδία και όχι "χυδαία". Ο Κοραής, αν και εφαρμόζει για το νέο είδος συγκεκριμένους αριστοτελικούς κανόνες, διατηρεί τον παιγνιώδη χαρακτήρα της παρωδίας, χωρίς όμως να λειτουργεί αρνητικά (γελοιοποίηση) για την παράδοση.

Οι κατηγορίες διαλογικών σχέσεων ανάμεσα σε είδη και κείμενα, στο παλίμψηστο του *Παπατρέχα*, που αναδεικνύουν τη "ναρκισσιστική" πλευρά, είναι βασικά δύο: τα παραθέματα (σε υποσημειώσεις, αλλά και δίχως παραπομπή στο κείμενο), μέσω των οποίων ο Κοραής υποστηρίζει τα επιχειρήματά του, και τα μορφολογικά και τα δομικά στοιχεία, χαρακτηριστικά ή τεχνικές, που εντάσσονται στο γενικότερο αφηγηματικό επιστολικό πλαίσιο. Δεδομένου ότι ήταν απόλυτα συνειδητοποιημένος για την είσοδο στη Νέα Εποχή φτιάχνει ένα υβριδικό κείμενο, που ανταποκρίνεται στην ιδεολογία της νεοτερικότητας με νεοτερικές τεχνικές, πέραν των κλασικών-κλασικιστικών προτύπων, αλλά σε συνεχή γόνιμο διάλογο με αυτά.

Αν οι αναγνώστες των προαναφερθέντων παραδειγμάτων περιπλανώνται στην παράδοση με τρόπο δηλωμένο από τον συγγραφέα, στην *Πάπισσα* καλούνται να λάβουν ενεργότατο ρόλο ή μάλλον προκαλούνται να δείξουν ευφυΐα, αποκρυπτογραφώντας πολλά από τα τεχνάσματα του Ροΐδη. Το παιχνίδι είναι πολύ δυσκολότερο και εγγύτερα στη μεταμυθοπλασία του 20ού αιώνα. Από τον υπότιτλο φαίνεται η παιγνιώδης διάθεση του συγγραφέα που, σε αντίθεση με τους προηγούμενους, δηλώνει ότι είναι «σοβαρό» είδος (μελέτη). Πρόκειται δηλαδή για μεταμυθοπλαστική και συνάμα μεταϊστορική αφήγηση. Στον πρόλογό του επιχειρεί να εκθέσει τις θεωρητικές του απόψεις για τον τρόπο, το είδος και τις τεχνικές

της γραφής του, ενώ στην «Εισαγωγή» παρουσιάζει το υλικό. Επιπλέον, στην αρχή του καθενός από τα τέσσερα κεφάλαια, αλλά και στις σημειώσεις του, διατυπώνει ποιητολογικές παρατηρήσεις εν είδει αφηγηματικών σχολίων, κάτι που συχνά πράττει και εμβόλιμα εντός του κειμένου, όπως οι Ευρωπαίοι συγγραφείς (π.χ. Sterne και Thackeray).

Εδώ θα ασχοληθούμε ενδεικτικά με κάποιες παρατηρήσεις επί του προλόγου, όπου η περιγραφή της συλλογής του υλικού ως αναγνωστική περιπλάνηση μπορεί να συνοψιστεί στη φράση: "ο αναλαβών τον άχαριν κόπον να φυλλομετρήσει τας απεράντους συλλογάς των μεσαιωνικών χρονογράφων... και μύρια άλλα βιβλία εις μόνους τους σοφούς και τους σκώληκας γνωστά, άτινα ονομάζει ο Μουρατόρης sterili steppe della letteratura del medio evo, ήτοι 'αγόνους ερήμους της μεσοχρονίου φιλολογίας'" (Ροΐδης Α΄ 1978, 70). Η αναγνωστική περιπέτεια, το εράνισμα (βασικό και για Μαυροκορδάτο-Κοραή) και στη συνέχεια η "συναρμογή μωσαϊκού" από "βορβορώδεις πηγές", που περιγράφεται με καυστικό χιούμορ, αποσιωπά ηθελημένα (τουλάχιστον εδώ) όλες τις λεγόμενες "μεταγενέστερες πηγές" του. Παράλληλα, υποστηρίζει ότι "Εκάστη εν τη 'Παππίση Ιωάννα' φράσις, πάσα σχεδόν λέξις στηρίζεται επί τη μαρτυρία συγχρόνου συγγραφέως... ως καταφαίνεται εν μέρει εκ των εν τέλει του πονήματος σημειώσεων, ας ηδυνάμην ευκόλως να πολλαπλασιάσω· αλλά πριν ή καταστήση τις ογκωδέστερον το βιβλίον του, πρέπει πρώτον να γνωρίζη αν θέλει αναγνωσθή..." (Ροΐδης Α΄ 1978, 71). Φυσικά, κανένας δεν πίστεψε αυτά τα λόγια, αφού παιγνιωδώς αποκρύπτει κάποιες σύγχρονες πηγές ή "διαστρεβλώνει" άλλες, ενώ τα παραθέματα συχνά είναι από "δεύτερο χέρι", συναρμόζοντας ένα παρωδιακό "παλίμψηστο". Η ναρκισσιστική αυτή τεχνική, ενισχύεται και από την επισήμανση ότι η εικόνα είναι "οποσούν πιστή", ενώ το πόνημα "μεσαιωνική μελέτη", προβάλλοντας στον αναγνώστη την ιδέα ότι δεν έχει ο τρόπος απεικόνισης τίποτα κοινό με λογοτεχνική πραγμάτευση του θέματος, και υποστηρίζοντας ότι ακόμα "ουδέν ουδαμού εξεπονήθη ακόμη βιβλίον τοις πάσι προσιτόν και εν ταυτώ ευσυνειδήτως γεγραμμένον, καθιστών αυτήν πασίγνωστον και φαεινήν ως [...] ο 'Ιβανόης' την ιπποτικήν Αγγλίαν" (Ροΐδης Α΄ 1978, 70). Η απόληξη του διαφωτιστικού προγράμματος εκλαΐκευσης επιστημονικών έργων υπονοείται, αλλά παρωδείται με "σοβαρό" τρόπο, ενώ

δηλώνεται ο κυριότερος στόχος του (ιστορικό μυθιστόρημα). Ξέρουμε σήμερα, όπως και τότε, ότι ο μύθος έχει δώσει αφορμή για πολλά κείμενα (λογοτεχνικά, πολιτικοθρησκευτικά και ιστορικά). Το γεγονός ότι αποκρύπτει πηγές δεν μπορεί, συνεπώς, να εκληφθεί ως ψεύδος, αλλά περισσότερο ως λογοτεχνική σύμβαση. Ακόμα και οι μελέτες για την Πάπισσα δεν ήταν πάντα επιστημονικές, όπως δεν είναι αντικειμενικές ούτε σήμερα (π.χ. d'Onofrio), αφού το πρόσωπο παραμένει μεταξύ μύθου και πραγματικότητας. Ο Ροΐδης δημιουργεί ένα παίγνιο διαφορετικό από τα παλαιότερα, νεοτερικό και δεδηλωμένα παραπλανητικό, κάτι που δεν εφάρμοσε μόνο για τις "πηγές", αλλά θα το διαπιστώσουμε και στο έργο ως μυθιστόρημα. Τα κενά στην υπόθεση, τα παραθέματα, οι "διαστρεβλώσεις" τους, τα ενσωματωμένα αφανή χωρία και όλο το διακειμενικό πάνθεον, έχουν ήδη εντοπιστεί ως φαινόμενο. Για την *Πάπισσα* έχει γίνει μια αξιοθαύμαστη προσπάθεια επισήμανσης, καταγραφής και πρωτογενούς ταξινόμησής τους (Τιτούρης 2009), αν και θα έπρεπε να παρατίθενται με συστηματικότητα οι πηγές όπως εμφανίζονται στο κείμενο, ώστε να αναδειχθεί ο ρόλος τους στο λογοτέχνημα, όχι η ακρίβειά τους.

Ο Ροΐδης ομολογεί ότι σκοπός είναι κάνει ευχάριστο και εύπεπτο το βιβλίο ("είδος διηγηματικής εγκυκλοπαιδείας"), περιορίζοντας το "ξηρό" επιστημονικό μέρος στην "Εισαγωγή" (Ροΐδης Α΄ 1978, 69). Ταυτόχρονα, για το υπόλοιπο μέρος του έργου δηλώνει ότι, αφού συνέλεξε το υλικό, το άφησε "επί πέντε περίπου έτη... υπό τα πιεστήρια της φαντασίας" του[17] (Ροΐδης Α΄ 1978, 68). Αν αναλογιστούμε την δεδηλωμένη παιγνιώδη διάθεση με στόχο κείμενα (παρωδία) και ανθρώπους ή θεσμούς (σάτιρα), όχι του Μεσαίωνα αλλά των ημερών του, θα θεωρήσουμε τον προσδιορισμό "μελέτη" εξίσου παιγνιώδη, κάτι φυσικό για μυθιστόρημα, ταυτότητα την οποία κανείς αναγνώστης δεν αμφισβήτησε την αυτή, όπως συμβαίνει με τα προηγούμενα παραδείγματα. Αναρωτιέται κανείς πώς γίνεται να ανιχνεύεται με ξεπερασμένο τρόπο η ακρίβεια στη χρήση των "πηγών", σαν να επρόκειτο για ιστορική μελέτη. Απλά ο Ροΐδης πέτυχε τον στόχο του, που δεν ήταν τόσο να μας περιγράψει τα περί Πάπισσας, αλλά να στήσει μια παγίδα στους αναγνώστες-ιχθύες, ακόμα και στους

17 Ο Ροΐδης επιτίθεται έτσι στη ρομαντική σύλληψη του έργου με την αχαλίνωτη φαντασία. Πρβλ. Muratore 1994, 12.

"κολυμβώντας εις τα νάματα της [φιλολογικής] επιστήμης", θα λέγαμε συμπληρώνοντας τη φράση του (Ροΐδης Β΄ 1978, 234).

Από τη δεκαετία του 1980 αντιμετωπίζεται ως αξιόλογο μυθιστόρημα, ενίοτε και αριστουργηματικό, αλλά με γενικές αναφορές στην "αυτοαναφορικότητα" και στο παιχνίδι με την ιστορία ή τις "πηγές". Ωστόσο, σε σχέση με τα κείμενα στο παλίμψηστο του μυθιστορήματος, σχεδόν πάντα ελεγχόταν με αυστηρό τρόπο, αν και δε λείπουν οι απόψεις για το αξεπέραστο ύφος, την εξαιρετική γλώσσα, τα ευφυολογήματα και την ικανότητα να δομεί εξαιρετικά τον λόγο του.[18] Θεωρήθηκε θετικιστής, αντιρομαντικός, ταινικός που δεν έχει καταλάβει καλά τον Χέγκελ, υπερβολικά επιθετικός απέναντι στο κατεστημένο, ειδικά στη Διαμάχη με τον Βλάχο, αν και είναι αποδεκτό ότι η *Πάπισσα* και πολλές "μελέτες" είναι μείγμα σάτιρας και παρωδίας. Παραβλέπεται δηλαδή το γεγονός ότι τόσο η ιδεολογία ή κοσμοθεωρία του, όσο και η άποψή και οι τεχνικές του για τον λόγο, απηχούν τον ευρωπαϊκό αέρα της νεοτερικότητας. Θα λέγαμε πως το μυθιστόρημα δεν είναι πρωτοπόρο μόνο για τα ελληνικά πράγματα, αλλά μπορεί να καταταγεί σε μια ομάδα αξιόλογων ευρωπαϊκών "ναρκισσιστικών" μυθιστορημάτων στο τέλος του 18ου και το πρώτο μισό του 19ου αιώνα. Με τον τρόπο του Sterne και του Thackeray, ο Ροΐδης χρησιμοποιεί νεοτερικές τεχνικές αφήγησης που ξεφεύγουν από τον παραδοσιακό δρόμο της παρωδίας[19], σε κάτι νέο, ενώ κάνει σχόλια για την εποχή του σε κείμενο που φαινομενικά αναπαριστά τη ζωή μιας από τις πιο αμφισβητούμενες προσωπικότητες. Εκτός από το διακειμενικό "μωσαϊκό" της παρωδίας, αναδεικνύει και την εξαιρετική του ικανότητα να χρησιμοποιεί τη σάτιρα, εμπλέκοντας τον αναγνώστη.

Η χρήση της "κολοκύνθης" προς αφύπνιση του "κοιμισμένου" αναγνώστη είναι γνωστό απόσπασμα (Ροΐδης Α΄ 1978, 71), όπου αναφέρει επεισόδιο από τα *Ταξίδια του Γκιούλλιβερ* του Swift. Εντούτοις, ο τρόπος με τον οποίο χρησιμοποιείται το "ανθυπνωτικόν φάρμακον" προέρχεται από την *Apocolocyntosis* του Seneca, κάτι που θα αναφέρει σε υστερότερο κείμενο. Οργανώνει την

18 Το ίδιο ισχύει και για τις "μελέτες" που ακολούθησαν την *Πάπισσα*, κείμενα διόλου μυθοπλαστικά, εντούτοις κατά Μπαχτίν "διαλογοποιημένα" (μυθιστορηματοποιημένα;), αλλά ασχολίαστα από την κριτική μας.

19 Π.χ. η χρήση του "Thackeray type narrator" (Pascal 1977, 76-77).

παρωδία του αναλόγως με τον Λατίνο, σχολιάζοντας την εποχή του με βάση το παιχνίδι της γραφής και της αντιγραφής, σε ένα εξαιρετικό παλίμψηστο από κείμενα, γλώσσες, είδη κ.λπ.. Η παρασκευή του "φαρμάκου" της γραφής με διττή φύση (ίαμα από την αποβλάκωση και δηλητηριασμένο βέλος για "κακώς κείμενα" και κακά κείμενα) απαιτεί συγκεκριμένα συστατικά και πολύ πετυχημένα την αποδίδει μεταφορικά με την παρασκευή φαγητού και την αναφορά στον Vatel (Ροΐδης Α΄ 1978, 72). Ταυτόχρονα, τοποθετεί ειδολογικά το κείμενο στη σατιρική παράδοση όπου ταιριάζει, με συγγραφείς όπως Casti, Voltaire, Boccacio, Byron κ.λπ. , όπως αναφέρει στις επιστολές του Σουρλή (Ροΐδης Α΄ 1978, 72-73).

Όσο και αν φαίνεται αναχρονιστικό να μιλάμε για ξεκάθαρα μεταμυθοπλαστική τεχνική, δεν είναι εύκολο να εξηγήσουμε αλλιώς την εξαιρετικά προκλητική σημείωση-αποστροφή στους αναγνώστες στο τέλος του προλόγου: "Την αντικρύ ΕΙΣΑΓΩΓΗΝ δύναται να παραλείψη ο μη αγαπών τας ιστορικάς συζητήσεις, τα χασμήματα και τας παραπομπάς". Φυσικά, πρέπει να τη συνδυάσουμε με την αποστροφή στην αρχή του Α΄ κεφαλαίου που κατευθύνει τον αναγνώστη: όποιος θέλει διαβάζει το έργο κανονικά και όποιος θέλει ανάποδα (από το τέλος). Όσο παιγνιώδης και αν είναι η διάθεσή του, ο Ροΐδης ξέρει πόσο πρωτοποριακό είναι να ανατρέπει όχι μόνο τη ρομαντική παράδοση στη θεματική, αλλά κυρίως την κλασικιστική "τάξη" στην παραδοσιακή αφήγηση. Μάλλον πρέπει να γίνει ευρύτερη έρευνα, κατά πόσον αυτό έχει επιχειρηθεί γενικότερα στην πεζογραφική μας παραγωγή ως τότε. Οι παρωδίες και οι σάτιρες είναι ανεκμετάλλευτη αποθήκη ευρημάτων, αλλά το εγχείρημα του Ροΐδη οδεύει προς νεοτερική αντίληψη για τη γραφή και χρήζει περισσότερο προσεκτικής εκ του σύνεγγυς ανάγνωσης.

Συνοψίζοντας την περιδιάβαση στα κείμενα, θα λέγαμε ότι -πέραν της ιδεολογίας της νεοτερικότητας, σε επίπεδο τεχνικών που την αντικατοπτρίζουν και εξετάσαμε-, αναδεικνύουν μια διόλου ευκαταφρόνητη παραγωγή. Παράλληλα, διαβλέπουμε και την εξέλιξη του μυθοπλαστικού (μυθιστορηματικού;) αφηγηματικού πεζού λόγου, από κείμενα-υβρίδια (Μαυροκορδάτος-Κοραής) σε ολοκληρωμένη προσπάθεια (Ροΐδης) δημιουργίας μυθιστορήματος. Χρειάζεται πολλή έρευνα για να ολοκληρωθεί αυτή η εικόνα της πορείας του νεοελληνικού πρωτότυπου εκτενούς αφηγηματικού

λόγου από τα πρώτα του βήματα (18ος αι.) ως την *Πάπισσα*. Παρόλο που οι πρώτοι πεζογράφοι στην Αθήνα διατείνονταν ότι ο καθένας πρώτος εισήγαγε το είδος, είναι εμφανές ότι οι προσπάθειες δεν προέκυψαν εκ του μηδενός, ούτε η *Πάπισσα* ήταν χωρίς «προγόνους». Ο Ροΐδης κατάφερε να μεταφέρει σε επίπεδο τεχνικών και ιδεολογίας τα περισσότερα από τα δεδομένα της νέας εποχής, δημιουργώντας ένα μυθιστόρημα που και σήμερα προκαλεί για την πρωτοτυπία και την υψηλή του ποιότητα, ώστε δικαίως θεωρείται από τα σημαντικότερα δείγματα της νεοελληνικής λογοτεχνίας, που εντάσσεται επάξια στο πάνθεον της ευρωπαϊκής παραγωγής.

Βιβλιογραφία

Culler Jonathan, *On Deconstruction*, Cornell University Press, Ithaka 1989.

Genette G., *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.

Hutcheon L., *Narcissistic narrative, the metafictional paradox*, London–New York, Routledge, 1991.

————, «Parody without ridicule: Observations on modern literary parody», *Canadian Review of Comparative Literature* (Spring 1978) 201-211.

Mavrelos Nikolaos, «*Les Loisirs de Philothée* de Nicolas Mavrocordatos. Le dialogue des genres dans une ‘‘espèce de roman’’ et le jeu entre la fonction ludique et sérieuse», *Revue des Études Neo-Helléniques*, nouvelle série 7 (2011), 59-79.

Muratore Mary Jo, *Mimesis and Metatextuality in French Neoclassical text. Reflexive readings of La Fontaine, Moliére, Racine, Guilleragues, Mme de Lafayette, Scarron, Cyrano de Bergerac et Perrault*, Librairie Droz, Genève 1994.

Pascal Roy, *The dual voice: Free indirect speech and its function in the 19th century European novel*, Manchester University Press, Manchester 1977.

Prince Gerald, *A dictionary of Narratology*, University of Nebraska Press, Lincoln 1987.

Tonnet H., *Ιστορία του Ελληνικού Μυθιστορήματος*, μτφ. Μ. Καραμάνου, Πατάκης, Αθήνα 2001.

Waugh H P., *Metafiction. The theory and practice of self - conscious fiction*, London - New York, Routledge, 1990.

Κοραής Αδ., «Επιστολή εις τους εκδότας του Λογίου Ερμού", 1817.

————, *Επιστολαί*, τόμ. Β΄, έκδ. Δαμαλά, Αθήνα 1885.

————, "Βίος Αδαμαντίου Κοραή", στο Αδ. Κοραής, *Προλεγόμενα στους Αρχαίους Έλληνες Συγγραφείς*, τόμ. Α΄, πρόλ. Κ.Θ. Δημαράς, Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 1986.

————, *Παπατρέχας*, εισ./επιμ. Α. Αγγέλου, Ερμής, Αθήνα 1978.

Μαυροκορδάτος Ν., *Φιλοθέου Πάρεργα*, εισ./μτφ./σχόλ. J. Bouchard, Όμιλος Μελέτης Νεοελληνικού Διαφωτισμού/ Presses de l'Université de Montréal, Αθήνα-Μόντρεαλ 1989.

Ροΐδης Εμμ., *Άπαντα*, τόμ. Α΄-Ε΄, επιμ. Α. Αγγέλου, Ερμής, Αθήνα 1978.

Σεφφέρ Ζαν-Μαρί, *Τί είναι λογοτεχνικό είδος;*, μτφ. Α. Ακριτόπουλος, Ηρόδοτος, Θεσσαλονίκη 1989.

Τιτούρης Σωκράτης, *Το αρχείο της* Πάπισσας Ιωάννας *του Εμμ. Ροΐδη*, Γαβριηλίδης, Αθήνα 2009.

Η *Πάπισσα Ιωάννα* του Εμμανουήλ Ροΐδη: μια πρόταση πρώιμου νεωτερικού-ναρκισσιστικού μυθιστορήματος

Ειρήνη Χατζοπούλου *

Το αντικείμενο μελέτης της παρούσας εργασίας είναι το μυθιστόρημα του Εμμανουήλ Ροΐδη, *Πάπισσα Ιωάννα*. Στόχος μας είναι να ανιχνεύσουμε το διάλογο που ανοίγει ο Ροΐδης με το πνεύμα, την ιδεολογία και τη ρητορική της νεωτερικότητας[1]. Πιο συγκεκριμένα, θα προσπαθήσουμε να αναδείξουμε ότι η *Πάπισσα* αποτελεί ένα πρωτοποριακό για την εποχή του κείμενο (δεδομένου ότι εκδίδεται στα 1866) με την έννοια ότι εισάγει κι ενεργοποιεί πολλαπλές αυτοαναφορικές-μεταμυθοπλαστικές στρατηγικές, οι οποίες συνειδητά εμφανίστηκαν αρκετά αργότερα, σε έργα των αρχών του 20ού αι. και ακόμη πιο συστηματικά αξιοποιήθηκαν από τους μεταμοντέρνους συγγραφείς των δεκαετιών 1960-1970.

Κάνοντας μια σύντομη ανασκόπηση στο ιδεολογικό υπόβαθρο της νεωτερικότητας, θα μπορούσαμε να υποστηρίξουμε ότι η νεωτερικότητα παραπέμπει χρονικά στην μεταβατική εκείνη περίοδο που βασίστηκε στις αρχές του Διαφωτισμού και επηρέασε όλους τους χώρους της διανόησης, τη φιλοσοφία την πολιτική τις επιστήμες και τις τέχνες.

Ο ιδεολογικός πυρήνας του πολιτισμού των Νέων Χρόνων, κατά την έκφραση του Hegel (Habermas 1993, 32-36), συμπυκνώνεται στα εξής: ρήξη με την παράδοση, επικράτηση του ορθολογικού εκσυγχρονισμού, τάση χειραφέτησης του ανθρώπινου πνεύματος από προκαταλήψεις, αυθεντίες και δογματισμούς, αυτονομία και αυτοδιάθεση του Υποκειμένου, εμπιστοσύνη στην επιστήμη και στην ιδέα της προόδου.

---

* Χατζοπούλου Ειρήνη, Φιλόλογος, Msc. Δημοκρίτειου Παν/μίου Θράκης.
Email: irenhatz@gmail.com

1 Το θεωρητικό και φιλοσοφικό υπόβαθρο της ρητορικής και της λογοτεχνικής θεωρίας που διαμορφώνει ο Εμμανουήλ Ροΐδης μελετά διεξοδικά ο Ν. Μαυρέλος στο έργο του: *Το ψηλαφητό παλίμψηστο της ροϊδικής γραφής, Ζητήματα λογοτεχνικής και πολιτισμικής θεωρίας*, Σοκόλη-Κουλεδάκη, Αθήνα 2008.

Πρακτικά Ε΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτ. 2014): Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία
Τόμος Β΄ (ISBN: 978-960-99699-9-4)
© 2015 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

Στη σφαίρα της Αισθητικής η νεωτερικότητα παρήγαγε ως απότοκό της μια σειρά από κινήματα-τάσεις και ρεύματα, που είτε εξέφρασαν το πνεύμα της, είτε τοποθετήθηκαν κριτικά απέναντί της, όπως συνέβη με τα μοντερνιστικά-μετανεωτερικά καλλιτεχνικά κινήματα του 20ού αιώνα. Στο χώρο των Τεχνών οι ιδεολογικές αυτές ζυμώσεις αποτυπώνονται με τη στροφή που αρχίζουν να δείχνουν τα έργα Τέχνης προς τον ίδιο τους τον εαυτό, με μια τάση δηλαδή συνειδητής ενδοσκόπησης και αυτοαναφοράς.

Το λογοτεχνικό έργο δεν ενδιαφέρεται πια να αποδώσει μιμητικά την εξωτερική πραγματικότητα, αλλά στρέφει την προσοχή του στα ίδια τα μέσα έκφρασής του. Η αυτοαναφορικότητα είναι βασικό χαρακτηριστικό του μοντέρνου-νεωτερικού μυθιστορήματος, που γίνεται έντονα ναρκισσιστικό, καθρέφτης του εαυτού του κι αντανακλά μέσα του την ίδια τη διαδικασία κατασκευής του. Σύμφωνα με τον Jean Ricardau, (Abrams 2005, 1462): «Αν το παραδοσιακό μυθιστόρημα μπορεί να οριστεί ως η αφήγηση μιας περιπέτειας, το μοντέρνο μυθιστόρημα είναι η περιπέτεια της ίδιας της αφήγησης».

Συνοψίζοντας σύντομα τα βασικά χαρακτηριστικά του αυτοαναφορικού μυθιστορήματος του 20ού αι. (Abrams 2005, 1460-1462), καταλήγουμε στα εξής: μυθοπλασία για την μυθοπλασία, αμφισβήτηση και παρώδηση των παραδοσιακών αφηγηματικών συμβάσεων, μίξη διαφορετικών ειδολογικών και υφολογικών επιπέδων, διακειμενικότητα, άρνηση της αντικειμενικής μίμησης, κατακερματισμένος μύθος, χρονικές και αιτιώδεις ανακολουθίες, αλληλοδιαπλοκή του χρόνου της ιστορίας και του χρόνου της αφήγησης, αιφνίδιες παρεμβάσεις του αφηγητή με αυτοαναφορικά σχόλια, αντίστιξη πραγματικότητας και μυθοπλαστικού σύμπαντος, γλωσσικά παιχνίδια που υποβάλλουν την ιδέα ότι το κείμενο είναι μια γλωσσική κατασκευή.

Αυτοαναφορικότητα

Η αυτοαναφορικότητα είναι χαρακτηριστικό που βρίσκουμε διάχυτο και στην *Πάπισσα Ιωάννα,* καθώς, διαβάζοντας, συναντούμε συστηματικά αυτοαναφορικά σχόλια του αφηγητή, που υποψιάζουν τον αναγνώστη για τον τρόπο κατασκευής της, για την ιδιάζουσα ειδολογική της ταυτότητα, ακόμη και για τον τρόπο πρόσληψης και ανάγνωσής της.

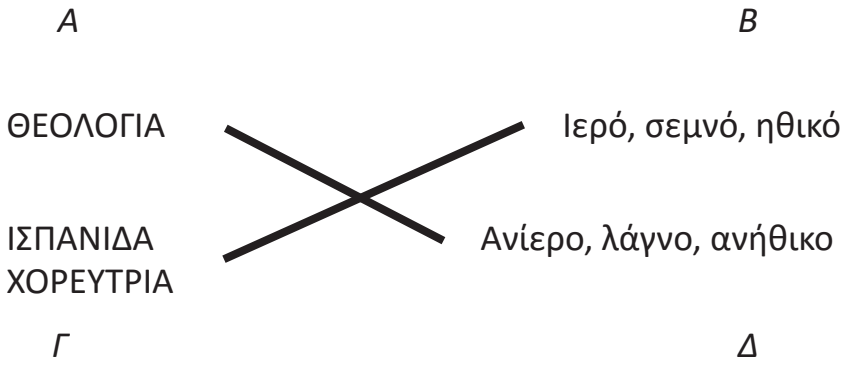
Ένα αντιπροσωπευτικό παράδειγμα αποτελεί η μεταφορά-παρομοίωση που συναντούμε στον *Πρόλογο* του έργου, και αφορά στην παραβολή-σύγκριση της επιστήμης της Θεολογίας με Ισπανίδα χορεύτρια:

> Π.χ.: « (...) περιβάλλων ἑκάστην ἰδέαν δι' εἰκόνος οὕτως εἰπεῖν ψηλαφητῆς καὶ αὐτὰ ἀκόμη τὰ σοβαρώτερα τῆς θεολογίας ζητήματα στολίζων διὰ κροσσίων, θυσσάνων καὶ κωδωνίσκων ὡς ποδιὰν Ἱσπανῆς χορευτρίας» (Α 71-72)[2].

Α		*Β*
ΘΕΟΛΟΓΙΑ	———	Ιερό, σεμνό, ηθικό
ΙΣΠΑΝΙΔΑ ΧΟΡΕΥΤΡΙΑ	———	Ανίερο, λάγνο, ανήθικο
Γ		*Δ*

Στην παραπάνω μεταφορά ο Ροΐδης με ένα πολύ παρακινδυνευμένο και τολμηρό τρόπο, κατά την έκφραση του Γ. Παπαθεοδώρου, (Παπαθεοδώρου, 601) συσχετίζει την επιστήμη της Θεολογίας, που παραπέμπει σε κάτι ηθικό και ιερό, με μια εξωτική, λάγνα και προκλητική χορεύτρια, χαρακτηριστικά της οποίας θεωρούνται η ανηθικότητα, η διαφθορά και η ηθική ευτέλεια: Στο σημείο αυτό χρειάζεται ένας επαρκής αναγνώστης που να μπορεί να προβεί σε μια ενεργητική και πνευματώδη διαδικασία σύνδεσης των παραπάνω όρων με ένα σχήμα χιαστό:

2 Εμμ. Ροΐδης, *Άπαντα*, τόμ. Α΄, εισ.-επιμ. Άλκης Αγγέλου, Ερμής, Αθήνα 1978, σσ.71-71. Στο εξής για παραπομπές σε κείμενα του Ροΐδη, θα δίνεται εντός του κειμένου ο αριθμός του τόμου (Α-Ε) και ο αριθμός σελίδας/ων.



Από αυτό το ενεργητικό αναγνωστικό παιχνίδι προκύπτουν συσχετισμοί, που εκ πρώτης όψεως φαίνονταν απομακρυσμένοι και άσχετοι: Η σοβαρή και ιερή Θεολογία συνδέεται με το λάγνο, το ανήθικο και το ανίερο, ενώ η Ισπανίδα χορεύτρια αποκτά πλέον τα χαρακτηριστικά της σοβαρότητας και ηθικότητας.

Η παραπάνω σύνθετη μεταφορά γίνεται όχημα, για να τεθούν ποικίλα ζητήματα τόσο κοινωνικά/θρησκευτικά όσο και θεωρητικά/ λογοτεχνικά. Αφενός ο συγγραφέας βρίσκει την ευκαιρία να στιγματίσει και να σατιρίσει την ανηθικότητα, την υποκρισία και διαφθορά που συχνά διαβρώνει και σπιλώνει το σοβαροφανές και ηθικολογικό πρόσωπο του εκκλησιαστικού και θρησκευτικού κατεστημένου. Άλλωστε ο αντικληρικισμός του και οι επιθέσεις του σε τέτοια φαινόμενα είναι συνήθη σε όλο το κείμενο της *Πάπισσας*.

Παράλληλα, βέβαια, η Ισπανίδα χορεύτρια μπορεί να θεωρηθεί μια επιτυχημένη μεταφορά της ίδιας της τέχνης της γραφής, ένα έξυπνο αυτοαναφορικό σχόλιο, μέσα από το οποίο ο συγγραφέας μας θίγει το μείζον θεωρητικό ζήτημα της τροπικότητας της γραφής, και αφορά στη λεγόμενη διαλογική μείξη των λογοτεχνικών ειδών, τρόπων και υφολογικών επιπέδων στο λόγο. Η ανάμειξη στη γραφή των υφολογικών επιπέδων του υψηλού («στολίζων» τα σοβαρά ζητήματα της επιστήμης της θεολογίας) με το χαμηλό («διὰ κροσσίων, θυσσάνων και κωδωνίσκων»), του σοβαρού με το παιγνιώδες, του επίσημου με το ανεπίσημο είναι χαρακτηριστικό του κινήματος της νεωτερικότητας, από το οποίο γοητεύεται ο Ροΐδης και εφαρμόζει τόσο στον λογοτεχνικό όσο και στον θεωρητικό-κριτικό λόγο του.

Στο παρακάτω παράθεμα από την *Πάπισσα* επιβεβαιώνει αυτή την παιγνιώδη τάση του: «(...) έπροσπάθησα νὰ ἑξορκίσω τὰ χασμήματα καταφεύγων ἀνὰ πᾶσαν σελίδα εἰς ἀπροσδοκήτους παρεκβάσεις, ἰδιοτρόπους παρομοιώσεις ἤ ἀλλοκότους λέξεων συγκρούσεις· (...) » (A 71). Ο συγγραφέας μας, για να αποφύγει την ενδεχόμενη ανία και υπνηλία που προκαλεί η πεζότητα και η σοβαρότητα μιας ιστορικής μελέτης, όπως χαρακτηρίζει την *Πάπισσα* ο ίδιος, αξιοποιεί στο έργο του ρητορικά σχήματα λόγου, μεταφορές, εικόνες, παρομοιώσεις, ποιητικά μέσα, σάτιρα, ειρωνεία, κι όλα αυτά αναμειγνύοντας διαλογικά διαφορετικά γλωσσικά και υφολογικά επίπεδα, το επίσημο με το σοβαρό και το παιγνιώδες, το υψηλό με το χαμηλό.

Δια-κειμενική αυτοσυνειδησία

Οι πληθωρικές σημειώσεις και παραπομπές της Πάπισσας σε άλλα κείμενα προβάλλουν εμφατικά το ζήτημα της διακειμενικής κατασκευής της. Ο λόγος, όπως υποστηρίζει ο Μπαχτίν (Μπαχτίν 2000, 324). είναι ένα αιωνίως κινούμενο και μεταβαλλόμενο μέσο διαλογικής επικοινωνίας. Δεν κλίνει ποτέ προς μια και μοναδική συνείδηση, μία και μοναδική φωνή. Η ζωή του βρίσκεται στο πέρασμά του από στόμα σε στόμα, από κείμενο σε κείμενο, από τη μια κοινωνική ομάδα στην άλλη, από τη μια γενιά στην άλλη. Κατά τη διαδικασία αυτή, βέβαια, ο λόγος δε χάνει το δρόμο του και δεν μπορεί να απελευθερωθεί εντελώς από τα συμφραζόμενα που τον περιτριγυρίζουν.

«Η λέξη στη γλώσσα ανήκει κατά το ήμισυ σε κάποιον άλλο. Γίνεται "κτήμα του" μόνο όταν ο ομιλητής την "κατοικήσει" (την εμπλουτίσει) με τη δική του πρόθεση, τη δική του προφορά, όταν ιδιοποιηθεί τη λέξη, προσαρμόζοντάς τη στη δική του σημασιολογική και εκφραστική πρόθεση. Πριν από αυτή τη στιγμή της οικειοποίησης, η λέξη δεν υφίσταται σε μια ουδέτερη αντικειμενική γλώσσα (...) αλλά υπάρχει περισσότερο στα στόματα των άλλων ανθρώπων, στα συμφραζόμενα άλλων ανθρώπων, υπηρετώντας τις προθέσεις άλλων ανθρώπων: εκεί είναι ο τόπος απ' όπου κάποιος πρέπει να πάρει τη λέξη και να την κάνει κτήμα του». (Bakhtin, 1981, 293-294.).

Έτσι και το μυθιστόρημα του Ροΐδη αποτελεί ένα πολυδιαστρωματωμένο παλίμψηστο, όπου φράσεις-αποσπάσματα από

έργα της φιλοσοφικής και θρησκευτικής παράδοση -ελληνικής και ευρωπαϊκής- μεταφέρονται στα συμφραζόμενα της *Πάπισσας*, παραμένοντας τα ίδια, αλλά παράλληλα αποκτώντας νέες και διαφορετικές υφολογικές, κοινωνικές και ιδεολογικές σημασίες κι αξιολογήσεις.

Συχνά ο αναγνώστης του κειμένου μας, διαβάζοντας εξαναγκάζεται σε μια φυγόκεντρη και παλινδρομική αναγνωστική κίνηση ανάμεσα στα διακείμενα και στην κύρια αφήγηση. Διαβάζοντας την κύρια αφήγηση συχνά πέφτει πάνω σε κάποιο απόσπασμα από άλλο έργο, το οποίο τον οδηγεί στην οικεία βιβλιογραφική παραπομπή στο κάτω υποσέλιδο μέρος, η οποία με τη σειρά της τον στέλνει στην ενότητα *Σημειώσεις* κι από κει πάλι πίσω στην ιστορία μας. Κατά τη Hutcheon η ανάγνωση γίνεται μ' αυτόν τον τρόπο μια διαδικασία σύνθεσης των διακείμενων νοημάτων που αξιοποιούνται ή παρωδούνται (backrounded material) και των νέων σημασιακών διαχύσεων που παράγονται (foregrounded material)[3].

Χαρακτηριστικό παράδειγμα η επιστολή του Φρουμέντιου προς την αγαπημένη του, Ιωάννα (Α 151). Η επιστολή είναι ένα μωσαϊκό από φράσεις κειμένων και ύμνων από την *Παλαιά Διαθήκη και το Άσμα Ασμάτων*: «Ὡς ἡ ἔλαφος ἐπιποθεῖ τὰς πηγὰς τῶν ὑδάτων, οὕτω καὶ ἡ ψυχή μου ἐδίψησε πρὸς σέ, ἀδελφή μου. Θρῆνος κατέλαβέ με καὶ ὕδωρ ρέουσι τὰ βλέφαρά μου. Τὰ δάκρυά μου εἶναι ἡ τροφὴ τῆς ἡμέρας καὶ τῶν νυκτῶν μου ὁ ὕπνος. Ὁ πεινῶν ὀνειρεύεται ἄρτους, κάγὼ σὲ εἶδον καθ' ὕπνους Ἰωάννα, ἀλλ' ἐξύπνησα καὶ δὲν σε εὗρον πλησίον μου. Ἀναβὰς τότε τὸν ὄνον μου τὸν μαῦρον ἦλθον εἰς τὸ σκήνωμά σου τὸ ἅγιον. Παρὰ τὸν τάφον τῆς Ἁγίας Βόμμας σὲ περιμένω. Ἐλθέ, περιστερά μου, ἐκλεκτὴ ὡς ὁ ἥλιος, ἐλθὲ διὰ τῶν ἀκτίνων σου νὰ ἐπισκιάσῃς τὴν σελήνην» (Α 151). Τα αποσπάσματα αυτά στο *Άσμα* συμβολίζουν «τὴν μέλλουσαν τοῦ Σωτῆρος ἀγάπην» πρὸς τὴν Ἐκκλησίαν αὐτοῦ» όπως αναφέρει ο αφηγητής μας (Α 147), ενώ στα συμφραζόμενα της *Πάπισσας* ο συμβολικός τους χαρακτήρας γίνεται ερωτικός, για να εκφράσει τα συναισθήματα του αποστολέα Φρουμέντιου προς τον νέο αποδέκτη της επιστολής, την Ιωάννα, παίρνοντας παράλληλα νέο περιεχόμενο.

3 Hutcheon L., *Narcissistic Narrative, the metafictional paradox*, Routledge, London-New York 1991, σσ. 24-25. Στο εξής για παραπομπές στο συγκεκριμένο βιβλίο, θα δίνονται εντός του κειμένου το όνομα της συγγραφέα και ο αριθμός σελίδας/ων.

Η δόμηση αυτή του κειμένου δημιουργεί στον αναγνώστη προοδευτικά την ιδέα ότι ένα έργο τέχνης δεν είναι ένα αυτοδύναμο και αύταρκες οργανικό σύμπαν, πάγια αντίληψη του κλασσικού μυθιστορήματος, αλλά ένα διακείμενο, ένας τόπος συνάντησης πολλών συγγραφέων, πολλών κειμένων, πολλών απόψεων κι ερμηνειών. Ο συγγραφέας επίσης δεν είναι το άνωθεν εμπνευσμένο υποκείμενο, αποκλειστικός φορέας του ενός και μοναδικού νοήματος, αλλά υπήρξε κι αυτός ένας αναγνώστης, καθώς πίσω από το κείμενο δεν υπάρχει κάποιο μοναδικό μυστικό νόημα ή η πρωτότυπη δημιουργική πνοή του συγγραφέα, αλλά ένα πλούσιο διακειμενικό υπόστρωμα» (Τζιόβας, 1987, 208).

Την ίδια μέριμνα δείχνουν και τα μοντέρνα ναρκισσιστικά μυθιστορήματα, τα οποία συστηματικά αρνούνται την έννοια της παρθενογέννεσης και της οργανικότητας του μύθου, παραπέμποντας διαρκώς σε άλλα κείμενα για να δηλώσουν την διακειμενική κατασκευή τους και την κειμενική τους αυτεπίγνωση.

Mise en abyme

Η τεχνική του mise en abyme, (Hutcheon 1991, 55), γνώρισμα πολλών μοντέρνων ναρκισσιστικών μυθιστορημάτων, αξιοποιείται έντεχνα και στο έργο του Ροΐδη. Ο όρος στην κοινή του χρήση περιγράφει μια οπτική, εικονική εμπειρία που δοκιμάζει κάποιος, όταν στέκεται ανάμεσα σε δύο καθρέφτες και βλέπει μια συνεχή αναπαραγωγή της εικόνας του.

Στη λογοτεχνία η τεχνική αυτή εμφανίζεται σε ένα έργο, όταν υπάρχει ένας αναδιπλασιασμός, ένας εγκιβωτισμός-θεματοποίηση εικόνων, εννοιών, σκηνών οι οποίες αναφέρονται- αντανακλούν το ίδιο το έργο που τις περιέχει. Είναι ένα παιχνίδι σημαινόντων μέσα σε ένα κείμενο, ένα παιχνίδι, όπου υποκείμενα - μικρότερα κείμενα - καθρεφτίζουν το ένα το άλλο. Μια εικόνα αντανάκλασης, καθρεφτίσματος της διαδικασίας κατασκευής του μυθοπλαστικού κόσμου ή της διαδικασίας της αφήγησης, ή ακόμη και της διαδικασίας ανάγνωσης. Όταν το mise en abyme είναι πολύ εκτεταμένο μέσα στο κείμενο τότε γίνεται αλληγορία.

Οι θεωρητικοί της μεταμυθοπλασίας αξιοποίησαν τον γνωστό μύθο του Νάρκισσου, για να περιγράψουν αυτή την τροχιά ενδοστρέφειας και αυτοαντανάκλασης που άρχισε να διαγράφει το μυθιστόρημα στον 19ο αι.. Ο Νάρκισσος, ένας πανέμορφος νέος,

γιος της νύμφης Λειριώπης και του ποταμού Κηφισού, κατάκοπος κάποια μέρα από το κυνήγι, βρίσκει μια πηγή και ενώ σκύβει για να σβήσει τη δίψα του, βλέπει την αντανάκλασή του και μέσα του ανάβει φλογερό πάθος. Στη θέα αυτή λέγεται πως τόσο πολύ θέλχθηκε, που θέλησε βυθίζοντας το βραχίονα του στο νερό να τη συλλάβει. Επειδή όμως, παρά τις προσπάθειές του, δεν το κατόρθωσε, παρέμεινε στη θέση αυτή αυτοθαυμαζόμενος, μέχρι που υπέστη μαρασμό και πέθανε. Στη θέση εκείνη μετά από λίγο φύτρωσε το ομώνυμο άνθος ως σύμβολο της φθοράς και των χθόνιων θεοτήτων.

Η χρήση μιας παρόμοιας σκηνής στην *Πάπισσα*, κατά την οποία η Ιωάννα σκύβει να ξεπλύνει τα δάκρυά της και βλέπει το όμορφο είδωλό της στα νερά μιας λίμνης λειτουργεί αλληγορικά και πολύ συνειδητά από τον Ροΐδη ως ένα mise en abyme, μια αλληγορία σχεδόν της αυτοαναφορικότητας του μυθιστορήματός του (self-reflective). Το μυθιστόρημα του Ροΐδη καθρεφτίζει, αντανακλά μέσα του την ίδια τη διαδικασία κατασκευής και ανάγνωσής του και υποψιάζει τον αναγνώστη για τα πλούσια εσωστρεφή και αυτοαναφορικά θεωρητικά σχόλια που θα συναντήσει στο μυθιστόρημά του: «Ἀφοῦ λοιπὸν ἀπέκλαυσεν ἡ Ἰωάννα, ἔκυψεν ἐπὶ τοῦ ὕδατος ἵνα δροσίσῃ τοὺς καίοντας ὀφθαλμούς. Πρώτην τότε φορὰν ἐνέβλεψε μετὰ προσοχῆς εἰς τὴν ἐν τῷ ὕδατι εἰκόνα αὐτῆς, τοῦ μόνου εἰς τὸν κόσμον πλάσματος, ὅπερ τῇ ἀπέμεινεν ν' ἀγαπᾷ. Κύπτοντες καὶ ὑμεῖς ἄνωθεν τοῦ ὤμου της, ἴδωμεν τί ἀντανάκλα τὸ ρευστὸν ἐκεῖνο κάτοπτρον. Πρόσωπον δεκαεξαετὲς μήλου στρογγυλώτερον, κόμην ξανθὴν ὡς τῆς Μαγδαληνῆς καὶ ἀκτένιστον ὡς τῆς Μειδίας, χείλη ἐρυθρὰ ὡς πῖλον καρδιναλίου, ὑποσχόμενα ἡδονὰς ἀνεξαντλήτους καὶ στήθη εὔσαρκα ὡς πέρδικος, πάλλοντα ἔτι ὑπὸ τῆς συγκινήσεως» (Α 125).

Πιο συγκεκριμένο και σχηματοποιημένο παράδειγμα mise en abyme συνιστούν δύο σκηνές παρενδυσίας μέσα στην *Πάπισσα*. Η μεταμφίεση της Ιωάννας σε μοναχό αλλά και η απέκδυση της Αγίας Λιόββας θεματοποιούνται από τον συγγραφέας μας στο έργο του, για να διατυπώσει τις θεωρητικές απόψεις του και να υποψιάσει τον αναγνώστη για το μείζον θέμα της παρενδυσίας της γραφής, κατά συνέπεια και του δικού του μυθιστορήματος: «ὥστε ἡ Ἰωάννα καταπατήσασα ὑπό τούς μικρούς πόδας της τά τέ παραγγέλματα τῆς Γραφῆς καί τήν γυναικείαν αὐτῆς στολήν,

ένεδύθη τό ῥάσον καί ὑπεδέθη τά σανδάλια ἑκεῖνα, ἃτινα ἔμελλε μετά τινά ἔτη νά τείνῃ πρός ἀσπασμόν είς τούς μεγάλους τῆς γῆς (...) (Α154).

«Ταῦτα λέγουσα, άπετίναξεν ἡ Ἁγ. Λιόββα άπό τῶν ὤμων τό ῥάσον καί έφάνη ένδεδυμένη άράχνινον χιτῶνα τῆς Κέω, "άέρα έξυφασμένον", ὡς ὠνόμαζον αύτοὺς οἱ ποιηταί, ὑπό τόν ὀποῖον τὸ σῶμα αύτῆς ἔλαμπεν ὡς γενναῖος οἶνος ὑπό κρύσταλλον τῆς Βοημίας» (Α 128).

Από τη μια η κύρια ηρωίδα του, η Ιωάννα, μασκαρεύεται και μεταμορφώνεται σε κάτι άλλο φορώντας το ένδυμα του μοναχού. Από την άλλη η Αγία Λιόββα απεκδύεται το βαρύ ασφυκτικό ράσο της μοναχής και αποκαλύπτει με τόλμη και αυταρέσκεια στην Ιωάννα, τα γυναικεία κάλλη της.

Το ένδυμα είναι χαρακτηριστικό του νεωτερικού ήρωα, (Benjamin, 2002, 92) ο οποίος ενδύεται, υποδύεται κάτι άλλο απ' αυτό που είναι για να παρωδήσει, να κατακρίνει και να καταγγείλει κοινωνικές, πολιτικές, θρησκευτικές καταστάσεις. Η παρενδυσία της Ιωάννας, συνδυαζόμενη με άλλα νεωτερικά στοιχεία, την καθιστά μια νεωτερική ηρωίδα και χρησιμοποιείται ως μια εκτενής μεταφορά για την παρενδυσία του ίδιου του μυθιστορήματος. Το έργο μας ενδύεται/υποδύεται το ιστορικό μυθιστόρημα με θρησκευτικό θέμα, αλλά με τις ειδολογικές, υφολογικές και γλωσσικές αλχημείες που επιχειρεί εξυπηρετεί στόχους ευρύτερα κοινωνικούς, πολιτικούς και βέβαια λογοτεχνικούς. Όπως σημειώνει ο Τζιόβας (Τζιόβας, 2002, 181), «η ηρωίδα μεταμφιέζεται σε μοναχό, η αφήγηση σε μεσαιωνική μελέτη από το συγγραφέα, η κριτική του παρόντος κρύβεται πίσω από την παρομοίωση και το ίδιο το κείμενο πίσω και μέσα σε άλλα κείμενα. Ο Ροΐδης δηλαδή χρησιμοποιεί ένα είδος καρναβαλικής μάσκας, (...) η οποία αντιπροσωπεύει (...) την άρνηση της ομοιομορφίας και της ομοιότητας, τη μεταβατικότητα και τη μεταμόρφωση με την παραβίαση των φυσικών ορίων. Μέσα από αυτές τις μεταμορφώσεις προωθείται η ειδολογική πολυφωνία».

Από την άλλη, η απέκδυση από το ένδυμα της μοναχής και η αποκάλυψη του αληθινού προσώπου της Αγίας Λιόββας, αποτελεί ένα έξυπνο αυτοαναφορικό τέχνασμα για την διαδικασία πρόσληψης του έργου, καθώς προτρέπει τον αναγνώστη να ακολουθήσει μια αντίστοιχη διαδικασία ανάγνωσης, δηλαδή,

απέκδυσης ή ξεσκεπάσματος του μυθιστορήματος. Πίσω από το βαρύ ένδυμα της «μεσαιωνικής-ιστορικής μελέτης» ο αναγνώστης θα βρει ένα πολύ μοντέρνο και ενδιαφέρον κείμενο, χιουμοριστικό, σατιρικό, πολιτικό, πολυφωνικό και πολυμορφικό, ένα πρώιμα νεωτερικό και αυτοαναφορικό κείμενο. Αρκεί βέβαια να διαθέτει την οξυδέρκεια και την τόλμη να το διαβάσει ως τέτοιο.

Το ίδιο το κείμενό μας, μέσα από την αυτοαντανακλαστική τεχνική του mise en abyme, αφηγείται την περιπέτεια της κατασκευής του, καθώς και τον τρόπο συγκρότησης της πολυμορφικής ειδολογικά ταυτότητάς του.

Framebreaking (Waugh[4])

Τα πρωτοποριακά κείμενα που αντέχουν στο χρόνο, (Waugh 1984, 28-32), συνηθίζουν να δείχνουν μια ανυπακοή να συμβιβαστούν με την τρέχουσα δεοντολογία, τις παγιωμένες λογοτεχνικές συμβάσεις και τις αντίστοιχες αναγνωστικές αναμονές, ενώ αντίθετα αξιοποιούν και προτείνουν νέες, πιο λειτουργικές τεχνικές.

Η αμφισβήτηση των παγιωμένων αφηγηματικών συμβάσεων αποτελεί χαρακτηριστικό των πρωτοποριακών μεταμυθοπλαστικών κειμένων, τα οποία επιδιώκουν να παρωδούν, να ανατρέπουν και να ανανεώνουν τις παγιωμένες λογοτεχνικές συμβάσεις, διαψεύδοντας με τον τρόπο αυτό τις αναγνωστικές προσδοκίες της εποχής τους.

Έτσι και η *Πάπισσα* φορά το προσωπείο της ιστορικής «μεσαιω-νικής μελέτης», αξιοποιεί τις παραδοσιακές συμβάσεις του ιστορικού και του ρομαντικού μυθιστορήματος, με σκοπό βέβαια να τις ειρωνευτεί και να τις ανατρέψει μέσα σε έναν συνδυασμό σάτιρας και παρωδίας[5].

4 Waugh, Patricia, *Metafiction, The theory and practice of self-concious fiction*, Routledge, Λονδίνο-Νέα Υόρκη 1984, σσ. 28-32. Στο εξής εντός του κειμένου η συντομογραφία Waugh και ο αριθμός σελίδας/ων εντός παρενθέσεων.

5 Ο Ροΐδης, όπως αναφέρει ο Γ. Παπαθεοδώρου, «έχει μεγαλώσει και ζήσει στην Ευρώπη, γνωρίζει την ευρωπαϊκή παιδεία (…) και παρακολουθεί την τύχη και τη δυναμική του μυθιστορηματικού είδους, η οποία, όπως έχει δείξει ο Μπαχτίν, στηρίζεται στη λογική της μείξης και της μυθιστορηματοποίησης όλων των κυρίαρχων αφηγηματικών ειδών. Μέσα από τους παιγνιώδεις ειδολογικούς μετασχηματισμούς της αφήγησης το μυθιστόρημα γίνεται τον 19ο αι. μια αφηγηματική διαδικασία "κριτικής των ειδών"», Γιάννης Παπαθεοδώρου, «Η αμαρτωλή Ιωάννα και το σκάνδαλο της γραφής. Η ρητορική φαντασία του Εμμανουήλ Ροΐδη», περ. Νέα Εστία, τόμ. 156, τχ. 1772, (Νοέμβριος 2004), σσ. 620-623.

Ο ίδιος ο συγγραφέας μάς συστήνει στον πρόλογό του το έργο του ως επιστημονική «μεσαιωνική μελέτη», «(...) πιστὴν μᾶλλον καὶ ἀκριβῆ ἐξεικόνιση τῆς θρησκείας, τῶν ἠθῶν καὶ ἐθίμων κατὰ τὸν 9ο αἰῶνα» (Α 78), προτάσσοντας, όπως υπαγόρευε η παράδοση της ιστορικής αφήγησης, δυο εκτενέστατες ενότητες, την *Εισαγωγή* και τις *Σημειώσεις,* με σχολαστικές αναφορές πηγών, υποσημειώσεις και καταλόγους ιστορικής βιβλιογραφίας, αποσκοπώντας δήθεν στην αξιοπιστία και την εγκυρότητα των γεγονότων. Την ίδια στιγμή βέβαια προτρέπει τον αναγνώστη να αγνοήσει τις κουραστικές αυτές πληροφορίες: «Τὴν ἀντικρύ ΕΙΣΑΓΩΓΗΝ δύναται νὰ παραλείψῃ ὁ μὴ ἀγαπῶν τὰς ἱστορικὰς συζητήσεις, τὰ χασμήματα καὶ τὰς παραπομπάς» (Α 76).

Σε άλλο σημείο ονομάζει τις πηγές του «ἀπεράντους συλλογὰς τῶν μεσαιωνικῶν χρονογράφων, εὑρωτιῶντα συναξάρια, δύσπεπτες μωρολογίες καλογήρων (...) καὶ μύρια ἄλλα βιβλία εἰς μόνους τοὺς σοφοὺς και τοὺς σκώληκας γνωστά» (Α 70).

Ακόμη, σε όλη τη διάρκεια της αφήγησης ο αφηγητής επιχειρεί να αποδιαρθρώσει το μυθοπλαστικό σύμπαν του, που κατά τις επιταγές του ιστορικού μυθιστορήματος της εποχής του, όφειλε να παρέχει στον αναγνώστη ένα συμπαγή και επαρκή μύθο που μιμούνταν και αναπαριστούσε αντικειμενικά μια συγκεκριμένη ιστορική πραγματικότητα. Ενώ προσπαθεί να οικοδομήσει τον μυθοπλαστικό του κόσμο (την εποχή του Μεσαίωνα), την ίδια στιγμή τον αποδομεί και τον υπονομεύει.

Αυτό ακριβώς εξυπηρετούν οι ομολογουμένως υπερβολικές παρομοιώσεις και μεταφορές που συναντούμε στην *Πάπισσα,* οι οποίες συνιστούν διαρκείς χρονικές παλινδρομήσεις: «Ὁ δὲ φιλόδοξος καὶ αὐλικὸς ἐπίσκοπος Νικήτας ἠναγκάζετο νὰ περιποιῆται αὐτούς, ὡς οἱ παρ' ἡμῖν ὑποψήφιοι βουλευταὶ νὰ δίδωσιν τὴν χεῖρα εἰς τὰ περικαθάρματα τῆς ἀγορᾶς καὶ τοὺς κακούργους τῶν ὁρέων» (Α 193). Οι πολλές και διάσπαρτες παρομοιώσεις της *Πάπισσας,* όπως φαίνεται στο προηγούμενο απόσπασμα, ανάμεσα στις πολλαπλές λειτουργίες τους, εξυπηρετούν και την αυτοαναφορική ή μεταμυθοπλαστική μέριμνα του συγγραφέα να υποσκάψει την ψευδαίσθηση της οργανικότητας και ενότητας του μυθιστορηματικού κόσμου, κάτι που ο Ρεαλισμός προσπαθούσε επίμονα να θεμελιώσει, ενώ παράλληλα προσπαθεί να υποψιάσει τον αναγνώστη του, να του καλλιεργήσει την επίγνωση ότι

πραγματικότητα και μυθοπλασία είναι διαφορετικά πεδία και δεν αποτελεί το ένα συνέχεια και πιστή αναπαράσταση του άλλου.

Παρατηρώντας τις προσεκτικά, διαπιστώνουμε ότι συνήθως αρθρώνονται σε δύο σκέλη: το ένα πατά στο παρελθόν και το άλλο στο παρόν, διασπώντας έτσι την ευθύγραμμη χρονολογικά αφηγηματική ροή. Με τις διαρκείς αυτές χρονικές μετατοπίσεις όμως και με τη διαπλοκή του χρόνου της ιστορίας με το χρόνο της αφήγησης, η μυθοπλαστική ψευδαίσθηση καταρρέει και ο αναγνώστης δυσκολεύεται να συμμετάσχει και να απολαύσει τη μαγεία του μύθου. Η συμπλοκή και η συνεχής σύγκριση παρελθόντος – παρόντος καθιστά σαφέστατη στον αναγνώστη τη διάκριση ανάμεσα στο μύθο (story) και στην αφήγηση-εκφορά του μύθου (discourse), μια διάκριση που είναι θεμελιώδης στα μεταμυθοπλαστικά κείμενα του 20ού αι. και βασίζεται στην πεποίθηση ότι τα λογοτεχνικά κείμενα είναι γλωσσικές-λεκτικές κατασκευές και πραγματικότητες. Δεν είναι αντίγραφα, πιστές μιμήσεις του αληθινού κόσμου. «Δεν αναπαριστούν την πραγματικότητα αλλά κάποιους λόγους (discourses) για την πραγματικότητα. (...) Αυτή η επισήμανση της συμβατικότητας των μυθοπλαστικών κόσμων αποσκοπεί να αναδείξει ότι ο λόγος του κειμένου είναι ο μόνος αληθινός, πραγματικός ή ρεαλιστικός λόγος. Το κείμενο επικυρώνει ως τον μόνο "ρεαλισμό" την πραγματικότητα της γραφής και της κειμενικότητάς του» (Κακαβούλια, 308).

Την αλήθεια αυτή την αποδέχονται από κοινού τόσο ο συγγραφέας όσο και ο αναγνώστης των ναρκισσιστικών κειμένων με την επίγνωση ότι κάθε μυθιστόρημα συνιστά ένα λογοτεχνικό τέχνασμα, κατασκεύασμα: «The text is aware of its status as a literary artifact» (Hutcheon 1991, 27-29).

Στο στόχαστρο της παρωδίας και της ανατροπής μπαίνουν ακόμη οι συμβάσεις και τα μοτίβα και του ρομαντικού μυθιστορήματος. Σύμφωνα με τη Λ. Χατζοπούλου (Χατζοπούλου 1997, 69-78) το ρομαντικό μυθιστόρημα ξετυλίγει με μελοδραματικό ύφος μια περιπετειώδη και συνήθως ανικανοποίητη και ατελέσφορη ιστορία αγάπης δύο ερωτευμένων νέων με τραγική συνήθως κατάληξη. Την ολοκλήρωση του υψηλού αυτού ερωτικού συναισθήματος έρχονται να εμποδίσουν διάφοροι λόγοι, οικογενειακοί, πατριωτικοί, κοινωνικοί, με αποτέλεσμα το ζευγάρι να χωρίζει και να ακολουθούν πολλές περιπέτειες.

Τα παραπάνω στοιχεία εντοπίζονται και στην ιστορία της *Πάπισσας Ιωάννας*. Το ζευγάρι είναι βέβαια η Ιωάννα και ο Φρουμέντιος. Όταν συναντιούνται στη μονή της Μοσβάχης και συνεργάζονται για την αντιγραφή κάποιων χειρογράφων αναπτύσσεται μεταξύ τους ένας αμοιβαίος έρωτας, ο οποίος, όμως, εμποδίζεται από την ιδιότητα και το σχήμα τους, αφού είναι και οι δύο μοναχοί. Η μεταμφίεση της Ιωάννας σε μοναχό Ιωάννη κρίνεται επιβεβλημένη προκειμένου να ξεπεραστούν τα παραπάνω εμπόδια και να μην αποχωριστούν οι δύο νέοι και αποτελεί μάλιστα ένα σύνηθες μοτίβο στα ρομαντικά μυθιστορήματα. Μέσα από τη μεταμφίεση, το ζευγάρι επιδιώκει να εξαπατήσει όσους το επιβουλεύονται και αντιτάσσονται στη συνύπαρξή του κι έτσι καταφέρνει να συναντηθεί ή να ξανασμίξει μετά από θυελλώδεις περιπέτειες και εμπόδια που το κρατούν χωριστά.

Η πλοκή ακολουθεί στη συνέχεια την αρχικά ευτυχισμένη και ανέφελη ερωτική ζωή του ζεύγους, καθώς και τις περιπλανήσεις, τις περιπέτειες και τα ταξίδια του σε πόλεις της Ελβετίας, της Γαλλίας και της Ελλάδας. Ο αφηγητής περιγράφει τις περιπέτειες και τον εξωτισμό των ταξιδιών της Ιωάννας και του Φρουμέντιου, προσφιλή θέματα και μοτίβα των Ιπποτικών μυθιστορημάτων ή των «roman d' aventures» (Κακαβούλια, 308), ενώ την ίδια στιγμή ειρωνεύεται και απορρίπτει τις συγκεκριμένες αφηγηματικές συμβάσεις: «Ἀλλ' ἐγὼ μέτριος ὤν κολυμβητὴς δὲν δύναμαι νὰ παρακολουθήσω τὰ ἴχνη τοῦ φέροντος τὴν ἠρωίδα μου πλοίου (...). «Ἄλλως δὲ αἱ ναυτικαὶ περιγραφαί, τὰ κύματα, τὰ σχοινία, ἡ πίσσα καὶ τὰ ναυάγια, κατήντησαν τετριμμέναι ὡς τὰ ὑποδήματα γραμματοκομιστοῦ, προξενοῦσαι ναυτίαν εἰς τὸν ἀναγνώστην ὡς ἡ κίνησις τοῦ πλοίου εἰς τὸν θαλασσοπόρον, ἐκτὸς μόνον, ἄν παρεισαχθῶσι χαρίενταά τινα ἐπεισόδια πείνης ἢ ἀνθρωποφαγίας (Α 188).

Το αίσθημα του έρωτα απομυθοποιείται κι εκφυλίζεται. Ο έρωτας των δύο νέων δεν έχει τη δύναμη ή τον ιδανισμό με τα οποία συνήθως παρουσιάζεται στα ρομαντικά έργα. Η ανία και ο κορεσμός σύντομα προσβάλλουν την ηρωίδα μας, η οποία φαίνεται να δυσανασχετεί και να βαριέται πλέον κοντά στον Φρουμέντιο: «Καὶ αὐταὶ αἱ Ὠκεανίδες, ἄν καὶ ἦσαν θεαί, μίαν μόνην ἡμέραν παρέμειναν παρηγοροῦσαι τὸν δεσμώτην Προμηθέα, εἶτα δὲ βαρυνθεῖσαι (...) ἐγκατέλιπον αὐτόν ἐπί τοῦ βράχου μετὰ τοῦ κατατρώγοντος τὰ σπλάγχνα του γυπός. Οὕτω καὶ ἡ ἡμετέρα

ἠρωίς, ἀφοῦ παρεχώρει εἰς τὸν ἑταῖρον της σύντομον παρηγορίαν ἤ ταχὺν ἀσπασμόν (...) ἔστρεφεν ἔπειτα εἰς αὐτόν τὴν ράχιν» (Α 206). Και αλλού: «ἡ σχέσις τῶν δύο νεανίσκων εἶχε καταντήσει βαθμηδὸν να ὁμοιάζῃ τὰς περικυκλούσας τὸν βασιλικὸν κῆπόν μας ἰνδοσυκᾶς ἐκείνας, ὧν ὁ καρπός διαρκεῖ μίαν ἡμέραν καὶ αἱ ἄκανθαι ὅλον τὸν χρόνον» (Α 207).

Η συνήθης υψιπετής ρομαντική ηρωίδα παρουσιάζεται πιστή κι αφοσιωμένη μέχρι θανάτου στον αγαπημένο της, ενώ η τυχοδιώκτρια ηρωίδα μας, η Ιωάννα, χρησιμοποιεί τον έρωτα ως μέσο για την επίτευξη του απώτερου στόχου της, που δεν είναι άλλος από την αναρρίχησή της στο ύπατο θρησκευτικό αξίωμα, την παπική έδρα, καθώς μετά τον ερωτικό δεσμό της με τον Φρουμέντιο ακολουθούν κι άλλες ασήμαντες περιπέτειες με άλλους άντρες-ερωτικούς συντρόφους.

Ο λυρισμός και η εξιδανίκευση των ρομαντικών ηρώων υποσκάπτονται, παράγοντας αστείες περιγραφές, όπως π.χ. εκεί που η Ιωάννα τρέχει με ανυπομονησία να συναντήσει τον αγαπημένο της, «ἀσπλάγχνως καταπατοῦσα τὰ σέλινα καὶ τὰ πράσα τοῦ μοναστικοῦ κήπου» (Α 151). Αντίστοιχα ο ρομαντικός ήρωας Φρουμέντιος αντιμετωπίζεται ειρωνικά, αποκαθηλώνεται και καταντά μια αστεία ρομαντική καρικατούρα, καθώς τα υψηλά κι ευγενή του αισθήματα για την αγαπημένη του, εκφράζονται με την λαχτάρα «καπουκίνου πού ὁρμᾶ πρὸς χοιρομήριον κατὰ τὸ τέλος τῆς Τεσσαρακοστῆς» (Α 151-152).

Τέλος, η *Πάπισσα* διαφοροποιείται εντελώς από την τάση κάποιων ρομαντικών μυθιστορημάτων να εξιδανικεύουν και να ωραιοποιούν το παρελθόν. Ο δικός της στόχος παραμένει πάντα σταθερός: να ξεσκεπάσει και να απομυθοποιήσει την *βορβορώδη* εποχή του Μεσαίωνα, που με τόση ιερότητα είχε περιβληθεί από τους ρομαντικούς και ταυτόχρονα να αποκαλύψει την κρίση και τη διαφθορά που ο Μεσαίωνας κληροδότησε στη σύγχρονη του μυθιστορήματός μας πραγματικότητα: «Ἔτυχέ ποτε, ἀναγνῶστα μου, ἀφοῦ διῆλθες τὴν ἡμέραν ἀναγιγνώσκων μυθιστόρημά τι τοῦ μεσαιῶνος, τὰ 'Κατορθώματα τοῦ βασιλέως Ἀρθούρου' ἢ τοὺς 'Ἔρωτας τοῦ Λαγκελότου καὶ τῆς Γινέβρας', ν' ἀφήσῃς τὸ βιβλίον νὰ καταπέσῃ καὶ συγκρίνων τὴν τότε ἐποχὴν πρὸς τὴν παροῦσαν νὰ ποθήσῃς τοὺς χρυσοῦς ἐκείνους χρόνους, ὅτε ἡ εὐσέβεια, ὁ πατριωτισμὸς καὶ ὁ ἔρως ἐπεκράτουν ἐπὶ τῆς οἰκουμένης; Ὅτε αἱ

καρδίαι πισταὶ ἔπαλλον ὑπὸ θώρακας σιδηροῦς καὶ χείλη εὐσεβῆ ἡσπάζοντο τοὺς πόδας τοῦ Ἐσταυρωμένου; Ὅτε αἱ βασίλισσαι ὕφαινον τοὺς χιτῶνας τῶν συζύγων, αἱ δὲ παρθένοι ἔμενον ἔτη ὀλόκληρα εἰς τὰ δώματα τῶν φρουρίων περιμένουσαι τὴν ἐπιστροφήν τοῦ μνηστῆρος; (...) Πολλάκις ὑπὸ τοιούτων ἀναμνήσεων ἐκυκλοφόρησε θερμότερον τὸ αἷμα καὶ ὑγράνθησαν οἱ ὀφθαλμοί μου. Ἀλλ' ὅτε (...) ἐζήτησα τὴν ἀλήθειαν ὑπὸ τὴν κόνιν τῶν αἰώνων (...) καὶ εἶδον γυμνὸν ἐνώπιόν μου τὸν μεσαιῶνα, ἐθρήνησα τότε οὐχὶ ὅτι παρῆλθον, ἀλλ' ὅτι οὐδέποτε ἀνέτειλαν ἐπὶ τῆς οἰκουμένης τῆς πίστεως καὶ τοῦ ἠρωισμοῦ αἱ χρυσαῖ ἐκεῖναι ἡμέραι (Α 134-135).

Το μυθιστόρημά μας λοιπόν προσποιείται ότι ακολουθεί τις καθιερωμένες αφηγηματικές συμβάσεις του ιπποτικού, ρομαντικού και ιστορικού μυθιστορήματος, αλλά τις υποσκάπτει, μέσα από ένα πληθωρικό ειδολογικό ανακάτεμα. Την τάση αυστηρής ταξινόμησης των λογοτεχνικών ειδών η νεωτερική ματιά του Ροΐδη την προσπερνά ως παρωχημένη, υπέρ μιας νέας δημιουργικής φαντασίας και ρητορικής, της εσωτερικής διαλογικότητας των ειδών. *Η Πάπισσα* δεν είναι μια ξερή, δύσπεπτη ιστορική μελέτη, ένα ακόμη ρομαντικό αφήγημα, αλλά ένα πολυμορφικό και ανατρεπτικό νεωτερικό μυθιστόρημα.

Ο νέος ρόλος του αναγνώστη

Τέλος, η Πάπισσα επιφυλάσσει στον αναγνώστη της έναν ενεργό ρόλο ευθύνης στην συμπαραγωγή του νοήματός της, ακριβώς όπως κάνουν και τα μοντέρνα ναρκισσιστικά μυθιστορήματα. Στην *Πάπισσα* ο ρόλος του αναγνώστη καθίσταται κυρίαρχος και το κείμενο δείχνει ένα συνεχές και αδιάπτωτο ενδιαφέρον να απευθύνεται στον αναγνώστη ή την αναγνώστριά του με αυτοαναφορικές προτροπές, εκκλήσεις και συμβουλές. Ο Ροΐδης προβαίνει σε μια συνειδητή αξιοποίηση όλων των λειτουργιών του επικοινωνιακού σχήματος πομπός-συμφραζόμενα / μήνυμα / κώδικας-αποδέκτης[6], επιλέγοντας τον κατάλληλο κάθε φορά κώδικα και ύφος, για την επιτυχή επικοινωνία πομπού-δέκτη, και έχοντας πάντα υπόψη του

6 Το επικοινωνιακό πλαίσιο (πομπός-κείμενο-δέκτης) απασχολεί το Ροΐδη στο κείμενό του «Τα στίγματα» (Β 206-219), όπου αναφέρονται και οι τρεις παράγοντες του πλαισίου με όρους όπως «γράφοντες» και «αναγιγνώσκοντες» για τον γραπτό λόγο, ή «λαλούντες» και «ακούοντες» για τον προφορικό.

να δείχνει στον αναγνώστη το σεβασμό του και να τον ενημερώνει για τον ενεργητικό ρόλο που οφείλει να αναλάβει στη δημιουργική διαδικασία ανάγνωσης και ερμηνείας του έργου του.

Στην ενότητα «Τοις Εντευξομένοις» ο Ροΐδης, καταλήγει: «Ταῦτα δὲ πάντα ἀναφέρω ἐνταῦθα οὐχὶ πρὸς ἐπίδειξιν πολυμαθείας, ἀλλ' ἁπλῶς ἵνα δείξω πόσο σέβομαι τὸ κοινόν» (Α 71). Ωστόσο, συνεχίζει, ο σχολαστικισμός και η προσπάθεια ενός συγγραφέα για ιστορική πιστότητα και αντικειμενικότητα δεν αρκεί για τους αναγνώστες, οι οποίοι επιθυμούν απ' αυτόν και να μην τους αποκοιμίζει: «Ἀλλ' ὁ πρὸς τὸ κοινόν σεβασμός, καίπερ ὤν ἀρετή ἀξιοσέβαστος ὡς οἰκογενειάρχης περιβεβλημένος ἐθνοφύλακος στολήν, δὲν αρκεῖ ὅμως είς τοὺς ἀναγνώστας, οἵτινες πλὴν τούτου ἀπαιτοῦσι παρὰ τοῦ συγγραφέως καὶ νὰ μὴν ἀποκοιμίζῃ αὐτούς» (Α 71). Αναφέρεται, φυσικά, στο κατάλληλο ύφος που πρέπει να χρησιμοποιεί κάθε φορά ένας συγγραφέας, ώστε ο λόγος του να είναι αποτελεσματικός κι ευχάριστος στο κοινό. Σύμφωνα με αυτή την επιθυμία των αποδεκτών και ο ίδιος προσπαθεί να εξορκίσει τα χασμήματα, δηλαδή την ανία του αναγνώστη, χρησιμοποιώντας ως «ἀνθυπνωτικὸν φάρμακον κατὰ τῆς ἀπαθείας τοῦ Ἕλληνος ἀναγνώστου (…) ἀπροσδοκήτους παρεκβάσεις, ἰδιοτρόπους παρομοιώσεις ἤ ἀλλοκότους λέξεων συγκρούσεις» (Α 71).

Ο ενεργητικός ρόλος και η εγρήγορση του αναγνώστη αποτελούν θεμελιώδεις στοχεύσεις του Ροΐδη, που φροντίζει μέσα από τη συνεχή έκπληξη και τον αιφνιδιασμό (Τζιόβας 1987, 259-282), να τον προβληματίζει και να ενεργοποιεί τον στοχασμό του πάνω σε ζητήματα πολιτικά-κοινωνικά-θρησκευτικά καθώς και σε θέματα αισθητικά και λογοτεχνικά. Μέσα από την αιρετική του θεματική, την ανοικειωτική αφηγηματική ρητορική και δραστικά σατιρική του γλώσσα, το παιγνιώδες αλλά αιχμηρό του ύφος αιφνιδιάζει διαρκώς και αναστατώνει τον αναγνώστη. Όλα όσα αυτός διαβάζει υπερβαίνουν τον ορίζοντα των λογοτεχνικών προσδοκιών του, όπως αυτός είχε διαμορφωθεί τόσο μέσα από τη θεματολογία όσο και από τις ρητορικές συμβάσεις του ιστορικού και ρομαντικού μυθιστορηματικού είδους του 18ου και 19ου αι. και, παράλληλα, «κλονίζουν τις παγιωμένες από τη λογοτεχνική παράδοση της εποχής αισθητικές αλλά και ηθικές/ιδεολογικές του αντιλήψεις» (Τζιόβας 1987, 260), με την αιρετική ελευθεροστομία και την ανοιχτή επίθεση κατά της υποκρισίας των εκπροσώπων της θρησκείας.

Στα παρακάτω αποσπάσματα παρακολουθούμε πώς αξιοποιεί και ταυτόχρονα παρωδεί και υπονομεύει την παραδοσιακή στο ιστορικό και ρομαντικό μυθιστόρημα αφηγηματική τεχνική του παντογνώστη αφηγητή, απευθύνοντας στον αναγνώστη τόσο αυτοειρωνικά σχόλια (που αφορούν τον ίδιο τον αφηγητή) όσο και αυτοαναφορικά σχόλια για την ίδια του τη γραφή, εγκαθιδρύοντας παράλληλα μια σχέση οικειότητας με τον αναγνώστη: «Ἀλλ' αὕτη (η Ιωάννα) (...) ὀλίγον προσεῖχεν εἰς τῶν συνοδοιπόρων τὰ συναξάρια, δὶς δὲ καὶ τρὶς χασμηθεῖσα ἀπεκοιμήθη τέλος μεταξὺ τῶν αγίων Πέτρου καὶ Μαρκελλίνου. Τὸ ἴδιον φοβούμενοι μὴ ἔπαθες καὶ σύ, ἀναγνώστρια, παραπέμπομεν εἰς τὸ ἐπόμενον κεφάλαιον τὴν εξακολούθησιν τῆς φιλαλήθους ἡμῶν ἱστορίας» (Α 133). Και αλλού: «Μὴ βιασθῇς νὰ ἐρυθριάσῃς, σεμνή μου ἀναγνώστρια· ὁ σιδηροῦς κάλαμος διὰ τοῦ ὁποίου γράφω τὴν ἀληθῆν ταύτην ἱστορίαν εἶναι ἀγγλικῆς κατασκευῆς ...καὶ ὡς ἐκ τούτου σεμνός ...ὥστε οὐδεὶς κίνδυνος ν' ἀκούσῃς παρ' ἐμοῦ ὅσα *παρθένῳ λέγειν οὐ καλόν*» (Α 138).

Ο μέχρι τώρα αποσυρμένος παντογνώστης αφηγητής εισβάλλει στον μυθοπλαστικό ετερόκοσμο της ιστορίας, επεμβαίνει στην αφήγηση κι απευθύνεται ανοιχτά στον αναγνώστη, υποσκάπτοντας τη σύμβαση του παντογνώστη αφηγητή και της αντίληψης ότι το κείμενο αποτελεί ολοκληρωμένο επίτευγμα του συγγραφέα. Προσπαθεί να κάνει τον αναγνώστη «συμπαραγωγό» (Τζιόβας 1987, 277) του νοήματος, κι όχι αντικείμενο χειραγώγησης, να τον εντάξει ενεργά στη διαδικασία νοηματοδότησης του έργου. Του αποκαλύπτει τα πολλαπλά επίπεδα κατασκευής της ψευδαίσθησης του λογοτεχνικού ετερόκοσμου και την οντολογική διάστιξη και διακριτότητα μεταξύ του πραγματικού και του πλασματικού κόσμου της λογοτεχνίας. Είναι εμφανής η επίγνωση του αφηγητή και του συγγραφέα ότι ο μυθοπλαστικός κόσμος του μυθιστορήματος απ' τη μια και ο κόσμος του πομπού και του δέκτη απ' την άλλη συνιστούν δύο διαφοροποιημένα οντολογικά στάτους, όπως αντίστοιχα συμβαίνει και στη σχέση Τέχνης - Πραγματικότητας, μυθοπλασίας - αντικειμενικού κόσμου. Η μυθοπλασία δεν είναι πραγματικότητα, όπως παρατηρεί η Hutcheon: «Fiction is obviously fiction. Fiction are never real things» (Hutcheon 1991, 17-19).

Το έργο μας ενεργοποιεί το γνωστό «παράδοξο της μεταμυθοπλασίας για τον αναγνώστη» κατά την διατύπωση της L. Hutcheon, (Hutcheon 1991, 7). Τα ποικίλα αυτοαναφορικά σχόλια που επισημάναμε υποχρεώνουν τον αναγνώστη, διαβάζοντας το μυθιστόρημά μας, να παρακολουθεί ταυτόχρονα και το σχέδιο κατασκευής του. Ο αναγνώστης, δηλαδή, βρίσκεται στην παράδοξη θέση αφενός να συμμετέχει διανοητικά, φανταστικά και θυμικά στο μυθοπλαστικό σύμπαν, ενώ παράλληλα διαρκώς του υπενθυμίζεται ότι ο κόσμος αυτός δεν είναι πραγματικός αλλά μια γλωσσική κατασκευή, ένα φανταστικό και τεχνητό δημιούργημα.

Η προοδευτική, ανακαινιστική ματιά του Ροΐδη, ο πρωτοποριακός και φιλοπαίγμων λόγος του δεν περιορίζονται μόνο στην επισήμανση και διατύπωση θεωρητικών προβληματισμών για την κοινωνία, την πολιτική, τη λογοτεχνία ή τη θεωρία του λόγου. Προχωρώντας παραπέρα ο συγγραφέας μας, πειραματίζεται και εφαρμόζει προδρομικά στο έργο του πρωτοποριακές τεχνικές του ναρκισσιστικού, αυτοαναφορικού μυθιστορήματος, οι οποίες συνειδητά και συστηματικά καλλιεργούνται από τους λογοτέχνες και θεωρητικούς του 20ού αι. Τεχνικές όπως η παρώδηση παρωχημένων αφηγηματικών συμβάσεων, η διακειμενική διαστρωμάτωση των κειμένων του, η διαλογικότητα και η συνύπαρξη διαφορετικών αφηγηματικών ειδών και υφολογικών επιπέδων, η θεματοποιημένη αυτοαναφορικότητα σε ενδοκειμενικά και γλωσσικά ζητήματα, απαντούν πρώιμα αλλά συνειδητά στην *Πάπισσα*, κατατάσσοντας έτσι το έργο στη σφαίρα της πρωτοπορίας και της προοδευτικότητας.

Θα μπορούσαμε λοιπόν να ισχυριστούμε ότι η Πάπισσα Ιωάννα είναι ένα πρωτοποριακό για την εποχή του έργο με υψηλή αυτοσυνειδησία, μια πρώιμη πρόταση νεωτερικού-ναρκισσιστικού μυθιστορήματος, ο μακρινός θα λέγαμε Έλληνας συγγενής του Δον Κιχώτη και τουTristram Shandy.

Βιβλιογραφία

Abrams M. H., Λεξικό λογοτεχνικών όρων. Θεωρία, ιστορία, κριτική λογοτεχνίας, Πατάκης, Αθήνα 2005.

Bakhtin Mikhail, The Dialogic Imagination. Four Essays, επιμ. M. Holquist, μτφρ. C. Emerson and M. Holquist, University of Texas Press, Austin 1981.

Benjamin, Walter, Σαρλ Μπωντλαίρ, Ένας λυρικός στην ακμή του καπιταλισμού, μτφρ. Γκουζούλης, Γ., επιμ. Theodor W. Adorno-Rolf Tiedemann, Buck-Morss, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 2002.

Habermas, Jurgen, Ο φιλοσοφικός λόγος της νεωτερικότητας, μτφρ. Λ. Αναγνώστου-Α. Καραστάθη, Αλεξάνδρεια, Αθήνα 1993.

Hutcheon L., Narcissistic Narrative, the metafictional paradox, Routledge, London-New York 1991.

The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics, Princeton University Press, Princeton 1993.

Waugh Patricia, Metafiction, The theory and practice of self-concious fiction, Routledge, London-New York 1984.

Δημηρούλης Δ., Οι κριτικοί και η ποίηση, Η διαμάχη Εμμ. Ροΐδη και Άγγ. Βλάχου το 1877, Διδ. Διατριβή, Αθήνα 1982.

————, «Ο Εμμανουήλ Ροΐδης και η τέχνη της πολεμικής», περ. Χάρτης 15 [Απρίλιος 1985], σσ. 266-290.

————, «Το δίχτυ της γραφής και ο υμένας του ύφους», στο: Αφηγηματικά κείμενα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, Αθήνα 1995, σσ. 7-61.

————, «Εμμανουήλ Ροΐδης: Παίζοντας με τα είδη και τις μορφές», στο: *Η Γραφή και ο Καθρέφτης,* επιμ. Μισέλ Φάϊς, *Λογοτεχνία και Κριτική*, Πόλις, Αθήνα 2002, σσ. 85-109.

Κακαβούλια Μ., «Πάπισσα Ιωάννα: Πολύτοπο/Παλίμψηστο», περ. Χάρτης 15, [Απρίλιος 1985], σσ.294-312.

Καψάλης Διον., «Ούτως ειπείν: Ο τροπικός του Ροΐδη», περ. Χάρτης 15, [Απρίλιος 1985], σσ. 388-402.

Μαυρέλος Ν., Το ψηλαφητό παλίμψηστο της ροϊδικής γραφής, Ζητήματα λογοτεχνικής και πολιτισμικής θεωρίας, Σοκόλη-Κουλεδάκη, Αθήνα 2008.

Μπαχτίν, Μιχαήλ, Ζητήματα της ποιητικής του Ντοστογιέφσκι, μτφρ. Αλεξ. Ιωαννίδου, επιμ. Βαγγ. Χατζηβασιλείου, εισ. Δημ. Τζιόβας, Πόλις, Αθήνα 2000.

Παπαθεοδώρου Γ., «Η αμαρτωλή Ιωάννα και το σκάνδαλο της γραφής. Η ρητορική φαντασία του Εμμανουήλ Ροΐδη», περ. Νέα Εστία, τόμ. 156, τεύχ. 1772, (Νοέμβριος 2004), σσ. 600-648.

Ροΐδης Εμμανουήλ, Η Πάπισσα Ιωάννα, Το αυθεντικό κείμενο του 1866, Εισ.- Επιμ. Δ. Δημηρούλης, Μεταίχμιο, Αθήνα 2005.

————, «Η Πάπισσα Ιωάννα», Άπαντα τ. Α΄, 1860-1867, Φιλ. Επιμ. Άλκης Αγγέλου, Ερμής ΕΠΕ, Αθήνα 1978.

————, «Τα Στίγματα», Άπαντα τ. Β΄, 1868-1879, Φιλ. Επιμ. Άλκης Αγγέλου, Ερμής ΕΠΕ, Αθήνα 1978.

Τζιόβας Δημ., Μετά την αισθητική, Θεωρητικές δοκιμές και ερμηνευτικές αναγνώσεις της νεοελληνικής λογοτεχνίας, Γνώση, Αθήνα 1987.

————, «Από τη μυθιστορία στο μυθιστόρημα. Για μια θεωρία της ελληνικής αφήγησης», στο: Από τον Λέανδρο στον Λουκή Λάρα. Μελέτες για την πεζογραφία της περιόδου 1830-1880, επιμ. Ν. Βαγενάς, Παν. Εκδ. Κρήτης, Ηράκλειο 1997, σσ. 9-30.

————, Το παλίμψηστο της ελληνικής αφήγησης, Από την αφηγηματολογία στη διαλογικότητα, Οδυσσέας, Αθήνα 2002.

Χατζοπούλου Λίτσα, «Η σάτιρα, η παρωδία, οδοί προς τον ρεαλισμό», Από τον Λουκή Λάρα, Μελέτες για την πεζογραφία της περιόδου 1830-1880, επιμ. Ν. Βαγενάς, Παν. Εκδ. Κρήτης, Ηράκλειο 1997, σσ. 69-78.

Επίγονοι του Γιουβενάλη ή του Ορατίου; Ο Ροΐδης, ο Λασκαράτος και η Σάτιρα του 19ου αιώνα

Φωτεινή Λίκα *

Ο Εμμανουήλ Ροΐδης, επηρεασμένος τόσο από το ιστοριογραφικό παράδειγμα του Gibbon και του Macaulay όσο και από την αναβίωση της μεσαιωνικής θεματολογίας στο έργο του Scott και του Ραγκαβή,[1] επέλεξε να παρουσιάσει το 1866 την *Πάπισσα Ιωάννα* του υπό το ένδυμα της μεσαιωνικής ιστορικής μελέτης. Σ' αυτήν καυτηρίαζε τόσο τα λογοτεχνικά όσο και τα πολιτικοκοινωνικά ζητήματα του καιρού του. Εξαιτίας, ωστόσο, αυτής της αιρετικής και πολυσυλλεκτικής φύσης της, η *Πάπισσα Ιωάννα* δεν θεωρείται από την κριτική ως αντιπροσωπευτικό και, επομένως, τυπικό ιστορικό μυθιστόρημα του 19ου αιώνα, με αποτέλεσμα το ζήτημα της ειδολογικής κατάταξής της να ανακύπτει συχνά στην ιστορία της πρόσληψής της.[2]

Επιπλέον, λόγω της αμφιλεγόμενης υποδοχής του έργου από το ελληνικό κοινό, και ιδιαίτερα από την Εκκλησία της Ελλάδας, ο Ροΐδης θεώρησε σκόπιμο να γράψει μία σειρά επιστολών με τον τίτλο *Επιστολαί ενός Αγρινιώτου* στην εφημερίδα *Αυγή*, στις οποίες, υιοθετώντας το σατιρικό προσωπείο του Διονύσιου Σουρλή, υπερασπιζόταν την εγκυρότητα και την «ορθοδοξία» της *Πάπισσας Ιωάννας* και

---

* Η Φωτεινή Λίκα είναι διδάκτορας του Πανεπιστημίου του Cambridge της Μ. Βρετανίας. Έχει γράψει άρθρα σχετικά με το Ροΐδη, τον Byron, το Macaulay, τον Gibbon και τη Νικόλ Ρούσσου. Προσεχώς θα δημοσιευτεί από τον εκδοτικό οίκο Cambridge Scholars Publishing η μονογραφία της με θέμα το Ροΐδη και την αγγλική λογοτεχνική και ιστοριογραφική παράδοση.

1 Για τις αναφορές στον Gibbon στην *Πάπισσα Ιωάννα* του Ροΐδη, βλ. (Κρητιώτης 2008, 309-322) και για μία συγκριτική ανάγνωση της διαπλοκής ιστορίας και μυθοπλασίας στο έργο του Macaulay και του Ροΐδη, βλ. (Lika 2012, 149-165). Για την επίδραση του Scott στους νεοέλληνες λογοτέχνες του 19ου αιώνα, βλ. (Ντενίση 1994) και για την αναβίωση μεσαιωνικής μυθιστορίας στη νεοελληνική λογοτεχνία, βλ. (Beaton 2012, 227).

2 Ενδεικτικά για την ειδολογική πρόσληψη της *Πάπισσας Ιωάννας*, βλ. (Δαμαλάς 1866, 8), (Δημαράς 2000, 433) και (Kakavoulia 2004, 114-123).

Πρακτικά Ε΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτ. 2014): Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία
Τόμος Β΄ (ISBN: 978-960-99699-9-4)
© 2015 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

επιχειρηματολογούσε υπέρ της ελευθεροστομίας/ελευθερίας του λόγου ως ένα από τα εκ των ων ουκ άνευ συστατικά των σατιρικών έργων. Ειδικότερα αναφέρει: «ὅτι ἡ *ἐλευθερία τῆς ἐκφράσεως*, ἢ τὸ *θράσος*, ἡ *ἀναίδεια*, *ἀσέβεια*, […] ἐθεωρήθη πανταχοῦ, πάντοτε καὶ ὑπὸ πάντων, ἀπὸ κτίσεως κόσμου μέχρι σήμερον, ἀπὸ τοῦ Ἐκκλησιαστοὺ μέχρι τοῦ Περδικάρη, φυσικὴ καὶ ἀναγκαία εἰς τὰ σατυρικὰ συγγράμματα τοῦ εἴδους τῆς ‘Ἰωάννας’ ὡς τὸ σκόρδον εἰς τὴν σκορδάλμην».[3] Από τα παραπάνω προκύπτει ότι ο ίδιος ο Ροΐδης, αν και τιτλοφορούσε το έργο του μεσαιωνική μελέτη, το κατέτασσε ειδολογικά ως σάτιρα και μέσα από το πρίσμα αυτής της ειδολογικής παράδοσης το προόριζε να προσεγγιστεί. Προκειμένου να καταστήσει ακόμη σαφέστερη αυτήν του την πρόθεση, στη δεύτερη από τις επιστολές του, όπου επιχειρεί τη σατιρική γενεαλογία της *Πάπισσας Ιωάννας*, συμπεριλαμβάνει ανάμεσα στους λογοτεχνικούς προγόνους της επιφανείς αρχαίους Έλληνες (Αριστοφάνης, Θεόκριτος, Λουκιανός) και Λατίνους συγγραφείς (Πλαύτος, Οράτιος, Γιουβενάλης) όπως και διάσημους Ιταλούς, Γάλλους, Άγγλους (Swift, Pope, Sterne, Byron) και Ισπανούς σατιρικούς συγγραφείς από το μεσαίωνα και μετά.[4]

Στο σημείο αυτό, ωστόσο, αξίζει να σημειώσουμε πως ο Ροΐδης φαίνεται δικαιολογημένα να αγνοεί την πολυσημία του όρου σάτιρα, η οποία, στα συμφραζόμενα της σύγχρονης κριτικής, από τη μια μεριά μπορεί να εκφράζει ένα λογοτεχνικό είδος και από την άλλη ένα λογότροπο ή τόνο που μπορεί να διέπει πολλά λογοτεχνικά είδη,[5] με αποτέλεσμα να συμπεριλαμβάνει στη σατιρική γενεαλογία του τόσο έργα που ανήκουν στο είδος της ρωμαϊκής σάτυρας (formal verse satire) όσο και έργα τα οποία, αν και ανήκουν σε διαφορετικά λογοτεχνικά γένη, όπως το έπος, το δράμα ή το μυθιστόρημα, έχουν γραφεί σε σατιρικό τόνο.

Αξιόλογο, ωστόσο, είναι το γεγονός ότι από το σατιρικό κανόνα που παραθέτει λάμπουν διά της απουσίας τους ονόματα συγχρόνων του Ελλήνων σατιρικών συγγραφέων όπως ο Ανδρέας Λασκαράτος (*Τα μυστήρια της Κεφαλονιάς*) ή ο Αλέξανδρος Σούτσος (*Σάτυραι*).

3 (Ροΐδης 2005, 402). Η παραπομπή γίνεται στην πρόσφατη έκδοση της *Πάπισσας* από το Δ. Δημηρούλη, στην οποία περιλαμβάνονται τόσο το αυθεντικό κείμενο του 1866, όσο και η απάντηση του Ροΐδη προς την Ιερά Σύνοδο, ακολουθούμενη από τις τέσσερις «Επιστολές ενός Αγρινιώτου».

4 (Ροΐδης 2005, 411-412).

5 (Elliot 1962, 19).

Ο Λασκαράτος μάλιστα αποτελεί ιδιαίτερη περίπτωση, καθώς πολύ συχνά συσχετίζεται με το Ροΐδη, λόγω του αφορισμού που υπέστη το 1856 ο ίδιος και το έργο του *Τα μυστήρια της Κεφαλονιάς* από την Ιερά Σύνοδο. Αν και στην περίπτωση του Ροΐδη αφορίστηκε μόνο η *Πάπισσα Ιωάννα*, ο Λασκαράτος διέβλεπε εκλεκτικές συγγένειες στο έργο του Ροΐδη και τον θεωρούσε άξιο συνεχιστή του αναμορφωτικού του έργου.[6] Αυτήν του την πεποίθηση συμμεριζόταν και ένας φίλος του Λασκαράτου, ο Theodor Hansen, ο οποίος δεν δίστασε να τη διατυπώσει στην προσωπική αλληλογραφία που είχε με τον Ροΐδη (28/10/1866):

> Θὰ γνωρίζετε, εἶμαι βέβαιος, τὸν ἀξιότιμον καὶ ἀξιάγαστον φίλον μου ἐδῶ, τὸν ὀποῖον ἤλθα νὰ ἐπισκεφθῶ, τὸν κύριον Ἀνδρέαν Λασκαράτον, ἀφωρισμένον κατὰ δυστυχίαν καὶ αὐτόν, καὶ ὄχι μόνον τὸ βιβλίον του, ἀπὸ τὴν ἐκκλησίαν· ἀφ' οὗ μου φαίνεται, καὶ ἡ εὐγενεία σας καὶ αὐτός, ἂν καὶ διαφέροντες ὡς πρὸς τὴν μέθοδον, αὐτὸς ὀλιγώτερο σατυρικός, ἀλλὰ μὲ τὴν ἄδειαν τοῦ κυρίου Σουρλῆ, ὄχι ὀλιγότερον ἠθικός, ἂν καὶ ἴσως παρα-πολὺ εἰλικρινής, ἀφ' οὗ λέγω φαίνεσθε οἱ δύο νὰ ἔχητε τὸν ἴδιον ἀξιέπαινον σκοπόν, διὰ τὸν ὀποῖον αὐτὸς ἤδη ἀπὸ πολὺν καιρὸν καὶ ἐδούλευσε καὶ ἔπαθε πολύ, διὰ τοῦτο πιστεύω καί, ὅτι θὰ σᾶς εὐχαριστήσῃ νὰ ἠξεύρητε, ὅτι αὐτὰ τὰ τεμάχια τοῦ βιβλίου σας, ποὺ τοῦ ἀνέγνωσα ἐγώ, καθῶς καὶ ἡ ἀπάντησις, ποὺ εἴχα φέρει μαζύ μου, τοῦ ἀρέσανε πολύ, καὶ αὐτὸς μου ἐξέφρασε τὴν ἐπιθυμίαν του νὰ κάμῃ τὴν γνωριμίαν σας.[7]

Αν και δεν είχαν γνωριστεί ποτέ από κοντά, μπορούμε να διαπιστώσουμε από την άμεση ανταπόκρισή του στην επιστολή του Hansen (4/11/1866) ότι ο Ροΐδης ήταν διαφορετικής άποψης:

> Τῆς τιμῆς ὅμως τούτης δέν ἐξεύρω ἂν ἦμαι τῷ ὄντι ἄξιος, διότι διά νὰ εἴπω τὴν ἀλήθειαν, ὅτε ἔγραψα τὴν Πάπισσαν οὔτε ἀναμορφωτὴς οὔτε διώκτης τῶν ἐκκλησιαστικῶν καταχρήσεων ἐσκόπευα νὰ γείνω, ἀλλὰ μόνον σκοπὸν εἶχον νὰ γράψω ἓν βιβλίον humoristique, εἰς τὸ ὀποῖον ὅμως οἱ ἀρχιερεῖς μας διὰ τῶν καταμηνύσεων καὶ φωνασκιῶν των ἀπέδωκαν σκοπὸν καὶ βαρύτητα, εἰς ἥν δεν ἀπέβλεπε.[8]

6 (Nørgaard 2005α, 136).
7 (Παράσχος 1952, 393-94) και πρβλ. (Αλισανδράτος 1961, 36).
8 (Nørgaard 1984, 87-88) και βλ. επίσης (Αγγέλου 1986, μθ΄- νθ΄).

Αυτή η συνειδητή αποστασιοποίηση του Ροΐδη από το σατιρικό πρόγραμμα του Λασκαράτου αντικατοπτρίζεται και στην κατοπινή αποστομωτική, αν και κομψή, απάντησή του προς τον ίδιο το Λασκαράτο, όταν ο τελευταίος τον κατηγόρησε το 1876 ότι, ως εκδότης του *Ασμοδαίου*, επιδεικνύοντας απρόσμενο συντηρητισμό, απέρριπτε τα κείμενά του (29/2/1876):

> Διὰ τὴν μὴ καταχώρισιν τῶν εὐφυεστάτων ὑμῶν ἀντικληρικῶν ἀνεκδότων αἰτούμεθα ταπεινῶς συγγνώμην. Αἰτία τούτου εἶναι οὐχί, δυστυχῶς, ὑπερβολὴ εὐσεβείας, ἀλλ' ἡ ἐπιθυμία τοῦ «Ἀσμοδαίου» νὰ μάχεται πρὸς ἀντικείμενα πραγματικά, καὶ ὄχι πρὸς φάσματα καὶ ἀνεμομύλους, πᾶσαν δὲ ἐν Ἑλλάδι ἐπίθεσιν κατὰ τοῦ κλήρου νομίζει ἀπλῆν «ἀνεμομυλομαχίαν», διότι κλῆρος σήμερον παρ' ἡμῖν δὲν ὑπάρχει, ἱερέα δὲ ἀπὸ δεκαπενταετίας ἤδη ζῶντες ἐν Ἑλλάδι δὲν ἀπαντήσαμεν ἀκόμη κανένα.[9]

Όσο απόλυτη και τελεσίδικη και να φαντάζει η απάντηση του Ροΐδη στις κατηγορίες του Λασκαράτου, είναι ωστόσο αποκαλυπτική της ιδεολογικής και σατιρικής του ατζέντας, καθώς και δείκτης της προσωπικής του αποτίμησης για τον Κεφαλλονίτη συγγραφέα, εφόσον ο ίδιος δεν ήθελε να καταχωρηθεί στη συνείδηση του αναγνωστικού κοινού ως μια δονκιχωτική φιγούρα με αντικληρικές ιδεοληψίες.[10] Η σάτιρα του Ροΐδη, αντίθετα με του Λασκαράτου, δεν γνωρίζει περιορισμούς στη στόχευσή της και αντιτίθεται σε κάθε μορφή υποκρισίας και προσποίησης. Έχοντας ήδη εκφράσει τις απόψεις του κατά του ορθόδοξου και του καθολικού κλήρου στην *Πάπισσα Ιωάννα*, θεωρούσε περιττό να εξαναγκάσει τους αναγνώστες του να καταπιούν το ίδιο πικρό φάρμακο ξανά και ξανά. Βέβαια ο Ροΐδης μιλούσε από διαφορετική και πιο προνομιακή θέση από ότι ο Λασκαράτος, ο οποίος προερχόταν από διαφορετικό πολιτιστικό περιβάλλον και δεν του επιτράπηκε η πολυτέλεια να υπερασπιστεί τον εαυτό του, καθώς η *Απόκρισις* του –αντίθετα με τις *Επιστολές* που δημοσιεύτηκαν λίγους μήνες μετά την κυκλοφορία της *Πάπισσας*– είδε το φως το 1868, δώδεκα χρόνια μετά τον αφορισμό του.[11]

9 (Ροΐδης 1978 (5), 383).

10 (Nørgaard 2005β, 87): «Σε σύγκριση με τον Λασκαράτο ο όψιμος διαφωτισμός που αντιπροσώπευε ο Ροΐδης δεν ήταν στον ίδιο βαθμό άκαιρος και ουτοπικός».

11 (Παρασκευαΐδης 2004, 143-144). Για τη διαφορετική πρόσληψη του κλήρου

Οι ουσιαστικές διαφορές των δύο συγγραφέων είναι εμφανείς και στη σατιρική θεωρία που διατυπώνουν. Πριν όμως κάνουμε λόγο για τον κάθε συγγραφέα χωριστά, κρίνουμε σκόπιμο να αναφερθούμε στο θεωρητικό πλαίσιο που είχε διαμορφωθεί για την προσέγγιση των σατιρικών συγγραφέων ήδη από το 18ο αιώνα. Συγκεκριμένα, σύμφωνα με την αρκετά στερεότυπη τυποποίηση που επικράτησε εκείνη την εποχή οι σατιρικοί, ποιητικοί κυρίως, συγγραφείς, κατατάσσονταν σε δύο μεγάλες κατηγορίες ανάλογα με την ομοιότητά τους προς ένα από τα δύο ιερά τέρατα της ρωμαϊκής σάτιρας, τον Οράτιο και το Γιουβενάλη.[12] Σύμφωνα με την κλασικιστική αυτή κατάταξη η σάτιρα του Οράτιου θεωρούταν πιο ευχάριστη και ανάλαφρη, ενώ του Γιουβενάλη πιο οξύθυμη και αυστηρή.[13] Για το λόγο αυτό την πρώτη την προσωποποιούσαν χαμογελαστή, ενώ τη δεύτερη ορμητική σα θύελλα, οι μικροατέλειες της ανθρωπότητας ήταν το αντικείμενο της μιας, τα επαχθή εγκλήματα της άλλης·[14] με αποτέλεσμα και οι σατιρικοί στόχοι των δύο ποιητών να μπορούν να επιμεριστούν επίσης σε δύο κατηγορίες: οι ανόητοι στην περίπτωση του Οράτιου και οι απατεώνες-κακούργοι στην περίπτωση του Γιουβενάλη.[15] Οι δύο συγγραφείς όμως εμφάνιζαν και ανάλογες διαφορές στον τόνο και στο ύφος τους, χαμηλόφωνο του Οράτιου και μεγαλόστομο του Γιουβενάλη.[16] Από όσα έχουμε ήδη αναφέρει ο Λασκαράτος φαίνεται να είναι πιο κοντά στο πνεύμα του Γιουβενάλη παρά του Οράτιου, καθώς η σάτιρά του είναι πιο σοβαρή, πιο δηκτική και λιγότερο κωμική από αυτήν του Ροΐδη. Δεν είναι άλλωστε τυχαίο ότι ο ίδιος θεωρούσε πως:

> Ὕλη της [σάτιρας] εἶναι τὰ ἐλαττώματα τῆς κοινωνίας, καὶ ἐκεῖνα τῶν ἀτόμων. Σκοπὸς της τὸ σιάσημο [sic] τῶν στραβῶν καὶ τῶν

μεταξύ Λασκαράτου και Ροΐδη βλ. (Αγγέλου 1967, 286).

12 Για την Αυγουστιανή διάκριση του 18ου αιώνα μεταξύ κωμικού Ορατιανού χιούμορ και τραγικού Γιουβεναλικού πνεύματος, βλ. (Weber 1981, 275-289) και πρβλ. (Martindale 2005, 286-287).

13 Αντιπροσωπευτική της παραδοσιακής αυτής κατάταξης είναι η περιγραφή του Julius Scaliger στο έργο του *Poetices* για τους δύο σατιρικούς συγγραφείς: «Iuvenalis ardet, instat aperte, iugulat. […] Horatius irridet» [Ο Γιουβενάλης φλέγεται, απειλεί ανοικτά, κόβει λαιμούς. Ο Οράτιος γελάει] (Moul 2010, 96).

14 (Trapp 1973, 232).

15 (Paulson 1967, 20-31).

16 (Trapp 1973, 232).

> κακῶς ἐχόντων. Χαραχτῆρας της ἡ αὐστηρότητα, ἡ μαστίγωση. Ἀποτέλεσμά της ἡ χαλίνωση τῶν ἐλαττωμάτων (καὶ τὸ γενικὸ μῖσος πρὸς τὸν σατυριστήν).[17]

Μάλιστα για τον ίδιο το σατιριστή ως ανθρώπινο χαρακτήρα είχε αποφανθεί στο έργο του *Ιδού ο άνθρωπος* πως «σατυριστὴς θὰ πῇ ἀτυχής», εφόσον του πρέπει «νὰ τρέχῃ αἰωνίως κατόπιν τῆς κακοηθείας, νὰν τὴ μαστιγώνῃ, κ' ἐκείνη μὲ τὸν ὄγκο της νὰ πέφτῃ ἀπάνο του νὰν τόνε ζουπάῃ».[18] Επιπλέον, σύμφωνα πάντα με το Λασκαράτο, «ὁ νοῦς του [σατιρικού ποιητή] εἶναι θύλακας χειρουργικῶν ἐργαλείων. Ἄλλα κόβουνε, καὶ ἄλλα τρυποῦνε· ἄλλα σκίζουνε, καὶ ἄλλα ξεσκλοῦνε. Ὅταν συγκαταβαίνοντας χαϊδεύῃ, χαϊδεύει μὲ τὰ νύχια του· καὶ εἶναι τούτη ἡ μόνη συγκατάβαση ποὺ μπορεῖ νὰ κάμῃ».[19]

Ο Ροΐδης από την άλλη μεριά, αν και ήταν εξοικειωμένος τόσο με το μαστίγιο της Ερινύας Αληκτώς όσο και με τα νύχια των συγχρόνων του,[20] υιοθέτησε μια πιο ανάλαφρη και ευδιάθετη προσέγγιση στην *Πάπισσα Ιωάννα*, κάτι που θα συσχετίζαμε περισσότερο με την οπτική του Οράτιου, τον οποίο και μνημονεύει στο εν λόγω έργο, όταν σχολιάζει ειρωνικά την κλασική αταξία (in medias res), την οποία φέρεται να προτιμά ο Λατίνος ποιητής στην περίπτωση των επικών αφηγήσεων.[21] Συνεπές ως προς τη συνήθη ασαφή παραθεματική πρακτική του Ροΐδη, το χιουμοριστικό στοιχείο σ'αυτήν την περίπτωση είναι διαμεσολαβημένο, καθώς το συγκεκριμένο πείραγμα αποδίδεται στον ελευθερόστομο αφηγητή του *Don Juan* του Byron.[22] Γεγονός όμως παραμένει ότι ο Ροΐδης ήταν γνώστης της γενικευτικής και απλουστευτικής αυτής κατάταξης των σατιρικών συγγραφέων, κάτι που διαφαίνεται και στην κριτική που ασκεί στο έργο του Δημητρίου Κόκκου (1890), το οποίο μάλλον θεωρεί ότι ανήκει στην παράδοση του Οράτιου, επειδή ο ποιητής, αν και φαίνεται να αγαπά το γέλιο και το σκώμμα, δεν έχει

17 Παρατίθεται στο (Μαστροδημήτρης 2004, 45). Για μία γενικότερη θεώρηση της ζωής και του σατιρικού έργου του Λασκαράτου, βλ. (Τζουγανάτος 1979, 98-127).

18 (Λασκαράτος 2009, 196)

19 (Λασκαράτος 2009, 151) και βλ. επίσης (Κωστίου 2005, 62).

20 Βλ. σχετικά (Ροΐδης 1978 (5), 376): «Πάντες οἱ ἔχοντες ὀνύχια ἀγωνίζονται νά σπαράξωσι τούς ἔχοντας πτερά».

21 (Ροΐδης 2005, 79).

22 (Byron 1996, 47).

ωστόσο κανένα άλλο κοινό προς τον Πέρσιο ή το Γιουβενάλη «οὔτε ἰόν, οὔτε πικρίαν, οὐδ' ὄρεξιν ἄν λυπήσῃ κανένα».[23] Πέρα όμως από τον κωμικό και τον περιπαιχτικό χαρακτήρα της σάτιρας, ο Ροΐδης διείδε και μία τραγική διάσταση σ' αυτήν, εφόσον, αντίθετα με την παραδεδομένη αριστοτελική αντίληψη για τον καθαρτικό ρόλο του ελέου και του φόβου, ο ίδιος αναγνώρισε στο γέλιο το ρόλο της κάθαρσης, δίνοντας έτσι μία πιο σύνθετη, κωμικοτραγική, οπτική στα πράγματα:

> Ἴσως ἀντιτείνετε εἰς ταῦτα ὅτι ὁ συγγραφεὺς τῆς 'Ιωάννας,' γελῶν αἰωνίως δὲν ἀποφαίνεται πάντοτε μετ' ἀρκούσης σφοδρότητος κατὰ τοῦ κακοῦ, ὁ δὲ ἀναγνώστης μένει πολλάκις μετέωρος περιμένων τὴν λεγομένην *κάθαρσιν τῶν παθῶν*. […] Εἰς δὲ τὴν 'Ιωάνναν' *κάθαρσις τῶν παθῶν* εἶναι αὐτὸς ὁ γέλως τοῦ ἀναγνώστου, ἀναγκαζομένου νὰ περιπαίζῃ τὸ κακόν.[24]

Επομένως αυτό, που πρωτίστως θεματοποιείται στο προηγούμενο απόσπασμα, είναι η διαμάχη του 18ου αιώνα σχετικά με το αν ο σατιριστής θα πρέπει να διορθώνει το κοινό του μέσω του γέλιου ή θα πρέπει να το εξωθεί στην αυτοδιόρθωση μέσω της οργισμένης επίθεσής του.[25] Στη σύγχρονη εποχή, αυτό το δίλημμα εκφράστηκε στις απόπειρες των λογοτεχνικών κριτικών του 20ου αιώνα να προσεγγίσουν τη σάτιρα τονίζοντας είτε το σκοπό/κίνητρό της είτε τις τεχνικές της.[26] Ο Northrop Frye όρισε τη σάτιρα ως ένα τόνο ή μία ποιότητα καλλιτεχνική που μπορούμε να εντοπίσουμε σε οποιαδήποτε ειδολογική μορφή που έχει τα εξής δύο προαπαιτούμενα: το ευφυές χιούμορ και έναν επιτιθέμενο στόχο.[27] Συνεπώς, αυτό που μπορούμε να συμπεράνουμε είναι ότι από τις δύο όψεις του σατιρικού νομίσματος, ο Ροΐδης, πιστός –όπως φαίνεται από τη διακειμενική οφειλή του– στη ρομαντική παράδοση του Byron, επικεντρώθηκε στη χιουμοριστική τεχνική και την ανήγαγε σε αυτοσκοπό: «ἀνερυθριάστως δὲ ὁμολογῶ ὅτι

23 (Ροΐδης 1978 (3), 372).
24 (Ροΐδης 2005, 440) και πρβλ. την ανάλογη διαπίστωση του Μουλλά: «Ο Ροΐδης […] προεκτείνει τη σοβαρότητα του γέλιου ως την περιοχή του κωμικού» (Μουλλάς 1993, 338).
25 (Griffin 1994, 26).
26 (Spacks 1968, 13).
27 (Frye 1944, 76) και πρβλ. (Frye 1957, 224).

ἄλλον σκοπὸν δὲν εἶχον *Unless it were to be a moment merry*»,[28] ενώ ο Λασκαράτος θυσίασε τη ρητορική στο βωμό της ηθικής διόρθωσης.

Το γεγονός αυτό δεν θα έπρεπε να μας ξενίζει καθώς οι σατιρικές ποιητικές των δύο συγγραφέων ακολουθούν εκ διαμέτρου αντίθετες κατευθύνσεις. Ωστόσο και οι δύο αναγνωρίζουν τη φαρμακευτική και παράλληλα φαρμακερή ιδιότητα της σάτιρας, ο μεν Λασκαράτος όταν της αποδίδει την ικανότητα να ξεσκεπάζει πληγές και να επιζητεί τη γιατρειά τους,[29] ο δε Ροΐδης όταν τη χρησιμοποιεί ως αφυπνιστικό φάρμακο κατά της απάθειας του Έλληνα αναγνώστη:

> Τοιοῦτόν τι ἀνθυπνωτικὸν φάρμακον ἐσκέφθην κἀγὼ νὰ μεταχειρισθῶ κατὰ τῆς ἀπαθείας τοῦ Ἕλληνος ἀναγνώστου· ἐν ἐλλείψει δὲ κολοκύνθης ἐπροσπάθησα νὰ ἐξορκίσω τὰ χασμήματα καταφεύγων ἀνὰ πᾶσαν σελίδα εἰς ἀπροσδοκήτους παρεκβάσεις, ἰδιοτρόπους παρομοιώσεις ἢ ἀλλοκότους λέξεων συγκρούσεις· περιβάλλων ἑκάστην ἰδέαν δι' εἰκόνος οὕτως εἰπεῖν ψηλαφητῆς καὶ αὐτὰ ἀκόμη τὰ σοβαρώτερα τῆς θεολογίας ζητήματα στολίζων διὰ κροσσίων, θυσσάνων καὶ κωδωνίσκων ὡς ποδιὰν Ἱσπανῆς χορευτρίας.[30]

Η σημασία της μεταφοράς ως τρόπου και η σχέση μεταξύ ύφους και κειμενικής ύφανσης στο έργο του Ροΐδη έχει ήδη επισημανθεί από την κριτική.[31] Τα εκκωφαντικά απτά στολίδια και οι ψηλαφητές εικόνες αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι της γραφής του και το να επιχειρήσει κανείς να προσεγγίσει τα κείμενά του απεκδύοντάς τα από το ρητορικό ένδυμά τους φαντάζει εγχείρημα ουτοπικό. Στην περίπτωση του Λασκαράτου ωστόσο, ο αφηγητής των *Μυστηρίων της Κεφαλονιάς* κάνοντας μία αναφορά στα γυναικεία φορέματα και ξεσκλήδια, αποφαίνεται ότι:

> ἕνα ἔνδυμα ἁπλὸ δὲν ἐνασχολεῖ τὴν προσοχή μας· ἔτσι, ἡ προσοχή μας πέφτει ὅλη εἰς τὸ ὑποκείμενο. Ἕνα ὑποκείμενο στολισμένο, μοιράζεται τὴν προσοχή μας μὲ τὰ στολίδια του, καὶ δὲν λαβαίνει διὰ τὸν ἑαυτό του παρὰ μόνον ἕνα μερίδιον προσοχῆς. Ἂς προσθέσωμε

28 (Ροΐδης 2005, 15). Το παράθεμα είναι από το *Don Juan* του Byron (Byron 1996, 190).

29 «Ἐγὼ ἐξεναντίας ξεσκεπάζω τὰ ἑλατόματά της μὲ θάρρος καὶ μὲ ἐξουσίαν […] ξεσκεπάζω ἐξεναντίας τὲς πληγές μας, καὶ ζητῶ ἰατρείαν» (Λασκαράτος 1959, 68).

30 (Ροΐδης 2005, 13).

31 Βλ. ενδεικτικά (Καψάλης 2000, 17-41) και (Μαυρέλος 2008).

> μάλιστα ὅτι, ὅσο περσσότερα καὶ λαμπρότερα εἶναι τὰ στολίδια, τόσο περσσότερο μέρος τῆς προσοχής μας τραβοῦνε, τὸ ὀποίο τὸ ἀφαιροῦνε ἀπό τὸ ὑποκείμενο ποῦ τὰ φέρνει.[32]

Καταλληλότερη, θεωρούμε, μεταφορά δεν θα μπορούσε να βρεθεί για να περιγράψει τη σχέση των δύο συγγραφέων. Ο Ροΐδης έντυνε τη σάτιρά του με κάθε είδους στολίδια και οι επιθέσεις του ήταν χιουμοριστικά μετριασμένες, παρ' όλες τις διαβεβαιώσεις του ότι αναπαριστούσε την αλήθεια του «γυμνὴν καὶ ἀκτένιστον, ὡς ὅτε ἐκ τοῦ φρέατος ἐξῆλθεν».[33] Αντίθετα, ο Λασκαράτος, παρέμεινε πιστός στην προμετωπίδα του έργου του «*οὐδέν συνκεκαλυμένον ἐστίν*»,[34] με αποτέλεσμα το αναγνωστικό κοινό του, όντας αντιμέτωπο με την αμείλικτη κριτική του και αποφεύγοντας να εστιάσει στην κυριολεκτική ρητορική του, να επικεντρώνεται στο ίδιο το σατιρικό υποκείμενο. Από αυτήν την άποψη δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι ο Ροΐδης απολύτως συνειδητά υιοθετούσε σατιρικές περσόνες για να προασπίσει το έργο του, ενώ ο Λασκαράτος βίωνε κάθε κριτική ως προσωπική επίθεση.

Η Κατερίνα Κωστίου, όμως, όταν αποτίμησε το γενικότερο σατιρικό πρόγραμμα του Ροΐδη κατέληξε σε ένα διαφορετικό συμπέρασμα, καθώς κατέταξε τόσο το Λασκαράτο όσο και το Ροΐδη στην ίδια παράδοση της σάτιρας: «Ο τρόπος με τον οποίο ο Ανδρέας Λασκαράτος συνοψίζει τα χαρακτηριστικά του σατιρικού συγγραφέα είναι αντιπροσωπευτικός για τη σάτιρα της εποχής του [...]. Σ' αυτήν την παράδοση της κλασικής σάτιρας εντάσσονται και ο Αλέξανδρος Σούτσος και η ιδιότυπη περίπτωση του Εμμανουήλ Ροΐδη, που καλλιέργησε τη σάτιρα ως μέσο σωφρονισμού και τιμωρίας».[35]

Η Αθηνά Γεωργαντά επίσης εντάσσει το σατιρικό Ροΐδη στην παράδοση της κλασικής σάτιρας, που ενέχει κοινωνική και αναμορφωτική λειτουργία. Παρατηρεί, ωστόσο, ότι παρόλο που «στα 1865-66 ξεκινά με την ηπιότερη διάθεση του Ορατίου, που θέλει να γελάσει με την ανθρώπινη ανοησία για να τη θεραπεύσει [...], στα τελευταία χρόνια της ζωής του ο Ροΐδης καταλήγει σαν τον Γιουβενάλη, τον Swift και τόσους άλλους μισάνθρωπους σατιριστές, που έχουν στόχο να πληγώσουν και να καταστρέψουν».[36]

---

32 (Λασκαράτος 1959, 77).
33 (Ροΐδης 2005, 132).
34 (Λασκαράτος 1959, 67).
35 (Κωστίου 2005, 62).
36 (Γεωργαντά 1993, 216).

Με αφορμή τον τελευταίο αυτό χαρακτηρισμό του Ροΐδη ως μισάνθρωπου σατιριστή και τη συνακόλουθη κατηγοριοποίησή του στη χορεία του Γιουβενάλη και του Swift, είναι σημαντικό να επισημάνουμε πως τέτοιου είδους μονολιθικές αντιθέσεις («γιουβεναλικός» vs «ορατιανός»), για να αποκτήσουν έστω κάποια περιγραφική ισχύ, πρέπει να τοποθετούνται σε συγκεκριμένα διακειμενικά και ιστορικά συμφραζόμενα. Έτσι, για την περίπτωση του Ροΐδη, είδαμε ότι αρκετές από τις αναφορές του στο έργο του Ορατίου είναι διαμεσολαβημένες μέσω του Byron,[37] άρα ενδέχεται να αποτελούν και διακειμενικές επιδράσεις, ενώ ο συσχετισμός του συγγραφέα με το Γιουβενάλη έγινε από την κριτική στο πλαίσιο της ηλικιακής του ωρίμανσης, άρα σχετίζεται με την ιστορικότητα/χρονικότητα του έργου του. Στο σημείο αυτό, ωστόσο, παρατηρείται μία σύγχυση καθώς οι σατιρικές περσόνες του Ροΐδη και οι αφηγητές των έργων του συγχέονται με τον υπαρκτό συγγραφέα, με αποτέλεσμα τα βιογραφικά στοιχεία που γνωρίζουμε για τον ίδιο να επισκιάζουν την πρόσληψη που έχουμε για το έργο του. Ειδικότερα, το ότι ο Ροΐδης στο τέλος της ζωής του μπορεί να έγινε μονόχνοτος ή αντικοινωνικός εξαιτίας της κώφωσής του, δεν αποτελεί το μοναδικό γνώμονα ανάλυσης του σατιρικού έργου του, έτσι ώστε να τον συμπεριλάβουμε στην παράδοση του Γιουβενάλη. Υπό αυτό το πρίσμα η εκτίμηση του Πάνου Μουλλά ότι ο σατιρικός Ροΐδης «εμπλέκει το σώμα του στη γραφή του, μετουσιώνει το ήθος του σε ύφος»,[38] δεν επαρκεί για να κατατάξουμε ειδολογικά τη σάτιρά του. Άλλωστε, όπως και ο Ροΐδης έτσι και ο Swift είχε μερικές ατυχίες στη ζωή του,[39] αυτό όμως δεν οδήγησε κανέναν από τους δύο, καθ' όλη τη διάρκεια της συγγραφικής τους πορείας, να εστιάσει μόνο στη διορθωτική ή μόνο στη τερπνή διάσταση της σάτιρας («utile et dulce»).[40]

37 Βλ. ενδεικτικά Ροΐδης (2005, 79, 243) και πρβλ. ότι ο ίδιος ο Byron είχε ξεκάθαρα εκφράσει τις διακεμενικές οφειλές του προς τον Οράτιο (βλ. σχετικά το έργο του *Hints from Horace*, όπως και το motto του *Don Juan*) καθώς και τη μομφή του κατά του Γιουβενάλη στο έργο του *Don Juan* (Byron 1996, 56), υποστηρίζοντας ότι: «I can't help thinking Juvenal was wrong,/ Although no doubt his real intent was good,/ For speaking out so plainly in his song,/ So much indeed as to be downright rude» (*DJ*, 43).

38 (Μουλλάς 1993, 338).

39 Για τη νευρολογική ασθένεια που αντιμετώπισε ο Swift στο τέλος της ζωής του, βλ. (Lorch 2006, 3127–3137).

40 Στη *Μάχη των Βιβλίων* (*Battle of the Books*) του Swift, προτείνεται ένας

Εξάλλου, αν εξετάσουμε και άλλα μεταγενέστερα κείμενα του Swift, πέρα από το *Gulliver's Travels* (1727) για το οποίο ο ίδιος ο συγγραφέας υποστήριζε ότι ο στόχος του ήταν να ενοχλήσει και όχι να διασκεδάσει το αναγνωστικό του κοινό,[41] μπορούμε να δούμε πως είχε παραδεχθεί επίσης ρητά στο *Intelligencer* το 1728 την έφεσή του προς μια παιγνιώδη –και υπό αυτήν τη λογική προς μία «ορατιανή» και όχι προς μία «γιουβεναλική»– εκδοχή της σάτιρας:

> Υπάρχουν δύο Κίνητρα τα οποία επιδιώκουν Όσοι γράφουν Σάτιρες, το ένα είναι λιγότερο ευγενικό από το άλλο, καθώς απο-σκοπεί μόνο στην προσωπική ικανοποίηση και στην Ευχαρίστηση του Συγγραφέα, αλλά χωρίς να αποβλέπει στη διόρθωση της προσωπικής Κακίας. Το άλλο εμφορείται από Κοινό Πνεύμα και παρακινεί τους Γενναίους και Ενάρετους άνδρες να διορθώσουν τον κόσμο όσο μπορούν. Και εφόσον και τα δύο αυτά Κίνητρα είναι αγαθά, το δεύτερο είναι πιο αξιόλογο. Σχετικά όμως με το πρώτο ρωτώ δεν έχω το ίδιο Δικαίωμα να γελώ όσο και οι Άνθρωποι έχουν να είναι γελοίοι; Και να αποκαλύπτω τα ελαττώματα όσο και οι άλλοι έχουν να είναι φαύλοι; Αν γελοιοποιώ τις τρέλες και τη διαφθορά μιας Αυλής, ενός Υπουργείου ή μιας Γερουσίας δεν πληρώνονται εκείνοι πλουσιοπάροχα Συντάξεις, Τίτλους και Εξουσία; Ενώ εγώ περιμένω και επιθυμώ, μία μονάχα Ανταμοιβή, να γελάω με λίγους Φίλους σε μια Γωνιά.[42]

Κάτι που φαίνεται και από την παραδοχή της σατιρικής του περσόνας σε ένα από τα ποιήματά του δημοσιευμένο το 1733 με τίτλο «Σε μία κυρία που ζήτησε από το Συγγραφέα να γράψει κάποιους

συγκερασμός των αντιθέσεων. Εκεί βλέπουμε ότι το κερί (wax), που εκπροσωπεί το ωφέλιμο, και το μέλι (honey), που εκπροσωπεί το τερπνό, συνυπάρχουν: «we have rather chose to fill our hives with honey and wax, thus furnishing mankind with the two noblest of things, which are sweetness and light» (Swift 1999, 113).

41 Βλ. σχετικά (Rawson 2011, 228).

42 (Swift 1955 (12), 34): «There are two Ends that Men propose in writing Satyr; one of them less noble than the other, as regarding nothing further than the private Satisfaction, and Pleasure of the Writer; but without any View towards *personal Malice*; The other is a *publick Spirit*, prompting Men of *Genius* and Virtue, to mend the World as far as they are able. And as both these Ends are innocent, so the latter is highly commendable. With regard to the former, I demand, whether I have not as good a Title to laugh, as Men have to be ridiculous; and to expose Vice, as another has to be vicious. If I ridicule the Follies and Corruptions of a *Court*, a *Ministry*, or a *Senate*, are they not amply paid by *Pensions*, *Titles*, and *Power*, while I expect, and desire no other Reward, than that of laughing with a few Friends in a Corner […]».

Στίχους για εκείνη σε ηρωικό Ύφος», στο οποίο υπογράμμιζε, όχι χωρίς ίχνος ειρωνείας, την αναμορφωτική διάσταση της σάτιρας του Ορατίου και περιέγραφε με τη σειρά του τη δική του μέθοδο ως «γελαστή» και όχι ως «ορμητική» και «θυελλώδη».[43]

Έχοντας αυτές τις διακειμενικές και ιστορικές παραμέτρους κατά νου, τόσο η επιλογή των σατιρικών συγγραφέων που έκανε ο Ροΐδης όσο και η συνακόλουθη παράληψη του Λασκαράτου φαίνονται δικαιολογημένες. Αντίθετα, είναι άξιο λόγου και διεξοδικότερης διερεύνησης το γεγονός ότι συγγραφέας τον οποίο συνειδητά επιλέγει να μιμηθεί στην *Πάπισσα Ιωάννα*, ώστε να καταφέρει να κρατήσει τους αναγνώστες του ξύπνιους – κυριολεκτικά και μεταφορικά– δεν είναι άλλος από τον Jonathan Swift:

> Ἄγγλος τις συγγραφεύς, ὁ Swift, νομίζω, διηγεῖται ὅτι οἱ κάτοικοι δὲν ἐνθυμοῦμαι τίνος τόπου εἶναι τοσούτῳ ἀπαθεῖς καὶ ἀπρόσεκτοι, ὥστε ὀσάκις ἀποτείνεταί τις πρὸς αὐτούς, πρέπει νὰ κτυπὰ ἐκ διαλειμμάτων τὴν κεφαλὴν τῶν διὰ ξηρὰς κολοκύνθης, ἵνα μὴ ἀποκοιμώνται, ἐνῶ ὁμιλεῖ. Τοιοῦτόν τι ἀνθυπνωτικὸν φάρμακον ἐσκέφθην κἀγὼ νὰ μεταχειρισθῶ κατὰ τῆς ἀπαθείας τοῦ Ἕλληνος ἀναγνώστου [...].[44]

Βιβλιογραφία

Αγγελου, Αλκης: «Η Εκκλησία, η Πάπισσα, ο Ροΐδης». *Εποχές* 47 (1967): 281-300.

————: «Κάποιες Προτάσεις για να Ξαναδιαβάσουμε τον Ροΐδη». Στο Εμμανουήλ Ροΐδης: *Σκαλαθύρματα*. (Επιμ.) Άλκης Αγγέλου. Αθήνα: Ερμής 1986: κζ΄-ρλη΄.

Αλισανδρατος, Γιωργος Γ.: «Λασκαράτος και Ροΐδης». *Νέα Εστία* 70: 827 (Αφιέρωμα στο Λασκαράτο) (1961): 35-101.

Beaton, Roderick: *The Medieval Greek Romance.* London: Routledge 2012.

43 (Swift 1983, 520): «It is well observed by *Horace*,/ Ridicule hath greater power/ To *reform* the world, than sour./ Thus, I find it by Experiment,/ Scolding moves you less than Merriment./ [...] Thought no Method more commodious,/ Than to shew their vices odious:/ Which I chose to make appear,/ Not by Anger, but a Sneer;/ As my Method of Reforming,/ is by Laughing, not by Storming».

44 (Roidis 2005, 12-13).

Byron, George Gordon, Lord: *Don Juan*. (Επιμ.) Steffan T. G., Steffan E., και Pratt W. W. London: Penguin Books 1996.

Γεωργαντα, Αθηνα: *Εμμανουήλ Ροΐδης: Η Πορεία προς την Πάπισσα Ιωάννα (1860-1865)*. Αθήνα: Ιστός 1993.

Δαμαλας, Νικολαος Μ.: «Βιβλιοκρισία της *Παπίσσης Ιωάννας*». Αθήνα: Τυπογραφείον Δ. Αθ. Μαυρομμάτου 1866: 3-24.

Δημαρας, Κ. Θ.: *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας: Από τις Πρώτες Ρίζες ως την Εποχή μας*. Αθήνα: Γνώση 2000.

Elliott, Robert C.: "The Definition of Satire: A Note on Method". *Yearbook of Comparative and General Literature* 11 (1962): 19-23.

Frye, Northrop: "The Nature of Satire". *University of Toronto Quarterly* 14 (1944) 75-89.

————: *Anatomy of Criticism: Four Essays*. Princeton: Princeton University Press 1957.

Griffin, Dustin: *Satire: A Critical Reintroduction*. Lexington: University Press of Kentucky 1994.

Kakavoulia, Maria: "In and out of the Text: Games across Genres in Modern Greek Fiction". Στο Peter Mackridge και Eleni Yannakakis (Επιμ.), *Contemporary Greek Fiction in a United Europe: From Local History to the Global Individual*. Oxford: Legenda 2004: 114-123.

Καψαλης, Διονυσης: «'Ούτως Ειπείν': Ο Τροπικός του Ροΐδη». Στο *Οι Οφειλές της Ανάγνωσης: Δοκίμια Θεωρίας*. Αθήνα: Νήσος 2000: 17-41.

Κρητιωτης, Σταυρος: «Δάνεια από τον Γίββωνα στην *Πάπισσα Ιωάννα* του Ροΐδη». *Πόρφυρας* 129 (2008): 309-22.

Κωστιου Κατερινα: *Εισαγωγή στην Ποιητική της Ανατροπής: Σάτιρα, Ειρωνεία, Παρωδία, Χιούμορ*. Αθήνα: Νεφέλη 2005.

Λασκαρατος, Ανδρεας: *Ιδού ο Άνθρωπος*. (Επιμ.) Γ. Γ. Αλισανδράτος, Αθήνα: Ερμής 2009.

————: *Τα Μυστήρια της Κεφαλονιάς*. Στο Ανδρέας Λασκαράτος, *Άπαντα*. (Επιμ.) Αντ. Μοσχοβάκη, Αθήνα: Άτλας 1959: 67-196.

Lika, Foteini: "Fact and Fancy in Nineteenth-century Historiography and Fiction: The Case of Macaulay and Roidis". Στο Rens Bod, Jaap Maat και Thijs Weststeijn (Επιμ.), *The Making of the Humanities*

II: From Early Modern to Modern Disciplines. Amsterdam: Amsterdam University Press 2012: 149-165.

Lorch, Marjorie: "Language and Memory Disorder in the Case of Jonathan Swift: Considerations on Retrospective Diagnosis". *Brain* 129 (2006): 3127–3137.

Martindale, Charles: "The Horatian and the Juvenalesque in English Letters". Στο Kirk Freudenburg (Επιμ.), *The Cambridge Companion to Roman Satire*. Cambridge: Cambridge University Press 2005: 284-298.

Μαστροδημητρης, Π.Δ.: «Οι Απόψεις του Ανδρέα Λασκαράτου για τη Σάτιρα», Στο Γεώργιος. Ν. Μοσχόπουλος και Γερ. Σπυρ. Μπάλλας (Επιμ.), Ανδρέας *Λασκαράτος 100 Χρόνια από το Θάνατό του (1901-2001)*. Αργοστόλι: Εταιρεία Κεφαλληνιακών Ιστορικών Ερευνών 2004: 45-52.

Μαυρελος Νικος: *Το Ψηλαφητό Παλίμψηστο της Ροϊδικής Γραφής: Ζητήματα Λογοτεχνικής και Πολιτισμικής Θεωρίας*. Αθήνα: Σοκόλης 2008.

Moul, Victoria: "Competing Voices in Jonson's Verse Satire: Horace and Juvenal". Στο *Jonson, Horace and the Classical Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press 2010: 94-134.

Μουλλας, Παν.: «Για το Ήθος και το Ύφος του Ροΐδη». Στο *Ρήξεις και Συνέχειες: Μελέτες για το 19ο αιώνα*. Αθήνα: Σοκόλης 1993: 331-338.

Nørgaard, Lars: «Συμπληρωματικά Σχόλια στις Σχέσεις Λασκαράτου-Ροΐδη. Από το Αρχείο του Θεόδωρου Χάνσεν». *Scandinavian Studies in Modern Greek* 7-8 (1984): 79-99.

————: "Andreas Laskaratos and Theodor Hansen: Aspects of a Greek-Danish Friendship". Στο Vassilios Sabatakakis και Peter Vejleskov (Επιμ.), *Filia: Studies in Honour of Bo-Lennart Eklund*. Lund: Wallin & Dalholm Boktryckeri AB 2005α: 127-141.

———— (Επιμ.): *Τα Γράμματα της Οικογένειας Ανδρέα Τυπάλδου Λασκαράτου προς τον Δανό Ιερέα Θεόδωρο Χάνσεν*. Göteborg: Göteborg University 2005b.

Ντενιση, Σοφια: Το *Ελληνικό Ιστορικό Μυθιστόρημα και ο Sir Walter Scott (1830-1880)*. Αθήνα: Καστανιώτης 1994.

Παρασκευαΐδης, Παν. Σ.: «Ο Αφορισμός του Α. Λασκαράτου: Θεωρήσεις και Εκτιμήσεις μετά Έναν Αιώνα». Στο Γεώργιος.

Ν. Μοσχόπουλος και Γερ. Σπυρ. Μπάλλας (Επιμ.), Ανδρέας *Λασκαράτος 100 Χρόνια από το Θάνατό του (1901-2001)*. Αργοστόλι: Εταιρεία Κεφαλληνιακών Ιστορικών Ερευνών 2004: 141-149.

Παρασχος, Κλεων: *Εμμανουήλ Ροΐδης: Εισαγωγή*. Βασική Βιβλιοθήκη 20. Αθήνα: Αετός 1952.

Paulson, Ronald: *The Fictions of Satire*. Baltimore: Johns Hopkins University Press 1967.

Rawson, Claude: *The Cambridge Companion to English Poets*. Cambridge: Cambridge University Press 2011.

Ροΐδης, Εμμανουηλ: *Άπαντα*. (Επιμ.) Άλκης Αγγέλου, 5 τόμοι. Αθήνα: Ερμής 1978.

——————: *Η Πάπισσα Ιωάννα: Το Αυθεντικό Κείμενο του 1866*. (Επιμ.) Δημήτρης Δημηρούλης. Αθήνα: Μεταίχμιο 2005.

Spacks, Patricia Meyer: "Some Reflections on Satire". *Genre* 1 (1968), 13-30.

Swift, Jonathan: *The Prose Writings of Jonathan Swift*. (Επιμ.) Herbert Davis, 14 vols. (12). Oxford: Blackwell 1955.

——————: *The Complete Poems*. (Επιμ.) Pat Rogers. New Haven: Yale University Press 1983.

——————: *A Tale of a Tub and Other Works*. (Επιμ.) Angus Ross και David Woolley. Oxford: Oxford University Press 1999.

Trapp, Joseph: *Lectures on Poetry 1742*, William Bowyer και William Clarke (μτφρ.). Yorkshire: The Scholar Press 1973.

Τζογγανατος, Ν.: «Ανδρέας Λασκαράτος». Στο Ελένη Τσαντσάνογλου (Επιμ.), *Σάτιρα και Πολιτική στη Νεώτερη Ελλάδα: Από τον Σολωμό ως τον Σεφέρη*. Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού & Γενικής Παιδείας. Σχολή Μωραΐτη 1979: 98-127.

Weber, H.: "Comic Humour and Tragic Spirit: The Augustan Distinction between Horace and Juvenal", *Classical and Modern Literature* 1(1981): 275-89.

Από την παρωδία στο pastiche: ζητήματα ορολογίας και θεωρίας. Μια «ειδολογική» προσέγγιση του ποιήματος «Τι είπε η γκαμήλα (παστίτσιο)» του Γιώργου Σεφέρη

Κατερίνα Κωστίου *

Αρκεί μια περιδιάβαση σε λεξικά λογοτεχνικών όρων ή σε θεωρητικά βιβλία για την παρωδία, ώστε να διαπιστώσει κανείς πως, παρά την αυξανόμενη σχετική βιβλιογραφία, η παλαιότερη εύλογη αλλά περιοριστική σύνδεση της παρωδίας με τους όρους «pastiche» και «μπουρλέσκο», με τους οποίους σχετίζεται αλλά δεν ταυτίζεται, δεν έχει αρθεί (Rose 1993, 281-283). Υπεύθυνο γι' αυτήν την συνθήκη, εκτός από το γεγονός ότι κατά το παρελθόν οι όροι αυτοί χρησιμοποιούνταν εναλλακτικά, είναι ένα κοινό και στους τρεις χαρακτηριστικό: η ενσωμάτωση προϋπάρχοντος υλικού σε νέο κείμενο.

Παρά το γεγονός ότι η επίσκεψη ορισμών δεν βοηθά ιδιαίτερα στη διασάφηση των εννοιών, ωστόσο είναι ένας αποτελεσματικός τρόπος για να εντοπίσει κανείς αλληλοεπικαλύψεις και αντιφάσεις. Από τους ποικίλους ορισμούς που παραθέτουν έγκυρα λεξικά λογοτεχνικών όρων ιδιαίτερο ενδιαφέρον, για την οπτική αυτής της εργασίας, παρουσιάζουν τα σχετικά λήμματα στο *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*: π.χ. στο λήμμα «pastiche» ο αναγνώστης παραπέμπεται εξαρχής στον όρο «μπουρλέσκο», όπου, ανάμεσα σε άλλα, διαβάζει ότι «ένα πρόβλημα ορισμού του μπουρλέσκου, προκύπτει από τη δυσκολία προσδιορισμού των ορίων και των διακρίσεων ανάμεσα στις μορφές του μπουρλέσκου, παρωδία, παρενδυσία και pastiche» (Preminger and Brogan 1993, λ. «burlesque»). Η προσπάθεια του συντάκτη του λήμματος να προβεί σε διακρίσεις των όρων,

* Κατερίνα Κωστίου, Αναπληρώτρια καθηγήτρια νεοελληνικής φιλολογίας. Τμήμα Φιλολογίας, Σχολή Ανθρωπιστικών και Κοινωνικών Επιστημών, Πανεπιστήμιο Πατρών. E mail: kostiou@upatras.gr.
http://www.philology-upatras.gr/en/staff/dep/anaplerotes_kategetes/kostiou_katerina

Πρακτικά Ε΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτ. 2014): Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία
Τόμος Β΄ (ISBN: 978-960-99699-9-4)
© 2015 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

βασισμένος στην ανάλυση συγκεκριμένων έργων, δεν συνεπάγεται πάντοτε εύστοχες γενικεύσεις. Η μεγαλύτερη παρανόηση θεωρώ πως εμπεριέχεται στην παρατήρηση ότι «το pastiche και η παρωδία μιμούνται το περιεχόμενο ή τη μορφή ενός έργου· αλλά ενώ στο pastiche η μίμηση είναι αυτοσκοπός, στην παρωδία είναι ένας τρόπος εμπαιγμού» (Preminger and Brogan 1993, λ. «burlesque»).

Κατ' αρχάς, η ταξινόμηση της παρωδίας στην ευρύτερη κατηγορία «μπουρλέσκο» δεν αντιστοιχεί στην σημερινή λογοτεχνική πραγματικότητα, καθώς ήταν κοινή πρακτική έως και τη δεκαετία του 1970, αλλά όχι σήμερα που η παρωδία έχει αναγνωριστεί ως αυτόνομη μορφή τέχνης· παρόμοια παρωχημένη είναι και η άποψη ότι η παρωδία στοχεύει στον εμπαιγμό, καθώς η μεγάλη ανάπτυξη και ποικιλότητα της παρωδίας στον 20ό αιώνα την ανέδειξε σε έναν βασικό τρόπο χειρισμού της λογοτεχνικής κληρονομιάς και διακειμενικού διαλόγου, αντανακλώντας τον τρόπο με τον οποίο εξελίχθηκε η συγγραφική ευαισθησία (Hutcheon 1985, 2). Από τις διάφορες απόψεις που παρατίθενται στο λήμμα, επιβεβαιώνοντας την ασυμφωνία που υπάρχει μεταξύ των θεωρητικών, χρησιμότερη είναι η σχεδόν πριν από σαράντα χρόνια διατυπωμένη παρατήρηση του W. Karrer ότι η παρωδία και το μπουρλέσκο βασίζονται στην ασυμφωνία, ενώ το pastiche είναι πιο μηχανικό (Alex Preminger and T.V.F. Brogan 1993, λ. «burlesque»).

Έχοντας επίγνωση των δυσεπίλυτων δυσκολιών στο θεωρητικό πεδίο, θα προσπαθήσω να διακρίνω τους παραπάνω όρους στην πράξη, εστιάζοντας στον τρόπο με τον οποίο συλλειτουργούν σε ένα από τα πιο αινιγματικά και λιγότερο σχολιασμένα ποιήματα του Σεφέρη (Μέντη-Ταχοπούλου 2004, 339): το ποίημα «Τι είπε η γκαμήλα (παστίτσιο)», το οποίο γράφτηκε πιθανότατα το 1948 –χρονιά που ο ποιητής εγκαταστάθηκε στην Άγκυρα, σύμβουλος στην ελληνική Πρεσβεία από τον Φεβρουάριο του 1948 έως τον Δεκέμβριο του 1950-- και δημοσιεύτηκε το 1976 στο *Τετράδιο Γυμνασμάτων Β΄* (Σεφέρης 1993, 98). Σύμφωνα με τον επιμελητή της έκδοσης Γ. Π. Σαββίδη, το ποίημα αυτό «παρωδεί αρκετά φανερά την τελική ενότητα του ε΄ μέρους («Τι είπε ο Κεραυνός») της *Έρημης Χώρας* (1922) του Έλιοτ» (Σεφέρης 1993, 165).

Γραμμένη μετά την οριακή εμπειρία του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, *Η Ερημη Χώρα* συνιστά ένα μωσαϊκό σπαραγμάτων της παγκόσμιας λογοτεχνίας και παράδοσης και είναι συνθεμένο έτσι,

ώστε να αποτυπώνει με το περιεχόμενο, τη δομή και τον ρυθμό της, την πνευματική και συναισθηματική στειρότητα του μοντέρνου ανθρώπου και την έκπτωση του δυτικού πολιτισμού. Ο Ελιοτ ενσωματώνει στη δική του σύνθεση σπαράγματα ξένων έργων, συνήθως χρησιμοποιώντας πλάγια στοιχεία, ή δανείζεται πρόσωπα και σύμβολα από την παράδοση, τα οποία ενσωματώνει στο δικό του ποιητικό κείμενο, συνήθως δηλώνοντας την πηγή τους, σπανίως σιωπηρά. Αξίζει να σημειωθεί πως για την Πέμπτη ενότητα («What the thunder said»), τους δέκα τελευταίους στίχους της οποίας παρωδεί ο Σεφέρης, ο Eliot υποστήριξε πως «δεν είναι το καλύτερο μέρος του ποιήματος, αλλά το μόνο μέρος που δικαιώνει το σύνολο έργο, αν δικαιώνεται» (Southam 1981, 104).

Παραθέτω πρώτα το ποίημα στο πρωτότυπο και στην ελληνική μετάφραση του Σεφέρη, συνοψίζοντας, στην συνέχεια, τον συμβολισμό των επιμέρους υλικών που το απαρτίζουν:

What the thunder said

I sat upon the shore (423)
Fishing, with the arid plain behind me
Shall I at least set my lands in order?

London Bridge is falling down falling down falling down
Poi s' ascose nel foco che gli affina
Quando fiam uti chelidon – O swallow swallow
Le Prince d' Aquitaine à la tour abolie
These fragments I have shored against my ruins (430)
Why then I' ll fit you. Hieronymo's mad againe.
Datta. Dayadhvam. Damyata.

Shantih shantih shantih

(Eliot 2006, 70)

Τι είπε ο κεραυνός

Κάθισα στην όχθη (423)
Ψαρεύοντας, και πίσω μου ο ξερός κάμπος
Τάχα θα βάλω πια τις χώρες μου σε τάξη;
Της Λόντρας το γιοφύρι πέφτει πάει και πέφτει
πάει και πέφτει
Poi s' ascose nel foco che gli affina

Quando fiam uti chelidon – Ω χελιδόνι χελιδόνι
Le Prince d' Aquitaine à la rour abolie
Με τα συντρίμμια αυτά στύλωσα τα ερείπια μου (430)
Ωραία, θα σας κανονίσω. Πάλι τρελός ο Ιερώνυμος.
Ντάττα. Ντάγιαντβαμ. Ντάμυατα.

Σάντι σάντι σάντι.

(Έλιοτ 2009, 103-104, 151-154, 170-171)

Το παραπάνω απόσπασμα, όπως και μεγάλο μέρος του ποιήματος, αποτελείται από στίχους δανεισμένους από την παγκόσμια ποιητική και την ινδουιστική θεολογική παράδοση. Το κλείσιμο του ποιήματος συνιστά κατά τον Southam (1981, 17) «ένα μωσαϊκό λογοτεχνικών αποσπασμάτων». Πέρα από τις σημειώσεις του ίδιου του ποιητή, η σύνθεση του ποιήματος έχει μελετηθεί διεξοδικά και συνοδεύεται από εκτενέστατη βιβλιογραφία. Εδώ θα αρκεστώ σε μια συνοπτική αναφορά των δάνειων μοτίβων, καθώς είναι απαραίτητη η ερμηνεία και η κατανόηση της δομής του πρωτοτύπου, ώστε να αποσαφηνιστεί η λειτουργία της παρωδίας και του pastiche στο ποίημα του Σεφέρη «Τι είπε η γκαμήλα».

Κατ' αρχάς, η αποξένωση, η πνευματική στειρότητα και η ηθική και πολιτισμική πτώση του μοντέρνου ανθρώπου είναι το κοινό νήμα που συνδέει τα ποιητικά δάνεια που συνοψίζονται στη συνέχεια:

Τίτλος: Το δίδαγμα του κεραυνού προέρχεται από την Ουπανισάδ 5 Ι. Ο τίτλος αντιστοιχεί στις λέξεις που ακούγονται στο τέλος παραπέμποντας «στην αυτοκυριαρχία, το δόσιμο και τη συμπάθεια» (Έλιοτ 2009, 148-149). Ακόμη, ο κεραυνός συμβολίζει την βροχή που είναι το ζητούμενο για την ανανέωση της ζωής, στην άνυδρη, βραχώδη γη, όπου βαδίζουν οι δύο μαθητές του Χριστού, στην πορεία τους προς το Εμμαούς, στην αρχή του Ε΄ μέρους της *Έρημης Χώρας* (Eliot 2006,116).

Στ. 423-424: Ο πρωτοπρόσωπος αφηγητής προέρχεται από το ένατο κεφάλαιο του βρετανικού μύθου για τον Βασιλιά Ψαρά και το Ιερό Δισκοπότηρο, όπως εξετάζεται στο βιβλίο *From Ritual to Romance* (1920) της Jessie Weston, η οποία μελετά τους θρύλους του βασιλιά Αρθούρου από την πρώτη παγανιστική τους εμφάνιση έως και τις χριστιανικές επιδράσεις. Στο βιβλίο αυτό, όπως εξηγεί ο ίδιος ο Έλιοτ στον πρόλογό του (2009, 127) οφείλεται κατά πολύ η σύλληψη ολόκληρης της *Έρημης Χώρας*.

Στ. 425: Τα λόγια του Βασιλιά ψαρά ανακαλούν τα λόγια του προφήτη Ισαΐα στον βασιλιά Εζεκία, τον άρρωστο βασιλιά της Ιερουσαλήμ, ο οποίος, όταν η χώρα του υποτάχθηκε στους Ασσύριους, προσευχήθηκε στον θεό να του δώσει τη δύναμη να την βάλει σε τάξη.[1]

Το σκηνικό ερήμωσης και διάλυσης και η επιθυμία της αναγέννησης, που είναι το βασικό θέμα στους τρεις πρώτους στίχους, συνεχίζεται στους επόμενους τέσσερεις στίχους που αποτελούν ένα pastiche σπαραγμάτων από διάφορα κείμενα:

Στ. 426: Το ρεφραίν γνωστού αγγλικού νανουρίσματος «My fair lady».[2]

Στ. 427: Απόσπασμα από τη *Θεία Κωμωδία* του Δάντη, για την εξαγνιστική δύναμη της φωτιάς.[3]

Στ. 428: Το πρώτο ημιστίχιο («Quando fiam uti chelidon») προέρχεται από το πρώτο ημιστίχιο του στ. 90 του λατινικού ποιήματος *Pervigilium Veneris* των αυτοκρατορικών χρόνων, όπου αντιπαρατίθεται η αναγέννηση της φύσης την Άνοιξη με το σκηνικό της ερειπωμένης πόλης. Ο ποιητής θρηνεί γιατί το τραγούδι του δεν ακούγεται και ζητά, όταν έρθει η Άνοιξη, να του δώσει φωνή, όπως στο χελιδόνι·[4] πολλοί κριτικοί πιστεύουν πως το δεύτερο ημιστίχιο

---

1 Ησαΐας, 38, 1: «Και ήλθεν προς αυτόν Ησαΐας υιός Άμως ο προφήτης και είπεν προς αυτόν Τάδε λέγει κύριος. Τάξαι περί του οίκου σου, αποθνήσκεις γαρ συ και ου ζήση» (Eliot 2006, 121).

2 «London Bridge is falling down, falling down, falling down
London Bridge is falling down, my fair lady.
Take the key and lock her up, lock her up, lock her up,
Take the key and lock her up, my fair lady…»
(Έλιοτ 2009, 151). Πρβλ. και Raine 2006, 87.

3 Δάντης, *Θεία Κωμωδία*, Β΄ μέρος, Purgatorio, ωδή XXVI, 148:

«Ara vos prec, per aquella Valor	«Τώρα σας παρακαλώ, για εκείνη την Αξία
Que vos guida al som de l' escalina,	που σας οδήγησε στην κορυφή της σκάλας,
Sovenha vos a temps de ma dolor».	Θυμηθείτε τον πόνο μου στον καιρό του.»
Poi s'ascose nel foco che li affina.	Κι έπειτα χώθηκε στη φωτιά που τους εξαγνίζει.

(Έλιοτ 2009, 151).

4 Η μετάφραση του τέλους από όπου προέρχεται ο στίχος 90, όπως παρατίθεται από τον Σεφέρη: «Αντηχεί κάτω απ' τον ίσκιο της λεύκας το τραγούδι της κόρης του Τηρέα· θαρρείς το πάθος της αγάπης μιλά με το στόμα της μουσικής, κι ούτε θα πίστευες πως λέει το κρίμα της αδερφής της στο βάρβαρο άντρα της. Εκείνη τραγουδά, εμείς σωπαίνουμε. Πότε η άνοιξή μου θα' ρθει; Πότε θα γίνω σαν το χελιδόνι για να βρει τέλος η σιωπή μου; Έχασα τη Μούσα σωπαίνοντας, με καταφρονά ο Απόλλων· σαν τις Αμύκλες που σώπαιναν κι ο χαλασμός τους ήταν η σιωπή. Αύριο θ' αγαπήσει όποιος ποτέ του δεν αγάπησε, όποιος αγάπησε αύριο

(«Ω χελιδόνι χελιδόνι»), χωρισμένο με παύλα από το πρώτο, προέρχεται από το πρώτο ημιστίχιο του IV μέρους του ποιήματος «The princess: a Medley» (1847) του Alfred Lord Tennyson, όπου ο πρίγκηπας ζητά από το χελιδόνι να μεταφέρει το μήνυμα της αγάπης του.[5]

Στ. 429: Ο δεύτερος στίχος προέρχεται από το σονέτο του Gérard de Nerval, «El Desdichado», από τη συλλογή *Chimères* (1854), όπου ο ποιητής παρουσιάζεται ως πρίγκηπας με κακή κληρονομιά, όπως θέλει η παράδοση τους Γάλλους τροβαδούρους που σχετίζονταν με τα κάστρα της Aquitaine στη νοτιοδυτική Γαλλία.[6]

Στ. 430: Πρωτότυπος στίχος που λειτουργεί αυτοαναφορικά μέσα στην αμφισημία του, καθώς αναφέρεται στην προσπάθεια αναστήλωσης του ερειπωμένου κόσμου, αλλά και στην ποιητική απόπειρα του Έλιοτ να δημιουργήσει ένα ποίημα από θραύσματα της ποιητικής παράδοσης.

θ' αγαπήσει» (Έλιοτ 2009, 152). Όπως επισημαίνει ο Σεφέρης, «παρατηρήθηκε πως είναι ίσως το παλαιότερο ποίημα που προμηνά τη "σύγχρονη ευαισθησία"» (Έλιοτ 2009, 151). Ο Σεφέρης παραπέμπει και στην εκδοχή του μύθου της Φιλομήλας από τις *Μεταμορφώσεις* του Οβίδιου, από όπου ο Έλιοτ (ό.π., 151) αντλεί στους στ. 99-103 της *Έρημης Χώρας*.

Για τις διαφορές ανάμεσα στην πρώτη (1936) και τη δεύτερη (1949) έκδοση της μετάφρασης του συγκεκριμένου χωρίου του έργου *Pervigilium Veneris* από τον Σεφέρη, τον τρόπο εργασίας του Σεφέρη, καθώς και τις ευρωπαϊκές διαδρομές του σεφερικού διακείμενου βλ. Πασχάλης Μιχαήλ 2002, 436-454.

5 «O Swallow, Swallow, flying, flying South,
Fly to her, and fall upon her gilded eaves,
And tell her, tell her, what I tell to thee.
O tell her, Swallow, thou that knowest each,
That bright and fierce and fickle is the South,
And dark and true and tender is the North».

Tennyson, 1899, 187. Βλ. Rainey 2006, 122. Ο Ελιοτ δεν περιλαμβάνει καμιά σχετική πληροφορία στις «Σημειώσεις» του. Ο Σεφέρης δεν κάνει καμιά αναφορά στο σπάραγμα αυτού του στίχου.

6 «Je suis le ténébreux, – le veuf, – l' inconsolé,
Le Prince d 'Aquitaine à la Tour abolie:
Ma seule étoile est morte, – et mon luth constellé
Porte le Soleil noir de la Mélancolie».

Αξίζει να αναφερθεί η σύνδεση που κάνει ο Σεφέρης ανάμεσα στο παραπάνω απόσπασμα και στα χαρτιά του Ταρόκ και ιδίως στο χαρτί του *κεραυνωμένου πύργου*, το οποίο «παρασταίνει έναν πύργο (το καστέλι του πλούτου) που γκρεμίζεται, κι εκείνοι που τον λατρεύουν θάβουνται κάτω από τα χαλάσματα» (Έλιοτ 2009, 152).

Στ. 431: Ο στίχος αναφέρεται έμμεσα στα θραύσματα αυτής της παράδοσης μέσω σπαράγματος στίχου από το έργο *Ισπανική τραγωδία* του Thomas Kyd (1557;-1595) στο πρώτο ημιστίχιο («Ωραία, θα σας κανονίσω»). Το δεύτερο ημιστίχιο αποτελείται από τον υπότιτλο του παραπάνω έργου («Πάλι τρελός ο Ιερώνυμος»), ο οποίος λειτουργεί ως αυτοαναφορικό σχόλιο για τον τρόπο σύνθεσης της *Έρημης Χώρας*.[7]

Στ. 432: Στον καταληκτικό στίχο το κλίμα αλλάζει: τα λόγια του κεραυνού ηχούν σαν λύση στο πρόβλημα της μοναξιάς, της βίας, της διάλυσης του μοντέρνου κόσμου. Με τις σανσκριτικές λέξεις *Datta, Dayadhvam, Damyata* («Δώσε, συμπάθησε, κυριάρχησε τον εαυτό σου»), ο Έλιοτ ενσωματώνει στο ποίημά του την ινδουιστική παράδοση κατά την οποία, ο κεραυνός, ο πατέρας των θεών, των ανθρώπων και των δαιμόνων, συμβουλεύει τους ανθρώπους, για να ζήσουν καλά, να ακολουθούν τα τρία DA-s, που είναι ο ήχος του κεραυνού. Οι λέξεις του κεραυνού προέρχονται από την *Brihadaranyaka Upanishad* και συνιστούν τις τρεις λέξεις που ο Θεός απευθύνει στους μαθητές του, σε στιγμές βαθιάς επικοινωνίας. Το ποίημα τελειώνει με τριπλή επανάληψη της σανσκριτικής λέξης *Shantih*, που σημαίνει «Η ειρήνη που ξεπερνά την κατανόηση» και συνιστά τυπικό τέλος των Ουπανισάδ.[8]

Συνδυάζοντας τη Δυτική και την Ανατολική παράδοση και χρησιμοποιώντας την τεχνική του pastiche, ο Έλιοτ δημιουργεί μια πρωτότυπη σύνθεση όπου αναπτύσσει ποιητικά τη δυνατότητα

7 Ο Σεφέρης παρατηρεί ότι το έργο αυτό «είναι, όπως ο Χάμλετ, μια τραγωδία εκδίκησης». Ο Ιερώνυμος, συμβουλάτορας του βασιλιά της Ισπανίας, οδηγείται στην τρέλα ύστερα από τη δολοφονία του γιου του. Όταν του ζητούν να συνθέσει ένα έργο για να διασκεδάσει το παλάτι, απαντάει "Why then I'll fit you!" μια αμφίσημη φράση, όπως αποδεικνύεται, αφού ζητά από τους δολοφόνους του γιου του να παίξουν οι ίδιοι στο έργο του και τους παρουσιάζει να σκοτώνονται. Το έργο που συνθέτει ο Ιερώνυμος αποτελείται από ποιητικά σπαράγματα σε διάφορες γλώσσες, καθρεφτίζοντας ίσως την σύνθεση της *Έρημης Χώρας* (Έλιοτ 2009, 153-154). Συγκεκριμένα, το τέλος της ε΄ενότητας, που μας απασχολεί, είναι γραμμένο σε τέσσερεις γλώσσες.

8 Κατά τον Σεφέρη πρόκειται για «μια αδύναμη μετάφραση του περιεχομένου αυτής της λέξης». Η ίδια φράση απαντά και στην «Προς Φιλιππησίους» 4, 7 (Έλιοτ 2009, 154). Η Ουπανισάδ είναι το ένα από τα τέσσερα είδη κειμένων που συναποτελούν την ιερή γραφή Βέδα της ινδουιστικής παράδοσης· πρόκειται για το τελευταίο τμήμα της Βέδα, που συνοψίζει τα συμπεράσματα όλων των προηγούμενων, συνιστώντας την θεολογική βάση της ινδουιστικής διδασκαλίας. Βλ. *The Upanishads*, 2007.

διάσωσης της Έρημης Χώρας, δηλαδή του δυτικού πολιτισμού· το ποίημα τελειώνει με τον υπαινιγμό πως μόνο μέσα από αλλαγή αξιών και συμπεριφοράς θα μπορέσει ο έκπτωτος άνθρωπος, και μαζί του ο ερειπωμένος κόσμος, να αναγεννηθούν. Παρόλο που για την ερμηνεία της *Έρημης Χώρας* υπάρχουν διαφορετικές απόψεις, κυρίως ως προς την έκβαση του έργου και την πίστη του δημιουργού του (αν ο δυτικός κόσμος μπορεί να αναγεννηθεί ή βαδίζει προς την καταστροφή του), το τέλος είναι διδακτικό μέσα από την χρήση της ινδουιστικής θεολογικής παράδοσης (Brooker and Bentley, 1990).

Προς παρόμοια ερμηνευτική κατεύθυνση κινείται και η ερμηνεία του Σεφέρη ο οποίος, γράφοντας για τον Καβάφη, σημειώνει στο Ημερολόγιό του, λίγο πριν από το ταξίδι του και την εγκατάστασή του στην Άγκυρα και όσο βρισκόταν ακόμη μεταξύ Αθήνας και Πόρου:

> Ο Κ. [Καβάφης] δεν είναι άνθρωπος των μεγάλων ηθικών παραγγελμάτων […]. Δεν πρόκειται να βροντήσει όπως ο Κεραυνός της *Έρημης Χώρας*: «δώσε, συμπάθησε, κυριάρχησε», αλλά τα δεδομένα του προβλήματος: το στέγνωμα των πηγών της συγκίνησης, τον πόθο του ξαναγεννημού, τα αισθάνεται απάνω στο κορμί του, ανθρωπομορφικά· είναι Έλληνας και δεν έχει πίσω του τη μακριά παράδοση της ηθικολογίας του Κηρύγματος. (Σεφέρης 1977β, 158).

Ο χρόνος σύνθεσης του σεφερικού ποιήματος «Τι είπε η γκαμήλα», καθώς και τα τρία χρόνια κατά τα οποία ο ποιητής έζησε στην Τουρκία είναι πολύ σημαντικά τόσο για την πολιτική κατάσταση της χώρας όσο και για την προσωπική ζωή του. «Τραυματισμένο κορμί, τραυματισμένος ο τόπος, τραυματισμένος ο καιρός—» θα σημειώσει στο Ημερολόγιό του αντιγράφοντας το σχετικό χωρίο από τον «Φιλοκτήτη» (Σεφέρης 1977β, 150). Αυτή την περίοδο ασχολείται συστηματικά με τον Έλιοτ: από τις 17 έως τις 24 Νοεμβρίου 1946 θα γράψει την μελέτη του «Κ. Π. Καβάφης, Θ. Σ. Έλιοτ· παράλληλοι», η οποία θα ανακοινωθεί τον Δεκέμβριο της ίδιας χρονιάς στο Βρετανικό Συμβούλιο· το 1948 ετοιμάζει την β΄ έκδοση της μετάφρασης της *Έρημης Χώρας*·[9] στις 15 Απριλίου

9 Η Α΄ έκδοση της *Έρημης Χώρας* είχε κυκλοφορήσει τον Ιούλιο του 1936 σε 120 αντίτυπα. Όπως σχολιάζει ο Σεφέρης, το 1940 βρίσκονταν ακόμη αντίτυπα

1948 τελειώνει το «Γράμμα σ' ένα ξένο φίλο» για τον Έλιοτ, το οποίο θα δημοσιευτεί μεταφρασμένο στα αγγλικά από τον Νάνο Βαλαωρίτη, στον τιμητικό τόμο *T.S. Eliot: a Symposium* (Editions Poetry, London).[10] Παράλληλα, η απομάκρυνση από την Αθήνα τον λυτρώνει προσωρινά από την «αίσθηση ψυχικού εγκλεισμού»,[11] αλλά η κούραση και η αίσθηση διάλυσης του τόπου επιδεινώνονται:

> Δεν ξέρω γιατί αισθάνομαι τόσο βαριά κουρασμένος εδώ· μόλις βραδιάσει, γίνομαι σαν από μολύβι. Έλεγα πως ήταν τα κατάλοιπα του νοσοκομείου, της μετοικεσίας, και εκείνης της φριχτής ανασυγκροτούμενης Αθήνας. Δεν ξέρω· πρέπει να υπάρχει κάτι στο κλίμα· δεν αναπνέω αρκετά. Σε τούτο το ολόγυμνο υψίπεδο, χωρίς ιδέα πρασινάδας, θαρρείς πως έχω μπει στο βασίλειο του ύπνου.
>
> Και πάνω σ' αυτά, η άλλη αρρώστια. Το δράμα του τόπου και ο εξευτελισμός των ανθρώπων ανάμεσα στις Συμπληγάδες αυτού του τρίτου οικουμενικού πολέμου. Άλλοτε heitmatloss ήταν ο άνθρωπος χωρίς ιθαγένεια· σήμερα είναι ο άνθρωπος χωρίς κόμμα (Σεφέρης 1977β, 121).

Και παρακάτω:

> Όταν οι νεώτεροι βγήκαν μέσα από την πείρα του Πρώτου Μεγάλου Πολέμου, που για μας ήταν μια εμπειρία πολύ πιο έντονη από άλλους λαούς: εκείνοι είχαν, τουλάχιστο τα πρώτα χρόνια του μεσοπολέμου, τη φρεναπάτη ενός θριάμβου, ενώ για μας ο Πόλεμος εκείνος τέλειωνε με μια πρωτοφανή καταστροφή. Μια καταστροφή που δεν την πρόσεξε τότε η Ευρώπη· έπρεπε να προχωρήσει ως τα '38 για να ιδεί και η ίδια το νόημά της, αφού έμοιαζε με άλλες

στο βιβλιοπωλείο. Ο Ελιοτ ήταν ακόμη άγνωστος στην Ελλάδα, αλλά μετά την απονομή του βραβείου Νόμπελ τον Αύγουστο του 1949, βγήκε η β΄ έκδοση, και τα τετρακόσια αντίτυπα εξαντλήθηκαν σε δεκαπέντε μέρες (Σεφέρης 1981, 469).

10 Όπως ο ίδιος σημειώνει στο Ημερολόγιό του, ετοιμάζει το κείμενο συνεισφορά στο βιβλίο για τα εξήντα χρόνια του Έλιοτ «χωρίς βιβλία σχεδόν, σ' ένα τραπεζάκι όπου μόλις χωρούσαν οι δυο αγκώνες του», καθώς μένει ακόμη σε ξενοδοχείο της Άγκυρας, ψάχνοντας για στέγη (Σεφέρης 1977β, 122).

11 «Η ιδέα της Άγκυρας με στεναχωρούσε. Τώρα νιώθω πιο αλαφρύς˙ νομίζω προτιμώ οτιδήποτε από τον εγκλεισμό της Αθήνας˙ εννοώ τον ψυχικό. Στο Υπουργείο, εξανδραποδισμός˙ στην λογοτεχνία, απειλή, αν πεις τη σκέψη σου ολόκληρη, να σου φορτώσουν ιδέες άλλων. Και το άθλιο συναίσθημα να βλέπεις τη γλώσσα να φυραίνει, να γίνεται ένα συνθηματικό τραύλισμα, από το φανατισμό» (Σεφέρης 1977β, 120).

> σύγχρονες καταρρεύσεις. Όμως η συγκομιδή της νίκης ήταν για μας, από την αρχή, μια συγκομιδή ερειπίων…(Σεφέρης 1977β, 169).

«Ερείπια»: μια λέξη κλειδί για την *Έρημη χώρα*, αλλά και για την Ελλάδα του 1948 και για την ψυχολογία του Σεφέρη τον καιρό που γράφει το ποίημα «Τι είπε η γκαμήλα (παστίτσιο)», ασφαλώς επηρεασμένος από τον Έλιοτ, με τον οποίον προφανώς μοιράζεται την αγωνία για την πνευματική στειρότητα και την μοναξιά του μοντέρνου ανθρώπου, και, παράλληλα, για το μέλλον της ποίησης, όπως διαφαίνεται στην εισαγωγή της μετάφρασης (Έλιοτ 2009, 41-42):

> ΤΙ ΕΙΠΕ Η ΓΚΑΜΗΛΑ
>
> (Παστίτσιο)
>
> … Κάθισα σ' ένα πάγκο χαζεύοντας
> Τάχα θα 'ρθει κανείς για πασατέμπο
> Τα κόκκινα μήλα, τα πράσινα φύλλα μ' αρέσουν πολύ,
> μ' αρέσουν πολύ
> «Κάθε φορά που πέφτουν τα μεσάνυχτα το λύνω»
> Πότε θα πιάσω το κοτσύφι – Ώ κότσυφα, κότσυφα (5)
> «Ενθάδε κείται ο Ταρσεύς μη γήμας»
> Με τα στραγάλια αυτά πέρασα τ' απόγεμά μου.
> «Έχω ακατάλυτα μαλλιά και δόντια». Πάλι μαλακίζεται
> ο μπαγάσας.
> Evlendirelim. Nerede bulalim. Suradam buradan bulalim.
> Tamam Tamam Tamam (10)
> [1948;]

Το ποίημα χαρακτηρίζεται από τον Σεφέρη «παστίτσιο» και πράγματι εν μέρει είναι pastiche. Στην πραγματικότητα πρόκειται για παρωδία που χρησιμοποιεί και την τεχνική του pastiche. Η πρώτη αναλογία που παρατηρεί κανείς αφορά τον τίτλο «Τι είπε η γκαμήλα», ο οποίος παρωδεί τον τίτλο του Έλιοτ «Τι είπε ο Κεραυνός». Παρά το γεγονός ότι στην ποίηση του Σεφέρη στεγάζεται μια εξαιρετικά πλούσια πανίδα, η επιλογή της γκαμήλας, λέξης άπαξ στην ποίησή του (Κοκόλης 1975, 38), δημιουργεί ερωτηματικά ως προς τους λόγους της επιλογής της. Μια πρώτη, αβίαστη, αν και πρόχειρη, εξήγηση προσφέρει η ίδια η εμπειρία: η επιλογή φαίνεται φυσική

για τη συγκεκριμένη χρονική στιγμή, καθώς η γκαμήλα ανήκει στην πανίδα της Τουρκίας, όπου βρίσκεται ο Σεφέρης, αλλά και της Ν. Αφρικής, όπου είχε ζήσει λίγα χρόνια πριν (16 Μαΐου 1941-23 Οκτωβρίου 1944). Επιπλέον, ο διπλός συμβολισμός της —από τη μια, αντοχή στις δύσκολες και άνυδρες συνθήκες της ερήμου, από την άλλη, σύμβολο του διαβόλου κατά τον Ιωάννη Χρυσόστομο[12] —ενδεχομένως να την καθιστά συμβατή με τις συνθήκες ξηρασίας και ηθικής έκπτωσης που επικρατούν στην *Έρημη Χώρα*. Ωστόσο, πρόκειται για υποθέσεις που δεν στοιχειοθετούνται μέσα από το κείμενο, ενώ η αναλογία της καμήλας με τον κεραυνό είναι αινιγματική. Ας αφήσουμε, επομένως, το ερώτημα γιατί ο Σεφέρης επιλέγει την γκαμήλα, για την ώρα, σε εκκρεμότητα.

Η δεύτερη αναλογία που υπάρχει ανάμεσα στα δύο ποιήματα αφορά τη δομή και τους εκφραστικούς τρόπους. Το ποίημα του Σεφέρη αποτελείται από δέκα στίχους που μιμούνται τους δέκα τελευταίους στίχους της *Έρημης Χώρας*. Στον παρακάτω πίνακα καταγράφονται οι ομοιότητες ως προς την γραμματική, την σύνταξη, την εκφορά του λόγου, την επιλογή των λέξεων, τα βασικά σχήματα λόγου και η αντιστοιχία δάνειων από άλλα έργα στίχων:

«Τι είπε η γκαμήλα»	«Τι είπε ο κεραυνός»
1 «Κάθισα» + μετοχή	423-424 «Κάθισα» + μετοχή
2 «Τάχα θα» + απορηματική διατύπωση	425 «Τάχα θα» + απορηματική διατύπωση
3 επανάληψη	426 επανάληψη-δάνειος στίχος
4 δάνειος στίχος σε εισαγωγικά	427 δάνειος στίχος με πλάγια
5 « Πότε θα» δάνειος στίχος	428 «Πότε θα» δάνειος στίχος με πλάγια
6 δάνειος στίχος σε εισαγωγικά	429 δάνειος στίχος με πλάγια
7 «Με τα» + αόριστος	430 «Με τα» + αόριστος

12 «Εἶχε, φησὶ, τὸ ἔνδυμα ἀπὸ τριχῶν καμήλου. Καμήλῳ πολλάκις παρεικάζει ἡ Γραφὴ τὸν διάβολον, διὰ τὸ πολύογκον καὶ πολύστρεβλον καὶ βαρυμήνιον. Ὁ τὴν σκοπιὰν θεωρήσας ἐν τῷ Ἠσαΐᾳ λέγει· Εἶδον ἀναβάτην ὄνου, καὶ ἀναβάτην καμήλου. Ἀναβάτην ὄνου λέγει τὸν Χριστὸν, ἐπειδήπερ ὄνῳ καθεσθεὶς εἰσῆλθεν εἰς Ἱεροσόλυμα· ἀναβάτην καμήλου, τὸν ἐπ' ἐσχάτου τῶν ἡμερῶν κατ' ἐνέργειαν τοῦ διαβόλου ἐπιφοιτῶντα τῷ κόσμῳ ἀντίχριστον».
(Χρυσόστομος 1862, 489). http://books.google.co.uk/books?id=z09JD5utn_4C&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=twopage&q&f=false (ανακτήθηκε στις 10/12/2015).
Ευχαριστώ την φίλη Νατάσα Κεσμέτη για την πρόθυμη συνδρομή της στην διακρίβωση του παραπάνω χωρίου.

8 (β΄) «Πάλι»	431 (β΄) «Πάλι»
δάνειο το πρώτο ημιστίχιο σε εισαγωγικά	δάνειος στίχος
9-10 δάνειοι στίχοι από την ανατολική παράδοση	432 δάνειος στίχος από την ανατολική παράδοση

Όπως προκύπτει από τον παραπάνω πίνακα, ο σκελετός του ποιήματος είναι κοινός και η αναλογία πρωτότυπων και δάνειων στίχων παρόμοια· αλλά το περιεχόμενο αλλάζει δραματικά. Επιπλέον, ο Έλιοτ δημιουργεί μέσω της παρωδίας και του pastiche μια πρωτότυπη σύνθεση, ενώ ο Σεφέρης μέσω του pastiche δημιουργεί μια παρωδία. Μέσω της μίμησης, ο Σεφέρης μεταμορφώνει το νόημα του πρωτοτύπου, παρωδώντας, συγχρόνως και τα δάνεια στοιχεία, καθώς τα εντάσσει σε συμφραζόμενα ασύμβατα προς το κειμενικό περιβάλλον από το οποίο τα αποσπά ή δημιουργώντας ειρωνική απόκλιση προς το υψηλό ύφος της *Έρημης Χώρας*. Οι ομοιότητες και οι αναλογίες ανάμεσα στα δύο ποιήματα αφορούν όλους τους στίχους· ωστόσο, το νόημα καθορίζεται από τον τρόπο με τον οποίο οι διαφορές ενσωματώνονται στο όμοιο πλαίσιο και, κυρίως, από τα νέα συμφραζόμενα τα οποία διαφοροποιούν φυσικά το νόημα και, στην προκειμένη περίπτωση, και τη λογοτεχνική αξία.[13]

Στ. 1: Από την ελιοτική δυστοπία του μύθου για τον ανάπηρο Ψαρά Βασιλιά ο αναγνώστης μεταφέρεται σε συμφραζόμενα ελαφρότητας: η «όχθη» γίνεται «πάγκος», ενώ η σημαίνουσα δραστηριότητα του ποιητικού υποκειμένου («ψαρεύοντας») (Eliot 2006, 121) εκπίπτει σε «σκότωμα» της ώρας («χαζεύοντας»).

Στ. 2: Ό,τι κυριαρχεί είναι η μοναξιά του ποιητικού εγώ, με έμφαση στο θέμα της απραξίας και, κυρίως, της άκαρπης αναμονής—θέμα τυπικά σεφερικό.[14] Συγχρόνως, παρωδείται ο επίσης απορηματικά διατυπωμένος στίχος 425 του ελιοτικού ποιήματος.

Στ. 3: Οι στίχοι 3-6 τοποθετούν την μοναξιά σε ερωτικά συμφραζόμενα, αφού οι καρποί και τα φύλλα στην ευρωπαϊκή λογοτεχνική παράδοση γενικότερα και, όπως έχει παρατηρηθεί, στην σεφερική ποίηση ειδικότερα, έχουν ερωτικές συνδηλώσεις.[15]

13 Αναλυτικότερα για τον τρόπο με τον οποίο λειτουργούν τα νέα συμφραζόμενα βλ. Hutcheon 1985, 6-8.

14 Βλ. πρόχειρα τα ποιήματα «Η Λυπημένη», «Ερωτικός Λόγος, Ε΄, «Μυθιστόρημα, Α΄, ΙΕ΄», «Σημειώσεις για μια "εβδομάδα", Δευτέρα, Πέμπτη».

15 Για τις ερωτικές συνδηλώσεις των καρπών βλ. τα σχόλια του Παπάζογλου στο Σεφέρης 2002, 261-263.

Επομένως, ο στίχος 3 («Τα κόκκινα μήλα, τα πράσινα φύλλα μ' αρέσουν πολύ, μ' αρέσουν πολύ») μπορεί να αναγνωσθεί ως μεταφορά της ερωτικής επιθυμίας, εκφρασμένης εμφατικά χάρη στην επανάληψη.[16]

Στ. 4: Ο στίχος σε εισαγωγικά «"Κάθε που πέφτουν τα μεσάνυχτα το λύνω"» προέρχεται από το ποίημα του Ναπολέοντα Λαπαθιώτη «Τα Σαββατόβραδα» (1922).[17] Το ποίημα ανήκει στη δεύτερη περίοδο της ποιητικής παραγωγής του Λαπαθιώτη (1920 κ.ε.), η οποία σφραγίζεται από αίσθηση μοναξιάς, διάψευσης και πτώσης (Λαπαθιώτης 2002, 20). Αποκομμένος από τα συμφραζόμενά του, ο στίχος αποβάλλει τον ελεγειακό του τόνο και αποκτά σεξουαλικές συνδηλώσεις, χάρη στα νέα συμφραζόμενα, τους στίχους που ακολουθούν.

Στ. 5: Η εμφατική, τριπλή, αναφορά στην λέξη κοτσύφι («Πότε θα πιάσω το κοτσύφι—Ω κότσυφα, κότσυφα») συνιστά μεταφορά της σεξουαλικής επιθυμίας και επικυρώνει τη μεταφορικότητα των στίχων 3 και 4. Δεν είναι η μοναδική φορά, άλλωστε, που ο Σεφέρης χρησιμοποιεί το κοτσύφι ως μεταφορά του γυναικείου ερωτικού κέντρου: στα *Εντεψίζηκα* το κοτσύφι απαντά σε δύο μαντινάδες με την ίδια πάντα σημασία.[18] Η παρωδιακή σχέση με

16 Πρβλ την εγγραφή «Τρίτη 9 Μάη»[1950]: «Το σπίτι ξαναντύθηκε το δέρας με τα πράσινα φύλλα. Τα δέντρα του περιβολιού που αγγίζουν το παράθυρό μου δηλώνουν πολλή Αφροδίτη! Έλξη ενός άγνωστου σώματος· αυτές οι μαραμένες σάρκες που με περιστοιχίζουν είναι (για μένα) το φοβερώτερο σκάνδαλο που θα μπορούσε να γίνει τούτες τις μέρες.» (Σεφέρης 1977β, 177).

17 «Κάτι κλειστό 'ναι μες στο στήθος μου
που λαχταράει για μαντολίνο:
Κάθε που πέφτουν τα μεσάνυχτα
το λύνω.
Και πάει και σμίγει, στα τρισκόταδα,
και στις ταβέρνες, και στις μάντρες,
μ' όλο γλυκά παιδιά, καλόπαιδα,
και μ' άντρες...
[...]
Κι είναι η ψυχή μου όλο ψυχές παλιές,
χλωμές κι αρχαίες, πολύ θλιμμένες,
και γνώριμες—κι από ταφόπετρες
λυμένες...»
(Λαπαθιώτης 2002, 124-125).
Θυμίζω πως ο Λαπαθιώτης είχε αντιδράσει αρνητικά στη *Στροφή* (Λαπαθιώτης 1972, 1552- 1568).

18 Ο κότσυφας απαντά τρεις φορές σε δύο ποιήματα του Γ. Σεφέρη, και τις δύο ως

τον στίχο 428 του ελιοτικού ποιήματος είναι προφανής: το χελιδόνι, πολύσημο ποιητικό σύμβολο λόγω της σχέσης του με τον ερχομό της Άνοιξης και την σύνδεσή του με τον ποιητικό λόγο στο *Pervigilium Veneris*, αλλά και χάρη στην ρομαντικής καταγωγής επίκλησή του και την σύνδεσή του με τον έρωτα στο ποίημα του εμβληματικού Βικτωριανού ποιητή, αντικαθίσταται από τον μονοσήμαντο κότσυφα.

Στ. 6: Ο έκτος στίχος («Ενθάδε κείται Ταρσεύς μη γήμας») εντοπίζει το νόημα ακόμη περισσότερο στη σεξουαλική στέρηση. Πρόκειται για τροποποιημένο γραμματικά σπάραγμα του παρακάτω επιτυμβίου επιγράμματος της Παλατινής Ανθολογίας: «Εξηκοντούτης Διονύσιος ενθάδε κείμαι, Ταρσεύς μη γήμας· αίθε δε μήδ' ο πατήρ.»[19] Επιλέγοντας από το «αδέσποτο» επίγραμμα μόνο την πρώτη περίοδο λόγου, και αποσιωπώντας τη δεύτερη περίοδο, που εντάσσει την ερωτική στέρηση σε έναν γενικότερο οντολογικό προβληματισμό του αφηγηματικού υποκειμένου, ο Σεφέρης περιορίζει το σημασιολογικό πεδίο του επιγράμματος, εξαίροντας την έλλειψη σεξουαλικής δραστηριότητας.

Στ. 7: Ο στίχος αυτός είναι το αυτοαναφορικό κέντρο του ποιήματος και παρωδεί τον επίσης αυτοαναφορικό πρωτότυπο στίχο 430 του ελιοτικού ποιήματος. Τα αμφίσημα «συντρίμμια» του Έλιοτ, που αναφέρονται στον δυτικό κόσμο, αλλά και στα θραύσματα της παγκόσμιας λογοτεχνικής παράδοσης από την οποία συντίθεται το ποίημά του, στο ποίημα του Σεφέρη μετατρέπονται σε «στραγάλια», υπονομεύοντας τα θραύσματα της ελληνικής ποιη-

---

μεταφορά του γυναικείου ερωτικού κέντρου: α) «Τα μούρα σου τα βυσσινιά διψώ να τα δαγκώσω / κι ο κότσυφάς σου αν πειραχτεί, μαχαίρι θα του δώσω. // —Τα μούρα μου τα βυσσινιά, ποιος έχει εξιά θα πάρει, / κι ο κότσυφάς μου είναι πουλί και θέλει κυνηγάρη» β) «Τον κότσυφά μου τον κρατώ για να τον στεφανώσω, / μα τα μεριά μου, αν τα 'ρεχτείς, γυρεύω να τα οργώσω.» (Πασχάλης Μαθιός 1989, 33 και 39 αντιστοίχως). Εξάλλου, τα παραπάνω «εντεψίζηκα» ποιήματα ανήκουν στην ίδια κατηγορία με το ποίημα «Τι είπε η γκαμήλα», αφού, σύμφωνα με τον Γ. Π. Σαββίδη (Σεφέρης 1993, 140) όλα περιέχονται στο τετράδιο με τίτλο *Περιστατικά.*

19 «Εξηντάχρονος ο Διονύσιος, από την Ταρσό, ενθάδε κείμαι, χωρίς να παντρευτώ. Μακάρι κι ο γονιός μου να μην είχε». Αδέσποτον 309, *Anthologia Graeca* 1829, 291. http://books.google.gr/books?id=nEMAAAAYAAJ&dq=related:HARVARDHN3EYV&hl=el&pg=PP5&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false (ανακτήθηκε στις 12/12/2014).

τικής παράδοσης, από την οποία αντλεί. Παρόμοια, η φράση «στύλωσα τα ερείπιά μου» εκπίπτει σε «πέρασα τ' απόγεμά μου», παρωδώντας το υψηλό ύφος της *Έρημης χώρας*.

Στ. 8: Το δεύτερο ημιστίχιο («Πάλι μαλακίζεται ο μπαγάσας.») οδηγεί ομαλά το ποιητικό υποκείμενο από την έκφραση της ερωτικής επιθυμίας (στ. 3: «Τα κόκκινα μήλα, τα πράσινα φύλλα μ' αρέσουν πολύ, μ' αρέσουν πολύ») και την ανικανοποίητη σεξουαλική ορμή (στ. 5-6: «Πότε θα πιάσω το κοτσύφι —Ω κότσυφα, κότσυφα / "Ενθάδε κείται Ταρσεύς μη γήμας"»), στην κυριολεκτική ή μεταφορική αυτοϊκανοποίηση. Έτσι επιτείνεται η υπονόμευση του πρώτου ημιστιχίου («"Έχω ακατάλυτα μαλλιά και δόντια"»), που αποτελεί σπάραγμα από το ποίημα «Έξαρση ΙΙ» του Απόστολου Μελαχρινού. Στο στόχαστρο της σεφερικής παρωδίας βρίσκεται η εγωτική «έξαρση» του Μελαχρινού,[20] «ο φορτωμένος και κάπως φορτικός εγωισμός του ισόθεου Γόη», κατά την κρίση του Τέλλου Άγρα (1981, 180-1), καθώς στο ποίημα του Σεφέρη εκφράζεται η ανάγκη του «εσύ», αυτή ακριβώς που «εκτοπίζει» ο Μελαχρινός (1994, 18) με το «αιώνιο πρώτο πρόσωπο».[21]

Στ. 9-10: Το τελευταίο δίστιχο αντιστοιχεί στους στίχους του Έλιοτ, που προέρχονται από την ινδουιστική θεολογική παράδοση και περιέχουν, όπως ήδη αναφέρθηκε, το δίδαγμα του Κεραυνού προς τους ανθρώπους. Η φράση «Evlendirelim. Nerede bulalim. Suradam buradan bulalim.» είναι τούρκικη και η μετάφρασή της στα ελληνικά δίνεται από τον Σεφέρη στις σημειώσεις του ποιήματος: «Να το παντρέψουμε. Πού να βρούμε; Από εδώ κι από κει να βρούμε» (Σεφέρης 1981, 165). Απ' όσο γνωρίζω, η προέλευση του παραθέματος αυτού δεν έχει εντοπιστεί ούτε έχει σχολιαστεί

20 «Κρατιέμαι από γενιά δρακόντεια,
που από μια χώρα κίνησε υπερπόντια
κι έχω ακατάλυτα: νύχια, μαλλιά και δόντια.
Η όψη μου φαντάζει λεονταρίσια,
τ' αδρό κορμί μου συνερίζεται τα κυπαρίσσια,
κι αλύγιστος τραβώ το δρόμο, ίσια.
Και των θεών ο αγαπημένος σάμπως
που είμαι, θα σβήσω μες σε θάμπος
από άρωμα κι από αρμονιά κι από λάμπος.
[...]».
(Μελαχρινός 1994, 182).

21 (Παρατίθεται στο Μελαχρινός 1994, 18). Βλ. και το σχόλιο του Νάσου Βαγενά (1979, 128) για την ασυμβατότητα Σεφέρη-Μελαχρινού.

η ερμηνευτική του λειτουργία στο ποίημα. Ωστόσο, η μεγάλη δεξιοτεχνία του Σεφέρη, όσον αφορά την συγκεκριμένη παρωδία, βρίσκεται κυρίως στη διακειμενική ισορροπία που καταφέρνει να δημιουργήσει ανάμεσα στο δίδαγμα του κεραυνού και στο δίδαγμα της καμήλας. Διότι το συγκεκριμένο παράθεμα αντιστοιχεί στον τίτλο του ποιήματος «Τι είπε η καμήλα», όπως ακριβώς οι δύο τελευταίοι στίχοι του ελιοτικού ποιήματος ανταποκρίνονται στον τίτλο «Τι είπε ο κεραυνός», κλείνοντας έτσι ομοιότροπα την ποιητική σύνθεση. Το τούρκικο παράθεμα συνιστά το δίδαγμα της καμήλας, όπως γίνεται φανερό από την *Αιολική γη* του Ηλία Βενέζη. Έτσι μπορεί να απαντηθεί και το ερώτημα αναφορικά με την επιλογή της καμήλας από τη μεριά του Σεφέρη, που αφήσαμε εξαρχής σε εκκρεμότητα, καθώς η σημασία του παραθέματος φωτίζεται στο έκτο κεφάλαιο της *Αιολικής γης*, όπου περιγράφεται η πορεία των καμηλιέρηδων στο μακρύ ταξίδι τους:

> Κάθε καμήλα έχει το κουδούνι της, το κάθε κουδούνι έχει το δικό του ήχο. Οι τσιτμήδες καμηλιέρηδες οργώνουν αργά το δρόμο, δεν κοιτάνε πίσω, πάντα κοιτάνε χαμηλά: τη γη που σπιθίζει απ' τον ήλιο, τ' αυτιά του γαϊδουριού που πότε πότε σαλεύουν. Όλα είναι ίδια, απαράλλαχτα ίδια. Το ζο κάτω απ' τα σκέλια τους δίνει μονότονη κίνηση στο κορμί τους, στο κεφάλι τους –πότε μπρος πότε πίσω. Το μυαλό και το κορμί συνηθίζουνε την κίνηση, που με τον καιρό γίνεται αναγκαία καθώς ο αγέρας και το φως: ναρκώνει τον άνθρωπο, τίποτα πια δεν επιθυμεί και τίποτα δεν ζηλεύει—έτσι είναι η ζωή. Πίσω του παίζουν οι ήχοι, έξι, εφτά, οχτώ φωνές—αυτές είναι όλες οι φωνές του κόσμου. Ο πρώτος ήχος απ' την πρώτη καμήλα — το κουδούνι που κρέμεται απ' το σαμάρι της— ψιλός, νεανικός ήχος, λέει πάντα:
> Εβλεντιρελίμ… Εβλεντιρελίμ…
> Εβλεντιρελίμ… Εβλεντιρελίμ…
>
> Ο δεύτερος ήχος απ τη δεύτερη καμήλα, πιο βαρύς λέει:
> Νερντέν μπουλαλούμ… Νερντέν μπουλαλούμ…
> Νερντέν μπουλαλούμ… Νερντέν μπουλαλούμ…
>
> Κι ο τρίτος ηχος, αυστηρός, αργός, δένει τους πρώτους και αποκρίνεται με ασφάλεια:
> Σουρντάν… Σουρντάν…
> Σουρντάν… Σουρντάν…

> Τίποτα δεν μπορεί να ταράξει την αυστηρή πειθαρχία αυτών των πίσω ήχων. Επιβεβαιώνουν την καλή τάξη, τη συμφωνία του κόσμου. Τους ακούει να πορεύονται πίσω του ο τσιτμής, και είναι ήσυχος πως όλα πάνε καλά στη γη (Βενέζης 2013, 81-82).

Αν οι τρεις ήχοι των κουδουνιών που κρέμονται από το σαμάρι της καμήλας επιβεβαιώνουν την τάξη του κόσμου, η σεφερική γκαμήλα επιβεβαιώνει πως η τάξη του κόσμου δεν είναι ασύμβατη με την μοναξιά και την σεξουαλική στέρηση, αφού η ερωτική ευτοπία στη σεφερική ποίηση βρίσκεται πάντα στο παρελθόν. Έτσι, στο δίδαγμα του κεραυνού με το οποίο ο Έλιοτ επιλέγει να κλείσει το ποίημά του, προτρέποντας σε «αυτοκυριαρχία, δόσιμο, συμπάθεια», ο Σεφέρης αντιπαραθέτει την αποδοχή της τάξης του κόσμου, μέσα από το δίδαγμα της καμήλας. Η συγκεκριμένη τάξη του κόσμου επικυρώνεται από την συναινετική τελευταία φράση «Tamam Tamam Tamam» («Καλά Καλά Καλά»). Η μοναξιά του ανθρώπου και ιδίως η ερωτική μοναξιά, που σε άλλα ποιήματα εκφράζεται με τρόπο υψηλό, στο ποίημα αυτό εκφράζεται με τον τρόπο της παρωδίας, η οποία συνδυάζει μια ποιητική φόρμα αναγνωρισμένης εγκυρότητας με ασύμβατο προς αυτήν περιεχόμενο.[22]

Η χρήση του τουρκικού παραθέματος στην *Αιολική γη* φωτίζει την λειτουργία του στο ποίημα του Σεφέρη. Ασφαλώς, δεν μπορεί να αποδειχθεί ότι η *Αιολική γη* αποτέλεσε την πηγή του Σεφέρη, αφού είναι πιθανό ο ποιητής να είχε άμεση επαφή με κάποια σχετική παράδοση κατά την παραμονή του στην Τουρκία.[23] Αυτό όμως που μπορεί να υποστηριχθεί βάσιμα είναι η εκτίμησή του για το έργο του Βενέζη και η επικοινωνία τους εκείνη την περίοδο. Έναν χρόνο πριν να γράψει το συγκεκριμένο ποίημα, ο Σεφέρης αλληλογραφεί δημόσια και ιδιωτικά με τον Βενέζη, με αφορμή την έκδοση της ανθολογίας του Robert Leveque, *Domaine Grec (1930-1946),* η οποία είχε προκαλέσει πολλές αντιδράσεις (Leveque 1947). Στην επιστολή του προς τον Ηλία Βενέζη, που δημοσιεύεται στο *Βήμα*, στις 12 Οκτωβρίου 1947, ο Σεφέρης (2000, 285) γράφει,

22 Δύο χρόνια πριν ο Σεφέρης έχει γράψει την «Κίχλη», όπου στο Β' μέρος «Ο Ηδονικός Ελπήνωρ» πραγματεύεται, ανάμεσα σε άλλα, και το θέμα της ανέφικτης επικοινωνίας ανάμεσα σε ένα ζευγάρι.

23 Ούτως ή άλλως ο Σεφέρης θα διερεύνησε το νόημα του παραθέματος, καθώς στην *Αιολική γη* δεν εμπεριέχεται η μετάφρασή του.

ανάμεσα σε άλλα, προς τον Βενέζη: «είσαστε ένας από τους καλύτερους Έλληνες πεζογράφους». Πέρα από το κοινό νήμα της καταγωγής και των δύο «από τα μέρη που έζησαν με τη Μεγάλη Ιδέα»,[24] ο Σεφέρης, που ζούσε με το σύνδρομο του εκπατρισμένου, είναι πολύ φυσικό να γνώριζε καλά το μυθιστόρημα του ξεριζωμού, όπως θεωρήθηκε η *Αιολική γη*, από την πρώτη της δημοσίευση, το 1943, δηλαδή πέντε χρόνια πριν από τη σύνθεση του σεφερικού ποιήματος.[25] Άλλωστε ο Σεφέρης εκτιμούσε τον συνοδοιπόρο του Ηλία Βενέζη και πριν από την έκδοση της *Αιολικής γης*: όταν το 1941 βρισκόταν στην Αίγυπτο, σχεδίαζε να εκδώσει ένα περιοδικό όπου θα αναδημοσιεύονταν έργα Ελλήνων συγγραφέων.[26]

Αναζητώντας τα ίχνη του τραγουδιού της καμήλας μπορεί να καταλήξει κανείς με σχετική ασφάλεια στο συμπέρασμα ότι πρόκειται για τούρκικο δημοτικό τραγούδι, το οποίο ενσωμάτωσε ο Βενέζης σε ένα από πιο ωραία κεφάλαια της *Αιολικής γης*. Η καταγωγή του παραθέματος μας παραδόθηκε αρκετά αργότερα μέσω μιας ποιητικής μαρτυρίας, καθώς το ίδιο παράθεμα ενσωματώνει στο ποίημα «Λόγος παρηγορητικός» ένας άλλος ξεριζωμένος ποιητής, ο Κύπριος Θεοδόσης Νικολάου. Δημοσιευμένο περίπου μισό αιώνα αργότερα από την σύνθεση του σεφερικού ποιήματος,[27] το ποίημα του Νικολάου (2001, 10-11) θα διασώσει όχι μόνο το τουρκικό τραγούδι της καμήλας, αλλά και την προέλευσή του:

Μέρα και νύχτα ταξιδεύει και αντηχεί
Εκείνο το λυπητερό τραγούδι της Ανατολής,
Όνειρο ανέφικτο δίχως ποτέ να σβήνει,

24 Στην ίδια επιστολή, ο Σεφέρης (2000, 285) γράφει στον Βενέζη «Αλλά επειδή κι εσείς κι εγώ είμαστε από τα μέρη που έζησαν με τη Μεγάλη Ιδέα, θέλω να σας δείξω ένα σημείο ακόμη του τόσο κατατρεγμένου αυτού βιβλίου».

25 Ας σημειωθεί ότι το βιβλίο αυτό δεν περιλαμβάνεται στον κατάλογο της βιβλιοθήκης του Γιώργου και της Μαρώς Σεφέρη (Γιανναδάκης 1989, 179, 290).

26 «Ποιήματα του Σολωμού, ή του Παλαμά, ή του Καρυωτάκη, ή και νεώτερων ακόμη· ή στην πρόζα: γλωσσικές ιδέες του Βηλαρά, Διάλογος Σολωμού, Γυναίκα της Ζάκυθος, κ.ο.κ. Διήγημα Παπαδιαμάντη, μερικές σελίδες του Βενέζη ή του Κόντογλου κτλ.» (Σεφέρης 1977α, 173).

27 http://genesis.ee.auth.gr/dimakis/ylatron/1/Ylatron1.htm (ανακτήθηκε στις 27/12/2014). Παρά τις προσπάθειές μου, έως τώρα στάθηκε αδύνατον να εντοπίσω το τουρκικό τραγούδι θησαυρισμένο σε κάποια συλλογή δημοτικών τραγουδιών.

Που το ρυθμίζουν χάλκινα κουδούνια,
Το ξέρουμε, γιατί όταν ήρθε η καταστροφή
Κάποιοι την ώρα της φυγής
Γέμισαν τις τσέπες του πανωφοριού τους
Τραγούδια, σκοπούς και παραμύθια
Και τις άδειασαν στη φτωχική μας όχθη.

Εβλεντιρελίμ… Εβλεντιρελίμ…
Νύφη ζητώ… Νύφη ζητώ…
Νέρεντεν μπουλαλούμ;
Πού θα τη βρω;
Σουραντάμ μπουραντάν μπουλαλούμ.
Εδώ κι εκεί θα τη βρω.

Ο Νικολάου χρησιμοποιεί «το λυπητερό τραγούδι της Ανατολής» στο ποίημά του ως διακείμενο που εγγράφει την καμήλα στην ευφρόσυνα θλιμμένη παράδοση της Ανατολής, αφού ό,τι τον ενδιαφέρει είναι να εξάρει την αξία του συγκεκριμένου ζώου και να το απαλλάξει από τις αρνητικές συνδηλώσεις που υπονοούνται, όταν η καμήλα χρησιμοποιείται ως προσβλητική προσφώνηση ανθρώπου. Εξάλλου, το ποίημα «Λόγος παρηγορητικός» ήδη από τον τίτλο του παραπέμπει στα παρηγορητικά κείμενα της πρώιμης λογοτεχνίας· και πράγματι πρόκειται για λόγο παραμυθητικό. Ο μοναδικός στίχος του ποιήματος, που εκφέρεται σε α΄ πληθυντικό πρόσωπο, αναφέρεται στην παράδοση της Ανατολής, που έφτασε στην Κύπρο, όταν κατέφυγαν στο νησί πρόσφυγες μετά την καταστροφή του 1922. Μέρος των πνευματικών τους αποσκευών υπήρξε προφανώς και το συγκεκριμένο τραγούδι. Ο Θεοδόσης Νικολάου, όπως ήδη έχει παρατηρηθεί, έχει επηρεαστεί από τον Γιώργο Σεφέρη (Κεχαγιόγλου-Παπαλεοντίου 2010, 347-455).[28] Δεν αποκλείεται η βιωματική εμπειρία, που έδωσε αφορμή για να γραφτεί το ποίημα «Λόγος παραγορητικός»,[29] να συνανέσυρε το

28 Βλ. ακόμη Νικολάου 2008, 23-24, 320, 467-468.

29 Σύμφωνα με προφορική μαρτυρία του Κύπριου συγγραφέα Νίκου Νικολάου, ο οποίος υπήρξε μαθητής και φίλος του Θεοδόση Νικολάου, η αφορμή της σύνθεσης του ποιήματος είναι βιωματική. Παραθέτω τις πληροφορίες που μου έστειλε στις 15 Σεπτεμβρίου 2014 ύστερα από σχετική ερώτησή μου:
«Ο Θεοδόσης Νικολάου υπήρξε καθηγητής μου στο Ελληνικό Γυμνάσιο Αμμοχώστου και από το 1980 που ξανασυναντηθήκαμε στη Λάρνακα υπήρξε Δάσκαλος και αγαπητός φίλος μέχρι τον θάνατό του.

σεφερικό ποίημα και να οδήγησε στον εντοπισμό της προέλευσης του τουρκικού τραγουδιού. Ενδέχεται όμως ο κύπριος ποιητής να γνώριζε ήδη το τραγούδι της καμήλας. Ανεξάρτητα, όμως, από την πορεία που ακολούθησε κατά την σύνθεση του ποιήματός του, είναι φανερό ότι το διακείμενο του «λυπητερού τραγουδιού της Ανατολής» συνιστά ένα νήμα, που, πέρα από την συνάφεια Ανατολής και Δύσης ή τον διάλογο των δημιουργών, αναδεικνύει ή και αποδεικνύει την συνέχεια της κοινής πολιτιστικής κληρονομιάς· ή, για να χρησιμοποιήσω τα λόγια του ίδιου του Σεφέρη, δείχνει ότι «η τέχνη μπόρεσε να συνεχίσει την αιώνια ροή όπου ταξιδεύουν οι ψυχές των ανθρώπων» (Έλιοτ 2009, 42).

Ο Σεφέρης, παίζοντας άμα και σπουδάζοντας, γράφει μια παρωδία των τελευταίων δέκα στίχων του ποιήματος του Έλιοτ, χρησιμοποιώντας κυρίως την τεχνική του pastiche, με σπαράγματα από την ελληνική ποιητική παράδοση και την παράδοση της Ανατολής· ένα ποίημα για την ερωτική στέρηση, στο περιθώριο της ποίησής του, αφού, όπως είχα την ευκαιρία να δείξω αλλού (Κωστίου 2004, 127-139), ο Σεφέρης θεωρούσε την παρωδία πάρεργο και γι' αυτό την ασκούσε «στις παρυφές του "σοβαρού" έργου του». Από την *Έρημη χώρα* ο Σεφέρης κρατά τη δομή, την γραμματική, την σύνταξη και το λεξιλόγιο στην αρχή των περισσότερων στί-

---

Για τον «παρηγορητικό λόγο»: η πρώτη δημοσίευση είναι αυτή που γνωρίζετε στο *Ύλαντρον* και πρέπει να έχει ολοκληρωθεί λίγο νωρίτερα. Έχουν περάσει πολλά χρόνια και είναι δύσκολο να θυμηθώ ακριβώς τι είχαμε πει. Πάντως γνωρίζω πολύ καλά γιατί γράφτηκε το ποίημα, από δική του φυσικά αφήγηση: Ο Γυμνασιάρχης στη Λάρνακα Θεοδόσης Νικολάου μια μέρα πρόσεξε μια μαθήτρια που έκλαιε στο διάλειμμα και τη φώναξε στο γραφείο του. Τη ρώτησε γιατί κλαίει κι αυτή του απάντησε ότι μια φίλη της την είχε αποκαλέσει καμήλα. (Εδώ ανοίγω παρένθεση για να πω ότι ο μαθητής του Ελληνικού Γυμνασίου Αμμοχώστου Θεοδόσης Νικολάου, δεκαετία του ΄40, μέσα στην τάξη σε ώρα μαθήματος, ακούγοντας κάποια κουδούνια, σηκώθηκε από το θρανίο του και φώναξε δυνατά και με πολλή χαρά: «περνούν καμήλες!». Όλοι οι μαθητές, μαζί κι ο δάσκαλός τους σηκώθηκαν και από τα παράθυρα της τάξης τους έβλεπαν, θαύμαζαν καλύτερα τις καμήλες, που «θέριζαν τα βάσανα του κόσμου με το δρεπάνι του λαιμού τους». Είχε μια ιδιαίτερη αγάπη για τις καμήλες, και τελικά του δόθηκε η ευκαιρία να γράψει το ποίημά του. Εδώ κλείνει η παρένθεση). Του απάντησε, λοιπόν, πως μια φίλη της την είχε αποκαλέσει καμήλα. Ο Θεοδόσης προσπάθησε να την συνεφέρει λέγοντας της πως η καμήλα είναι από τα πιο όμορφα ζώα και συνέχισε να της εξηγεί γιατί ήταν όμορφο ζώο η καμήλα. Δεν την κορόιδευε. Πίστευε αυτά που της έλεγε. Η καμήλα για τον Θεοδόση ήταν ένα από τα πιο όμορφα ζώα».

Ευχαριστώ τον Νίκο Νικολάου που μου επέτρεψε τη δημοσίευση της παραπάνω μαρτυρίας του.

χων· αυτά τα στοιχεία συνδυάζει με «ευτελές» περιεχόμενο. Όπως ήδη αναφέρθηκε, η αρχική αναφορά στον «ξερό κάμπο πίσω του», που σηματοδοτεί έναν άνυδρο κόσμο, απουσιάζει, το ψάρεμα μεταμορφώνεται σε «χάζεμα», η έγνοια για την αποκατάσταση της τάξης σε έγνοια για το «σκότωμα» της ώρας, τα σύμβολα της πτώσης, της διάλυσης, του εξαγνισμού, της αγάπης σε σεξουαλικές αναφορές, και ακόμα, τα αποσπάσματα της ποιητικής παράδοσης σε «στραγάλια», η προτρεπτική συμβουλή του Κεραυνού για έξοδο από τον εαυτό και επικοινωνία με τον Άλλον σε εσωστρέφεια, αυτοϊκανοποίηση και αποδοχή της μοναξιάς και της ερωτικής στέρησης ως καταστατικά στοιχεία της ανθρώπινης συνθήκης. Το θέμα της έλλειψης αγάπης και ερωτικής επικοινωνίας, βασικό θέμα της σεφερικής ποίησης, υποστασιώνεται μέσα από την αντιπαράθεση ανάμεσα στο υψηλό ύφος της *Έρημης χώρας* και στο «χαμηλό» ύφος του νέου ποιήματος. Οι βασικές τεχνικές του Σεφέρη είναι το pastiche και η παρωδία.[30] Το πρώτο αποτελεί μια τεχνική συρραφής σπαραγμάτων άλλων έργων. Η δεύτερη προκύπτει από την ανάμειξη σπαραγμένων ή «πειραγμένων» υλικών μέσα σε ένα αναγνωρίσιμο «υψηλό» καλούπι. Το αποτέλεσμα είναι έντονα ειρωνικό χάρη στην υφολογική αντίθεση και στο γλωσσικό αμάλγαμα που προκύπτει από τη μείξη λέξεων της αρχαίας ελληνικής (στ. 6) και διαφόρων επιπέδων της νεοελληνικής γλώσσας (στ. 1-3, 7: προφορικός λόγος, στ. 4: λυρικός λόγος, στ. 8: αγοραίες λέξεις). Η σεφερική παρωδία λειτουργεί σε δύο επίπεδα: το ένα, όπως ήδη αναφέρθηκε, αφορά την *Έρημη Χώρα*· το δεύτερο τα σπαράγματα από την ελληνική ποίηση (του Λαπαθιώτη, του Μελαχρινού και της Παλατινής Ανθολογίας), τα οποία ο ποιητής μεταμορφώνει, παραλείποντας λέξεις τους, εισάγοντάς τα μέσα σε νέα συμφραζόμενα, ασύμβατα με το πρωτότυπο, και άρα ανασημασιοδοτώντας τα. Στην ασυμβατότητα αυτήν εντοπίζεται η βασική διαφορά της τεχνικής του Σεφέρη από την τεχνική του Έλιοτ στα συγκεκριμένα ποιήματα. Όπως ο ίδιος ο Σεφέρης παρατηρεί, εξηγώντας την τεχνική σύνθεσης της *Έρημης Χώρας*, τα παραθέματα οδηγούν τον αναγνώστη «σε ένα συναισθηματικό και νοηματικό τοπίο διάφορο, αλλά συμπληρωματικό του συναισθηματικού και νοητικού κόσμου του ποιήματος»· και, παρακάτω, υποστηρίζει για τον Έλι-

30 Για το pastiche, βλ. Κωστίου 2005, 205-206, 224, 226, 232, όπου παρατίθεται και σχετική ξενόγλωσση βιβλιογραφία.

οτ πως ο «προσωπικός του τόνος παρασέρνει μαζί του και άλλες φωνές εναρμονισμένες μ' αυτόν» (Έλιοτ 2009, 39, 40). Αντίθετα, στο ποίημα του Σεφέρη, οι «άλλες φωνές», εκτός από το τραγούδι της καμήλας, βρίσκονται σε δυσαρμονία με τον δικό του τόνο. Το ανατολίτικο τραγούδι της καμήλας συνιστά διακείμενο αντίστοιχο της ινδουιστικής παράδοσης του Κεραυνού, ελεγειακό, αλλά δίχως το υψηλό ύφος του ιερού κειμένου. Ας προστεθεί ότι αντίθετα με τον Έλιοτ, ο Σεφέρης δεν παρέθεσε σημειώσεις για την προέλευση των δάνειων ποιητικών θραυσμάτων, παρά μόνον την μετάφραση του τουρκικού παραθέματος, δίχως όμως καμιά πληροφορία για την προέλευσή του.

Η *Έρημη χώρα* προσέφερε στον Σεφέρη μια αναγνωρίσιμη δομή και το βασικό του θέμα, καθώς η έλλειψη αγάπης και η ερωτική στέρηση επανέρχονται στο έργο του Έλιοτ σε σχέση με το θέμα της στειρότητας και της διάλυσης. Εξάλλου, ως αφηγηματικό ("novelized") ποίημα γλωσσικής, υφολογικής και αναφορικής πολλαπλότητας η *Έρημη Χώρα* προσφέρεται για παρωδία (Dentith 2000, 96), γι' αυτό και αποτέλεσε πρόσφορο πεδίο για ποικίλες παρωδίες (Dentith 2000, 118-122). Πιθανότατα, όμως, για τον Σεφέρη, το συγκεκριμένο ποίημα να αποτέλεσε μια «άσκηση», στο περιθώριο της μετάφρασης της *Έρημης χώρας,* ή, ακόμη, μια μορφή παιχνιδιού ή αναμέτρησης με τον Έλιοτ, έναν ποιητή τον οποίον εκτιμούσε ως «ένα από τα ελάχιστα φώτα μέσα στο συσκοτισμένο κόσμο» (Έλιοτ 2009, 51). Άλλωστε, ό,τι τον παρακίνησε να μεταφράσει την *Έρημη Χώρα*, πέρα από το γεγονός ότι ήθελε «να δοκιμάσει την αντοχή της γλώσσας του» (Έλιοτ 2009, 51), είναι ότι την θεωρούσε «ένα όριο τεχνικής» (Έλιοτ 2009, 39). Μέσα σ' αυτό το πλαίσιο μιμείται την τεχνική της, για να εκφράσει με τρόπο δραστικό την διάλυση και την αποξένωση που βίωνε η μεταπολεμική και μετεμφυλιακή Ελλάδα, σε όλα τα επίπεδα (ηθικής συγκρότησης, ανθρώπινων σχέσεων, επικοινωνίας). Παράλληλα, εκφράζει την αγωνία του για την πορεία του ποιητικού λόγου, καθώς η παρωδία, όπως υποστηρίζει η Hutcheon (1985, 10) από τη φύση της θέτει ερωτηματικά όχι μόνο για τα όρια της τεχνικής, αλλά και για την ταυτότητα της ίδιας της αισθητικής παραγωγής.

Αναμφίβολα, η παρωδία, ενδεχομένως η πιο σημαντική και πολύτροπη εκδοχή διακειμενικότητας, προϋποθέτει λογοτεχνικές συνάφειες ή αντιθέσεις, ασύνειδες επιρροές ή σιωπηρά δάνεια,

και, κυρίως, δίνει τη δυνατότητα στον λόγιο δημιουργό να χειριστεί τη δυσοικονόμητη κληρονομιά του παρελθόντος, και να συνομιλήσει με τη σύγχρονή του πνευματική παραγωγή. Όσον αφορά την σύνθεσή της για τον δημιουργό και την αποκωδικοποίησή της για τον αναγνώστη, είναι ένας τρόπος απαιτητικής λογοτεχνικής γραφής: ο πρώτος πρέπει να κατέχει καλά τον τρόπο συγκρότησης και λειτουργίας του προτύπου του· ο δεύτερος πρέπει να είναι σε θέση να αναγνωρίζει ρητά και άρρητα δάνεια του συγγραφέα, καθώς και τους όρους του διαλόγου, που καθορίζουν την ερμηνευτική διαδικασία.[31] Παρόλο που ο Σεφέρης δεν θεωρούσε το *Τετράδιο Γυμνασμάτων Β΄* ισάξιο των άλλων του ποιητικών συλλογών, ενδεχομένως εξαιτίας των παρωδιών που εμπεριέχει, εντούτοις αναγνώριζε ότι τα ποιήματα αυτά αποτελούν «συνεισφορά στην κριτική».[32] Εδώ έγκειται και η αξία του ποιήματος «Τι είπε η γκαμήλα (παστίτσιο)»: όχι στην αισθητική του αρτιότητα, αλλά στον τρόπο σύνθεσής του, ο οποίος βοηθά στην κατανόηση τόσο της ποιητικής πορείας του δημιουργού του, όσο και στη διασάφηση ενός ολισθηρού, αλλά ιδιαίτερα σημαντικού θεωρητικού πεδίου.

Βιβλιογραφία

Άγρας, Τέλλος: «Ο συμβολισμός στην Ελλάδα. Απ. Μελαχρινός». *Κριτικά* Β΄. Επιμ. Κώστας Στεργιόπουλος. Αθήνα: Ερμής 1981.

Anthologia Graeca ad Palatini codicis fidem edita, editio stereotypa. Τόμος I, Λειψία: sumtibus et typis Caroli Tauchnitil 1829.

Βαγενάς, Νάσος: *Ο ποιητής και ο χορευτής. Μια εξέταση της ποιητικής και της ποίησης του Σεφέρη*. Αθήνα: Κέδρος, 1979.

————: «Δύσκολοι καιροί για την παρωδία», *Το Βήμα*, 24.3.2002.

31 Πρβλ. και την άποψη του Νάσου Βαγενά (2002) περί «αριστοκρατικότερου λογοτεχνικού είδους» που «απαιτεί αναγνώστες με γνώση των λογοτεχνικών έργων ουσιαστικότερη από εκείνη των επαρκών αναγνωστών: τους επαρκέστερους από τους επαρκείς αναγνώστες της λογοτεχνίας».

32 «Το βιβλίο τούτο είναι φτιαγμένο είτε από διάφορα ποιήματα που δεν έχουν θέση σε καμιά από τις συλλογές που δημοσίεψα ή που θα μπορούσα αργότερα να δημοσιέψω· είτε από κομμάτια της περίστασης δοσμένα σε φίλους· είτε από ασκήσεις λίγο ή πολὺ προχωρημένες, εννοώ σαν εργασία. Έτσι όπως έγινε δεν έχει, φαντάζομαι, άλλον ειρμὸ παρὰ τη συνέχεια μιας προσπάθειας δέκα χρόνων για την ποιητικὴ έκφραση και ίσως να μην είναι τίποτε άλλο παρὰ μια συνεισφορὰ στην κριτική». (Σεφέρης 1993, 136).

Βενέζης, Ηλίας: *Αιολική γη*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας, [65]2013, ([1]1943).

Γιανναδάκης, Νίκος Χ.: *Κατάλογος βιβλιοθήκης Γιώργου και Μαρώς Σεφέρη.* Ηράκλειον Κρήτης: Δήμος Ηρακλείου-Βικελαία Βιβλιοθήκη 1989.

Dentith, Simon: *Parody*. London and New York: Routledge 2000.

Έλιοτ, Θ. Σ.: *Η Ερημη Χώρα*. Εισαγωγή, Σχόλια, Μετάφραση Γιώργου Σεφέρη. Αθήνα: Ίκαρος, 2009 (α΄οριστική έκδοση με διορθώσεις και προσθήκες: 1973).

Eliot, T. S: *The Annotated Waste Land with Eliot's Contemporary Prose*. Edited by Lawrence Rainey. New Haven: Yale University Press [2]2006 ([1]2005).

Hutcheon, Linda: *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-century Art Forms.* New York: Menthuen 1985.

Ιωάννου Χρυσοστόμου: «Εις την αποτομή του Προδρόμου και Βαπτιστού Ιωάννου, και εις την Ηρωδιάδα», Migne, *PG* 59, Παρίσι: 1862, 489-91.

Κεχαγιόγλου, Γιώργος-Λευτέρης Παπαλεοντίου: *Ιστορία της Νεότερης Κυπριακής Λογοτεχνίας.* Λευκωσία: Κέντρο Επιστημονικών Ερευνών Κύπρου 2010.

Κοκόλης Ξ. Α.: *Πίνακας λέξεων των «Ποιημάτων» του Γιώργου Σεφέρη*, Αθήνα: Ερμής [2]1975 ([1]1970).

Κωστίου, Κατερίνα: «Στις "παρυφές" του ποιητικού έργου: Η παρωδία στο έργο του Σεφέρη». Στο: *Το ζύγιασμα της καλοσύνης*. Επιμ. Μιχάλης Πιερής. Αθήνα: Μεσόγειος 2004, 127-139.

————: *Εισαγωγή στην Ποιητική της Ανατροπής. Σάτιρα, Ειρωνεία, Παρωδία, Χιούμορ*. Αθήνα: Νεφέλη, [2]2005 ([1]2002).

Λαπαθιώτης, Ναπολέων: «*Στροφή* Γιώργου Σεφέρη», *Πειθαρχία* (21.6.1931): 271· αναδημοσιεύτηκε στο: Καμπάνης, Αρ. κ.ά.: «Πώς είδε η κριτική το πρώτο φανέρωμα του Σεφέρη». *Νέα Εστία*, έτ. ΜΣΤ΄, τ. 92, 1087 (15 Οκτωβρίου 1972): 1552- 1568.

Λαπαθιώτης, Ναπολέων: *Ποιήματα.* Εισαγωγή Μαρίνα Λυπουρλή. Θεσσαλονίκη: Ζήτρος 2002.

Leveque, Robert: *Domaine Grec (1930-1946).* Γενεύη-Παρίσι: Les Trois Collines [1947].

Μελαχρινός, Απόστολος: *Τα ποιήματα*. Επιμ. Αγορή Γκρέκου. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της «Εστίας» 1994.

Μέντη, Δώρα-Ταχοπούλου, Ολυμπία, *Βιβλιογραφικός Οδηγός των ποιημάτων του Γιώργου Σεφέρη*. Διεύθυνση Ερευνητικού Προγράμματος Ευριπίδης Γαραντούδης, Ινστιτούτο Μεσογειακών Σπουδών, Ρέθυμνο 2004.

Νικολάου, Θεοδόσης: «Λόγος παρηγορητικός». *Ύλαντρον*, 1 (Νοέμβριος 2001): 10-11.

————: *Φιλολογικά και κριτικά κείμενα.* Επιμ. Λευτέρης Παπαλεοντίου. Αθήνα: Γαβριηλίδης 2008.

Πασχάλης, Μαθιός [Γιώργος Σεφέρης]: *Τα Εντεψίζηκα*. Επιμ. Γ. Π. Ευτυχίδης [Γ.Π. Σαββίδης]. Αθήνα: Ποικίλη Στοά 1989.

Πασχάλης, Μιχαήλ: «Ο Σεφέρης ως μεταφραστής και αναγνώστης του *Pervigilium Veneris* (στ. 86-93): από τον Έλιοτ στον Sir Cecil Clementi και τον Walter Pater». *ΕΕΦΣΠΘ*, 10 (2002-2003): 436-454.

Preminger, Alex and Brogan, T.V.F. (ed.): *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press, 1993.

Raine, C: *T. S. Eliot*. Oxford: Oxford University Press 2006.

Rose, Margaret: *Parody: Ancient, Modern, Postmodern.* Cambridge: Cambridge University Press 1993.

Σεφέρης, Γιώργος: *Τετράδιο Γυμνασμάτων, Β΄.* Επιμ. Γ. Π. Σαββίδης. Ίκαρος, [2]1993 ([1]1976).

————: *Ημερολόγιο Καταστρώματος, Γ. ...Κύπρον, ου μ' εθέσπισεν*... Édition commentée. Intoduction, Traduction, Commentaire par Christos Papazoglou. Παρίσι και Αθήνα: Publications Langues'o και Νεφέλη, 2002.

————: *Μέρες Δ΄*, 1 Γενάρη 1941-31 Δεκέμβρη 1944. Αθήνα: Ίκαρος 1977. [α]

————: *Μέρες Ε΄*, 1 Γενάρη 1945-19 Απρίλη 1951. Αθήνα: Ίκαρος 1977. [β]

————: *Δοκιμές*, Α΄ (1936-1947), Αθήνα, Ίκαρος [4]1981 ([1]1944).

————: *Δοκιμές*, Γ΄, *Παραλειπόμενα (1932-1971)*. Αθήνα: Ίκαρος, [3]2000 ([1]1992).

Sangsue, Daniel: *La parodie*. Paris: Hachette 1994.

Southam, B. C.: *A Student's Guide to the Selected Poems of T. S. Eliot*. London and Boston: Faber and Faber 1981 ([1]1968).

Tennyson, Alfred Lord: *Poetical Works of Alfred Lord Tennyson*. London: Macmillan 1899.

The Upanishads. Introduced and Translated by Eknath Easwaran. Afterword by Michael N. Nagel. Canada: Nilgiri Press [2]2007 ([1]1987).

Ιστότοποι

http://books.google.co.uk/books?id=z09JD5utn_4C&printsec=frontcover&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=twopage&q&f=false

http://books.google.gr/books?id=nEMAAAAYAAJ&dq=related:HARVARDHN3EYV&hl=el&pg=PP5&redir_esc=y#v=onepage&q&f=false

http://genesis.ee.auth.gr/dimakis/ylatron/1/Ylatron1.htm

Η ανατρεπτική «ποιητική του Τύπου»: ο Κωνσταντίνος Πωπ και η «επικίνδυνος [ειδολογική] καινοτομία» του Νεοελληνικού Χρονογραφήματος (1848)

Ιουλιανή Βρούτση *

Το νεοελληνικό χρονογράφημα είναι μια κειμενική μορφή που εμφανίζεται στο χώρο του Τύπου στη μετεπαναστατική Ελλάδα των ρομαντικών επιρροών. Ο ευρυμαθής λόγιος των Αθηνών του 19ου αιώνα Κωνσταντίνος Πωπ[1] (1816-1878), μέσα από ένα σώμα 46 κειμένων που δημοσιεύονται από την 1η Σεπτεμβρίου 1848 ως τη 15η Ιουλίου 1855 στο δημοφιλές οικογενειακό περιοδικό *Ευτέρπη*[2] υπό τον ησιόδειο επίτιτλο «Έργα και Ημέραι», εισηγείται μια νέα κειμενική κατασκευή με καινοφανή χαρακτηριστικά που διεμβολίζει παιγνιωδώς τον κανόνα της εποχής μη εντασσόμενο στη λογοτεχνική ταξινομία της.

Σε αυτό συνηγορεί και ο Φώτος Πολίτης ο οποίος χαρακτηρίζει το χρονογράφημα του Πωπ «επικίνδυνον [ειδολογική θα προσθέταμε εμείς], «καινοτομία»[3], καθώς όπως ο ίδιος αιτιολογεί εν συνεχεία ως τότε ο Τύπος φιλοξενούσε διηγήματα και μυθιστορήματα, τα υπάρχοντα και καθιερωμένα λογοτεχνικά είδη δηλαδή που απλώς μέσω του Τύπου επετύγχαναν τη διεύρυνση του αναγνωστικού αλλά και του αγοραστικού κοινού τους και την αύξηση

---

* Η Ιουλιανή Βρούτση είναι υποψήφια διδάκτορας στο ΕΚΠΑ (Φιλοσοφική Σχολή-Τμήμα Φιλολογίας) με αντικείμενο διατριβής το είδος του Νεοελληνικού Χρονογραφήματος.

1 Βλ. περισσότερα εργοβιογραφικά στοιχεία για τον Κ. Πώπ: (Αθήνη 1996, 78-93).

2 Το πρώτο οικογενειακό-φιλολογικό περιοδικό εκδιδόμενο στην Αθήνα (1847-1855) που εισήγαγε καινοτομικές πρακτικές, όπως την ένταξη ομόθεμων εικόνων στο κειμενικό σώμα, δείγματα του αρχόμενου οπτικού πολιτισμού. Κατά κάποιο τρόπο η *Ευτέρπη* είναι το περιοδικό εκείνο που πρωτοποριακά κατέστησε σε ένα στοιχειώδη βαθμό θα λέγαμε "πολυτροπικό" το περιβάλλον του ελληνικού Τύπου. Βλ. σχετικά: (Καρπόζηλος, 2008, 289-290).

3 (Πολίτης 1983, 16)

Πρακτικά Ε΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτ. 2014): Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία
Τόμος Β΄ (ISBN: 978-960-99699-9-4)
© 2015 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

της δημοφιλίας τους[4]. Ορθά ο Φώτος Πολίτης ανιχνεύει το ριζικά ρηξικέλευθο στοιχείο στο ειδολογικό επινόημα του Πωπ, στο γεγονός ότι στην περίπτωση του χρονογραφήματος δεν έχουμε απλώς την προσαρμογή των κατεστημένων λογοτεχνικών ειδών στις νέες και πρωτόγνωρες επικοινωνιακές συνθήκες του Τύπου (εφημεριδογραφικού και περιοδικού) δηλαδή τακτή επαφή με το κοινό, επικαιρική πληροφοριακή στόχευση, σημαίνοντες χωροταξικοί περιορισμοί της σελιδοποίησης, χωρο-χρονική πίεση παραγωγής αλλά και πρόσληψης των κειμενικών προϊόντων[5]. Εδώ πρόκειται για τη δημιουργική εγγραφή αυτών των νέων, πολύτροπων επικοινωνιακών και αναγνωστικών συνθηκών στο γενετικό κώδικα μιας νέας κειμενικής και δη λογοτεχνικής μορφής, ανυπάκουης[6] στον λογοτεχνικό κανόνα, της οποίας οι αισθητικές συμβάσεις δημιουργούν έναν καινούργιο αναγνώστη που κλονίζει

4 Βλ. ενδεικτικά την επισήμανση του B. M. Ejchenbaum ότι η «επέκταση των εφημερίδων συνδέεται με την καθιέρωση του είδους short story, όχι όμως και με τη γέννησή του»: (Ejchenbaum 1995, 223).

5 Βεβαίως θα πρέπει να λάβουμε υπόψη ότι ο εφημεριδογραφικός ελληνικός Τύπος της εποχής του Πωπ δεν είχε τα χαρακτηριστικά του σύγχρονου μαζικού τύπου. Πρόκειται για μια περίοδο κατά την οποία οι κατά κόρον πολιτικολογούσες εφημερίδες, οι εμμανώς ασχολούμενες με τα εσωτερικά ζητήματα και τους ποικιλώνυμους διχασμούς δεν συνιστούσαν το μετέπειτα πολυτροπικό συγκείμενο του Τύπου ούτε υπάγονταν στους αυστηρούς χωροταξικούς κανόνες της σύγχρονης σελιδοποίησης. Επίσης η συχνότητα έκδοσής τους άγγιζε το μέγιστο τις δύο φορές την εβδομάδα ενώ το αναγνωστικό κοινό τους ήταν το συνδρομητικό κοινό των ευάριθμων εγγράμματων συνδρομητών τους. Παρά ωστόσο αυτήν τη "βραδέως" κινούμενη δημοσιογραφία, που δεν επικεντρώνεται στη θήρα της πρώτης είδησης αλλά στο σχολιασμό, στην ανάλυση και δι' αυτών στη διαμόρφωση της κοινής γνώμης, το περιβάλλον του Τύπου οικοδομείται σαφώς γύρω από το διαχρονικά θεμελιώδη άξονα του, αυτόν της πολιτικής πληροφόρησης, έντονα επιχρωματισμένης κομματικά εν προκειμένω, που σε ελάχιστες περιπτώσεις εφημερίδων διανοίγονται επικοινωνιακές χαραμάδες προς το χώρο της Τέχνης και της Λογοτεχνίας. Όλα δε τα παραπάνω στοιχεία θα πρέπει να συνθεωρηθούν με το δεδομένο ότι την περίοδο αυτή αν και δεν είναι συγκροτημένοι οι δημοσιογράφοι ως επαγγελματική τάξη, η δημοσιογραφική συνείδηση είναι διαμορφωμένη. Περισσότερα σχετικά για το τοπίο του ελληνικού Τύπου στην οθωνική περιόδο, βλ.: (Μπάλτα, Παπαδημητρίου 1993, 57-63), (Μπακουνάκης 2014, 260-261). Όσο λοιπόν κι αν ο Τύπος των οθωνικών δεκαετιών (για τον οποίο δεν έχουμε στη διάθεσή μας μια συνθετική εποπτική μελέτη), δεν είναι ο ασθμαίνων τύπος του πρωτοσέλιδου και της αποκλειστικότητας των ρεπορτάζ, δεν παύει να είναι ο διαμεσολαβημένος χώρος της πολιτικής ειδησεογραφίας, έστω και ξηρά καταγραφόμενης και να δημιουργεί τους όρους δημοσίευσης και το πλαίσιο πρόσληψης όλων των κειμένων που εντάσσονται σε αυτόν.

6 (Αγγελάτος 1997, 38-39)

τις βεβαιότητες της λογοτεχνικής παράδοσης, και άρα επικίνδυνο ως κάθε τι που κινείται ενάντια στον καθιερωμένο, οικοδομημένο από τα αναγνωρισμένα ως "νόμιμα" λογοτεχνικά είδη της εποχής, ορίζοντα προσδοκίας, για να θυμηθούμε και την ορολογία του Jauss.

Το εγχείρημα του Πωπ συνιστά ουσιαστικά την απαρχή της ευφάνταστης κατοίκησης του Τύπου από το λογοτέχνη, θα μπορούσαμε να πούμε, ανατρέποντας τρόπον τινα την έως τότε "φιλοξενία" του υπό όρους. Με άλλα λόγια ο λογοτέχνης αξιοποιώντας στο έπακρο το θεματομορφικό και επικοινωνιακό πλαίσιο του Τύπου κατορθώνει να το υπερβεί και να το μετουσιώσει σε καλλιτεχνικό υλικό επιβάλλοντας την έντεχνη θέαση και υποτάσσοντας σε αυτήν την πληροφοριακή δεσπόζουσα. Προβαίνει σε μια άλλου τύπου συγγραφική δράση που δεν εντάσσει προσαρμοστικά το υπάρχον είδος στην ύλη μιας εφημερίδας τέμνοντάς το λ.χ. σε συνέχειες, όπως γινόταν τότε και αργότερα εντονότερα με την ακμή του επιφυλλιδικού μυθιστορήματος, χωρίς να διαλέγεται ουσιαστικά με τον περιβάλλοντα ζωτικό χώρο[7] του Τύπου και χωρίς ο ίδιος να αισθάνεται οργανική συγγραφική του μονάδα, δηλαδή ότι ο λογοτέχνης συγγραφέας δεν προτίθεται να αλώσει τον Τύπο έσωθεν με τα λογοτεχνικά όπλα του αλλά απλώς συντονίζεται με τις απαιτήσεις του.

Βεβαίως ο Πωπ δεν θεμελιώνει το καινοτόμο είδος του σε εφημερίδα της εποχής, αλλά σε ένα περιοδικό πολιτιστικού στίγματος,

7 Χαρακτηριστική είναι η μαρτυρία του κορυφαίου και πολυγραφότατου στην κατηγορία του επιφυλλιδικού μυθιστορήματος εγχώριου δημιουργού μας Γρηγόριου Ξενόπουλου ο οποίος ομολογεί πως σε τίποτε δεν άλλαζε τον τρόπο γραφής του μυθιστορήματος επειδή αυτό θα δημοσιευόταν στην εφημερίδα. Είναι χαρακτηριστική και η -εκπορευόμενη κυρίως από την εφ. *Ο Νουμάς*- έμμονη κριτική εναντίον του Γρηγ. Ξενόπουλου, ο οποίος για λόγους βιοποριστκούς επέλεξε την εκδοτική πρακτική του μυθιστορήματος σε συνέχειες, ευρύτατα διαδεδομένη στην εποχή του, επωμιζόμενος όμως και το βάρος της προσληπτικής προκατάληψης ότι το επιφυλλιδικό μυθιστόρημα ανήκει στην παραλογοτεχνία. Εκείνος υπερασπιζόμενος το «αμφίβιο» {βλ.: (Αμιλήτου 1999, 30-31)} είδος που καλλιεργούσε και που ανέπνεε τόσο στο χώρο του εμπορικού όσο και στο χώρο του αισθητικού, τόνιζε ότι η αισθητική αξία του έργου δεν άλλαζε στα επιφυλλιδικά του μυθιστορήματα, παρά μόνο η τελική επεξεργασία του (ό.π.). Ακόμη δηλαδή κι αν ελάμβανε υπόψη το κοινό του αυτό δεν τροποποιούσε τις συμβάσεις του είδους περιοριζόμενος σε επιφανειακές προσαρμογές και αλλαγές. Για τις μορφολογικές συνέπειες του έντυπου μέσου στη δημοσίευση του μυθιστορήματος και τη διάκριση λογοτεχνικού και μη λογοτεχνικού έργου βλ.: (Βελουδής 1997, 348). Βλ. επίσης: (Hawkes, 1995, 83-85).

το οποίο ωστόσο αν και δεν πολιτικολογεί ερείδεται στην πληροφοριακή απόβλεψη. Πιθανότατα το ξηρό και πολιτικά εμπαθές[8] περιβάλλον του πολιτικού Τύπου δεν ήταν ο χώρος που θα μπορούσε να ευδοκιμήσει το εγχείρημα, το οποίο θα οδηγούσε σε μια απότομη αλλαγή αναγνωστικών οριζόντων ενός κοινού (κυρίαρχα ανδρικού) εκπαιδευμένου στην πολιτική και μάλιστα διχαστική ανάγνωση της πραγματικότητας. Άλλωστε όπως προκύπτει από τη μελέτη της χρονογραφηματικής του παραγωγής του Πωπ[9], ο τελευταίος επιλέγει να υπονομεύει αθόρυβα, επιτρέποντας με κάποιο πνεύμα μεταμοντέρνας ανεκτικότητας, θα μπορούσαμε να πούμε, τη συνύπαρξη του παλαιού που πρέπει να φύγει και του νέου που αναδύεται, με συνέπεια αντί να οδηγεί σε κραυγαλέα ρήγματα να προωθεί ανατρεπτικά την αργή συνειδησιακή διαφοροποίηση των αναγνωστών του.

Με βάση το παραπάνω σκεπτικό εύλογα το περιβάλλον ενός οικογενειακού περιοδικού καθίσταται το πρόσφορο έδαφος με το γυναικοκρατούμενο κοινό του χωρίς αυτό να σημαίνει ότι δεν διεμβολίζει το ευρύτερο συγκείμενο του Τύπου (εφημεριδογραφικού και περιοδικού) και το δημοσιογραφικό κανόνα μεταφέροντας, όπως θα δούμε παρακάτω, την πολιτική πληροφοριακή ύλη με το δικό του, το χρονογραφηματικό τρόπο, σε ένα πολιτιστικό περιοδικό, υπονομεύοντας έτσι εξ απόστασης τη δημοσιογραφική διαβρωτική πολιτικολογία[10] και εκ του σύνεγγυς το σύγχρονο του λογοτεχνικό κανόνα.

Οι προκλήσεις που φέρνει μαζί του το νέο είδος που γεννιέται στον κόσμο του Τύπου αφορούν σε κάθε μια από τις συστατικές παραμέτρους που το συνυφαίνουν, δηλαδή στη θεματική, στη μορφική και στην επικοινωνιακή του διάσταση[11].

Μέσα στο άχρονο σύμπαν του ακμάζοντος ελληνικού ρομαντισμού, «ο απορών [και άρα φιλοσοφών] πάντοτε ημερογράφος»[12], στρεφόμενος στο εδώ και στο τώρα, εναλλάσσοντας το τηλεσκόπιο του και το μικροσκόπιό του («να καταθέσωμεν το τηλεσκόπιον,

8 Και ο Φώτος Πολίτης τονίζει τον κορεσμό που είχαν επιφέρει οι εφημερίδες της εποχής με τα ακατάπαυστη πολιτικολογία τους και θεωρεί ότι αυτή η κατάσταση οδήγησε τον Πωπ στην ειδολογική επίνευσή του (Πολίτης, 1983, 16).

9 Βλ. εδώ παρακάτω: 12-14.

10 Βλ. εδώ παρακάτω για τη σχέση του Πωπ με τον Τύπο: 7-8.

11 Για την πραγματολογική προσέγγιση της λογοτεχνίας βλ.: (Schaeffer 1989).

12 (Πωπ [=Γοργίας], 46)

και το μικροσκόπιον δια χειρών λαβόντες»[13]) αξιοποιεί αιρετικά το επικαιρικό υλικό των παράδοξων, περίεργων, και ευάρεστων συμβάντων (τα «ευαρεστότερα»[14] και τα «περιεργότερα»[15], παράδοξοι[…]περιπέτειαι»[16], «το πλέον παράδοξον των παραδόξων»[17] και τα «περιεργότερα εκ των περιέργων»[18]), αλλά και των σκανδαλωδών κοινωνικών ανεκδότων (τα «σκανδαλώδη»[19]), τα κατοπινά δηλαδή *fait divers*[20], τις λεγόμενες "μικρές ειδήσεις", που όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο Roland Barthes, «προέρχ[ον] ται από μια κατάταξη αυτού που δεν κατατάσσεται. Είναι το ανοργάνωτο απομεινάρι των άμορφων ειδήσεων»[21]. Αυτό το υλικό αναμυθοπλάθει και εξακτινώνει φιλοσοφικά σε ένα διαλεκτικό συνεχές από την εστιασμένη θεώρηση και τη χαρακτηρίζουσα λανθάνουσα λεπτομέρεια του ειδησεογραφικού περιθωρίου και της καθημερινής ζωής στην πανοραμική καθόλου φιλοσοφική θεώρηση, με όχημα τον τρόπο της λουκιάνειας ειρωνείας, «αναβαίνων εις τους αέρας»[22], «εις την σφαίραν των νεφελών»[23] από την «τετριμμέν[η], μονοειδ[ή] επίγεια» (ό.π.) καθημερινότητα[24].

Με το συνδηλωτικό για τα χαρακτηριστικά του νέου είδους ψευδωνυμικό προσωπείο του «Γοργία» σοφιστικά αντιστρέφει την κατά τα δημοσιογραφικά κριτήρια ιεράρχηση σημαντικού-ασήμαντου και μέσα από την ανίχνευση του λανθάνοντος

13 (Πωπ [=Γοργίας], 22)

14 (Πωπ [=Γοργίας], 501): «ας μεταβώμεν εις αντικείμενα άλλα δυνάμενα να ήναι ευαρεστότερα εις τον ζητούντα στιγμήν αναψυχής εις τα *Έργα και τας Ημέρας* αναγνώστην».

15 (Πωπ [= Γοργίας], 549)

16 (Πωπ [=Γοργίας], 453)

17 (Πώπ [=Γοργίας], 454)

18 (Πωπ [=Γοργίας], 549)

19 (Πωπ [=Γοργίας], 263)

20 Προπομπός της στήλης αυτής είναι η γηραιά στήλη του ελληνικού Τύπου υπό τον τίτλο συνήθως «Διάφορα» ή «Ποικίλα».

21 (Spiteri 2009, 185)

22 (Πωπ [=Γοργίας], 119)

23 Ό.π.

24 Αυτή η διπλή κίνηση σύλληψης της σύγχρονης πραγματικότητας, η διαλεκτική δηλαδή εναλλαγή του μακροσκοπείν με το μικροσκοπείν, η με εναλλασσόμενη φορά διαδρομή από τα γενικά και αφηρημένα στα καθημερινά και πρακτικά, επιτονίζεται από τον Πωπ σε διάφορα σημεία των χρονογραφηματικών του κειμένων, όπως π.χ.: «Αλλ' ημείς αφέντες τα ουράνια, αφέντες τους ποιητάς και τας ποιητρίας […] ας τραπώμεν εις τα πεζά και τα γήινα αντικείμενα»: (Πωπ [=Γοργίας], 356).

παραδοξικού αναδεικνύει όλες τις αντιφατικές όψεις της ζωής σε ένα ποικιλόμορφο κειμενικό μωσαϊκό καταλύοντας ως σύγχρονος Γοργίας τη μονοδιάστατη θεώρησή της, με πίστη στη ψυχωφελή μαγεία του λόγου, ικανή να δημιουργεί "πραγματικότητα", σχετικοποιώντας τα όρια ανάμεσα στο όν και στο μη όν, παιγνιδίζοντας με το "φαίνεσθαι" και το "είναι", αναμειγνύοντας με ελευθερία τα είδη. Επιδιώκοντας να συλλάβει «τον αειμετάβολον της κοινωνίας ορίζοντα»[25], μια διαρκώς μεταμορφούμενη πραγματικότητα, όπως αυτή της νεωστί απελεύθερης ελληνικής κοινωνίας, την οποία ο Πωπ ονομάζει «ψηφοθέτημα παντοίων υλών και παντοίων χρωμάτων»[26] κατασκευάζει ένα κειμενικό καλειδοσκόπιο («καλλειδοσκόπιον εύστροφον»[27]) που οργανώνει δια του αποσπάσματος, συνεκδοχικά, ένα πρωτεϊκόν όλον στην υπηρεσία του οποίου τίθεται από τον Πωπ οποιοδήποτε λογοτεχνικό ή εν γένει κειμενικό είδος ή τρόπος (διάλογος, μυθιστορηματικό θραύσμα[28], αφήγηση, ποίηση, κριτική, δοκίμιο, επιστολή, ρητορικός λόγος, θέατρο) υπερβαίνοντας έτσι τους κατεστημένους ειδολογικούς φραγμούς. Με αυτή τη μορφική αστασία του είδους που οργα-νικά συνδέεται με την πρισματική του θεματολογία ο Πωπ δρα ως διονυσιακός συγγραφέας[29] διαρρηγνύοντας τον κλοιό των ειδολογικών σχημάτων του δεσπόζοντος Ρομαντισμού και δημιουργώντας με το δικό του πνεύμα ένα νέο είδος, μέσα από τα χωροχρονικά «μάτια»[30] του οποίου θεάται με «την απληστία και την περιέργεια του εργογράφου»[31] την πραγματικότητα με στερεοσκοπική οπτική χωρίς να αποκλείει δηλαδή καμία όψη από «τον ιδιωτικόν, τον ηθικόν, τον φιλολογικόν βίον των κοινωνιών»,[32] όπως δηλώνει.

Η ησιόδεια διδακτική απόβλεψη, την οποία υπαινίσσεται και ο επίτιτλος της στήλης, υπονομεύεται από τη σαφή απόσταση που

25 (Πωπ [=Γοργίας], 20)
26 (Πωπ [=Γοργίας], 22)
27 (Πωπ [=Γοργίας], 20)
28 Βλ. για παράδειγμα την ερωτική ιστορία του Αρχιδούκα Ιωάννη: (Πωπ [=Γοργίας], 21-22).
29 Ο «διονυσιακός συγγραφέας […] αγωνίζεται να το διαλύσει [το υπάρχον ειδολογικό πλαίσιο] και στην ανάγκη δημιουργεί κάποιο άλλο [ειδολογικό κατασκεύασμα], εργαζόμενος όμως με τον ιδιαίτερο τρόπο του για να το προσαρμόσει στο δικό του πνεύμα»: (Brunel, Pichois, Rousseau 1998, 234).
30 (Αγγελάτος 1997, 167)
31 (Πωπ [=Γοργίας], 68)
32 (Πωπ [=Γοργίας] [=Γοργίας], 20)

τηρεί ο Πωπ από την απογοήτευση του Ασκραίου δημιουργού. «Ο άνθρωπος όλων των ημερών ομοιάζει, αλλά τα *έργα* διαφέρουσι κατά τας *ημέρας*. Και τοσούτον διαφέρουσιν, ώστε ημείς, αρχόμενοι των *έργων* και *ημερών* μας, δεν ευχόμεθα, ως ο Ασκραίος, να εζώμεν εις άλλην γενεάν. Η παρούσα μας φαίνεται δια την πρόθεσίν μας η θαυμασιοτέρα πασών»[33], γιατί όπως εξηγεί αμέσως μετά, αν και κατά την ησιόδεια οπτική θα μπορούσε να χαρακτηριστεί σιδηρούς ο αιώνας που διανύει, «υπό την άλλην είναι αιών χρυσούς, αιών των παραδόξων έργων και των μεγάλων ιδεών»[34], κινούμενος έτσι από την αρχή στη γραμμή της σύζευξης των αντιφάσεων και των αντιθετικών στοιχείων. Ταυτόχρονα συνδυάζει τη συναφή με τα παραπάνω επιτελεστικότητα με το λουκιάνειο πνεύμα των *Επισκοπούντων*, καθώς ίπταται στους αιθέρες και γελά με τα ανθρώπινα[35], με απώτερο στόχο ωστόσο τη δια της αισθητικής οδού ολόπλευρη κριτική ανατομία και συνειδησιακή διάπλαση της νεότευκτης κοινωνίας. Ο Πωπ είναι εκείνος ο τύπος διανοούμενου με τη γνήσια πρόθεση που με τα όπλα του θέλει να παρέμβει δυναμικά, ανατρέποντας τα κακώς κείμενα, μιας και όπως ο ίδιος σημειώνει χαρακτηριστικά, η κοινωνία δεν αλλάζει με τις "ανώδυνες" μορφές τέχνης, που λειτουργούν ως «η λύρα του Ορφέως»[36] για τα θηρία, αλλά με το «ηράκλει[ο] ρόπαλ[ο]»[37], την «αιάντει[ο] μάστιγ[α]»[38] και τους «πικρ[ούς] σαρκασμ[ούς]»[39], καθώς, όπως σημειώνει με κυνική αιχμηρότητα «αγριωτέρα θηρίων είναι η κοινωνία η ανθρώπινος»[40]. Παράλληλα όμως, εγγράφει δια του έργου του τις καθημερινές στιγμές της κοινωνίας του στο «μητρώο της ιστορίας»[41], όπως αναφέρει, υπερβαίνοντας τον εφήμερο

33 Ό.π.
34 Ό.π.
35 «ως οι Επισκοπούντες του Λουκιανού να γελά με τα ανθρώπινα»: (Πωπ,119).
36 (Πωπ [=Γοργίας] [=Γοργίας], 402)
37 Ό.π.
38 Ό.π.
39 Ό.π.
40 Ό.π.
41 (Πωπ [=Γοργίας], 20). Κατά έναν τρόπο ο Πωπ [=Γοργίας] στο κειμενικό δημιούργημά του αναπροσδιορίζει τον όρο *ιστορία* αφενός κινούμενος προς τη σύγχρονη αντίληψη της μικροϊστορίας, αφετέρου οικοδομώντας την ιστορική αφήγησή του με λογοτεχνικούς τρόπους και μέσα. Ο Πωπ με το χρονογραφηματικό τρόπο του διαγράφει μια τροχιά από τα «καθ'έκαστον» γεγονότα (εν προκειμένω παραδοξικά και φαινομενικά ασήμαντα), με τα οποία ασχολείται ο χρονογράφος,

χαρακτήρα του γενέθλιου εφημεριδογραφικού συγκείμενου και εντάσσοντάς τες στον ευρύ ιστορικό ορίζοντα, στο μεγάκοσμο της ιστορίας.

Έτσι το χρονογραφηματικό παράδοξο με μια τολμηρή ανάμειξη τρόπων, θεμάτων, υφολογικών επιλογών στον άξονα του απροσδόκητου προσδοκώμενου συζευγνύει τις πλέον αντιφατικές όψεις αυτού του κόσμου του μικρού του μέγα, στα όρια του κοινωνικού μικρόκοσμου και της φιλοσοφικής μακροθέασης, αναδεικνύει τα θετικά αλλά και κατακεραυνώνει τα αυτοκαταστροφικά και νοσηρά ελαττώματα των σύγχρονών του Ελλήνων, για να μιλήσει τελικά δια όλων αυτών για το ανθρώπινο ήθος στην αμετάβλητη διαχρονική του ουσία παρά τις διάφορες εκφάνσεις των ανθρώπινων ηθών ανά τόπους και εποχές, όπως ρητά δηλώνει στο προγραμματικό του πρώτο χρονογράφημα: «Πολλοί έκτοτε [εκ της εποχής του Ησιόδου] παρήλθον αιώνες και πολλάς έλαβεν η ανθρωπότης μεταβολάς, μόνον δε το ήθος του ανθρώπου έμεινε αμετάβολον».[42]

Γίνεται σαφές ότι ο Πωπ δεν ανήκει σ' αυτούς που ο Flusser αναφέρει ως ανθρώπους της πληροφορίας, δηλαδή τους δημοσιογράφους (και με τα δεδομένα του Τύπου εκείνης της εποχής). Διακατέχεται από το πνεύμα αυτών που ονομάζει «συνεργάτες»[43] του Τύπου και τους ορίζει ως «ανθρώπους που έχουν ιστορική συνείδηση και θέλουν μέσω μιας έγχρονης πράξης να εισέλθουν στην αιωνιότητα. Η εφημερίδα γι' αυτούς είναι ένα όχημα για να εξέλθουν από το χρόνο στη διάρκεια και να συμπαρασύρουν εκεί αναρίθμητους αναγνώστες». Και τέτοιος παραμένει ο χρονογράφος και στη μελλοντική του πορεία. Ο ίδιος ο Πωπ απολογείται συχνάπυκνά για τον «ασθεν[ή] και ήκιστα ποιητικ[ό] καλαμόν»[44] του ενώ δηλώνει ότι κατοικεί στον «ταπεινό και αφεγγή πλανήτη των

ιστοριογράφος «του λεπτού και του δευτερολέπτου», για να θυμηθούμε το νιρβανικό ορισμό του χρονογραφήματος (Νιρβάνας, 1928, 188), εν προκειμένω, στα «καθόλου» για τα οποία ενδιαφέρεται ο ποιητής. Για τη διαφορά ιστοριογράφου και ποιητή με βάση την αριστοτελική διάκριση, βλ.: (Αγγελάτος 2003, 13). Ωστόσο, παραμένει συγγραφέας με τη λογοτεχνική σημασία του όρου, καθώς, όσο κι αν αυτοαποκαλείται ιστορικός {«ιστορικό[ς] της καταστάσεως της αρτισυστάτου κοινωνίας μας» (Πωπ [=Γοργίας],142), επικαλείται τη Μούσα για να εμπνευστεί, υποδηλώνοντας έτσι την πραγματική του ροπή.

42 (Πωπ [=Γοργίας], 20)

43 (Flusser, 2003, 168)

44 (Πωπ [=Γοργίας], 359)

εργογράφων»[45] και αυτοκατατάσσεται όχι σε αυτούς που πνευματωδώς επικρίνει, τους πλουτίζοντες εφημεριδογράφους[46], αλλά στους συγγραφείς («ημείς οι Έλληνες συγγραφίσκοι»[47]).

Η επικριτική στάση του Πωπ για τον Τύπο αναδύεται ειρωνικά και ενίοτε σατιρικά σε πολλά σημεία αυτών των καταστατικών για το είδος του χρονογραφήματός κειμένων του ιχνογραφώντας μια συνειδησιακή στάση που αντίκειται στο δημοσιογραφικό πολιτικό καιροσκοπισμό της περιόδου. Ειρωνεύεται συχνά τις σύγχρονες εφημερίδες θεωρώντας τον Τύπο ένα βασικό συντελεστή στην αυτοκαταστροφικη πορεία της ελληνικής κοινωνίας, την οποία ωθεί να καθρεφτιστεί στις σκληρής ειλικρίνειας θέσεις του. Η κριτική που ασκεί στον Τύπο της εποχής επικεντρώνεται στον πολιτικό χαμαιλεοντισμό του, κρίνοντάς τον σοβαρά υπεύθυνο για την καθυστέρηση στην πρόοδο του Έθνους: «Αι εφημερίδες αύται έφερον κατά την αναφάνησίν των το ένδυμα του αντιπολιτευομένου. Ήδη πολλαί τούτων μετεβλήθησαν εις υπουργικάς. Τις οίδεν, αν η διαθρυλλουμένη περαιτέρω τροποποίησις του υπουργείου επαληθεύση, πόσαι εισέτι θα αλλάξωσιν ένδυμα!»[48]

Το κείμενο του δεν είναι πληροφοριακής σκόπευσης, αλλά καλλιτεχνικής και ηθικής, γι' αυτό και είναι μια έντεχνη κατασκευή με προγραμματικές αρχές στην οποία το *πώς* με τα ιδιάζοντα αισθητικά του χαρακτηριστικά δεσπόζει πάνω στο σκόπιμα ελαχιστοποιημένο θεματικό *τι*, ενάντια και στον υπάρχοντα δημοσιογραφικό κανόνα των κυρίαρχων πολιτικών ειδήσεων και της συναφούς αρθρογραφίας. Επιλέγει συνεπώς υλικό που

45 (Πωπ [= Γοργίας], 166). Ο Πωπ συνδέει τη συγγραφική του δράση και με τους μποέμ συγγραφείς (Πωπ [= Γοργίας], 549) αλλά και υπαινίσσεται με τις συχνότατες αναφορές του το οδηγητικό του πρότυπο, που είναι ο Alphonse Karr {ενδεικτικά (Πώπ [=Γοργίας]), 69} και οι δημοφιλείς *Σφήκες* του (*Les Guêpes*), οι οποίες ωστόσο δεν αναφέρονται ρητά μέσα στο κείμενό του.

46 (Πωπ [= Γοργίας], 286): «ο δε εφημεριδογράφος […] εφημεριδογραφεί, καταπλουτίσας ήδη».

47 (Πωπ [= Γοργίας], 118)

48 (Πωπ [= Γοργίας], 120). Παράλληλα ρίπτει «άνθη τινά και επί του τάφου της υπουργικής εφημερίδος η *Νέμεσις*. Αυτή απέθανε καθ' ήν στιγμήν επροσπάθει να περιβληθή με την γαλλικήν της ενδυμασία» (ό.π.), ενώ ενδιαφερόμενος για την προς κάθε κατεύθυνση ανάπτυξη της νεαρής ελληνικής κοινωνίας, επισημαίνει ότι, έστω και με αυτούς τους όρους της πολιτικής ασυνέπειας, αυτή «η εφημεριδογραφική αύτη [εκδοτική][…] θύελλα[…] ενεψύχωσεν ολίγον την πάσχουσαν τυπογραφικήν βιομηχανίαν» (ό.π.).

ταιριάζει στις προδιαγραφές μιας ενδιαφέρουσας ιστορίας, με τρόπο ώστε όταν κανείς τη διαβάζει να μην ελκύεται τόσο από την ακρίβεια του γεγονότος και των πληροφοριών, όσο από τη δελεαστική και απολαυστική σκηνοθεσία της, ενισχύοντας έτσι τη λογοτεχνική υφή του χρονογραφήματος.

Επικαλούμενος δε τη Μούσα των «Έργων και Ημερών», μούσα πολύτροπη και πρωτεϊκή, αιθέρια και ιδιότροπη, άλλοτε σοβαρή και άλλοτε κακόγλωσση, Μούσα του λυρικού αλλά και Μούσα των σκανδάλων και των ανεκδότων, άλλοτε «φιλοπαίγμων, αθώα και φιλόγελως»[49] κι άλλοτε «γραί[α] γλωσσαλγ[ής] και αποθνήσκουσ[α] δια την κακολογίαν»[50], εμφανίζεται ειρωνικά ως οιονεί επικός ποιητής του ασήμαντου και του παράδοξου του ανθρώπινου μικρόκοσμου.

Αποκλείοντας ρητά την πολιτική και τους «τριβώλ[ους]»[51] της, όπως σημειώνει, διανοίγει μια αισθητική ρωγμή στο χώρο του δημοσιογραφικού λόγου υπονομεύοντας τη στερεοτυπική σύλληψη του κόσμου από τη δημοσιογραφία, αποαυτοματοποιώντας την πρόσληψη της πραγματικότητας μέσα από τη ροΐδεια εννοημένη, αρκετά χρόνια αργότερα, «ανθυπνωτική»[52] λειτουργία του λόγου, κυρίως δια της ειρωνείας και της πολυλειτουργικά αξιοποιούμενης μεταφοράς, προσφέροντας μιας άλλης τάξεως πληροφορία, μέσα από μια ανοιχτή, δυναμική, παιγνιώδη πολυεδρική σύνθεση, που συνέχεια ανανεώνει τις όψεις της μέσα από την περιοδική επαφή της με τον αναγνώστη, τον μετέπειτα «πεντάλεπτο αναγνώστη»[53] του Τύπου, όπως θα τον ονομάσει αργότερα στον 20ο αιώνα ο Ζαχαρίας Παπαντωνίου. Πρόκειται δηλαδή για μια επικοινωνιακή κατάσταση αμφίδρομη, μια «συνδιάλεξη»[54], όπως την ονομάζει ρητά και επανειλημμένως και ο ίδιος ο Πωπ, μέσα από μια στενή προσωπική απεύθυνση σε κλίμα οικειότητας, που ωστόσο δεν

49 (Πωπ [= Γοργίας], 211)

50 (Πωπ [= Γοργίας], 70)

51 Βλ.: και (Πωπ [= Γοργίας], 93): «Υπάρχουσι δε και τινα άλλα σπουδαία εν τη πολιτική σφαίρα, αλλά σιωπώσι περί τούτων τα *Έργα και Ημέραι*, άτινα φεύγουσι τας μεστάς ακανθών και τριβόλων χώρας της πολιτικής, και τέρπονται εις τους ευθαλείς παραδείσους των ερασμίων διατριβών και των αθώων ανεκδότων».

52 (Ροΐδης 1997, 71)

53 (Παπαντωνίου 1956, 53)

54 (Πωπ [= Γοργίας], 359). Στο ίδιο κείμενο θα χρησιμοποιήσει επίσης το ρήμα «συνδιαλέγομαι»: «Περί τίνος δε ήδη αντικειμένου να συνδιαλεχθώμεν μετά των ερασμίων αναγνωστριών μας» (ό.π., 357).

αποσκοπεί στη χειραγώγηση του αναγνώστη[55] αλλά σφυρηλατεί ένα στενό επικοινωνιακό δεσμό ισότιμου διαλόγου μαζί του που επιτρέπει την πολύσημη ανάγνωση και την άνευ ιδεολογικών προταγμάτων πρόσληψη.

Αυτό συνιστά και το θεμελιώδες επικοινωνιακό χαρακτηριστικό της νέας ειδολογικής οντότητας: η άμεση και ενίοτε διαδραστική επικοινωνία, η οποία ερείδεται κυρίως στην «εράσμια»[56] αναγνώστρια του που την αναδεικνύει σταδιακά σε περιούσιο κοινό του. Ο Πωπ αγκυρώνει επικοινωνιακά το νέο ειδολογικό προϊόν στο περιθωριοποιημένο μεν αλλά πιο δεκτικό, σε σχέση με το ανδρικό, γυναικείο κοινό, καθώς από το αρχιμήδειο σημείο[57] όπου βρισκόταν ήταν ικανό με την άφθαρτη από την εξουσία ευαισθησία του να κατανοήσει τις αδικίες και τα τρωτά της κοινωνίας τα οποία επεσήμανε ο Πωπ. Ο προδρομικός υπερασπιστικός του λόγος για τις γυναίκες συνιστά ένα καίριο καινοτομικό χαρακτηριστικό του είδους άμεσα συνδεδεμένο με την επικοινωνιακή του σκόπευση και τις ειδολογικές του επιλογές αλλά και με τις επιρροές του από το ρεαλιστή και φιλογύνη Balzac, τον οποίο όπως καυστικά σημειώνει ο Πωπ οι «ακούραστοι μεταφραστές» μας δεν εδέησαν να μεταφράσουν[58]. Ως άλλος Γοργίας ανατρέπει τη στερεοτυπική αντίληψη για τη γυναίκα, όπως εκείνος για τη δυσφημισμένη Ελένη,[59] και δεν διστάζει να της

55 Για τη χειραγώγηση των γυναικών από τα περιοδικά μέσω του τρόπου απεύθυνσης σε αυτές βλ.: Βαρίκα 2007, 270.

56 (Πωπ [= Γοργίας], 572). Τα επίθετα με τα οποία καλλύνει ο Πωπ την αναγνώστριά του και δια των οποίων κυρίως προσπαθεί να εξασφαλίσει την captatio benevolentiae του κυρίαρχου υποσυνόλου του αναγνωστικού κοινού του είναι ουκ ολίγα, και δεν αφορούν μόνο στο ελκυστικό παρουσιαστικό, το οποίο ενίοτε προκλητικά αμφισβητεί αλλά, και στις νοητικές ικανότητες της, κινούμενος έτσι με τις δύο τελευταίες επιλογές ενάντια στο ρομαντικό κανόνα της περιόδου και τα συναφή για τη γυναίκα στερεότυπα.

57 (Βαρίκα 2007, 361)

58 Βλ.: (Πωπ [= Γοργίας], 118. Ειρωνικά δε σημειώνει ο Πωπ ότι η περιφρόνηση των Ελλήνων μεταφραστών προς το έργο του Balzac δεν εμπόδισε τον τελευταίο «να θεωρήται εις των κορυφαίων Γάλλων μυθιστοριογράφων» (ό.π.) υπαινισσόμενος ότι οι έλληνες μεταφραστές με τις επιλογές τους δεν συντονίζονται με τη σύγχρονη τους γαλλική λογοτεχνική παραγωγή, που πλέον είχε περάσει στον νέο αισθητικό αστερισμό του ρεαλισμού. Τουναντίον εκείνος με τη πραγματοσκοπική φορά των χρονογραφηματικών *Έργων και Ημερών* του παρακολουθεί και αφομοιώνει τις σύγχρονες τάσεις της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας.

59 Αναφερόμαστε στο έργο *Ελένης Εγκώμιον* του Γοργία.

αναγνωρίσει αυτής, της θυγατέρας της Εύας και μαθήτριας του όφεως[60], όπως την αποκαλεί παιγνιωδώς, ως προσόν την αστασία και την απιστία, προβάλλοντας πρότυπα γυναικών όχι μόνο γραφουσών[61] αλλά και αυτών που ελίσσονται μέσα στις κοινωνικές δομές αξιοποιώντας τα προσόντα τους. Παράλληλα η γυναίκα, πολύμορφη και «πνευματώδης, ως Δαίμων»[62], παρουσιάζεται να διεκδικεί μια θέση στην πολιτική και στην πνευματική ζωή ενώ συχνά αναδεικνύεται δεινή συνομιλήτρια που προσγειωμένη στα πράγματα διαχωρίζει τον έρωτα από το γάμο και προγραμματίζει χωρίς αυταπάτες το βίο της. Αυτή η συνηγορία της γυναίκας εκ μέρους του Πωπ συνυπάρχει ισότιμα με τα ειρωνικά του βέλη για τους "ψιττακισμούς" στην ενδυμασία της («Μακρόθεν την εξελάβομεν ψιττακόν…φέρουσαν, κίτρινον καπέλον, πράσινον φόρεμα και ροδόχρουν μανδύαν…»[63]) και για την τολμηρότητα των επιλογών της («δυσκόλως διεκρίνετο που παύει η γυμνότης και που άρχεται η ενδυμασία»[64]) καθιστώντας εξαρχής το θέμα του «συρμού»[65], τη μόδας, μια από τις βασικές χρονογραφηματικές θεματικές, πρόσφορη στο χρονογραφηματικό πνεύμα.[66]

60 (Πωπ [= Γοργίας], 22): «Αλλ' αι γυναίκες δεν είναι χωρίς λόγον θυγατέρες της Εύας, ούτε είχον πρώτον παιδαγωγόν και διδάσκαλον τον όφιν ανωφελώς».

61 Χαρακτηριστικό είναι το εγκωμιαστικό πορτραίτο της Ευφροσύνης Σαμαρτσίδου, σε μια εποχή όπου όχι μόνο οι γράφουσες αλλά και εν γένει οι εγράμματες Ελληνίδες ήταν αριθμητικά περιορισμένες. Βλ.: (Πωπ [= Γοργίας], 166-167) υπό τον εν αρχή καταγραφόμενο θεματικό υπότιτλο «Η Ελληνίς ποιήτρια» (ό.π., 162).

62 (Πωπ [= Γοργίας], 373)

63 (Πωπ [= Γοργίας], 24)

64 (Πωπ [= Γοργίας], 119). Βλ. επίσης και: Νιρβάνας, 1.

65 Για το ίδιο θέμα, μέσα από μια κοινωνιολογική οπτική θα λέγαμε, επισημαίνει αποφθεγματικά: «Αχρηματία, ανέχεια και συρμός δεν συμβιβάζονται» (Πωπ [= Γοργίας], 24).

66 Βλ και: (Jankélévitch 1997, 173) : «Η μόδα, που απωθεί ακατάπαυστα στο παρελθόν τα διαδοχικά στυλ, είναι η γελοιογραφία της ειρωνικής κίνησης· ελάχιστα ενδιαφέρει εδώ το στυλ που υιοθετούμε, αρκεί να είναι το "τελευταίο". Η μόδα δεν είναι πια η μόδα αν διαιωνίζεται ή καθυστερεί, ή ακόμη αν προσαρμόζεται στα κοινωνικά ήθη· η μόδα, όπως η ειρωνεία, αγγίζει την πραγματικότητα ανάλαφρα». Έτσι, η ειρωνεία αυτοακυρώνεται αν εγκαταλείψει την υπαινικτική προσέγγιση της πραγματικότητας, καθώς αποστολή της είναι να δώσει το στίγμα της πυρηνικής ουσίας της ανθρώπινης φύσης και του κοινωνικού γίγνεσθαι με παιγνιώδη τρόπο, αποτινάσσοντας τη σοβαροφάνεια και προκαλώντας με την εγγενή παραδοξότητά της τον κοινό νου που πορεύεται με βεβαιότητες. Όπως η μόδα ταράσσει, ανατρέπει, άνευ λόγου εκ πρώτης όψεως, συμπαρασύρει στη αινιγματική της απόδραση από τα στερεότυπα κι ύστερα αποχωρεί αφήνοντας σπόρους αμφισβήτησης, και ανάλογα με τη μόδα, οδηγεί, χωρίς να καθυστερεί,

Μολονότι υπόσχεται στην αγαπημένη του αναγνώστρια μόνο ευάρεστα θέματα, αρμόζοντα στην κατά το ρομαντικό κανόνα περιορισμένη αντιληπτική της ικανότητα, με πρωταρχική ρητή δέσμευση την αποχή του από την πολιτική θεματική, εν τούτοις συστηματικά παραβιάζει αυτόν τον κανόνα με τις παρεκβατικές «πολιτικές διηγήσεις»[67] του, όπως ο ίδιος τις ονομάζει, την επαναφορά της πολιτικής δηλαδή όχι ως κεντρικό θέμα, όπως συμβαίνει στον περιβάλλοντα Τύπο αλλά ως «εν παρόδω»[68] σχόλιο και ως αφηγηματική παρέκκλιση, διαχέοντας τοπικά σατιρική ένταση, υποταγμένη στον αισθητικό κώδικα του νέου είδους, που συμποσούται σε ένα μείγμα ευπρόσδεκτου λανθάνοντος διδακτισμού και λουκιάνειας ειρωνείας. Έτσι ανεπαίσθητα γίνεται η πολιτική το πραγματικό σημείο έντασης του χρονογραφήματος, η φιλοσοφική μειδιώσα θεώρηση, με άξονα όμως τον άνθρωπο, των πολιτικών πραγμάτων -τυπικά απαγορευμένων οικοδομικών υλικών στο χρονογράφο.

Στο πλαίσιο αυτής της εμμονής του να αναφέρεται στην πολιτική και σε άλλα δυσάρεστα, απολογούμενος πάντα και αυτοκατηγορούμενος ενίοτε ως «αφιλόκαλο[ς] […] και θηριώδη[ς] Γοργίας»[69] για τις υπόρρητα θεσπισμένες παραβιάσεις του νέου κανόνα, καταφεύγει στο σχολιασμό μέσα από δοκιμιακές παρεκβάσεις έμπλεες ειρωνείας όχι μόνο της ελληνικής αλλά καινοτομικά και της ευρωπαϊκής επικαιρότητας[70] μη μεριμνώντας για την

την κοινωνία να συμπλεύσει με νέες επιλογές. Τέλος, όπως η μόδα, ανταποκρίνεται στην ανάγκη της ψυχής για ποικιλία, έτσι και η ειρωνεία αποκαλύπτει με το διεισδυτικό της, αν και αστραπιαίο, βλέμμα την πολυσήμαντη ποικιλία της ζωής κάτω από τα φαινομενικά τετριμμένα και μονοειδή.

67 (Πωπ [= Γοργίας], 67). Βλ. και: ό.π., 575.

68 (Πωπ [= Γοργίας], 67). Η αναφορά αυτή είναι ενδεικτική, καθώς ο Πωπ δομούσε με ηροδότεια χάρη τις χρονογραφηματικές διαδρομές του συχνότατα με την εύσχημη δικαιολογία του «εν παρόδω» νομιμοποιώντας κατά έναν τρόπο την έμμονη θεματική "παραβατικότητά" του.

69 (Πωπ [= Γοργίας], 1083)

70 Οι αναφορές στις ευρωπαϊκές εξελίξεις στον Ελληνικό Τύπο της οθωνικής περιόδου είναι ισχνές. Ακόμη και την περίοδο της επαναστατικής άνοιξης των λαών έχουμε με το στερεοτυπικό δημοσιογραφικό λόγο απλώς ρηχή σύνδεση με το πνεύμα της Γαλλικής Επανάστασης. Ο Πωπ αντιθέτως μέσα από αναμυθοπλασμένη ανεκδοτολογία και τις χαρακτηρίζουσες λεπτομέρειες του ιστορικού περιθωρίου αποτυπώνει τον παλμό αναλύοντας με πνεύμα πολιτικού αναλυτή σε αυτήν την περίπτωση τα άδηλων τότε αποτελεσμάτων τεκταινόμενα στη γηραιά Ήπειρο. Βλ. σχετικά: Μπάλτα, Παπαδημητρίου 1993, 58.

πιστή απόδοση της πραγματικότητας στις ακριβείς χωροχρονικές συντεταγμένες[71], όπως θα έκανε ένας δημοσιογράφος, αλλά για την αποδέσμευση της πολυδιάστατης και αποϊδεολογικοποιημένης αλήθειας της, μέσα από λανθάνουσες ωστόσο χαρακτηρίζουσες λεπτομέρειες αυτής, οργανώνοντάς τες σε ένα πολυφωνικό ψηφιδωτό κειμενικό πλέγμα.

Έτσι εν παραλλήλω με τον αναμενόμενο από το κοινό του ρομαντικό ορίζοντα, με τον οποίο φαινομενικά συμμορφώνεται, σε ένα δεύτερο επίπεδο οικοδομεί υπονομευτικά την προσδοκία ενός πραγματοσκοπικού ορίζοντα που ολίγον κατ' ολίγον διαρρηγνύει το ρομαντικό κέλυφος της ελληνικής κοινωνίας.

Σε αυτήν την προοπτική το θέμα της θανατικής ποινής[72], οι άνυδροι συναισθηματικά γάμοι, οι απατηλές προσδοκίες που γεννά ο έρωτας, η φαιδρή ασυνέπεια των ελληνικών κυβερνήσεων, η διαφθορά, η «σπουδαρχία»[73], η κουφότης και η ιδιωτική πολυτέλεια[74] η μη συνάδουσα με την πενία των δημοσίων ταμείων,

71 Πολλές φορές ο Πωπ είναι ασαφής ως προς τον χρόνο, τον τόπο και τις πηγές του και το ότι δεν υπόσχεται δημοσιογραφικά διασταυρωμένες ειδήσεις ούτε ενεργεί ως δημοσιογράφος ενισχύεται και από την ομολογημένη από τον ίδιο γυναικεία ακριτομυθία του «ημερογράφου», που παραμορφώνει το αφηγηματικό υλικό: «Οι ημερογράφοι είναι, ως η αφελής εκείνη γυνή του μύθου, προς ήν μυστικόν τι απίθανον εμπιστευθείς ο συζυγός της, ίνα δοκιμάση αυτήν, (τη εσύστησε δε άκραν εχεμύθειαν), ήκουσεν αυτό την υστεραίαν εν τη αγορά, προσηυξημένον και κεκαλλωπισμένον. Αδυναμία κοινή εις τας γυναίκας και τους ημερογράφους» (Πωπ [= Γοργίας], 93).

72 Ο Πωπ εκκινώντας από το «φρικτόν […]θέαμα» (Πωπ [= Γοργίας], 1082) της λαιμητόμου που στήθηκε «επί παρουσία απείρου, περιέργου, και αδιαφόρου προς την φρίκην και το δίδαγμα του θεάματος όχλου» (ό.π.) αντιμετωπίζει το θανατοποινίτη εγκληματία που οδηγείται στο ικρίωμα, ως το φυσιολογικό απότοκο μιας κοινωνίας η οποία αδιαφορεί για τα μέλη της, την παιδεία και την πνευματική συγκρότησή τους, κάτι που σημαίνει ότι ο ανθρώπινος βίος δεν αντιμετωπίζεται ως έρμαιο μιας τυφλής τύχης, αλλά περιορίζεται, βλάπτεται ή ωφελείται από τις υπάρχουσες κοινωνικές δομές. Έτσι εμφορούμενος από τις ιδέες του διαφωτισμού και του ανθρωπισμού για την παντοδυναμία της παιδείας, ο Πωπ προσφέρει ανατρεπτικά τη συνηγορία του στον «έσχατο» τη τάξη, κοινωνικά απόβλητο κακούργο επισημαίνοντας στους συμπατριώτες του ότι αυτός δεν αποτελεί παρά τον καθρέφτη της ηθικής και παιδευτικής τους χωλότητας.

73 (Πωπ [= Γοργίας], 23): «Αλλ' ενώ τα πάντα σχολάζουσιν, έν μόνον εγρηγορεί, η σπουδαρχία· ο ακοίμητος ούτος κόραξ κατατρώγει τα σπλάγχνα του έθνους και εκκενώνει το ταμείον».

74 (Πωπ [= Γοργίας], 447): «Δύο νόσοι μαστίζουσι την Ελληνικήν ημών κοινωνίαν, η κουφότης αύτη και η ολέτειρα των πόλεων και λαών πολυτέλεια. Δικαίως άρα

οι υπερβολές της ρομαντικής σχολής, θίγονται από τον Πωπ εντός μιας αναμυθοπλάθουσας αφηγηματικότητας (και περιγραφικότητας) με υπερκειμενικές ενοφθαλμίσεις δοκιμιακού τύπου που διευρύνουν και καθιστούν σφαιρική τη θεματολογία του (δημοσιογραφικά) "ασήμαντου".

Τα καυστικής ειρωνείας σχόλια του διατυπώνονται με απλή διαπιστωτική νηφαλιότητα: «βάσκανος μοίρα εφθόνησε την τύχην της Ελλάδος, και το υπουργείον διεσπάσθη, διεμελίσθη και ετροποποιήθη»[75] ή: «Αλλ' έστι Θεός κηδόμενος και υπέρ των υπουργών, ίνα σώση αυτούς του ολέθρου, χάριν της ευημερίας και των μεγάλων του έθνους συμφερόντων, ως υπάρχει και Θεός των Βουλών, μισθοδοτουμένων ανελλειπώς [...] Ο Θεός λοιπόν των υπουργών, ο Θεός των Βουλών και ο Θεός των εφημερίδων σώζουσι την Ελλάδα, εκτός αν, ως εις την ασθενή εκείνην, ήτις επέγραψεν επί του τάφου της "πολλών ιατρών είσοδος μ' απώλεσε" συμβή και εις την πλήρη υγείας Ελλάδα ημών, επιγράψουσαν επί των ερειπίων της Ακροπόλεως "πολλών θεών κήδος μ' απώλεσεν"»[76]. Ενώ λοιπόν στην Ελλάδα κυκλοφορεί άφθονο το χρήμα χωρίς όμως ουσιαστικό αντίκρυσμα («τι μείζον άλλο τεκμήριον, ότι η Ελλάς ευδαιμονεί, και τοι του δημοσίου ταμείου της ουκ ευπορούντος;»)[77], οι Αθηναίοι φτάνουν, όπως αναφέρει για συγκεκριμένη περίπτωση, να δανείζονται από τοκογλύφους για να νοικιάσουν θεωρεία[78] στο θέατρο στις γυναίκες και στις κόρες τους: «ελπίζων τουλάχιστον, ότι θα διαρρεύση ποτέ και δι' αυτόν ο πακτωλός των δημοσίων

έγραφε κακότροπος τις Γάλλος, ότι η Ελλάς νοσεί, ημείς δε λέγομεν, ότι νοσεί μάλλον ηθικώς και τις οίδεν εάν η νόσος, χρονία ήδη, δεν καταντήση ανίατος».

75 (Πωπ [= Γοργίας], 1130)

76 (Πωπ [= Γοργίας],48)

77 (Πωπ [= Γοργίας], 286)

78 Τα καυστικά σχόλια του Πωπ αφορούν στους Αθηναίους της εποχής, ωστόσο οι υπερδιογκωμένες τιμές των θεωρείων είναι μια πραγματικότητα στα υπό διαμόρφωση αστικά κέντρα του 19ο αιώνα, σε ακόμη μεγαλύτερο βαθμό δε εντοπίζονται στις προπορευόμενες των Αθηνών αναπτυξιακά (λόγω των εμπορικών λιμένων τους) πόλεις της Πάτρας και της Σύρου: «Τα θεωρεία ενοικιάζονται με δημόσιο πλειστηριασμό, που γίνεται μέσα στο θέατρο, παρουσία της επιτροπής, πρίν από την έναρξη της θεατρικής περιόδου. Ο πλειστηριασμός οδηγεί πολλές φορές σε υπερτίμηση των θεωρείων, επειδή αναδεικνύεται σε μία ακόμη εκδήλωση ανταγωνισμών και επίδειξης δύναμης στους κόλπους των αστικών στρωμάτων των πόλεων»: (Μπακουνάκης 1991, 128). Ο Μπακουνάκης μάλιστα παρατηρεί ότι η τιμή του εισιτηρίου στη Σύρο λ.χ. μπορεί να συγκριθεί με τιμές ειδών πολυτελείας της εποχής, όπως η ζάχαρη, ο καφές ή το βούτυρο (ό.π., 129).

χρημάτων, ίνα μετοχετευθώσιν αυτών τινα εν τω ιδίω κορβανά»[79].

Κατ' αυτόν τον πρώιμα μεταμοντέρνας αντίληψης[80] χρονογραφηματικό τρόπο, ο αναδυόμενος μέσα από όλα αυτές τις θεματομορφικές επιλογές ρεαλισμός του Πωπ καθιστά ολοένα και πιο ωχρό το δεσπόζοντα ρομαντισμό της περιόδου εκπαιδεύοντας το κοινό του για να διαβάσει λίγο αργότερα τον αντισούτσειο και με ρεαλιστικό προσανατολισμό *Λέανδρό* του σε συνέχειες στο ίδιο περιοδικό[81]. Έχοντας προλειάνει το έδαφος με την «επικίνδυνον ταύτην [ειδολογική] καινοτομίαν»[82] του νεοελληνικού χρονογραφήματος, επιστρέφει στα καθιερωμένα και αποδεκτά λογοτεχνικά είδη της εποχής για να τα ανανεώσει με την πραγματοσκοπική του θέαση, έχοντας ήδη ένα καινούργιο κοινό δεκτικό σε αυτό, με συναφή δηλαδή ορίζοντα προσδοκίας, "εκπαιδευμένο" μέσα από τις χρονογραφηματικές αναγνώσεις του. Κατά κάποιο τρόπο η "διονυσιακή", ρηξικέλευθη συγγραφική δράση του Πωπ εισάγει το νέο τύπου αναγνώστη, και συμπληρωματικά η "απολλώνεια", μέσα στα όρια δηλαδή των υπαρχόντων ειδών, εμπεδώνει, "νομιμοποιεί" τη νέα ανάγνωση της πραγματικότητας τροποποιώντας αθόρυβα τον υπάρχοντα λογοτεχνικό κανόνα. Ενώ λοιπόν τα προαναφερθέντα εδραιωμένα λογοτεχνικά είδη και κυρίως το μυθιστόρημα, δίνουν την εικόνα ενός συμπαγούς κόσμου, το χρονογράφημα στρέφεται στο αναδυόμενο και το καινούριο, στις αινιγματικές, αθέατες όψεις του κόσμου, έχοντας θέσεις, τις οποίες βέβαια δεν διατυπώνει δογματικά, καθώς αποδέχεται και ερμηνεύει τις αντιφάσεις, πέρα από τον τύπο και τη λογική της ολιστικής αλήθειας. Η απολαυστική και απο-αυτοματοποιητική αναγνωστική εμπειρία που προσφέρει, ορίζει το αισθητικό παράδοξο του *μέγιστου εν ελαχίστω*[83] καθώς κατά τρόπο εκ πρώτης όψεως οξύμωρο, η (μετέπειτα) μικρή, ειδολογικά ωστόσο

79 (Πωπ [= Γοργίας], 142)

80 Βλ. σχετικά εδώ παραπάνω: 3.

81 Ο «Λέανδρος. (Ελληνική Εικών)» του Πωπ δημοσιεύεται σε τέσσερις συνέχειες στο περιοδικό *Ευτέρπη* κατά το έτος 1853. Συγκεκριμένα: (Πώπ, 169-173), (___, 227-231), (____, 328-330), (____, 346-348).

82 (Πολίτης 1983, 16)

83 Συνάδει αυτό και με το πνεύμα της πυθαγόρειας βραχύτητας, όπως δηλώνεται στο μότο που προτάσσεται από τον ίδιο τον Κ. Πωπ στον πρόλογο του αναδρομικού έργου του *Συγγραφαί Ποικίλαι*: «"Μη εν πολλοίς ολίγα λέγε, αλλά εν ολίγοις πολλά" Πυθαγόρας, παρά Στοβαίω» (Πωπ 1875, α΄).

μωσαϊκή, κειμενική επιφάνεια του χρονογραφήματος, μέσα από μια ενοποιητική πυκνωμένη αφηγηματικά πολυφωνικότητα αποκτά απροσδόκητο πολυδιάστατο βάθος, διαφοροποιώντας έτσι το χρονογράφημα από τα καθιερωμένα είδη της λογοτεχνίας.

Το αξιοσημείωτο είναι ότι ο Φώτος Πολίτης μια εβδομάδα μετά τη διαπίστωση ότι το χρονογράφημα συνιστά «επικίνδυνον καινοτομίαν»[84], ωσαν να μετάνιωσε για τη μεγάλη του κουβέντα, όπως επισημαίνει ο Σταύρος Σκοπετέας[85], σημειώνει ότι το χρονογράφημα του Πωπ πολύ λίγη σχέση έχει με τη σύγχρονή του μορφή του χρονογραφήματος[86], το χρονογράφημα δηλαδή στην κλασική εκδοχή των Κονδυλάκη και Νιρβάνα αναιρώντας τρόπον τινά την προτινή του κρίση. Σίγουρα η πρωτόλεια μορφή του χρονογραφήματος (δισέλιδης έως εξασέλιδης) από τον Πωπ prima vista δεν φαίνεται να έχει καταγωγική σχέση με τη γνωστή βραχεία μορφή του είδους. Ωστόσο η εμβριθής μελέτη του αποκαλύπτει ότι πρόκειται για ένα μωσαϊκό μακρο-χρονογράφημα το οποίο συναρμόζει σε μια χαλαρή αρθρωτή ροή διάφορα ειδολογικώς κείμενα, το οποία παρά την ετερογένειά τους συνυπηρετούν την καλειδοσκοπική σύλληψη της γύρω πραγματικότητας με ηθοπλαστικό στόχο δίχως ωστόσο άγονο διδακτισμό («Εις τα έργα ταύτα και τας ημέρας ας μη περιμένη ο αναγνώστης, ούτε εποποΐαν των κακών της εποχής ημών, ούτε δογματικά αποφθέγματα και διδαχάς προς τους συγχρόνους»[87]) και ιδιότυπα αισθητικά χαρακτηριστικά που αποαυτοματοποιούν τη στερεοτυπική ανάγνωση της πραγματικότητας οικοδομημένα με το χρονογραφηματικό τρόπο και διεπόμενες από τις παραπάνω εκτεθειμένες εν συντομία προγραμματικές αρχές κατασκευής. Ο Πωπ είναι ο επινοητής του είδους που καινοτομεί υποτάσσοντας το επικαιρικό υλικό στην αισθητική και στην ηθική δηλαδή σε καλλιτεχνική απόβλεψη. Θέτει τον κανόνα του είδους, που παρά τη δημοφιλία που εξ αρχής γνώρισε, μέσα στο ορμητικό συγκείμενο του μετέπειτα μαζικού τύπου παραγκωνίστηκε και εξορίστηκε από τη λογοτεχνική ενδοχώρα, θύμα μια προσληπτικής πλάνης ερειδόμενης στο ανάλαφρο φαίνεσθαι του είδους και στην

84 (Πολίτης 1983, 16)
85 (Σκοπετέας 1956, κγ΄)
86 (Πολίτης 1983, 16)
87 (Πωπ [= Γοργίας], 20).

αποσιώπηση του απαιτητικού διανοητικού γρίφου που εγκλείει το ειρωνικό υπονοούμενο του χρονογραφηματικού κειμένου.

Αυτό που πρέπει να τονιστεί είναι ότι τα πυρηνικά χαρακτηριστικά του είδους, ανασκευάζοντας έτσι και την κρίση μετανοίας του Φώτου Πολίτη, έτσι όπως ανιχνεύονται σε αυτά τα κείμενα του Πωπ, διατηρούνται αναλλοίωτα στο χρονογράφημα στην κλασική του μορφή και συστήνουν τον ιδιάζοντα *χρονότοπο*[88] του είδους στο καταστασιακό περιβάλλον του Τύπου. Η πύκνωση του χρονογραφηματικού κειμένου λόγω της στενότητας χώρου και χρόνου που επέβαλε η μετάβασή του στο περιβάλλον της καθημερινής εφημερίδας κατέστησε φαινομενικά μονοθεματικό το χρονογράφημα, το οποίο όμως δια των εγγενών υπερκειμενικών (δοκιμιακής υφής πρωτίστως) ενοφθαλμίσεων (τα εν παρόδω σχόλια) διατηρεί τον καλειδοσκοπικό του θεματομορφικό χαρακτήρα του μεμονωμένα αλλά και ως χρονογραφηματική τοιχογραφία ενώ ευκρινώς πλέον υπάγεται στα κείμενα της λεγόμενης *αστραπιαίας λογοτεχνίας* (flash literature[89]). Ταυτόχρονα ο χρονογραφηματικός τρόπος, δεσπόζων στην οργάνωσή του χρονογραφήματος είναι κυρίαρχα τρόπος ειρωνείας. Ορμώμενος ο κλασικός χρονογράφος από μια επιλεγμένη με λοξή ματιά αθέατη στο κοινό μάτι παραδοξική και λανθάνουσα λεπτομέρεια οδηγείται με την ανάλαφρη ειρωνεία[90] στα ύψη των *Επισκοπούντων* του Λουκιανού και από εκεί θεάται φιλοσοφικά τον φαινομενικά μονοδιάστατο κόσμο. Έτσι τα ειδοποιά πυρηνικά λογοτεχνικής υφής στοιχεία του χρονογραφήματος ενυπάρχουν στο

88 Με « τη δική του τιμή πύκνωσης του χρόνου», κατά τη διατύπωση του Δημ. Αγγελάτου (Αγγελάτος 2011, 162).

89 Βλ.: Αθανασόπουλος 2011, 153.

90 (Jankélévitch 1997, 151): «Η ειρωνεία δεν έχει λοιπόν καρδιά, όπως λέει ο Amiel, δηλαδή ζήλο, βάρος και συγκεκριμένη θέση. Είναι αληθινά υπερβολικά νοήμων και ανάλαφρη. Θα της ευχόμαστε σχεδόν, καθώς είναι τόσο αβαρής κι αστάθμητη, να ήταν περισσότερο δυσκίνητη. Θα τη θέλαμε βαρύτερη και πιο αργή. Μήπως η σοβαρότητα δεν είναι το βάρος και, επιπλέον, η προσήλωση;» και λίγο παρακάτω: «Η ειρωνεία απέχοντας από τη συμπάθεια, είναι λοιπόν, αντίθετα, εχθρότητα ή τουλάχιστον αδιαφορία και αποστασιοποίηση» (ό.π.) γι' αυτό και μπορεί να εντοπίζει τη λεπτομέρεια που "γελοιοποιεί" το όλον. Στις ειρωνικές του εκδηλώσεις ο Πωπ τηρεί μια παιδαγωγική, θα λέγαμε, στάση απέναντι στις συγκεκριμένες όψεις της ελληνικής κοινωνίας, αντιμετωπίζει δηλαδή με μια κατά βάθος διανοητική αυστηρότητα, παρά την παιγνιώδη επίφασή των λεγομένων του, τα ζητήματα και δεν ενδίδει στη συναισθηματική επιείκεια, χωρίς όμως αυτό να αναιρεί τη διαρκώς παρούσα, ωστόσο μη κραυγάζουσα, ηθικοβελτιωτική απόβλεψη του απέναντι στην κοινωνία του καιρού του.

πρωτόλειο χρονογράφημα του Πωπ και αφαιρουμένων των μη οργανικών στοιχείων του, τελειοποιουμένου δε δομικά και εκφραστικά από τους διάδοχους του Πωπ καλλιεργητές του είδους, με το επικαιρικό υλικό να τιθασεύεται έντεχνα υποτασσόμενο στην αισθητική απόβλεψη, καθιερώνεται με την κλασική ειδολογικά πρωτεϊκή μικρή χρονογραφηματική φόρμα και διανύει την πρωτοσέλιδη χρυσή εποχή του, τόσο στον προπολεμικό κόσμο της Belle Époque όσο και στον μεταπολεμικό προμεταπολιτευτικό κόσμο, απολαμβάνοντας αφενός την καταξίωση «από τη σοβαρότητα της πρώτης σελίδας»[91] και συνιστώντας αφετέρου τον "κράχτη της" και το πνευματώδες ορεκτικό πριν από το πλούσιο δημοσιογραφικό γεύμα. Εισερχόμενο δε στην εποχή του μεταμοντέρνου πολιτισμικού ορίζοντα των θραυσματικών αφηγήσεων και της συνεκδοχικής θέασης και μέσα από τη σχετικοποίηση της διάστασης μείζονος-ελάσσονος λογοτεχνίας, πολιτογραφείται πλέον στων λογοτεχνικών ειδών την πόλιν, για να παραφράσουμε τον Καβάφη, απαλλασσόμενο από την προσληπτική πλάνη που του είχε επιβάλει το καταδυναστευτικό ορμητικό συγκείμενο του μαζικού τύπου: αυτή του ανάλαφρου παραλογοτεχνικού ή υπολογοτεχνικού θεωρούμενου κειμένου[92].

Ταυτόχρονα όμως ο Πωπ εγκαινιάζει με το δημιούργημά του ένα ευρύ πεδίο αυτό της *Ποιητικής του Τύπου*[93] θα λέγαμε, το πεδίο δη-

91 (Νιρβάνας, 1). Κατά τον Ιατρόπουλο «η πρώτη σελίδα και μάλιστα καθημερινά, ισοδυναμεί με τρομακτική καθιέρωση»: (Ιατρόπουλος 1991,20). Η καταξίωση που προσφέρει το πρωτοσέλιδο της εφημερίδας, όπως σχεδιάζεται επιμελώς από τους επιτελείς της (σελιδοποίηση), αποτελεί κοινό τόπο στη δημοσιογραφία.

92 Η υποκείμενη θεώρηση σχετικά με την αλλαγή των πολιτισμικών οριζόντων και τον αναπροσδιορισμό των λογοτεχνικών αξιών με παρεπόμενο είδη-παρίες να μετακινούνται από τις υπώρειες και το περιθώριο στο λογοτεχνικό κέντρο, ανήκει στον Bakhtin και εύστοχα μεθερμηνεύεται ως ακολούθως από τον Δ. Αγγελάτο: «Η απώθηση των "ανυπάκουων" κειμένων στο περιθώριο των αποδεκτών λογοτεχνικών πρακτικών μιας εποχής δεν σημαίνει κατ' ανάγκη τη χειραγώγηση και την εξουδετέρωση της ειδολογικής ιδιαιτερότητάς τους αλλά την τοπική, "χωροχρονική", κατά τον Bakhtin, ανυποληψία τους, ακόμη και στην περίπτωση που εκδιώκονται (με περισσότερο ή λιγότερο βίαιο τρόπο) από τον κανόνα»: (Αγγελάτος 1997, 57)

93 Η επίνευση αυτή του όρου προήλθε από τον όρο *ποιητική των Τεχνολογιών* (Edwards 2007, 6), όρος ο οποίος περιλαμβάνει ακριβώς την εξαντλητική αξιοποίηση των δυνατοτήτων που παρέχουν τα τεχνολογικά μέσα με πρωτοπόρο τη φωτογραφική μηχανή που από μέσο πιστής καταγραφής οδηγήθηκε στο να αποτελούν τα τεχνικά χαρακτηριστικά της συστατικό υλικό σε προϊόντα αισθητικής θέασης (καλλιτεχνική φωτογραφία). Με τον ίδιο τρόπο ο δημιουργός λογοτέχνης ενσωματώνει τα συστατικά στοιχεία του Τύπου υποτάσσοντας

λαδή των εφημεριδογενών λογοτεχνικού στίγματος ειδών, αυτού που ο Πέτρος Χάρης έχει ονομάσει «Λογοτεχνία της Εφημερίδας»[94], είδη δηλαδή που έχουν ως γενέθλιο χώρο τις επικοινωνιακές συνθήκες του Τύπου και δεν νοείται η δημιουργία τους έξω από αυτές. Σε αυτά ανήκουν η διανοούμενη απολλώνειου χαρακτήρα επιφυλλίδα, το διονυσιακής φοράς γελωτοποιό ευθυμογράφημα, το ακροβατικό, κατά Νικόλαο Επισκοπόπουλο χρονογράφημα[95], που ισορροπεί με λεπτή ειρωνεία ανάμεσα στην ευτραπελία και τη σατιρική αιχμηρότητα, τα υβριδικά κείμενα της Νέας Δημοσιογραφίας με τη διπλή, λογοτεχνική και δημοσιογραφική, φύση και λειτουργία. Αυτά όλα τα κειμενικά είδη εγγενώς μορφοποιημένα και δομημένα στο χώρο του Τύπου κινούνται με διπλής φοράς ανατρεπτική ένταση: τόσο ενάντια στον κανόνα το λογοτεχνικό, αναμυθοπλάθοντας και διυλίζοντας φιλοσοφικά το δημοσιογραφικό συγκείμενο με καλλιτεχνική απόβλεψη όσο και ενάντια στο δημοσιογραφικό δημιουργώντας αισθητικές ρωγμές, θα λέγαμε στο δημοσιογραφικά ιεραρχημένο σύμπαν της πληροφορίας. Με αυτό το δίκτυο κειμένων[96] η εφημερίδα πρωτίστως αποκτά διαύλους ζωογόνου επικοινωνίας με το πολιτικώς τρεφόμενο ειδησεογραφικά κοινό της δημιουργώντας μια αυτοπροστατευτική εκ των ένδον αντίσταση στο αδηφάγο εφήμερο του Τύπου.

Έτσι "ανθίσταται" μέσα από τον κριτικό δοκιμιακό στοχασμό της επιφυλλίδας, πρεσβευτή της υψηλής διανόησης, που αφορμάται από το οροθετημένο επικαιρικό ζήτημα για να οδηγήσει με την τέχνη της εκλαΐκευσης τον αναγνώστη στη σφαίρα της φιλοσοφικής θέασης. Μέσα από τους αναβαθμούς στην κλίμα-

τα στην καλλιτεχνική (αισθητική και γνωστική) δεσπόζουσα βούλησή του. Με αυτήν την έννοια ο λογοτέχνης "κατοικεί" τον Τύπο και δεν τον θεωρεί έξωθεν.

94 (Παπαδημητρίου 1989, 6)

95 Πρόκειται για τον περίφημο ορισμό του Επισκοπόπουλου για το χρονογράφημα που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Παναθήναια*: (Επισκοπόπουλος, 35-36).

96 Σε αυτό το δίκτυο θα πρέπει να προστεθεί φυσικά και η πολυτροπική γελοιογραφία η οποία πραγματικά μπορεί να μελετηθεί συγκριτικά με το χρονογράφημα καθώς και οι δύο τέχνες εμπεριέχουν το στοιχείο του ειρωνικού υπονοούμενου όπως αναδύεται μέσα από το «πετώντι καλάμω», όπως θα έλεγε και ο Πωπ (Πώπ [=Γοργίας], 215), σκιτσάρισμα της πραγματικότητας/επικαιρότητας. Την ιδέα υποβάλλει ο Π. Νιρβάνας στην κριτική του μελέτη *Ο Θέμος Άννινος και η Ελληνική Γελοιογραφία*, όπου συγκρίνει δύο εκπροσώπους της ίδιας εποχής τον Άννινο και το Σουρή προκειμένου να αντιδιαστείλει το οξύ πενάκι του Άννινου με το ανώδυνο σκώμμα του Σουρή.

κα του κωμικού[97], ξεκινώντας από τη θεμελιώδη αστειότητα και κωμικότητα του ευθυμογραφήματος[98] και τον πλατύ γέλωτα που επιφέρει ως φυσική αντίδραση, στο αινιγματικό μειδίαμα που παράγει το αμφίσημο χρονογραφηματικό κείμενο, το μειδίαμα που ισορροπεί ακροβατικά ανάμεσα στο ανεσταλμένο γέλιο και στο αιωρούμενο δάκρυ με την αποκάλυψη του ειρωνικού υπονοούμενου, στο ανεκδήλωτο, αδιόρατα διαγραφόμενο χαμόγελο με την υποκείμενη αστραπιαία φιλοσοφία του, με ενοφθαλμισμένα τοπικά μικρά σατιρικά κοιτάσματα. Μέσα από τα συναρπαστικά κείμενα της *Νέας Δημοσιογραφίας* (New Journalism) που συνιστούν μία δημοσιογραφική θέαση του κόσμου όχι μέσω της στερεοτυπικής αξιοποίησης λογοτεχνικών πρακτικών και σχημάτων

97 Το κωμικό εν προκειμένω ορίζεται ως το πεδίο στο οποίο συγκατοικούν με τη διαφορετική τονικότητά τους όλοι οι τρόποι ύφανσης ενός κειμένου (φάρσα, ειρωνεία, χιούμορ, σάτιρα, μαύρο χιούμορ) ανεξάρτητα από την ειδολογική τους ενσάρκωση, με τους οποίους μπορεί κανείς να οδηγήσει στην πρόκληση του γέλωτος στον αναγνώστη, στις επίσης ποικίλες εκδοχές του (μειδίαμα, χαμόγελο, πλατύς γέλως, πικρόγελο, σαρδόνιο και σαρκαστικό γέλιο). Έτσι εδώ μπορεί να εντάσσεται παρά την ουσιώδη απόκλιση στην κωμική τονικότητα τόσο το ευθυμογράφημα που προκαλεί το χαλαρωτικό γέλιο από καρδιάς, όσο και το χρονογράφημα που γεννά το αμφίσημο σκεπτόμενο μειδίαμα, αναστέλλοντας με το στοχαστικό του υπόβαθρο την παράδοση σε οποιαδήποτε ανέμελη ευθυμία. Βλ. σχετικά το λήμμα «comedy»: (Abrahms,,Harpham,, 2009[9], 48-51).

98 Το ευθυμογράφημα λοιπόν έχοντας ως άξονα «το αθώο κωμικό» διαφοροποιείται ριζικά από το «κωμικό πονηρόν» του χρονογραφήματος που χωρίς να εξαναγκάζει όπως η σάτιρα κάποιον να "δει" εκόντα άκοντα τα κακώς κείμενα, τον αφήνει ελεύθερο να τα ανακαλύψει ενεργοποιώντας με την αυτόβουλη νοητική δράση του νέες προσληπτικές ικανότητες και ερμηνευτικές ευαισθησίες. Το ευθυμογράφημα από την πλευρά του ψυχαγωγεί, γι' αυτό και ο Ανδρ. Λασκαράτος ονομάζει τον εύθυμο άνθρωπο «περιβόλι» (Λασκαράτος 2002, 77) και σημειώνει ότι «παντού γένετ' επιθυμητός και ευπρόσδεχτος» (ό.π.), επειδή «[δεν] βάνη στα λόγια του πικρία»(ό.π.), σε αντίθεση με το σατιριστή που «το φυσικό του μερτίκωμα» τον οδηγεί σε σύγκρουση με την κοινωνία, αναλαμβάνοντας το ρόλο του «ηθικ[ού] εισαγγελ[έα]» (ό.π) και μάλιστα χωρίς την ασπίδα του νόμου, «θύμα της καλής του προαίρεσης και της κακής του τύχης» (ό.π., 196), της τελευταίας καθοριζόμενης όχι μεταφυσικά αλλά από τα πραγματικά χαρακτηριστικά της μη ανεκτικής στην κριτική κοινωνίας, εντός της οποίας δρα. Εύστοχα ο Ευάγγελος Παπανούτσος δοκιμιογραφώντας μεθερμηνεύει τη διάκριση του Baudelaire «στο περίφημο δοκίμιό του για την "ουσία του γέλιου"» (Παπανούτσος,<1981>, 161) ως εξής: Το «αθώο κωμικό είναι-ας πούμε-διδιάστατο, σκέτη επιφάνεια, δεν έχει "από πίσω" τίποτα, και για τούτο μας κάνει να γελούμε "με την καρδιά μας". […] Αντίθετα, στο πονηρό κωμικό υπάρχει η τρίτη διάσταση, βάθος, "σημασία", και απαιτεί σκέψη. Κάτι εννοεί, και πρέπει να συλλάβεις αυτό το νόημά του για να διεγερθείς και να ευθυμήσεις» (ό.π.).

που συνηθίζουν οι δημοσιογράφοι, αλλά μέσα από το λογοτεχνικό οφθαλμοσκόπιο με στόχο την αναζήτηση της ουσιαστικής αλήθειας υπερβαίνοντας τη δημοσιογραφικά ιεραρχημένη καταγραφή της επικαιρότητας.

Είναι αποκαλυπτική για τον κοινό τόπο ποιητικής που διασυνδέει αυτά τα είδη η άποψη του Καπισίνσκι, αριστοτέχνη εκπροσώπου της *Νέας Δημοσιογραφίας*: ο Καπισίνσκι προσπαθεί να συλλάβει την πρωτόγνωρη και ατιθάσευτη πραγματικότητα του λεγόμενου Τρίτου Κόσμου, της Αφρικής: «διαλέγω διάφορα μέσα, διάφορα πράγματα, χωρίς να απασχολούμαι με την οριοθέτησή τους-αυτό το αφήνω στον κριτικό-, γράφω όπως μου βγαίνει καλύτερα εκφραστικά. Γιατί έγραψα το ένα ή το άλλο πεζό; Γιατί γράφω ποίηση; Επειδή υπάρχουν πράγματα που δεν μπορεί κανείς να τα εκφράσει διαφορετικά. Δεν ασχολούμαι με το εάν πρόκειται για "καθαρό",- με την έννοια του κλασικού ορισμού-ρεπορτάζ, δοκίμιο ή ποίημα. Και όλα όσα γράφω τα γράφω από μέσα μου»[99], ενώ επισημαίνει: «Δεν γράφω μυθοπλαστικά, αλλά ούτε ως δημοσιογράφος εφημερίδας. Γράφω τα κείμενά μου, γράφω το δικό μου είδος, τη δική μου λογοτεχνία»[100] . Κάπως έτσι θα μίλαγε ίσως και ο Πωπ αν μας είχε αφήσει πληροφορίες για την ποιητική του νέου είδους που εισήγαγε στον Τύπο και στη Λογοτεχνία.

Με όλα αυτά τα είδη που, πρωτίστως ως είδη είναι «σύνθετες και ενεργείς ιστορικο-πολιτισμικές ενότητες, γεμάτες από νόημα και αξίες, που είναι διαθέσιμες για να "απαντήσουν" σε ερωτήσεις προσφέροντας ερείσματα για την καλλιτεχνική δημιουργία»[101], η εφημερίδα κατορθώνει να φέρει τη ζωή, όπως διαμεσολαβημένα αποτυπώνεται σε αυτή, σε δημιουργική επαφή με την τέχνη και να αποτελέσει τελικά η ίδια έναν κειμενικό χώρο μπαχτινικού διαλόγου[102], ένα σύμπαν «διανοητικής ποικιλίας»[103], όπως άλλωστε είναι και η θεμελιώδης αποστολή της, που τελικά υπερβαίνει την εκάστοτε κόκκινη πολιτική της γραμμή της και την αποϊδεολογικοποιεί σιωπηρά ως ένα ικανό βαθμό.

99 (Καπισίνσκι 2010, 91)
100 (Καπισίνσκι 2010, 78)
101 (Αγγελάτος, 1997, 169)
102 (Μπαχτίν 1980, 136-139)
103 (Κόβατς, Ρόζενστιλ 2001, 238-239)

Έτσι λοιπόν ο αγχίνους και ευπαίδευτος Κωνσταντίνος Πωπ σε μια εποχή κρίσης, όπου όλη η Ευρώπη σείεται από την "άνοιξη των λαών"[104], σε ένα ρευστό πολιτικο-κοινωνικό περιβάλλον, σε μια υπό διαμόρφωση νεογνά μετεπαναστατική νεοελληνική κοινωνία, επιφυλακτικός απέναντι στην αναδυόμενη Συνταγματική Μοναρχία με την Ανω και Κάτω Βουλή της, κάνει την «τολμηροτέρα πτήσ[ιν]»[105] κατά τον Γρηγόριο Ξενόπουλο, με μια μορφή που, όπως σκιαγραφήθηκε παραπάνω, δεν αναπαράγει στερεότυπα αλλά συνιστά μια ριζοσπαστική παρέμβαση στο λόγο της εποχής του. Επιλέγει δηλαδή να διεμβολίσει τη λογοτεχνική παράδοση και τον ελληνικό Ρομαντισμό, αλλά και τις συναφείς κοινωνικές βεβαιότητες, με το παράδοξο, το γελοίο και το ασήμαντο, δια του αιρετικού χρονογραφηματικού τρόπου, στο δυναμικό, απρόβλεπτο και άρα ανοιχτό περιβάλλον του Τύπου, ίσως σκεπτόμενος όπως ο Μίλαν Κούντερα στην άρτι δημοσιευθείσα *Γιορτή της Ασημαντότητας* ότι δηλαδή η μόνη εφικτή μορφή αντίστασης απέναντι σ' έναν τέτοιο κόσμο είναι «να μην τον παίρνουμε στα σοβαρά» [106] επιστρέφοντας δια της ανατρεπτικής ειρωνείας στον Άνθρωπο.

Βιβλιογραφία

Αγγελάτος, Δημήτρης: *Η "Φωνή" της Μνήμης. Δοκίμιο για τα Λογοτεχνικά Είδη*. Αθήνα: Εκδ. «Νέα Σύνορα» Λιβάνη 1997.

————: *Πραγματικότης και Ιδανικόν. Ο Αγγελος Βλάχος και ο Αισθητικός Κανόνας της Αληθοφάνειας (1857-1901)*. Αθήνα: Εκδ. Μεταίχμιον 2003.

Αθήνη, Στέση: «Κωνσταντίνος Πωπ». Στο: *Η Παλαιοτέρα Πεζογραφία Μας. Από τις Αρχές της ως τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο (1830-1880)*. Τόμ. Γ΄Αθήνα: Εκδ. Σοκόλη 1998: 78-93.

Αμιλήτου, Ευτυχία: « "Ισχύς μου η αγάπη του λαού". Η απάντηση του Ξενόπουλου στις επιτιμήσεις της κριτικής». *Η Καθημερινή* (4-7-1999): 30-31.

104 Ο ίδιος δε την παρακολουθεί από το πρώτο κιόλας χρονογράφημά του ανελλιπώς με το τηλεσκόπιό του εμφανίζοντας την Ελλάδα ιστορικά να ανήκει στην ευρωπαϊκή Δύση και προβληματιζόμενος για το ρόλο της επανάστασης και του πολέμου στην αποκάλυψη και διαμόρφωση της ταυτότητας των λαών.

105 (Ξενόπουλος, 1)

106 (Κούντερα 2014, 94)

Abrahms, M.,H,- Geoffrey, Galt Harpham: *A Glossary of Literary Terms*. <Boston>: <Wadsworth Cengage Learning> 2009[9]: 48-51.

Βαρίκα, Ελένη: *Η Εξέγερση των Κυριών. Η Γένεση μιας Φεμινιστικής Συνείδησης στην Ελλάδα 1833-1907*. Αθήνα: Εκδ. Κατάρτι 2007.

Βελουδής, Γιώργος: *Γραμματολογία. Θεωρία της Λογοτεχνίας.* Αθήνα: Εκδ. Δωδώνη 1997.

Brunel, P., Pichois, Cl., Rousseau, A.-M.: *Τι είναι η Συγκριτική Γραμματολογία*; Αθήνα: Εκδ. Πατάκη, 1998.

Επισκοπόπουλος, Νικόλαος.: «Το χρονογράφημα». *Παναθήναια* 1 (1900): 35-36.

Edwards, Steve: *Φωτογραφία. Όλα Όσα Πρέπει να Γνωρίζετε.* Αθήνα: Εκδ. Το Βήμα-Ελληνικά Γράμματα 2007.

Ejchenbaum, B. M.: «Θεωρία της Πεζογραφίας» (1927). Στο: *Θεωρία της Λογοτεχνίας. Κείμενα των Ρώσων Φορμαλιστών*. Αθήνα: Εκδ. Οδυσσέας <1995>.

Flusser, Vilém: *Η Γραφή. Έχει Μέλλον το Γράφειν;* Αθήνα: Εκδ. Ποταμός 2003.

Hawkes, Terrence: *Ξεκλειδώνοντας το Κείμενο. Μια Εισαγωγή στη Θεωρία της Λογοτεχνίας*. Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 1995.

Jankélévitch, Vladimir: *Η Ειρωνεία*. Αθήνα: Εκδ. Πλέθρον 1997.

Καπισίνσκι, Ρίσαρντ, *Αυτοπροσωπογραφία ενός Ρεπόρτερ*. Αθήνα: Εκδ. Μεταίχμιο 2010.

Καρπόζηλος, Κώστας «Ευτέρπη». Στο: *Εγκυκλοπαίδεια του Ελληνικού Τύπου. 1784-1974.* Τόμ. Β΄Αθήνα: Ινστιτούτο Νεο-ελληνικών Ερευνών/Εθνικό Ίδρυμα Ερευνών, 2008: 289-290.

Κόβατς, Μπ., Ρόζενστιλ, Τ.: *Εισαγωγή στη Δημοσιογραφία. Τι Πρέπει να γνωρίζουν οιΑνθρωποι των Μέσων και τι Πρέπει να Αναμένει η Κοινή Γνώμη*. Αθήνα: Καστανιώτη 2004.

Κούντερα, Μίλαν: *Η Γιορτή της Ασημαντότητας*. Αθήνα: Εκδ. Εστίας 2014.

Λασκαράτος, Ανδρέας: *Ιδού ο Ανθρωπος*. Αθήνα: Εκδ. Εστία 2002.

Μπακουνάκης, Νίκος: *Δημοσιογράφος ή Ρεπόρτερ. Η Αφήγηση στις Ελληνικές Εφημερίδες, 19ος-20ος αιώνας*. Αθήνα: Εκδ. Πόλις 2014.

——————: *Το Φάντασμα της Νόρμα. Η Υποδοχή του Μελοδράματος στον Ελληνικό Χώρο το 19ο αιώνα. Ερμούπολη-Πάτρα*. Αθήνα: Εκδ. Καστανιώτη 1991.

Μπαλτά, Νάση, Παπαδημητρίου, Δέσποινα: *Σημειώσεις για την Ιστορία του Τύπου. Η Ελληνική και Ευρωπαϊκή Διάσταση*. Αθήνα: Εκδ. Οδυσσέας <1993>.

Μπαχτίν, Μιχαήλ: Προβλήματα Λογοτεχνίας και Αισθητικής. Αθήνα: Εκδ. Πλέθρον 1980.

Νιρβάνας, Παύλος: «Αντιφώνησις Παύλου Νιρβάνα». Στο: Πρακτικά Ακαδημίας Αθηνών (8-3-1928): 185-194.

——————: «Φιλεί το υπήκοον…». *Εστία* (9-1-1926).

——————: «Αλεκτρυονομαχία». *Εστία* (21-1-1919)

——————: *Ο Θέμος Άννινος και η Ελληνική Γελοιογραφία*. Πειραιάς: έκδοση του «Περιοδικού μας» 1900.

Ξενόπουλος, Γρηγόριος: «Ακροβάται». *Ελεύθερος Λόγος* (17-6-1923).

Παπαδημητρίου, Νίκος: *Οι Συγγραφείς της Αθηναϊκής Δημοσιογραφίας*. τόμ. Α.΄ Αθήνα: Εκδ. Γιοβάνη 1989.

Παπανούτσος, Ευάγγελος: *Το Δίκαιο της Πυγμής (και Άλλα Δοκίμια)*. Αθήνα: Εκδ. Δωδώνη <1981>.

Παπαντωνίου, Ζαχαρίας: *Παρισινά Γράμματα*. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της Εστίας 1956.

Πολίτης, Φώτος: *Επιλογή Κριτικών* Άρθρων. Τόμ. 3. Αθήνα: Εκδ. Ίκαρος1983.

Πωπ, Κωνσταντίνος: *Συγγραφαί Ποικίλαι. Ήτοι Φιλολογικά Πάρεργα*. τόμ. Α. Αθήνα: Εκ του Τυπογραφείου Ερμής 1875.

Πωπ, Κωνσταντίνος [=Γοργίας] *:«Έργα και Ημέραι». Ευτέρπη 25 (*1848): 19-24.

___: «Έργα και Ημέραι». *Ευτέρπη* 27 (1848) :65-66.

___: «Έργα και Ημέραι». *Ευτέρπη* 29 (1848): 117-120.

___: «Έργα και Ημέραι». *Ευτέρπη 33 (*1849*)*:213-216.

___: «Έργα και Ημέραι». *Ευτέρπη* 39 (1849): 358-360.

___: «Έργα και Ημέραι». *Ευτέρπη* 43 (1849): 452-456.

___: «Έργα και Ημέραι». *Ευτέρπη* 45 (1849): 501-504.

___: «Έργα και Ημέραι». *Ευτέρπη* 48 1849:572-576.
___: «Έργα και Ημέραι». Ευτέρπη 69 (1850):1082-1084.
___: «Έργα και Ημέραι».*Ευτέρπη* 71 (1850):1129-1132.
___: «Έργα και Ημέραι». *Ευτέρπη* 75 (1850): 68-72.
___: «Έργα και Ημέραι». *Ευτέρπη* 77 (1850): 114-120.
___: «Έργα και Ημέραι». *Ευτέρπη* 81 (1851): 211-216.
___: «Έργα και Ημέραι». *Ευτέρπη* 83 (1851): 259-263.
___: «Έργα και Ημέραι». *Ευτέρπη* 87 (1851): 356-359.
___: «Έργα και Ημέραι». *Ευτέρπη* 95 (1851): 548-552.
___: «Έργα και Ημέραι». *Ευτέρπη* 99 (1851): 66-72.
___: «Έργα και Ημέραι». *Ευτέρπη* 103 (1851): 162-168.
___: «Έργα και Ημέραι». *Ευτέρπη* 107 (1852): 261-264.
___: «Έργα και Ημέραι». *Ευτέρπη* 113 (1852): 400-404.
___: «Έργα και Ημέραι». *Ευτέρπη* 2 (1852): 44-48.
___: «Έργα και Ημέραι». *Ευτέρπη* 4 (1852): 90-94.
___: «Έργα και Ημέραι». *Ευτέρπη* 6 (1852):141-143.
————: «Λέανδρος. (Εικών Ελληνική)». *Ευτέρπη* 8 (1853): 169-173.
———— [=Γοργίας]: «Έργα και Ημέραι». *Ευτέρπη* 8 (1853):188-191.
————: «Λέανδρος. (Εικών Ελληνική)». *Ευτέρπη* 10 (1853): 227-231.
———— [=Γοργίας]: «Έργα και Ημέραι». *Ευτέρπη* 12 (1853): 286-287.
————: «Λέανδρος. (Εικών Ελληνική)». *Ευτέρπη* 14 (1853): 328-330.
————: «Λέανδρος. (Εικών Ελληνική)». *Ευτέρπη* 15 (1853): 346-348.
Πωπ, Κωνσταντίνος [=Γοργίας]: «Έργα και Ημέραι». *Ευτέρπη* 67 (1855): 445-448.
Ροΐδης, Εμμανουήλ: *Πάπισσα Ιωάννα.* Αθήνα: Εκδ. Εστία 1997.
Σκοπετέας, Σταύρος (επιμ.): *Ο Κονδυλάκης και το Χρονογράφημα*. Τόμ. 2. Αθήνα: Εκδ. Ζαχαρόπουλου 1956.

Schaeffer, Jean-Marie: *Ou' est-ce un Genre Littéraire?* Paris: 'Editions du Seuil 1989.

Spiteri, Gerard: *Ο Δημοσιογράφος και οι Εξουσίες Του.* Αθήνα: Εκδ. Καστανιώτης 2009.

Συνέχειες, ασυνέχειες και ρήξεις της ελληνικής πεζογραφίας στον ημερήσιο τύπο: Ο ελληνικός λογοτεχνικός πεζός λόγος στην εφημερίδα το *Άστυ*, 1891-1900

Λέανδρος Φωτεινιάς *

«…μεγάλο μέρος των πολιτισμικών ζυμώσεων
γύρω στα 1880 πέρασε στον περιοδικό τύπο…»
R. Beaton

Η εφημερίδα, το *Άστυ* αποτέλεσε μια σημαντική στέγη για τους Έλληνες λογοτέχνες στα τέλη του 19ου αιώνα. Στους κόλπους της εφημερίδας σε καθημερινή βάση συναντάται η ελληνική και ξένη λογοτεχνία μέσα από διάφορες ειδολογικές μορφές, την ποίηση, την πεζογραφία και την κριτική. Η παρούσα έρευνα αφορά στον ελληνικό λογοτεχνικό πεζό λόγο της δεκαετίας 1891-1900 στην εφημερίδα το *Άστυ.* Η μελέτη των κειμένων της εφημερίδας έφερε στο φως νέες πληροφορίες για την ελληνική πεζογραφία της δύσης του 19ου αιώνα.

Τα κείμενα που αποθησαυρίστηκαν δείχνουν ότι η δημοσίευση ενός λογοτεχνήματος στην εφημερίδα δεν σηματοδοτεί μόνο την εκκίνηση της ζωής του έργου, αλλά δίνει την ευκαιρία για την καταγραφή της συνέχειας του μέσα από τη σύγκριση με τις μεταγενέστερες αναδημοσιεύσεις του ίδιου έργου. Οι λογοτέχνες χρησιμοποιούν το βήμα της εφημερίδας ως ένα χώρο «πρώτης δοκιμής». Η δημοσίευση είναι μία αναμέτρηση με κοινό και κριτικούς. Η πρώτη αυτή δοκιμή κάποιες φορές σε μια δεύτερη επεξεργασία του κειμένου, η οποία γίνεται φανερή σε επόμενες δημοσιεύσεις ή αυτόνομες εκδόσεις του έργου.

---

* Ο Λέανδρος Φωτεινιάς είναι απόφοιτος του Μ.Ν.Ε.Σ. της Φιλοσοφικής Σχολής του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης και κάτοχος μεταπτυχιακού διπλώματος της Νεοελληνικής Φιλολογίας του Δημοκρίτειου Πανεπιστημίου Θράκης. Το 2014 ολοκληρώνει το μεταπτυχιακό πρόγραμμα του Πανεπιστημίου του Leiden της Ολλανδίας στον τομέα της Θεωρητικής Γλωσσολογίας.

Πρακτικά Ε΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτ. 2014): Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία
Τόμος Β΄ (ISBN: 978-960-99699-9-4)
© 2015 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

Ένα πρώτο δείγμα μιας «πρώτης δοκιμής» αποτελεί «Το παραμύθι της κοκκαλιάρας» του Α. Εφταλιώτη, που δημοσιεύεται στην επιφυλλίδα της εφημερίδας *το Άστυ* στις 16 Σεπτεμβρίου του 1900. Το ίδιο κείμενο συναντάται δημοσιευμένο και στις 4 Απριλίου 1910 στον *Νουμά*, αλλά αυτή τη φορά έχει υποστεί υφολογικές αλλαγές και διόρθωση κάποιων λαθών. Ο κορμός του διηγήματος και η υπόθεση παραμένουν ως έχουν, αλλά μόνο μικρές αλλαγές εντοπίζονται στην επιλογή του λεξιλογίου και της σύνταξης. Παραδείγματος χάρη, το ρήμα «τηράς» αντικαθίσταται από το ρήμα «θωρής», η φράση «τρυφερά εκείν' αγγελούδια» γίνεται «τρυφερά εκείνα τ' αγγελούδια», ενώ μια παρενθετική πρόταση εντάσσεται στο σώμα του διηγήματος.

Ανάλογη περίπτωση είναι και το διήγημα του Γρ. Ξενόπουλου, «η Φούρκα». Η δημοσίευση στην εφημερίδα *το Άστυ* γίνεται στις 3 Νοεμβρίου 1896, ενώ μια δεύτερη έκδοση του κειμένου του 1903 στα *Άπαντα* (Ξενόπουλος 1972, 369-372) του λογοτέχνη εμφανίζει νέα στοιχεία υφολογικές διαφοροποιήσεις σε επίπεδο λεξιλογίου, πχ. η «καγκελωτή θύρα» γίνεται «καγκελόπορτα», ενώ η φράση «φτερούγι' αγγέλου» τρέπεται σε «φτερούγες αγγέλου». Ακόμη, μπορεί να παρατηρήσει κανείς και μεγαλύτερες αλλαγές, όπως στη φράση «…διαβάζει τραγουδιστά το μάθημά του χωρίς βιβλίο…», που αλλάζει σε «…διαβάζει τραγουδιστά το μάθημά του σ' ένα φύλλο λεμονιάς για φυλλάδα», ή εντύπωση προκαλεί και η παράληψη ολόκληρης πρότασης «Κάνουν τους μεγάλους, τους βασανισμένους μεγάλους εις την εντέλεια.». Οι αλλαγές αυτές μαρτυρούν μια τάση προς μια γλώσσα πιο απλή και μάλλον δημοτική, η οποία έχει στόχο να προσδώσει λυρικούς τόνους.

Ένας ακόμη συγγραφέας στο έργο του οποίου μπορεί κανείς να συναντήσει υφολογικές αλλαγές είναι ο Δ. Βικέλας. Συγκεκριμένα, το έργο του «Φίλιππος Μάρθας» δημοσιεύεται σε συνέχειες στην επιφυλλίδα της εφημερίδας την περίοδο 18-24 Μαρτίου 1893, ενώ το ίδιο κείμενο εντοπίζεται δημοσιευμένο και στα *Άπαντα* του λογοτέχνη (Βικέλας 1997, 194-213). Από την πρώτη κιόλας γραμμή εντοπίζεται η διαφοροποίηση του κειμένου. Στην εφημερίδα η εναρκτήρια πρόταση έχει ως εξής: «Οι σημερινοί νέοι δυσκόλως δύνανται να φαντασθώσιν, οποίαι ήσαν, προτού αυτοί γεννηθώσιν…», η οποία απλοποιείται και στην εκδοχή που περιλαμβάνεται στα *Άπαντα* μετασχηματίζεται

ως εξής: «Οι σημερινοί νέοι δυσκόλως φαντάζονται οποίαι ήσαν, προτού αυτοί γεννηθούν...». Επιπλέον λίγες σειρές παρακάτω η φράση «Δύο αδελφοί γνωστοί μου, πρεσβύται αμφότεροι την σήμερον, ενθυμούνται τον θαυμασμόν των ότε προ παντήκοντα ετών...» αποκτά την ακόλουθη μορφή: «Και όμως δύο αδελφοί γνωστοί μου, πρεσβύται την σήμερον και οι δύο, ενθυμούνται τον θαυμασμόν των ότε κατά την παιδική των ηλικία...». Όλες αυτές οι αλλαγές μαρτυρούν την σταδιακή πορεία προς τη χρησιμοποίηση της δημοτικής, η οποία δημιουργεί έναν τόνο πιο προσωπικό στο κείμενο. Βέβαια, παρατηρούνται και αλλαγές μικρότερης έκτασης, όπως η αλλαγή ρήματος - πχ. το «προδίδει» αντικαθίσταται από το «εμφαίνη» - , ενώ υπάρχει και αλλαγή της σειράς των λέξεων «... μήπως παρεμβαίνω...» σε «...παρεμβαίνω μήπως...».

Τέλος, χαρακτηριστικότερο δείγμα της «πρώτης δοκιμής» αποτελεί το «Θεός Αθάνατος» του Ανδ. Καρκαβίτσα, δημοσιευμένο στην εφημερίδα το *Άστυ* την 1η Ιανουαρίου 1897, ενώ μια δεύτερη εκδοχή του έργου δημοσιεύεται στα *Άπαντα* του λογοτέχνη. Οι αλλαγές είναι πολυάριθμες και σε κάποια σημεία αλλάζει η φυσιογνωμία του κειμένου. Χαρακτηριστικές είναι οι ακόλουθες αλλαγές: «Ο Χάρος έρριξε το βλέμμα φιλοσοφικό περίγυρα κ' εχαμογέλασεν.» της εφημερίδας που αποκτά πιο λιτή μορφή «Ο Χάρος τα είδε όλα και χαμογέλασε». Πιο έντονη είναι η αναμόρφωση στο επόμενο απόσπασμα: «Ηύρε την Δήμενα κοντά στην σβηστή γωνιά της κουβαριασμένη, με το κεφάλι κάτω από τα χέρια σταυρωτά, άσαρκον σκελετόν βουτηγμένον στα δάκρυα και τη λύπη της. Αλλά δεν την άφηκε να δευτερώση το ανάθεμά της.», το οποίο στην έκδοση των *Απάντων* γίνεται «Ήβρε τη Δήμενα κοντά στη σβηστή γωνιά της κουβαριασμένη με το κεφάλι κάτω και τα χέρια σταυρωτά, άσαρκο σκελετό βουτηγμένο στα δάκρυα.» (Καρκαβίτσας 1973, 283-289). Η μετατροπή του αποσπάσματος οδηγεί προς ένα πιο λιτό ύφος, χωρίς πλεονασμούς και υπερβολές. Μάλιστα στο αυτό συμπέρασμα συντείνει και ο εξοβελισμός της τελευταίας πρότασης.

Συνεπώς, όπως γίνεται κατανοητό από τα παραπάνω παραδείγματα, οι λογοτέχνες ενίοτε δημοσιεύουν μία πρωτόλεια μορφή του έργου τους στην εφημερίδα, ώστε να δοκιμάσουν την αντοχή τους. Η δημοσίευση του έργου εκεί αποτελεί μια εγκάρσια τομή στο χρόνο. Η πρώτη αυτή δημοσίευση αποτελεί ένα πάγωμα στη

δημιουργική εξέλιξη του έργου, το οποίο έπειτα από χρόνια αποκτά τη σταθερή του μορφή. Σημαντικό είναι πως, έχοντας την πρώτη δημοσιευμένη μορφή των κειμένων στην εφημερίδα, μας δίνεται η δυνατότητα της σύγκρισης των δύο κειμένων και άρα μπορούμε να έχουμε μια κλεφτή ματιά στο «εργαστήρι του λογοτέχνη». Το κείμενο της εφημερίδας προσφέρει στον ερευνητή την ευκαιρία να εστιάσει στον τρόπο εργασίας του λογοτέχνη, δηλαδή μπορεί κανείς να παρατηρήσει τη διαχρονία του κειμένου και να εντοπίσει το βηματισμό του δημιουργού και την πορεία του δημιουργήματος προς την τελειοποίηση.

Η εφημερίδα προσέφερε ενίοτε τη δυνατότητα για τη γένεση και τη συνέχιση του έργου ενός λογοτέχνη. Για παράδειγμα, το *Άστυ* «γεννά» λογοτεχνικά τον Επισκοπόπουλο και τον στηρίζει σε όλη του την πορεία μέχρι και την αναχώρηση του στο εξωτερικό. Ως ένας νεαρός λογοτέχνης από την ελληνική επαρχία πρωτοσυστήθηκε στο ελληνικό κοινό με τη δημοσίευση των πρώτων του διηγημάτων. Τα «Τρελά διηγήματα» βρίσκουν το δρόμο τους προς το αναγνωστικό κοινό και ο Επισκοπόπουλος κάνει τα πρώτα του βήματα προς τη λογοτεχνική καταξίωση.

Ένας βασικός συνεργάτης της εφημερίδας, ο Π. Νιρβάνας στα φιλολογικά του απομνημονεύματα αναφέρεται στην πρώτη του γνωριμία με τον Επισκοπόπουλο, αλλά και στο λογοτεχνικό αυτού. Ομολογεί χαρακτηριστικά: «Για έναν νέο η συνεργασία του στο *Άστυ* μπορούσε να λογαριασθεί σαν τίτλος και σαν εισιτήριο στην φιλολογία.» (Νιρβάνας 1929, 152-164) ενώ λίγες γραμμές έπειτα παρατηρεί την επιτυχημένη αρχή και πορεία του δημιουργού στη εφημερίδα και στη φιλολογία: «Μετά δυο ημέρες ο άγνωστος, ως τότε, Επισκοπόπουλος έκανε θριαμβευτική είσοδο στο *Άστυ*... Έτσι η εμφάνιση του Επισκοπόπουλου στη φιλολογία μας είχε κάτι τι σαν ρήξη μπόμπας.» (Νιρβάνας 1929, 152-164).

Από τη μαρτυρία αυτή του Νιρβάνα γίνεται αντιληπτή η δύναμη που έχει το *Άστυ*, στους λογοτεχνικούς κύκλους αλλά και πέρα από αυτούς. Η εφημερίδα έχει τη δύναμη να μεταμορφώσει έναν άγνωστο συγγραφέα της επαρχίας σε έναν καταξιωμένο λογοτέχνη, ο οποίος μάλιστα δεν έχει παρουσιάσει πρωθύστερα κάποιο ολοκληρωμένο, αυτόνομο έργο που να αποτυπώνει με ενάργεια την λογοτεχνική του ταυτότητα και την αξία του έργου. Συμπερασματικά, ακόμη και ένα μικρό δείγμα στην εφημερίδα

ήταν ικανό να επιφέρει τη γένεση του λογοτέχνη. Φυσικά, κανείς δεν μπορεί να θεωρήσει ότι η καταξίωση εξαρτάται από την εφημερίδα και μόνο. Δεδομένη πρέπει να θεωρείται και η ικανότητα του ίδιου του δημιουργού· αυτή οδηγεί την πορεία του λογοτέχνη και αναδεικνύει την αξία του έργου του.

Το έντυπο δεν δίνει χώρο μόνο για συνέχειες, αλλά επιφέρει και ρήξεις. Το *Άστυ* δημοσιεύει όχι μόνο ρεαλιστικά διηγήματα, που διαδραματίζονται στην ελληνική επαρχία, όπως αυτά κυριάρχησαν την προηγούμενη δεκαετία μετά το διαγωνισμό της *Εστίας*, αλλά δημιουργεί και ρήξεις. Η στροφή που παρατηρείται από τους ερευνητές (πχ. στις Ιστορίες της Νεοελληνικής λογοτεχνίες των Δημαρά, Πολίτη, Beaton και Vitti) την δεκαετία του 1880 προς την ηθογραφία και χαρακτηρίζει σχεδόν πάντα την πεζογραφία των δυο τελευταίων δεκαετιών του 19ου αιώνα, φαίνεται να μην αντικατοπτρίζεται στα ευρήματα της εφημερίδας. Δεν είναι το μεγαλύτερο τμήμα των διηγημάτων ηθογραφικό με τη στενή έννοια, δηλαδή μέσα στα πλαίσια της ελληνικής επαρχίας, και ένας μεγάλος αριθμός αυτών δεν εντάσσονται ούτε στο ρεύμα του Ρεαλισμού. Αντίθετα, υπάρχουν ποικίλα δείγματα διηγημάτων με έντονο λυρισμό, με έντονο το ιστορικό στοιχείο, κάποια που είναι καθαρά ψυχογραφικά, άλλα που ακολουθούν τον Αισθητισμό, ενώ τέλος άλλα που ασπάζονται τον Ρεαλισμό αλλά στα πλαίσια του αστικού τοπίου.

Αντίθετα, υπάρχουν ποικίλα δείγματα διηγημάτων με έντονο λυρισμό (βλ. «Ο έρημος», Γερβάσιος Μπάτης, Κυριακή 14/12/1897, «Η αγάπη και ο θάνατος: διήγημα», Ν. Επισκοπόπουλος, Κυριακή 24/8/1897, «Θεός Αθάνατος», Ανδρέας Καρκαβίτσας, Τετάρτη 1/1/1897), με έντονο το ιστορικό στοιχείο (βλ. «Διατί έμεινα δικηγόρος», Δ. Βικέλας, Πέμπτη 25/12/1897, «Πολεμικά Χριστούγεννα», Γ. Β. Τσοκόπουλος, Πέμπτη 25/12/1897.), κάποια που είναι καθαρά ψυχογραφικά (βλ. «Το φίλημα: χριστουγεννιάτικη ανάμνησις», Ν. Επισκοπόπουλος, Πέμπτη 25/12/1897, «Πολεμικά Χριστούγεννα», Γ. Β. Τσοκόπουλος, Πέμπτη 25/12/1897.) άλλα που ακολουθούν τον Αισθητισμό (όπως τα: «Μαύρα», Ν. Επισκοπόπουλος, Κυριακή 19/12/1893, «Ut diese mineur», Ν. Επισκοπόπουλος, Τρίτη 7/12/1893, «Πεθαμένα Πουλάκια: Φθινοπωρινή μελαγχολία», Π. Νιρβάνας, Σάββατο 4/12/1893, «Δύο σταγόνες αίματος», Ν. Επισκοπόπουλος,

Κυριακή 4/1/1898), ενώ τέλος άλλα που ασπάζονται τον Ρεαλισμό αλλά στα πλαίσια του αστικού τοπίου (όπως: «Τα λαχεία», Μ. Χατζόπουλος, Τετάρτη - Πέμπτη 2 - 3/12/1892, «Ανά τα εμπορικά», Μ. Χατζόπουλος, Κυριακή - Δευτέρα 13 - 14/12/1892, «Η επιστροφή του αρραβώνος», Π. Νιρβάνας, Πέμπτη 23/12/1893 και Παρασκευή 24/12/1893).

Τα ρεύματα που επικρατούν φαίνεται να είναι δύο, ο Ρεαλισμός (Εδώ θα συμπεριληφθούν και τα διηγήματα που τείνουν προς τον Νατουραλισμό, δηλαδή με νατουραλιστικά στοιχεία. Κανένα από τα διηγήματα δεν θα μπορούσε να χαρακτηριστεί εξ ολοκλήρου Νατουραλιστικό, οπότε θα ήταν μάλλον σωστότερο να αποτελέσουν ακραία έκφραση του Ρεαλισμού.) - είτε ως περιγραφή της επαρχίας είτε σε ένα αστικό περιβάλλον - και ο Αισθητισμός. Αλλά υπάρχουν και μικρότερες τάσεις, όπως διηγήματα με ιστορικό χαρακτήρα, δηλαδή διηγήματα που αντλούν από το ελληνικό ιστορικό παρελθόν. Στο υλικό της εφημερίδας, το διήγημα δεν κυριαρχείται από την απεικόνιση των ηθών του χωριού και του απλοϊκού ανθρώπου. Η συνολική εικόνα της εφημερίδας φέρνει στο προσκήνιο μια ποικιλία ιδεολογικών ρευμάτων και θεμάτων τουλάχιστον για την υπό εξέταση περίοδο, η οποία πολυφωνία δίνει το έναυσμα ίσως για νέα προσέγγιση και μελέτη της πεζογραφίας της εποχής και ειδικότερα του διηγήματος. Ο Ρεαλισμός είναι σίγουρα ένας από τους βασικούς πυλώνες της περιόδου, αλλά όχι αποκλειστικά στο πλαίσιο του ελληνικού χωριού. Σημαντική είναι και η παρουσία του άστεως, η οποία συνδέεται συνήθως και με πιο ακραίες τάσεις του Ρεαλισμού, δηλαδή με στοιχεία που τείνουν στον Νατουραλισμό. Το αστικό πλαίσιο με τα «ξενικά» του ήθη και τον αλλοτριωμένο τρόπο ζωής συνδέεται συνήθως με τη νατουραλιστική γραφή, χωρίς βέβαια αυτό να είναι απόλυτο.

Η παρουσία του Αισθητισμού στην ελληνική λογοτεχνία έχει παραγκωνιστεί από τη βιβλιογραφία και κυρίως από τις Ιστορίες της Λογοτεχνίας, ενώ στην εφημερίδα αποτελεί το δεύτερο κυριότερο ρεύμα. Η εμφάνισή του παρατηρείται κυρίως με τα έργα του Νιρβάνα, του Ν. Επισκοπούλου και του Δ. Χατζόπουλου. Οι γνωστές Ιστορίες της Λογοτεχνίας (Δημαράς, Πολίτης, Beaton και Vitti) δεν έχουν αναλυτική αναφορά στην επίδραση του Αισθητισμού στην Ελλάδα. Παρόλα αυτά εκτενείς μελέτες υπάρχουν (Σαχίνης 1981 και Αραμπατζίδου 2012). Συγγραφείς

όπως οι παραπάνω και το έργο τους έχουν παραλειφθεί συχνά, είτε από αμηχανία είτε επειδή θεωρήθηκαν ήσσονος σημασίας. Βέβαια, στο σημείο αυτό αρχίζει μια μεγάλη συζήτηση για το πώς κανείς μπορεί να κρίνει ένα λογοτέχνημα και να καθορίσει την αξία του, θέμα στο οποίο δε θα υπεισέλθουμε στην παρούσα ανακοίνωση.

Στόχος της ανακοίνωσης είναι να προβληματίσει και να αναμοχλεύσει την καθιερωμένη άποψη για την πεζογραφία της εποχής με ψύχραιμη ματιά και χωρίς ακρότητες. Αν θέσουμε ως δεσπόζον στην εποχή καλλιτεχνικό κριτήριο τις επιταγές του Ρεαλισμού και το ηθογραφικό πλαίσιο, σίγουρο είναι ότι τα αισθητιστικά έργα μένουν εκτός κάδρου. Ακόμη, το ίδιο θα συμβεί αν θέσουμε ως λογοτεχνικό κριτήριο την απεικόνιση της ελληνικής πραγματικότητας, δηλαδή αυτά που περιγράφουν μόνο την ελληνική ζωή και τις ελληνικές ιδέες και ήθη.

Τα ευρήματα της εφημερίδας δείχνουν ότι η εικόνα για την ελληνική πεζογραφία των χρόνων 1891-1900 χρήζει επανεξέτασης και επαναπροσδιορισμού. Αναγκαίο είναι να καταγραφούν όλες οι τάσεις και τα ρεύματα που επικρατούν κατά την υπό εξέταση περίοδο, ώστε να αποτυπωθεί ένας πλήρης χάρτης της ελληνικής λογοτεχνικής πεζογραφικής παραγωγής, ειδάλλως θα πρέπει να αρκεστούμε σε αποσπασματικές απεικονίσεις της λογοτεχνίας που μάλλον παραπληροφορούν. Η πρωτοκαθεδρία του Ρεαλισμού διαταράσσεται, καθώς η εφημερίδα εγκολπώνεται τον Αισθητισμό με αποτέλεσμα το διήγημα να αποτελεί τον εκφραστή δυο ρευμάτων.

Οι ρήξεις που επιφέρει η εφημερίδα γίνονται ακόμη πιο έντονες, όταν με τόλμη δημοσιεύεται ελληνικό πρωτότυπο μυθιστόρημα του Ξενόπουλου στη θέση των μέχρι τότε μεταφρασμένων ελαφρών επιφυλλιδογραφικών μυθιστορημάτων. Στα δέκα χρόνια της αναζήτησης μόνο ένα μυθιστόρημα έχει δημοσιευθεί σε συνέχειες στη στήλη της επιφυλλίδας, τα «Μαύρα Μάτια» (1891) του Ξενόπουλου. Αντί του ελληνικού μυθιστορήματος επιλέγονται ξένα μυθιστορήματα, τα οποία μεταφράζονται από τις γαλλικές εφημερίδες και δημοσιεύονται στην επιφυλλίδα του *Άστεως.*

Η εφημερίδα από το 1890 παύει να είναι εβδομαδιαία· εκδίδεται πρωί και σε καθημερινή βάση. Ο στόχος της καθημερινής κυκλοφορίας απαιτεί αγοραστικό κοινό και για το λόγο αυτό χρησιμοποιείται το δέλεαρ του επιφυλλιδικού μυθιστορήματος.

Κατά την εβδομαδιαία της έκδοση, η στήλη της επιφυλλίδας είναι ανύπαρκτη, ενώ κάνει την εμφάνισή της με την καθημερινή έκδοση. Ειδικότερα στα πρώτα έτη της δεκαετίας, η επιφυλλίδα τοποθετείται στο ισόγειο της πρώτης σελίδας (προφανώς και ως κίνητρο αγοράς), αργότερα σταθεροποιείται στην τέταρτη σελίδα ή κάποιες φορές στην τρίτη και την τέταρτη, για να δημοσιευθεί ένα μεγαλύτερο τμήμα κειμένου, ή ακόμη και δύο διαφορετικά κείμενα ταυτόχρονα. Τα έσοδα, δηλαδή, της εφημερίδας προέρχονται πια όχι μόνο από τις συνδρομές ή από τις διαφημίσεις (οι οποίες πολλαπλασιάζονται αριθμητικά με την καθημερινή έκδοση), αλλά και από τη δημιουργία ενός αγοραστικού κοινού το οποίο παρακολουθεί (και ίσως συλλέγει) τα μεταφρασμένα επιφυλλιδικά μυθιστορήματα. Η οικονομική στρατηγική της εφημερίδας μοιάζει να ακολουθεί την πολιτική των γαλλικών εφημερίδων, η οποία ξεκίνησε λίγο νωρίτερα τον ίδιο αιώνα, πράγμα το οποίο επιβεβαιώνεται και από την τιμολογιακή πολιτική. Η τιμή της εφημερίδας στην εβδομαδιαία της έκδοση είναι τα 20 λεπτά, ενώ το 1891 μειώνεται στο μισό, δηλαδή 10 λεπτά (Επισκοπόπουλος 1895).

Το μυθιστόρημα στην Ευρώπη συνδέεται άρρηκτα με τον τύπο όπως παρατηρεί ο Π. Μουλλάς, ενώ η Γαλλία έχει πλημμυρίσει από επιφυλλιδικά μυθιστορήματα γύρω στο 1840. Η εκβιομηχάνιση του μυθιστορήματος όμως φέρει και τον εκχυδαϊσμό του είδους (Μουλλάς 2007). Το μυθιστόρημα γίνεται ένα προϊόν κερδοσκοπίας, μακριά από κάθε ζωντάνια και καλλιτεχνική έκφραση. Η αντίληψη αυτή φαίνεται να επικρατεί και στην Ελλάδα. Το μυθιστόρημα κάτω από τη στέγη της επιφυλλίδας είναι ένα προϊόν που έχει ως στόχο στην προσέλκυση αναγνωστών-αγοραστών. Η έλλειψη πρωτότυπων ελληνικών μυθιστορημάτων αυτό δείχνει. Κανένας από τους Έλληνες λογοτέχνες που συνεργάζονται με την εφημερίδα δεν παραδίδει κάποιο έργο του για να δημοσιευθεί σε συνέχειες στην επιφυλλίδα (πέραν του προαναφερθέντος Ξενόπουλου). Άρα, η πολιτική για το επιφυλλιδικό μυθιστόρημα συνεχίζεται και στην Ελλάδα, αλλά με έναν ανώδυνο τρόπο, διότι τα δημοσιευμένα μυθιστορήματα είναι κατεξοχήν μεταφρασμένα.

Η περίπτωση του Ξενοπούλου, βέβαια, ήταν μοναδική για το *Άστυ* την περίοδο που εξετάζεται. Στον πρόλογο που ανακοίνωνε επίσημα τη δημοσίευση του μυθιστορήματος στις 30/4/1891 επισημαίνεται ότι είναι η πρώτη φορά που ένα ελληνικό μυθιστόρημα

δημοσιεύεται σε ελληνική εφημερίδα, ενώ ο δημιουργός, προσπαθεί να αποτινάξει τον παραλογεχνικό μανδύα.

Η ύλη της εφημερίδας αποκαλύπτει μια ακόμα ρήξη˙ αυτή της πεζογραφίας με την ποίηση. Λόγος θα γίνει για κείμενα που βρίσκονται στο μεταίχμιο της ποίησης και της πεζογραφίας. Δυο μεγάλοι Έλληνες λογοτέχνες, ο Κωστής Παλαμάς και ο Γιάννης Ψυχάρης, έδωσαν προς δημοσίευση κάποια δημιουργήματά τους που δεν ανήκουν ούτε στην ποίηση ούτε στην πεζογραφία. Τα γνωστά ως πεζοτράγουδα ή πεζά ποιήματα δημοσιεύονται στην εφημερίδα το *Άστυ* όχι κάτω από κάποια καθιερωμένη στήλη, αλλά δίνονται μεμονωμένα.

Ο Γ. Ψυχάρης δίνει τον γενικότερο τίτλο «Τραγούδια χωρίς στίχους» (11/10/1895) για να δημοσιεύσει τα πεζά του ποιήματα. Τα ποιήματα αυτά είναι αυτοαναφορικά, δηλαδή πρόκειται για ποιήματα ποιητικής. Παραδείγματος χάρη, στο «Βουτηχτή» ο συγγραφέας μιλά αλληγορικά, ή καλύτερα χρησιμοποιεί ως σύμ-βολο τον βουτηχτή της Καλύμνου, για δείξει το σπουδαίο και δύσκολο έργο του ποιητή. Στον «Ποιητή» ο Ψυχάρης αναφέρεται στην φτωχή του ποίηση «που σέρνεται χάμου στα πεζά», αλλά πηγάζει μέσα από την καρδιά του, ενώ η «Καλοσύνη» αποτελεί ένα πεζό ποίημα για την προάσπιση της δημοτικής γλώσσας και όχι μόνο.

Τα πεζά ποιήματα αυτά ίσως είναι ένα από τα σημαντικότερα έργα ποιητικής για τον ίδιο τον Ψυχάρη. Αντικατοπτρίζουν την πίστη του όχι μόνο για την ανανέωση της ελληνικής γλώσσας, αλλά διαμορφώνουν μια νεοτερική στάση για τον ποιητικό κόσμο. Τα ποιητικά δείγματά του δεν είναι μόνο νεοτερικά, διότι σπάνε τον στίχο και ανατρέπουν τα δεδομένα της καθαρής ποίησης, αλλά αποτελούν συνάμα μια οργανωμένη ιδεολογικά κίνηση – προτροπή για νέους ποιητικούς δρόμους, μια στροφή προς τα «τραγούδια χωρίς στίχους», ποιήματα που δε χορεύουν αλλά βρίσκονται «χάμου στα πεζά». Θα ήταν λογικό, στο σημείο αυτό, να αποδοθεί στον Ψυχάρη ο χαρακτηρισμός του υπερασπιστή της ελληνικής δημοτικής γλώσσας, αλλά πέρα από αυτό θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως ένας από τους πρωτεργάτες και προπομπούς του ελεύθερου στίχου που θα γίνει πράξη στις αρχές του 20^{ου} αιώνα.

Μια ακόμη όμοια περίπτωση είναι αυτή του Παλαμά, ο οποίος το 1899 δημοσιεύει τρία κείμενα μεταξύ ποίησης και πεζογραφίας κάτω από τον κοινό τίτλο «Λόγοι και απόλογοι»: «Ο Κερένιος

άγγελος», «Ο Ευφορίων» και «Ο Αντίλαλος». Τα έργα αυτά ίσως γράφτηκαν με πολλαπλές αφορμές. Μια πρώτη σκέψη είναι ότι ίσως θα μπορούσαν να είχαν ως αφορμή τον θάνατο του γιου του Παλαμά το 1899. Στα «Ο Κερένιος άγγελος» και «ο Ευφορίων»[1] οι ποιητικοί ήρωες παραδίνονται στο πέταγμα και στην πτώση, δηλαδή στο θάνατο· και ίσως μπορούν να αποτελέσουν ποιητικές εκφράσεις του πόνου του ποιητή.

Από την άλλη πλευρά, μια δεύτερη ανάγνωση των πεζών ποιημάτων μπορεί να πραγματοποιηθεί λαμβάνοντας υπόψη τη σημείωση σε μια άλλη δημοσίευση του ίδιου έργου από τον ποιητή στην *Ποικίλη Στοά* στις 10-10-1898. Κάτω από το πρίσμα αυτό, τα πεζά ποιήματα αποκτούν αυτοαναφορική αξία, καθώς φαίνεται να προσανατολίζονται και να σχολιάζουν την ίδια την φύση και τον ρόλο της ποίησης. Ο ποιητής αποστέλλει δύο κομμάτια, τα οποία όπως δηλώνει θα μπορούσε να είναι και διηγήματα, αλλά σίγουρα είναι πεζογραφήματα. Η φράση αυτή και η εξέταση των ίδιων των κειμένων φωτίζουν καλύτερα το στόχο του ποιητή. Τα πεζογραφήματα αυτά, καθώς ο λόγος τους είναι πεζός, δε θα μπορούσαν να λογισθούν ως διηγήματα. Η αναιμική αφηγηματική πλοκή και οι ποιητικές αρετές όπως η ρυθμικότητα, ο λυρισμός και η πληθώρα σχημάτων λόγου είναι ο συνδυασμός που οδηγούν τον μελετητή στο χαρακτηρισμό τους ως πεζά ποιήματα και μάλιστα ίσως σε μια ποίηση που δεν πετά αλλά είναι προσγειωμένη (πεζή). Τα συγκεκριμένα έργα ίσως αποτελούν από τα πιο γνήσια πεζά ποιήματα της εποχής, καθώς ξεφεύγουν της στροφικής δομής και του μέτρου, διατηρώντας τα ποιητικά στοιχεία που προαναφέρθηκαν και αφομοιώνουν πεζά χαρακτηριστικά, όπως αφηγηματική δομή και πλοκή. Επιπροσθέτως, και τα δύο ποιήματα της δημοσίευσης του 1898 αναφέρονται ανοιχτά στον ποιητή και στο ταξίδι αυτού στον ποιητικό κόσμο και άρα ενισχύουν την άποψη για την αυτοαναφορικότητα των ποιημάτων.

Στο σημείο αυτό θα πρέπει να τονιστεί ότι η δημοσίευση λογοτεχνικών κειμένων και η παράθεση κριτικών απόψεων γύρω

1 Ο Ευφορίων στο ποίημα του Παλαμά είναι ο χαρακτήρας του Γκαίτε στο έργο Φάουστ: Το δεύτερο μέρος της τραγωδίας όπως δηλώνει ο ίδιος ο ποιητής στην προμετωπίδα του ποιήματος. Ο Ευφορίων παιδί της Ελένης και του Φάουστ μαγεύει τους πάντες αλλά ως άλλος Ίκαρος χάνει τη ζωή του. Βλ. Faust: the second part of the tragedy, J. W. Goethe: http://books.google.nl/books/about/Faust.html?id=60TuAAAAMAAJ&redir_esc=y

από τα όρια της ποίησης και της πεζογραφίας φαίνεται να έχει αρχίσει ήδη από τα τέλη του 19ου αιώνα, όπως αποδεικνύουν οι δύο παραπάνω περιπτώσεις. Ο Παλαμάς και ο Ψυχάρης αποτελούν δύο εξέχουσες προσωπικότητες της περιόδου που εξετάζεται, και οι απόψεις τους έτσι όπως εκφράζονται μέσα από τα έργα τους, μόνο απαρατήρητες δεν μπορούν να περάσουν. Η συστηματική προσέγγιση του θέματος όμως την περίοδο εκείνη δεν απασχολεί μόνο τους προαναφερθέντες λογοτέχνες, αλλά και τον Επισκοπόπουλο (Μαυρέλος 2000). Ο Επισκοπόπουλος, όπως παρατηρεί ο Ν. Μαυρέλος, αναφέρεται εκτενώς στο θέμα μέσα από κριτικά του δοκίμια στο *Άστυ*. Χρησιμοποιεί όρους όπως «ελευθερωμένος στίχος» και ποίηση «μάλλον» ελευθέρα, όταν σχολιάζει την ποίηση του Παλαμά, ενώ χρησιμοποιεί τον όρο «πεζά ποιήματα» όταν μεταφράζει Baudelaire, καθώς πιστεύει ότι αυτή η «νεοτέρα τέχνη» πρέπει να σπάσει τα δεσμά του στίχου.

Άρα, είναι σαφές ότι η θεωρητική προσέγγιση του συγκερασμού ποίησης και πεζογραφίας έχει ήδη πάρει σάρκα και οστά πολύ νωρίτερα από ότι αναφέρεται στη σύγχρονη βιβλιογραφία. Η Α. Κατσιγιάννη υποστηρίζει πως ουσιαστικά από το 1930 και έπειτα με το Μοντερνισμό αρχίζει ο θεωρητικός λόγος γύρω από την διασάλευση των ορίων ποίησης και πεζογραφίας. Συγκεκριμένα, η Α. Κατσιγιάννη παρατηρεί: «Με μικρές εξαιρέσεις, ωστόσο, βλέπουμε να υπάρχουν μόνο νύξεις και σημειώματα, μια «κρίση» χωρίς κριτική. Έπρεπε να μεσολαβήσει η εμπειρία του μοντερνισμού, να εισβάλει στην ποίηση το άλογο στοιχείο, σε συνδυασμό με την ολική ανατροπή της κλασικής μορφής της ποίησης, για να ενεργοποιηθεί η ελληνική κριτική. Έπρεπε δηλαδή να αλλάξει συνολικά η ευαισθησία και να καταστεί πλέον θεσμός η υπονόμευση του λυρισμού, ώστε να κινητοποιηθεί το ενδιαφέρον για την περιγραφή της κρίσης των μορφών.» (Κατσιγιάννη 2001, 68) Τα προαναφερθέντα παραδείγματα Ψυχάρη, Παλαμά και Επισκοπόπουλου μπορούν όμως να αποτελέσουν ισχυρά ερείσματα, τα οποία αποδεικνύουν ότι η ελληνική κριτική για το πεζό ποίημα είναι ενεργή και ακμάζουσα ήδη από το τέλος του 19ου αιώνα.

Συνολικά, όπως γίνεται κατανοητό από τα παραπάνω στοιχεία ο κόσμος της εφημερίδας είναι ιδιαιτέρως αποκαλυπτικός για την ελληνική πεζογραφία και δύναται να προσφέρει πολλά νέα στοιχεία τα οποία θα συμπληρώσουν την υπάρχουσα εικόνα. Το

Άστυ αποτελεί μια πολύτιμη πηγή πληροφοριών, όπως η έρευνα απέδειξε, δεν σημαίνει όμως ότι είναι και η μοναδική. Πιθανότατα και υπόλοιπες εφημερίδες να έχουν διαδραματίσει σημαντικό ρόλο στις λογοτεχνικές ζυμώσεις της εποχής εκείνης, αλλά μόνο κατόπιν έρευνας θα μπορούσαμε να το ισχυρισθούμε. Επομένως, η σύγχρονη έρευνα καλό θα ήταν να στραφεί προς τον ημερήσιο περιοδικό τύπο, καθώς φαίνεται ότι αποτέλεσε τουλάχιστον στα τέλη του 19ου αι σημαντικό παράγοντα για την εξέλιξη της ελληνικής λογοτεχνίας.

Βιβλιογραφία

Beaton Roderick, *Εισαγωγή στη Νεότερη Ελληνική Λογοτεχνία*, Νεφέλη, Αθήνα 1996.

Vitti Mario, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας,* Οδυσσέας, Αθήνα 2003.

Αραμπατζίδου Λένα, *Αισθητισμός: Η ελληνική εκδοχή του κινήματος*, Μέθεξις, Θεσσαλονίκη 2012.

Δημαράς Κ. Θ., *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Γνώση, Αθήνα 2000.

Πολίτης Λίνος, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης, Αθήνα 2003[XII].

Βικέλας Δημήτρης, *Άπαντα*, (Αγγέλου Άλκης), Σύλλογος προς Διάδοσιν Ωφέλιμων Βιβλίων, Αθήνα 1997.

Επισκοπόπουλος Νικόλαος, "Τι θέλει ένα περιοδικόν", Εφημερίδα *Άστυ*, 3/1/1895.

Καρκαβίτσας Ανδρέας, *Άπαντα,* (Σιδερίδου Ν.), Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 1973, σσ. 283-289.

Κατσιγιάννη Άννα, *Το πεζό ποίημα στη νεοελληνική γραμματεία: γενεαλογία, διαμόρφωση και εξέλιξη του είδους (από τις αρχές ως το 1930)*, Διατριβή επί διδακτορία ΑΠΘ, Θεσσαλονίκη 2001, σσ. 68.

Μαυρέλος Νικόλας, «Η «μάλλον ελευθέρα ποίησις» του Παλαμά, «τα παράδοξα μέτρα» του Π. Βασιλικού και οι μύθοι περί της κριτικής μας», *Μικροφιλολογικά*, Τεύχος 8, Φθινόπωρο 2000, σσ. 8-11.

Μουλλάς Παναγιώτης, *Ο χώρος του εφήμερου, στοιχεία για την παραλογοτεχνία του 19ου αιώνα*, Σοκόλης, Αθήνα 2007, σ. 32.

Νιρβάνα Παύλος, *Φιλολογικά Απομνημονεύματα*, Ανέμη, σσ. 152-164.

Ξενόπουλος Γρηγόρης, *Μαύρα Μάτια,* 30/4/1891.

——————, *Άπαντα*, Τόμος δέκατος, Μπίρης, Αθήνα 1972, σσ. 369-376.

——————, *Μαύρα Μάτια*, Εφημερίδα *Άστυ,* 30/4/1891.

Σαχίνης Απόστολος, *Η πεζογραφία του Αισθητισμού*, Εστία, Αθήνα 1981.

Ψυχάρης Γιάννης, *Ποιητής*, Εφημερίδα *Άστυ*, 11/10/1895.

Ρήξεις και συνέχειες στην ιστορία του νεοελληνικού διηγήματος: ο Δημοσθένης Βουτυράς και το «φάντασμα» της ηθογραφίας (1900-1930)

Μαρία Καραΐσκου *

«[...] αν ύστερ' από τη γενεά των θεμελιωτών του νεοελληνικού διηγήματος, του Βιζυηνού, του Παπαδιαμάντη, του Καρκαβίτσα, παρουσιάστηκε κι ένας με αληθινό ταλέντο, και διαφορετικό, αυτός είναι ο Δημοσθένης Βουτυράς» διατεινόταν ο Ξενόπουλος στα 1920 στο περίφημο άρθρο του για τον Βουτυρά (Ξενόπουλος 1971, 178). Πίσω από την άποψη αυτή διαβλέπει κανείς δυο άξονες οι οποίοι καθόρισαν την κριτική πρόσληψη του έργου του πειραιώτη συγγραφέα από την πρώτη του εμφάνιση στα γράμματα (1903) έως τις μέρες μας. Ο πρώτος έχει να κάνει με τη σχεδόν απόλυτη ταύτιση της συγγραφικής του ταυτότητας με το είδος του διηγήματος· «στόφα διηγηματογράφου» του αναγνωρίζει αλλού ο Ξενόπουλος (Ξενόπουλος 1903, 507), ενώ ο Νιρβάνας εύστοχα τον αποκαλεί «άνθρωπο – διήγημα» (Νιρβάνας 1998, 31).[1] Πράγματι δεν είναι μόνο το ότι ο Βουτυράς κατά κύριο λόγο καλλιέργησε το διήγημα, στη σύντομη ή εκτενέστερή του μορφή, αλλά και το γεγονός πως τα κείμενά του φαίνεται να ανταποκρίνονται τέλεια στον ιδιαίτερο χαρακτήρα του είδους και ιδίως στις νεοτερικές του εκδοχές.[2] Ο δεύτερος άξονας αφορά στην ιδιομορφία του Βουτυρά συγκριτικά με ό,τι έχει προηγηθεί στη νεοελληνική διηγηματογραφία. Όπως ο Φάρμας, ο ήρωας του γνωστού του διηγήματος «Παραρλάμα» (Βουτυράς 1994, 139-142), με την λέξη που επινοεί αναστατώνει τον εργασιακό του περίγυρο, έτσι και ο συγγραφέας με τις ιδιότυπες αφηγήσεις

* Μαρία Καραΐσκου, Επίκουρη Καθηγήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας στο Τμήμα Προσχολικής Εκπαίδευσης του Πανεπιστημίου Κρήτης (mariakaraisk@yahoo.gr) (mkaraiskou@edc.uoc.gr)

1 Πρβλ. και τα μεταγενέστερα σχόλια του Στρ. Τσίρκα (Τσίρκας 1948, 44).

2 Για το νεοτερικό ή μοντέρνο ή λυρικό διήγημα, βλ. Karaiskou 2002, 9, 20-22.

Πρακτικά Ε΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτ. 2014): Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία
Τόμος Β΄ (ISBN: 978-960-99699-9-4)
© 2015 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

του ταράζει το πεζογραφικό status quo των πρώτων δεκαετιών του εικοστού αιώνα. Η ανάδυση του λεγόμενου φαινομένου ή προβλήματος Βουτυρά στα χρόνια του μεσοπολέμου (Μουλλάς 1993, 35-42, Βουτουρής 1995, 273-277, Τσοκόπουλος 2001, 11-28, Τσοκόπουλος 2012, 173-174)[3] αποτελεί απότοκο αυτού του γεγονότος και συνάμα απόδειξη ότι ο συγγραφέας σηματοδοτεί μια ρήξη σε σχέση με την παράδοση του διηγήματος, σε σημείο που τα κείμενά του ωθούν σε προβληματισμούς ή και αναθεωρήσεις της έννοιας του είδους.[4]

Ωστόσο στην παραπάνω περικοπή διακρίνει κανείς και μια επιπλέον παράμετρο η οποία σε μεγάλο βαθμό έχει παρασιωπηθεί από την κριτική. Μπορεί ο Βουτυράς να εκπροσωπεί μια διαφορετική φωνή, ωστόσο το όνομά του παρατίθεται πλάι σε αυτά των σημαντικότερων διηγηματογράφων της προηγούμενης γενιάς. Συνεπώς ο Ξενόπουλος συλλαμβάνει την παρουσία του και εν είδει μιας συνέχειας στην εξελικτική πορεία του νεοελληνικού διηγήματος. Σαφώς η παράβλεψη αυτής της πτυχής σε μεγάλο βαθμό οφείλεται στο μύθο του αυτοδίδακτου συγγραφέα που δεν παρακολουθεί τα αισθητικά ρεύματα του καιρού του και δεν επιδεικνύει ιδιαίτερη μέριμνα για τη λογοτεχνική του παιδεία (Βαρίκας 1958, 16-17, Βασαρδάνη 1997, 286-288, Τσοκόπουλος 1994, 30) - εικόνα που για πολλούς καλλιεργείται συνειδητά από τον ίδιο τον Βουτυρά (Βασαρδάνη 1992, 52). Παραδόξως πάντως συγκρίσεις με ξένους συγγραφείς, σύγχρονούς του ή μεταγενέστερους, συναντώνται συχνά σε κριτικές για το έργο του (Τσίρκας 1948, 44-45, Τσοκόπουλος 1994, 30-32, Βασαρδάνη 1997, 303, Μπασκόζος 1999, 24-28), ενώ αντίθετα φαίνεται

3 Η συζήτηση ξεκινά με την κριτική που δημοσίευσε ο Κ. Παρορίτης στον *Νουμά* στα 1924 (Παρορίτης 2001, 469-483). Εντούτοις, τα θεμέλια για την όλη προβληματική γύρω από τον Βουτυρά και το διήγημα θα πρέπει ν' αναζητηθούν στην προγενέστερη εμπεριστατωμένη κριτική του Ξενόπουλου (Ξενόπουλος 1971, 156-179), την οποία άλλωστε ρητά μνημονεύει ο Παρορίτης. Ως προς τις κριτικές αντιδράσεις που ακολούθησαν, βλ. την ανατύπωση σχετικών κειμένων στο Επίμετρο του τέταρτου τόμου των *Απάντων* (Βουτυράς 2001, 469-515).

4 Το πρόβλημα Βουτυρά, έτσι όπως συλλαμβάνεται από τον Ξενόπουλο, έχει καθαρά ειδολογικό χαρακτήρα. Στο άρθρο του 1920 ο ζακυνθινός κριτικός επιχειρεί να «επιλύσει» το παράδοξο που προκύπτει από το γεγονός ότι το διήγημα Βουτυρά αφενός αθετεί τους ισχύοντες κανόνες περί διηγήματος, αφετέρου παραμένει διήγημα (Ξενόπουλος 1971, 156). Πρβλ. και τα όσα υποστηρίζει ο Νιρβάνας (Νιρβάνας 1998, 31) και μεταγενέστερα ο Τερζάκης (Τερζάκης 1934 , 1018).

να θεωρείται σχεδόν δεδομένο ότι δε δέχτηκε καμία σημαντική επιρροή από τους Έλληνες ομότεχνούς του.[5] Αποσκοπώντας να φωτίσει κάπως αυτό το κενό, η παρούσα ανακοίνωση επιχειρεί να διερευνήσει συνάφειες του Βουτυρά με τάσεις της νεοελληνικής διηγηματογραφίας που στοιχειοθετήθηκαν την περίοδο που καθιερώθηκε και άκμασε το διήγημα (1880-1930), προκειμένου να διαφανεί ότι η ρήξη που επιφέρει στην ιστορία του είδους κάποτε προκύπτει και μέσα από την αξιοποίηση ενός δοκιμασμένου υλικού με εντελώς διάφορο τρόπο.

Στα συμφραζόμενα αυτά υπεισέρχεται η έννοια της ηθογραφίας. Η παρουσία ενός, κατά κοινή παραδοχή, προβληματικού όρου ήδη από τον τίτλο της εργασίας χρήζει περαιτέρω διευκρινίσεων. Η ηθογραφία και τα παράγωγά της επανέρχονται στον κριτικό λόγο περί Βουτυρά με δυο κατ' επίφαση μόνο αντιφατικές όψεις. Από τη μια, το στίγμα του στην πεζογραφία της εποχής του αποδίδεται με τον χαρακτηρισμό «ηθογραφία τοποθετημένη στα αστικά κέντρα» (Δημαράς 1987[8], 445).[6] Από την άλλη, ο πρωτοποριακός χαρακτήρας του έργου του για πολλούς έγκειται στο ότι σηματοδότησε τη στροφή από το ηθογραφικό στο αστικό διήγημα (Παρορίτης 2001, 476, Τσοκόπουλος 1994, 33, 35, Τσοκόπουλος 1998, 16).[7] Στην ουσία το νόημα πίσω από τις δυο διατυπώσεις είναι κοινό και η όποια διάσταση προέρχεται από τη σύγχυση που συνοδεύει τη λέξη ηθογραφία (Μηλιώνης 1992, 15-32). Στην πρώτη περίπτωση ο όρος διευρύνεται για να συμπεριλάβει και την εμπειρία του άστεως,[8] ενώ στη δεύτερη εμφανίζεται με μια πιο περιορισμένη σημασιολογικά απόχρωση που τον ταυτίζει με την απεικόνιση αγροτικών ηθών.

5 Πάντως αξιοσημείωτο είναι ότι συχνά η περίπτωση Βουτυρά αντιπαραβάλλεται με αυτές του Παπαδιαμάντη (Ξενόπουλος 2001, 493, Τσίρκας 1948, 39, Αλεξίου 1990, 25, 28, Γκόρπας 1981, 22-23) ή του Καβάφη (Χάρης 2001, 485, Αλεξίου 1990, 31) που επίσης προκάλεσαν τις καθιερωμένες αντιλήψεις της εποχής περί διηγήματος και ποίησης αντίστοιχα.

6 Πρβλ. και την άποψη για «ηθογραφική μεταμόρφωση που είναι στην ουσία της αλλαγή χώρου […]» (Μουλλάς 1993, 36).

7 Η πιο χαρακτηριστική διατύπωση είναι αυτή του Παρορίτη, την οποία επαναλαμβάνουν αρκετοί μεταγενέστεροι κριτικοί, ότι δηλαδή ο Βουτυράς παράτησε «το νησί του Παπαδιαμάντη, και το χωριό του Καρκαβίτσα και τη στάνη του Κρυστάλλη» και μετέφερε το διήγημα στην πόλη (Παρορίτης 2001, 478).

8 Πολλοί κριτικοί επισημαίνουν την καταλληλότητα του όρου ως προς την απεικόνιση και των ηθών της πόλης (Βουτουρής 1995, 248-262, Βίττι 1991[3], 179, Πολίτου-Μαρμαρινού 1987, 219).

Ο καθοριστικός ρόλος του Βουτυρά στη συγκρότηση μιας «λογοτεχνίας της πόλης» κατά τις αρχές του αιώνα είναι αδιαμφισβήτητος (Τσοκόπουλος 1994, 33-34, Τσοκόπουλος 1998, 15-17, Βασαρδάνη 1997, 294-295), όπως και το γεγονός ότι η πλειοψηφία των κειμένων του τοποθετείται σε ένα (μικρο)αστικό περιβάλλον. Επομένως η χρήση της λέξης ηθογραφία στον τίτλο αυτής της εργασίας δεν αφορά στην ευρύτερη έννοια του όρου που αγκαλιάζει και την αστική θεματολογία. Ο ίδιος ο Βουτυράς, όταν ερωτάται σε συνέντευξη του 1919 για τη σημασία που αποδίδει στον χαρακτηρισμό, απαντά ότι «Ηθογραφικό είναι εκείνο που ανακατεύεται περισσότερο στα ήθη […] της υπαίθρου χώρας» (Βουτυράς 1994, 449-451). Στο πνεύμα λοιπόν της ερμηνείας του συγγραφέα, ο όρος ηθογραφία εδώ αναφέρεται στο διήγημα που καταπιάνεται με τη ζωή σε μια αγροτική κοινότητα και επιπλέον φέρει έντονα τη σφραγίδα της σχέσης με τη λαογραφία (Μουλλάς 1980, μ΄, Beaton 1982-1983, 108, Πολίτου-Μαρμαρινού 1987, 221) μέσα από την καταγραφή εθίμων ή την αξιοποίηση του προτύπου λαϊκών λογοτεχνικών ειδών, όπως το παραμύθι, η παράδοση, ο μύθος ή το δημοτικό τραγούδι.

Πρόκειται για ένα τύπο διηγήματος που πριμοδοτήθηκε έντονα γύρω στη δεκαετία του 1880 για να γνωρίσει άνισες αισθητικά εκδοχές[9] και εν τέλει να μετατραπεί σε μανιέρα. Έτσι, ήδη από τα 1890 άρχισαν να διατυπώνονται ενστάσεις εναντίον του και μάλιστα κάποτε από τους ίδιους πνευματικούς κύκλους που το εξέθρεψαν.[10] Παρ' ολ' αυτά, μελετώντας κανείς και τα λογοτεχνικά περιοδικά της περιόδου 1900 – 1930, διαπιστώνει πως όψεις της αγροτικής ζωής καθώς και η λαϊκή προφορική λογοτεχνία εξακολουθούν να αποτελούν πηγή έμπνευσης για τους

9 Το ότι ο χαρακτηρισμός ηθογραφία συνοδεύει κείμενα διαφορετικής αισθητικής αξίας εξανάγκασε τους κριτικούς (Πολίτου-Μαρμαρινού 1987, 221, Βουτουρής 1995, 251) να προβούν στο διαχωρισμό ανάμεσα σε αρτιότερους καλλιτεχνικά ρεαλιστές ηθογράφους (Βιζυηνός, Παπαδιαμάντης, Καρκαβίτσας) και σε μετριότερους ειδυλλιακούς ηθογράφους (Δροσίνης, Εφταλιώτης, Χρηστοβασίλης, Κρυστάλλης κ.α.).

10 Βλ. τα σχόλια του Ξενόπουλου για τα «ταπεινά και χαμαίζηλα του συρμού ηθογραφήματα» στα συμφραζόμενα του άρθρου του για τον Βιζυηνό (Ξενόπουλος 1892, 266) αλλά και στην έκθεση του τέταρτου διαγωνισμού διηγήματος της *Εστίας* που πραγματοποιήθηκε στα 1895 και ανατυπώνεται στη μελέτη του Παπακώστα για το περιοδικό (Παπακώστας 1982, 208). Πρβλ. και τα ειρωνικά σχόλια του Ροΐδη (Ροΐδης 1978, 287-297).

διηγηματογράφους, έστω και αν σε πολλές περιπτώσεις τόσο η τεχνοτροπία όσο και η ιδεολογία των κειμένων τους διαφέρει απ' αυτή του ηθογραφικού διηγήματος του 1880 (Karaiskou 2002, 74-75, 82). Επομένως, το «φάντασμα» της ηθογραφίας εξακολουθεί να στοιχειώνει και τους συγγραφείς της επόμενης γενιάς. Αυτό εν μέρει οφείλεται και στο γεγονός ότι υπάρχει μια εγγενής σχέση ανάμεσα στο διήγημα ως είδος και στα λαϊκά λογοτεχνικά είδη που αποτέλεσαν τους γενεαλογικούς του προδρόμους (Pratt 1994, 107-108) και συνεπώς είναι απολύτως φυσικό όχι μόνο στην ελληνική λογοτεχνία αλλά και στην παγκόσμια η σχέση αυτή να επανεμφανίζεται σε κείμενα που εγκολπώνονται τη συγκεκριμένη αφηγηματική μορφή.

Σε αυτά τα συμφραζόμενα θα πρέπει να δει κανείς και τη σχέση του Βουτυρά με την ηθογραφία. Άλλωστε το έντονο λαϊκό στοιχείο που διατρέχει το πεζογραφικό του σύμπαν δεν εξαντλείται αποκλειστικά στην εστίαση στα ήθη της λαϊκής γειτονιάς, στην παρουσία λαϊκών χαρακτήρων, στην παρείσφρηση λαϊκών τραγουδιών και γνωμικών αλλά απορρέει και από λαϊκότροπες τεχνικές αφήγησης που αναμφίβολα έχουν τις ρίζες τους στην κοιτίδα λαϊκών προφορικών ειδών. Υπάρχουν εξάλλου και συγκεκριμένα τεκμήρια που δείχνουν μια κάποιου τύπου απήχηση. Έτσι, μαρτυρείται ότι στις αρχές της καριέρας του, κατά την περίοδο της συνεργασίας με *Το περιοδικόν μας*, είχε συνθέσει ηθογραφικό διήγημα με τυπικούς φουστανελοφόρους πρωταγωνιστές το οποίο είχε απορριφθεί μετά βδελυγμίας από τον διευθυντή του εντύπου, Γ. Βώκο (Τσίρκας 1948, 35, Τσοκόπουλος 1998, 16). Από την άλλη, στο διήγημα «Η βουλγάρικη ψυχή» [1913] (Βουτυράς 1995α, 413-420) γίνεται ξεκάθαρη αναφορά στην *Εστία* και σε άρθρο του Ν. Γ. Πολίτη για τα βουλγάρικα δημοτικά τραγούδια, το οποίο, ο ήρωας εμφανίζεται να διαβάζει «όπως ένας πολύ διψασμένος πίνει νερό» (Βουτυράς 1995α, 416), ενώ στη συνεχεία παρατίθενται αυτούσια αποσπάσματά του. Παρά τον αμφιλεγόμενο χαρακτήρα του διηγήματος, που φαίνεται να διαφοροποιείται από το υπόλοιπο έργο του Βουτυρά,[11] κάλλιστα

11 Ο Τσοκόπουλος θεωρεί ότι η τακτική της εκτενούς παράθεσης αποσπασμάτων από άλλο κείμενο είναι ασυνήθιστη για τον Βουτυρά και ερμηνεύει το γεγονός ως έμμεση ένδειξη αποποίησης του διηγήματος, το οποίο εικάζει πως έχει γραφτεί κατά παραγγελία (Τσοκόπουλος 1995, 14-15). Πράγματι η βιαιότητα

θα μπορούσε κανείς να διακρίνει σ' αυτό μια συγκεκαλυμμένη ομολογία εντρύφησης σε ένα έντυπο που έχει άμεσα συσχετισθεί με την ηθογραφία, αλλά και μια απτή απόδειξη των λαογραφικών γνώσεων και ενδιαφερόντων του συγγραφέα.

Ακόμη λοιπόν και αν ο ίδιος ο Βουτυράς στη συνέντευξη του 1919 που προαναφέρθηκε μιλά για υπέρβαση της ηθογραφίας, διαιωνίζοντας προφανώς την εικόνα που είχε ήδη διαμορφωθεί από την εποχή του αναφορικά με τον πρωτοποριακό του ρόλο στη μετεξέλιξη του διηγήματος (Βουτυράς 1994, 450), το συγκεκριμένο ρεύμα έχει αφήσει τα ίχνη του και στη δική του πλούσια διηγηματογραφική παραγωγή. Το γεγονός αυτό μάλιστα δεν έχει διαφύγει της προσοχής σύγχρονων μελετητών, έστω και αν δεν έχει αναλυθεί διεξοδικά (Τσοκόπουλος 1994, 25, Τσοκόπουλος 1995, 12, Βασαρδάνη 1997, 303-304). Επομένως, όπως τελικά η επανεξέταση της αθηναιογραφίας του 19ου αιώνα έδειξε ότι η στροφή στο αστικό διήγημα, που είχε σχεδόν κατ' αποκλειστικότητα αποδοθεί στον Βουτυρά, δεν ανταποκρίνεται στα αντικειμενικά δεδομένα της ιστορίας της νεοελληνικής πεζογραφίας (Βουτουρής 1995, 278-281), κατ' ανάλογο τρόπο η σύλληψή του ως αυτοφυούς διηγηματογράφου κατεξοχήν του άστεως αποδεικνύεται απλουστευτική, καθώς το συγγραφικό του πορτραίτο αποδεδειγμένα εμφανίζεται πιο πολύπλοκο, με διακλαδώσεις και στη διηγηματογραφική παράδοση του αιώνα που προηγείται της εμφάνισής του στα γράμματα.[12]

Έτσι, υπάρχει μια σειρά διηγημάτων δημοσιευμένων, κατά κύριο λόγο, τις τρεις πρώτες δεκαετίες του εικοστού αιώνα που διαλέγονται με την ηθογραφία. Η σχέση αυτή μπορεί να προκύπτει απλά από το γεγονός ότι η δράση τοποθετείται σε ένα αγροτικό[13] ή πολύ συχνά σε νησιώτικο περιβάλλον,[14] του οποίου

και ο αντιβουλγαρικός χαρακτήρας του κειμένου απέχουν από τη γενικότερη ατμόσφαιρα που διέπει τον πεζογραφικό κόσμο του Βουτυρά.

12 Πρβλ. την καίρια παρατήρηση του Μπασκόζου ότι στα διηγήματα του Βουτυρά συνυπάρχουν σύγχρονα αλλά και παλιότερα αισθητικά ρεύματα (Μπασκόζος 1999, 12).

13 «Το κακούργημα του ιερέως» [1900], «Η αγάπη της νεράιδας» [1901] (Βουτυράς 1994, 411-413 και 430-434 αντίστοιχα), «Ένας γάμος» [1909] (Βουτυράς 1995α, 125-128), «Η επικήρυξη» [1901] (Βουτυράς 1995β, 232-235).

14 «Οι τρεις γριές» [1921], «Ο κουρσάρος» [1913] (Βουτυράς 1995α, 34-41, 396-412 αντίστοιχα), «Ο αγριότραγος» [1923] (Βουτυράς 1999, 200-208).

τα ήθη ως ένα βαθμό η αφήγηση αποτυπώνει. Κάποτε όμως η συνομιλία με την ηθογραφία γίνεται συνθετότερη, είτε με την ενσωμάτωση κάποιας λαϊκής παράδοσης ή δοξασίας[15] είτε με την υιοθέτηση της φόρμας ενός λαϊκού λογοτεχνικού είδους, όπως το παραμύθι ή ο μύθος, και είναι ακριβώς αυτές οι περιπτώσεις που μας ενδιαφέρουν.[16]

Πάντως είναι ενδεικτικό ότι σε δυο εμφανώς αυτοαναφορικά διηγήματα, στις «Διηγήσεις του Ατσίγγανου» [1911] (Βουτυράς 1995α, 27-33) και στο «Πατώντας στις αναμνήσεις» [1923] (Βουτυράς 1999, 124-127), ο συγγραφέας εμμέσως αποκαλύπτει τις καταβολές της νεοτερικής του γραφής στη λαϊκή αφήγηση. Στο πρώτο η αινιγματική φιγούρα του ατσίγγανου ανακαλεί λογοτεχνικές εκδοχές του συγκεκριμένου τύπου σε κείμενα της γενιάς του 1880, όπως «Το αμάρτημα της μητρός μου» (1883) του Γ. Βιζυηνού, *Το βοτάνι της αγάπης* (1887) του Γ. Δροσίνη ή ακόμη και τον *Δωδεκάλογο του γύφτου* (1907) του Κ. Παλαμά. Προσφιλές λογοτεχνικό προσωπείο για τον Βουτυρά,[17] ο ατσίγγανος συνυφαίνει το τραγούδι με την αφήγηση στο εν λόγω κείμενο, ενώ αναφέρεται στις απαρχές της καριέρας του στα χωριάτικα πανηγύρια. Στη συνέχεια διηγείται ιστορίες, επιχειρώντας μάλλον αποτυχημένα να ικανοποιήσει τις προτιμήσεις ενός ακροατηρίου αρχόντων. Πέρα από την αλληγορία του κατ' επάγγελμα συγγραφέα που εξαναγκάζεται να συμπλεύσει με τα γούστα των αναγνωστών του, το διήγημα αναβιώνει τις συνθήκες σύνθεσης μιας προφορικής αφήγησης, με την ομήγυρη να επεμβαίνει για να καθορίσει ή ν' αναστρέψει τη ροή της.

Στο «Πατώντας στις αναμνήσεις» πάλι ο επίσης μυστηριώδης μπαρμπα-Γιώργος, το όνομα και παρουσιαστικό του οποίου παραπέμπει σε λαϊκό άνθρωπο,[18] διηγείται παραμύθια, άλλοτε λαϊκά και άλλοτε δικά του. Το περιεχόμενό τους, έτσι όπως μεταφέρεται

15 «Ο Γέρο – Μούγας» [1909], «Το ερημόσπιτο» [1910] (Βουτυράς 1994, 143-148, 149-154 αντίστοιχα), «Οι τρεις γριές», «Τόπος ψυχών» [1921], «Ο κουρσάρος» (Βουτυράς 1995α, 34-41, 42-47, 396-412 αντίστοιχα).

16 «Η αγάπη της νεράιδας» (Βουτυράς 1994, 430-434), «Το κούφιο δέντρο» [1905] (Βουτυράς 1995β, 227-231), «Η μαγεμένη λίμνη» [1905] (Βουτυράς 1999, 265-267).

17 Πρβλ. «Ο γερό-Ατσίγγανος» [1912] (Βουτυράς 1995α, 364-369).

18 «[…] μορφή άγρια και άγρια. Χοντρά φρύδια, με κάτι τριχάρες που πήγαιναν να σκεπάσουν τα μάτια του, το βλέμμα σκληρό σα μαντρόσκυλου και τα ψαρά του μουστάκια μεγάλα και ίσια σα γάτου […]» (Βουτυράς 1999, 124).

αποσπασματικά, όντως απηχεί αυτό των λαϊκών με αναφορές σε βασιλιάδες, βασίλισσες, αντρειωμένους και κουτσούς. Αλλά και ο τρόπος αφήγησης με τις επινοήσεις πρόσθετων επεισοδίων ή την ανάμιξη μοτίβων από διαφορετικά παραμύθια υποδηλώνει ότι πίσω από τον μπαρμπα–Γιώργο κρύβεται το αρχέτυπο του λαϊκού παραμυθά. Στο διήγημα αφενός διαφαίνεται η εκτίμηση του Βουτυρά σε ένα λαϊκό πρόγονο του διηγήματος, το παραμύθι, αφετέρου υποφώσκει η ταύτισή του με το πρόσωπο του παραμυθά. Είναι ενδεικτικό το ότι ο μπαρμπα-Γιώργος κάποτε ξεχνά χαρακτήρες που έχει αναφέρει στην πορεία του παραμυθιού, γεγονός που αποτελεί σατιρική νύξη στις κατηγορίες που έχει δεχτεί ο ίδιος ο Βουτυράς για ελλειπτική αφήγηση (Ξενόπουλος 1971, 166-168, Τερζάκης 1934, 1018). Επιπλέον, η ανάδειξη της μνήμης του ήρωα ως δεξαμενής παραμυθιών σε συνδυασμό με τον τίτλο του διηγήματος μπορούν να διαβαστούν ως κλειδί για την αποκρυπτογράφηση της ποιητικής του Βουτυρά, καθώς συχνά η ανάμνηση λειτουργεί ως οργανωτικός άξονας των αφηγημάτων του (Τσοκόπουλος 1994, 28, Βασαρδάνη 1997, 308). Όπως θα δούμε παρακάτω, η μνήμη διαδραματίζει σημαντικό ρόλο και στα διηγήματα που προσεγγίζουν το μοντέλο της ηθογραφίας.

Ένας κλασικό σχήμα αφήγησης σε ηθογραφικά διηγήματα της περιόδου 1880-1900 έχει να κάνει με τη χρήση ενός αφηγηματικού πλαισίου που περιβάλλει μια εγκιβωτισμένη ιστορία η οποία συνήθως ανατίθεται σ' έναν λαϊκό αφηγητή. Το πλαίσιο σε μεγάλο βαθμό πληροφορεί τον αναγνώστη για βασικές παραμέτρους της αφήγησης, όπως ο τόπος, ο χρόνος και οι περιστάσεις (μια συνάντηση, ένα ταξίδι, η συγκέντρωση μιας παρέας κ.α.) που δίνουν την αφόρμηση για ό,τι ακολουθεί, ενώ συχνά αξιοποιεί τον αφηγηματικό τρόπο του διαλόγου. Αυτό το μοντέλο ακολουθούν, λόγου χάριν, διηγήματα του Καρκαβίτσα[19] και του Δροσίνη,[20] που πρωτοδημοσιεύτηκαν στην κοιτίδα του ηθογραφικού διηγήματος, την *Εστία*, καθώς και πολλές από τις *Νησιώτικες ιστορίες* του Εφταλιώτη[21] που

19 «Η δικαιοσύνη της θάλασσας», «Καβομαλιάς», «Θείον όραμα» (Καρκαβίτσας 1996, 35-56, 97 -104 και 117-124 αντίστοιχα) και «Η μάνα», *Εστία* 1890, τομ. Α΄, 22-23.

20 «Ο ληστής Αγγελογιάννης», *Εστία* 1887, τομ. Β΄, 801-804, «Ο όρκος της αγάπης», *Εστία* 1889, τομ. Α΄, 425-428, «Άμοιρη Μαριώ», *Εστία* 1889, τομ. Α΄, 441-443.

21 «Ο καπετάν Γιώργης», «Ο παππά Σωφρόνιος», «Η Στραβοκώσταινα», «Ο

επίσης είδαν για πρώτη φορά το φως στο ίδιο περιοδικό.[22]

Ο Βουτυράς καταφεύγει σε αυτή τη δημοφιλή και ιδιαίτερα βολική για την παράθεση λαογραφικού υλικού μέθοδο σε διηγήματά του με ηθογραφικό χρώμα. Συνήθως το πλαίσιο στηρίζεται στο πρόσχημα του ταξιδιού σε μια επαρχιακή τοποθεσία που συνδέεται με μια τρομακτική ιστορία. Παράλληλα, αναπαριστά τις συνθήκες που οδηγούν σε μια προφορική αφήγηση μέσα από την εκτενέστερη[23] ή συντομότερη παρουσία του διαλόγου.[24] Ωστόσο δε φέρει καμία εισαγωγική χροιά, πράγμα βέβαια που συνάδει με τη γενικότερη τακτική των παραλείψεων που ακολουθεί ο συγγραφέας στο έργο του. Πάντως, η σύμφυτη σε μια λαϊκή προφορική αφήγηση δυνατότητα να αφήνει κενά, επειδή διαμορφώνεται εν τη γενέσει της ή έχει βαθιά τις ρίζες της μέσα στο χρόνο, κάποτε αξιοποιείται προς αυτή την κατεύθυνση. Έτσι, στο «Γερο-Μούγα», όταν ο ψαράς ερωτάται για την τύχη της κόρης του Γερο-Μούγα, δηλώνει ευθαρσώς την άγνοιά του: «Δεν ξέρω. Έτσι μου το είπαν και μένα, έτσι σας το λέω… Μα μη νομίζετε ότι είναι χθεσινή η ιστορία. Είναι χρόνια και χρόνια…» (Βουτυράς 1994, 147).

Σε γενικές γραμμές το εξωτερικό πλαίσιο των συγκεκριμένων διηγημάτων διέπεται από αοριστία σε σχέση με την ταυτότητα των ηρώων, το χρόνο αλλά και το χώρο της αφήγησης. Ιδιαίτερα η ασάφεια ως προς τον άξονα του χώρου, ο οποίος διαδραματίζει ουσιαστικό ρόλο στο είδος της παράδοσης, το οποίο και εγκιβωτίζει ο Βουτυράς στα κείμενα αυτά, έρχεται σε άμεση σύγκρουση με τους στόχους του ηθογραφικού διηγήματος που επιδιώκει να γνωρίσει στον κατά κανόνα αστό αναγνώστη ιστορίες που έχουν συνδεθεί με συγκεκριμένες γεωγραφικές περιοχές. Αρκεί να θυμηθεί κανείς εδώ τα επικριτικά σχόλια των κριτών στον πρώτο διαγωνισμό διηγήματος της *Εστίας*, που, σύμφωνα με πολλούς μελετητές,

---

Μπαρμπ' Αναστάσης», «Η τρομάρα του Σέργιου», «Ο καπετάν Σταμάτης ο Πολίτης» (Εφταλιώτης 1989, 13-22, 23-31, 32-46, 110-112, 119-122, 222-226 αντίστοιχα).

22 Για άλλα ηθογραφικά διηγήματα που χρησιμοποιούν τον εγκιβωτισμό και δημοσιεύονται στο περιοδικό, βλ. Κ. Παλαμάς, «Το τέλος του ανεμόμυλου», *Εστία* 1887, τομ. Β΄, 697-701, 713-718, Μ. Χατζόπουλος, «Το ισκιωμένο χωριό», *Εστία* 1891, τομ. Β΄, 156-157.

23 «Ο Γερο-Μούγας», «Το ερημόσπιτο» (Βουτυράς 1994, 143-148, 149-154 αντίστοιχα).

24 «Τόπος ψυχών» (Βουτυράς 1995α, 42-47).

έδωσε σημαντική ώθηση στην ανάπτυξη της ηθογραφίας (Βίττι 1991, 63-68, Πολίτου-Μαρμαρινού 1987, 220-221, Beaton 1982-1983, 110, Βουτουρής 1995, 201-209), σχετικά με γεωγραφικές αβλεψίες των επίδοξων διηγηματογράφων.[25] Παρ' ολ' αυτά ο Βουτυράς, ακόμη και όταν εμπνέεται από υπαρκτές παραδόσεις, όπως στις «Τρεις Γριές» ή τον «Τόπο ψυχών» που αντλούν από τη λαϊκή παράδοση της Τζιάς (Βουτυράς 1995α, 437, 438), αποφεύγει συστηματικά να δώσει σαφείς τοπικούς προσδιορισμούς. Στον «Γερο-Μούγα», από την άλλη, τόσο η λαϊκή δοξασία («ιστορία του Γερο-Μούγα του Δαίμονα») όσο και το μέρος που συνδέεται με αυτή («βράχια του Σαμαρά») κατονομάζονται (Βουτυράς 1994, 147), χωρίς ωστόσο να διασαφηνίζεται αν οι δείκτες αυτοί έχουν αντικειμενικό αντίκρυσμα ή είναι φανταστικές επινοήσεις του συγγραφέα ο οποίος με αυτό τον τρόπο κλείνει ειρωνικά το μάτι στους προκατόχους του ηθογράφους.[26]

Εντούτοις, μεγάλο μέρος του πλαισίου μπορεί να αναλώνεται στην τοπιογραφία.[27] Η άποψη παλαιότερων κριτικών ότι ο Βουτυράς διαφοροποιείται από τους συγγραφείς της προγενέστερης γενιάς στο ότι αποφεύγει τις περιγραφές της φύσης (Αλήτης 1995, 467, Βαρίκας 1958, 20-21) δεν ευσταθεί στην προκειμένη περίπτωση. Μάλιστα είναι χαρακτηριστικό ότι σχεδόν όλα τα κείμενά του που σχετίζονται με την ηθογραφία αφιερώνουν ικανό αφηγηματικό χώρο στην απεικόνιση του τοπίου, ενώ συχνά σε κομβικά τους σημεία, όπως η έναρξη, η αφηγηματική κάμερα εστιάζεται σε λεπτομέρειες του σκηνικού.[28] Εδώ ο διηγηματογράφος σαφώς

25 Ακόμη και ο νικητής του διαγωνισμού, Γ. Δροσίνης, ελέγχεται γιατί στη «Χρυσούλα» αναφέρεται σε παραθαλάσσιο χωριό με το συνηθισμένο όνομα Καστανιά, παρόλο που τέτοιο χωριό δε έχει υποπέσει στην αντίληψη των κριτών. Για έναν άλλο διαγωνιζόμενο επισημαίνεται ότι πραγματοποίησε «γεωγραφικό λάθος […] ασύγγνωστον εις Έλληνα διηγηματογράφο», βλ. Παράρτημα της Εστίας, *Εστία* 1883, τομ. Β΄, 4.

26 Η Βασαρδάνη υποστηρίζει ότι σε αρκετά κείμενα που συνομιλούν με την ηθογραφία ο Βουτυράς δε στηρίζεται σε αυθεντικές λαϊκές παραδόσεις αλλά συνθέτει δικές του (Βασαρδάνη 1997, 304).

27 Εξαίρεση αποτελεί «Ο αγριότραγος» (Βουτυράς 1999, 200-208), όπου στο εκτενές αφηγηματικό πλαίσιο κυριαρχεί ο διάλογος.

28 «Ο Γέρο-Μούγας», «Το ερημόσπιτο», «Το κακούργημα του ιερέως», «Η αγάπη της νεράιδας» (Βουτυράς 1994, 143-148, 149-154, 411-413, 430-434 αντίστοιχα), «Οι τρεις γριές», «Τόπος ψυχών», «Ο κουρσάρος» (Βουτυράς 1995α, 34-41, 42-47, 396-412 αντίστοιχα), «Η μαγεμένη λίμνη» (Βουτυράς 1999, 265-267).

συγκλίνει με το πρότυπο της ηθογραφίας, ο τρόπος όμως που χειρίζεται την περιγραφή είναι ολωσδιόλου διαφορετικός. Αν οι ηθογράφοι της περιόδου 1880-1900, ακόμη και αυτοί που στοχεύουν και στην υποβολή ατμόσφαιρας, όπως ο Παπαδιαμάντης, επιχειρούν να ζωγραφίσουν με αντικειμενική ακρίβεια το τοπίο, ο Βουτυράς δημιουργεί την αίσθηση ότι αυτό που περιγράφει απορρέει κυρίως από την υποκειμενική αντίληψη εκείνου που παρατηρεί.

Ενδεικτική ως προς αυτό είναι η τάση εξανθρωπισμού επιμέρους στοιχείων της περιγραφής. Το ερημόσπιτο, για παράδειγμα, του ομώνυμου διηγήματος παρουσιάζεται «σα σκοπός στο ψήλωμα των βράχων» που «φαινότανε να κοιτάζει τη θάλασσα σα να περίμενε κάποιον να έρθει» (Βουτυράς 1994, 149) - εικόνα που γρήγορα γίνεται ξεκάθαρο ότι οφείλεται στη διάθεση του πρωτοπρόσωπου αφηγητή που ανοιχτά χαρακτηρίζεται κακή, καθώς, όπως ομολογεί, αισθάνεται «μόνος διαβάτης του κόσμου έρημος» (Βουτυράς 1994, 150). Αντίστοιχο ρόλο διαδραματίζει και το μοτίβο του ήχου που εμφανίζεται σε διάφορες εκδοχές (κύμα, φωνή, τραγούδι, ούρλιασμα) και διατρέχει τα περισσότερα περιγραφικά μέρη των συγκεκριμένων διηγημάτων: η κρυφή απειλή και ο τρόμος που κατατρύχει τα πρόσωπα αντανακλάται σ' αυτό που ακούν ή νομίζουν ότι ακούν. Έτσι, οι αναπαραστάσεις του σκηνικού δεν αποβλέπουν στο να ενδυναμώσουν την «πατριδογνωσία» και, κατ' επέκταση, την εθνική συνείδηση των αναγνωστών.[29] Αντίθετα, πρόκειται για «τόπους ψυχών», για να παραφράσουμε τον τίτλο ενός από τα διηγήματα, για αντικειμενικές συστοιχίες σε σχέση με τη διάθεση της στιγμής των ηρώων, οι οποίες μεταδίδουν περισσότερο την αίσθηση μιας ανησυχίας παρά αυτή της νοσταλγίας ενός σταθερού σημείου αναφοράς, όπως είθισται στην τυπική ηθογραφία.[30]

29 Η κριτική έχει υπογραμμίσει τον γενικότερα κοσμοπολίτικο χαρακτήρα των διηγημάτων του Βουτυρά και έχει επισημάνει την απόσταση που κρατούν από τη συνήθη για τη λογοτεχνία της εποχής προβολή του εθνικού στοιχείου (Βασαρδάνη 1992, 53, Βασαρδάνη 1997, 291-292, Μπασκόζος 1999, 16-17).

30 Δεν είναι τυχαίο εξάλλου ότι η απόσταση ανάμεσα στο γενικό που αφορά την ηθογραφία και το ατομικό που ενδιαφέρει τον Βουτυρά λειτουργεί για πολλούς κριτικούς ως αδιάσειστο τεκμήριο προκειμένου να τον κατατάξουν στον αντίποδα της ηθογραφίας (Αλεξίου 1990, 25-26, Μπασκόζος 1999, 22-23).

Ως προς την εγκιβωτισμένη ιστορία εύκολα διαπιστώνει κανείς ότι η εισαγωγή της πραγματοποιείται με ανορθόδοξο τρόπο. Στο «Ερημόσπιτο» και τον «Τόπο ψυχών» η πράξη της αφήγησης από τον ενδοδιηγητικό αφηγητή έχει κατ' ουσία λάβει χώρα εκτός των ορίων του κειμένου. Στον «Γερο-Μούγα», από την άλλη, ένα κομμάτι της λείπει, καθώς στην αρχή εντοπίζεται η φράση «Ο ψαράς έπαψε τη διήγησή του» (Βουτυράς 1994, 143). Λίγο αργότερα ο ψαράς ζητά από το ακροατήριο να του θυμίσει το σημείο που σταμάτησε για να ξαναπιάσει το νήμα. Ωστόσο, την ώρα που ετοιμάζονται να το πράξουν («Εκεί που…») τους διακόπτει γιατί στο μεταξύ το έχει ανακαλέσει από μόνος του («Θυμούμαι, θυμούμαι…», Βουτυράς 1994, 144). Αυτό που εν τέλει δε λέγεται αποτυπώνεται στο κείμενο με αποσιωπητικά, τα οποία ο αναγνώστης καλείται να καλύψει με δικές του εικασίες.

Παρά όμως τις παραπάνω προσαρμογές του εγκιβωτισμού στο βουτυραϊκό ύφος, οι ιστορίες που παρατίθενται σε μεγάλο βαθμό συγκλίνουν με τις αντίστοιχες ηθογραφικών διηγημάτων. Ως προς την τεχνική υιοθετούν την ευθύγραμμη αφήγηση, με αρχή, μέση και τέλος σε ισόρροπη ανάπτυξη, τους σχηματικούς χαρακτήρες, την ταχύτητα και την αφηγηματική οικονομία που διακρίνουν τα είδη της λαϊκής προφορικής λογοτεχνίας.[31] Με άλλα λόγια απέχουν από τον ιδιότυπο τρόπο αφήγησης που συνήθως εγκολπώνεται ο Βουτυράς, πράγμα που υποδηλώνει ότι συνειδητά διαφοροποιεί το ύφος του, σύμφωνα με το πρότυπο της λαϊκής μούσας. Ως προς το περιεχόμενό τους, οι εγκιβωτισμένες ιστορίες είναι φανερό ότι βρίσκονται σε στενή εξάρτηση από το τοπίο που απεικονίζεται στο εξωτερικό πλαίσιο, καθώς αυτό παρέχει και την αφορμή για την εξιστόρησή τους. Η συνάφεια ανάμεσα σε τοπίο και αφήγηση επίσης παραπέμπει στην ηθογραφία. Μπορεί κανείς να θυμηθεί εδώ τον Καρκαβίτσα και τον Εφταλιώτη, οι οποίοι μιλούν για λαϊκές παραδόσεις που αναδύονται σχεδόν αυτόνομα από το ελληνικό τοπίο[32] ή ακόμη και τον Βιζυηνό που στο «Μόνον της

31 Βλ. σχετικά τους «επικούς νόμους» που κατά τον Olrik διέπουν τις λαϊκές προφορικές αφηγήσεις (Olrik 1992, 41-61).

32 Βλ. τις απόψεις που εκφράζει ο Καρκαβίτσας στον πρόλογο της πρώτης συλλογής διηγημάτων του [1892] (Καρκαβίτσας 1973, 127) και τα αυτοαναφορικά σχόλια στα διηγήματα του Εφταλιώτη, «Ο παππά Σωφρόνιος» (Εφταλιώτης 1989, 24), «Η Στραβοκώσταινα» (Εφταλιώτης 1989, 32) και «Η λαχτάρα του γέρο Ανέστη» (Εφταλιώτης 1989, 234-235).

ζωής του ταξείδιον» συνδέει το πρόσωπο του παραμυθά παππού με το λόφο της Μπαήρας (Βιζυηνός 1980, 200).

Αν όμως, όπως είδαμε παραπάνω, ο τόπος αντανακλά τον ψυχισμό των χαρακτήρων, εύλογα τίθεται το ερώτημα κατά πόσον η εγκιβωτισμένη αφήγηση προσλαμβάνει ανάλογο ρόλο. Στο «Ερημόσπιτο» τα πράγματα είναι πιο ξεκάθαρα, αφού ο πρωταγωνιστής εξομολογείται πως η ιστορία του «θύμιζε πολλά που λησμονούσε» (Βουτυράς 1994, 151), ενώ στον «Γερο-Μούγα» και τον «Τόπο ψυχών» ο αναγνώστης μάλλον αφήνεται να προχωρήσει στις δικές του υποθέσεις. Εντούτοις, και στα τρία αυτά διηγήματα οι εγκιβωτισμένες αφηγήσεις φιλτράρονται μέσα από τη μνήμη των προσώπων. Στον «Γερο-Μούγα» η φράση « […] σα να φοβότανε να μην προσβληφθεί η δύναμη της μνήμης του» (Βουτυράς 1994, 144) προηγείται της αφήγησης του ψαρά. Στο «Ερημόσπιτο» και στον «Τόπο ψυχών» οι συνθήκες είναι πιο ιδιόμορφες: οι αφηγητές του εξωτερικού πλαισίου ανακαλούν τις ιστορίες από μνήμης, παρ' ολ' αυτά αυτούσιες, με τα λόγια του ενδοδιηγητικού αφηγητή να μπαίνουν σε εισαγωγικά («Τόπος ψυχών») ή να παρατίθενται έπειτα από ένα αφηγηματικό κενό και με χρονικούς και τοπικούς δείκτες που παραπέμπουν στην προγενέστερη στιγμή της άμεσης διατύπωσής τους («Το ερημόσπιτο»). Η διήθηση της εγκιβωτισμένης ιστορίας στη συνείδηση των εξωτερικών αφηγητών δημιουργεί το συνειρμό ότι τα περιστατικά μίσους, έρωτα και θανάτου που εξιστορούνται σχετίζονται με σκέψεις που τους απασχολούν. Υπό αυτό το πρίσμα, οι εγκιβωτισμένες αφηγήσεις, όπως ακριβώς οι περιγραφές του τοπίου, λειτουργούν ως αντικειμενικές συστοιχίες σε σχέση με τον ψυχισμό των πρωταγωνιστών. Συνεπώς, για άλλη μια φορά το ηθογραφικό υλικό εξυπηρετεί περισσότερο την πρόθεση του συγγραφέα να περάσει στους αναγνώστες του με λανθάνοντα τρόπο όψεις του σκοτεινού εσωτερικού κόσμου των ηρώων παρά την επιθυμία του να συνεισφέρει στην εθνική αυτογνωσία μέσα από διαυγείς και καθησυχαστικές εκδοχές ελληνικότητας.

Διεισδυτικότερη όμως σχέση με την ηθογραφία αναπτύσσουν και τα διηγήματα που υιοθετούν εξ ολοκλήρου τη μορφή ενός λαϊκού αφηγηματικού είδους. Εδώ το υπερφυσικό και μυστηριακό στοιχείο που ενυπάρχει στα παραμύθια και τους μύθους, η αοριστία που προσδίδει διαχρονικότητα στα μηνύματά τους, αλλά

και η ευθύγραμμη αφήγηση που οδηγεί σύντομα και στρωτά στην κορύφωση και τη λύση γίνονται βασικοί άξονες συγκρότησης των κειμένων. «Το κούφιο δέντρο» [1905] (Βουτυράς 1995β, 227-231) αποτελεί ένα ενδιαφέρον παράδειγμα· το διήγημα εγκολπώνεται τη φόρμα του μύθου, της σύντομης δηλαδή αλληγορικής διήγησης που αποσκοπεί σ' ένα ξεκάθαρο δίδαγμα (Λουκάτος 1992[4], 130). Έτσι, αν στην περίπτωση των εγκιβωτισμένων παραδόσεων το λαογραφικό υλικό υπηρετούσε περισσότερο εσωτερικούς στόχους που απέρρεαν από τις ψυχογραφικές ανάγκες της αφήγησης, εδώ ο στόχος διανοίγεται προς τα έξω και αφορά στην αφύπνιση των αναγνωστών ως προς μια βαθύτερη αλήθεια σχετική με την ανθρώπινη φύση.[33]

Όπως ακριβώς συμβαίνει σε ένα λαϊκό μύθο, η αφήγηση μπαίνει κατευθείαν στο θέμα που αφορά σε μια αόριστη χώρα η οποία ξεσηκώνεται εναντίον εκείνου που κατέχει την εξουσία και φέρει ένα όνομα που παραπέμπει στη λαϊκή παράδοση, Δράκοντας. Η ιστορία διαλέγεται με τις γνωστές παραδόσεις με δράκους που εμφανίζονται να στοιχειώνουν διάφορες περιοχές της Ελλάδας, απαιτώντας ανθρωποθυσίες, ερωτικές συνευρέσεις με κοινές θνητές ή υλικά ανταλλάγματα (Πολίτης 1965, 210-215, 219-228). Στην προκειμένη περίπτωση έχουμε να κάνουμε με έναν γίγαντα πολεμιστή,[34] ο οποίος εμφανίζει και μια ζωώδη φύση, όπως δηλώνουν οι επαναλαμβανόμενες αναφορές στο τρίχωμά του (Βουτυράς 1995β, 229, 231). Η ύπαρξή του συνυφαίνεται με το φυσικό τοπίο, όπως είθισται και με τους δράκους των λαϊκών αφηγήσεων. Ωστόσο, αν στις τελευταίες οι δράκοι κατοικοεδρεύουν συνήθως σε σπήλαια ή πηγές, ο Δράκοντας του Βουτυρά ζει σε μια τεράστια κουφάλα στο κούφιο δέντρο που αναφέρεται στον τίτλο, το οποίο μάλιστα είναι παμπάλαιο, αφού γενεές επί γενεών μιλούν για την ύπαρξη του.[35] Η επιλογή αυτή δεν είναι τυχαία· το τίμημα που το συγκεκριμένο

33 Η Βασαρδάνη αποκαλεί τη συγκεκριμένη ομάδα κειμένων «αλληγορικά παραμύθια» και σημειώνει τη σχέση τους με την ηθογραφία (Βασαρδάνη 1997, 303).

34 Το ύψος και γενικότερα το υπερβάλλον μέγεθος αποτελεί επαναλαμβανόμενο χαρακτηριστικό των δράκων στις παραδόσεις (Πολίτης 1965, 213, 215, 221, 223, 224).

35 «Οι γέροι έλεγαν, καθώς είχαν ακούσει από άλλους γέρους και αυτοί απ' άλλους, ότι προ χρόνων πολλών το είχαν φυτέψει εκεί για να σκιάζει τους οδοιπόρους» (Βουτυράς 1995β, 228).

θηρίο απαιτεί από τους ανθρώπους της περιοχής είναι τα πολύτιμα είδη που έχουν στην κατοχή τους. Η οικονομική εκμετάλλευση των αδυνάμων από όσους ασκούν αυθαίρετα την εξουσία είναι ένα θέμα που γενικότερα απασχολεί τον Βουτυρά (Τσοκόπουλος 1994, 42-43, Τσοκόπουλος 2012, 173-178) και ο μύθος του «Κούφιου δέντρου» εδράζεται ακριβώς σε αυτό. Με το σύμβολο του δέντρου υπογραμμίζεται η παλαιότητα αυτού του καθεστώτος άρα και οι βαθιές ρίζες του στον ανθρώπινο πολιτισμό.

Το άτομο που θα αντιμετωπίσει τον Δράκοντα στη δεύτερη κιόλας παράγραφο κατονομάζεται, όπως συμβαίνει συνήθως στους μύθους που υποτίθεται ότι αναφέρονται σε υπαρκτά πρόσωπα και γεγονότα (Λουκάτος 1992[4], 130), με το παράξενο όνομα, βουτυραϊκής υφής, Σμυρτιάς. Πρόκειται για το αρχέτυπο του γενναίου παλικαριού που, έχοντας στο μυαλό την αγαπημένη του, ξεκινά να αντιμετωπίσει το τρομερό πλάσμα. Το κείμενο εμμένει στο ότι όλη η κοινότητα αναγνωρίζει την ξεχωριστή του υπόσταση και συντάσσεται στο πλευρό του. Έτσι, όλη η πρώτη ενότητα μέσα από μια ευθύγραμμη αφήγηση που ξετυλίγεται με γρήγορες εναλλαγές εικόνων μεταφέρει τις πυρετώδεις προετοιμασίες για το σπαθί, το μανδύα και το θώρακα του ήρωα (Βουτυράς 1995β, 227-228). Εδώ δε λείπουν και οι φράσεις που παραπέμπουν απευθείας στη διατύπωση του λαϊκού ποιητικού λόγου, όπως «να πελεκά τα σίδερα, να κόβει το ατσάλι και να θρυμματίζει το βράχο» (Βουτυράς 1995β, 227),[36] ενώ η παρατακτική σύνδεση με την επανερχόμενη χρήση του «και» ανακαλεί το ιδίωμα των μύθων της Βίβλου.

Η αναμέτρηση των δυο αντιπάλων καταλαμβάνει δυο μόλις παραγράφους και αποδεικνύεται πολύ ευκολότερη από ό,τι αναμενόταν, κυρίως γιατί ο Δράκοντας, επαναπαυμένος στη σιγουριά της δύναμής του, η οποία μάλιστα συμβολίζεται σατιρικά με το τσιμπούκι που αμέριμνος καπνίζει, δεν δείχνει την απαιτούμενη ετοιμότητα. Όταν ο ήρωας, νικητής πια, εισέρχεται στην κουφάλα του δέντρου, βρίσκεται αντιμέτωπος, όπως συμβαίνει στα παραμύθια, με έναν απρόσμενα πολυτελή χώρο, ξεχωριστό σημείο του οποίου είναι ένας ψηλός θρόνος. Αφού κοιμάται για να ξαποστάσει, υποβάλλεται σε μια διαδικασία μαγικής

36 Πρβλ. και τη φράση που παρατίθεται στη συνέχεια «το θώρακα της μαυρομαλλούσας και ψηλής, λιγνής σαν κυπαρίσσι κόρης» (Βουτυράς 1995β, 229).

μεταμόρφωσης: το σώμα του σταδιακά αρχίζει να ομοιάζει με εκείνο του Δράκοντα. Ταυτόχρονα συνειδητοποιεί τη διαφορά από όσους τον έστειλαν να πράξει το ανδραγάθημα και συμπεραίνει στην καταληκτήρια φράση: «Ήμουν γεννημένος για Δράκοντας» (Βουτυράς 1995β, 231). Ο μύθος οδηγεί στο επιμύθιο ότι η εξουσία, που κρύβεται πίσω από το σύμβολο του κούφιου δέντρου, μοιραία ανακυκλώνεται και διαβρώνει ακόμη και τους αρχικά εκλεκτούς, οι οποίοι γρήγορα μετατρέπονται ακριβώς σε αυτό που ξεκίνησαν να ανατρέψουν.

Η εξέταση της συγκεκριμένης κατηγορίας διηγημάτων κατέδειξε, πιστεύω, ότι η συνομιλία του Βουτυρά με την ηθογραφία πραγματοποιείται με γόνιμο και δημιουργικό τρόπο. Άλλωστε, παρά τη σύγχυση που συνοδεύει τον όρο, που, όπως είδαμε οδηγεί και στη διένεξη για το αν είναι ή αν δεν είναι τελικά και αυτός ηθογράφος, δε θα πρέπει να λησμονούμε ότι η ηθογραφία δεν προκύπτει μονάχα από την τοποθέτηση του σκηνικού μιας ιστορίας σε αγροτικό ή αστικό χώρο, αλλά τουλάχιστον, έτσι όπως ιστορικά διαμορφώθηκε από τη γενιά του 1880, αφορά και στη στροφή στο πρότυπο λαϊκών λογοτεχνικών ειδών. Το υπερφυσικό και μυστηριακό στοιχείο που διέπει πολλά από τα πεζά αυτά είδη είναι αναμενόμενο να ελκύει τον Βουτυρά, καθώς ανταποκρίνεται πλήρως στην ατμόσφαιρα που επιδιώκει ο ίδιος να διαμορφώσει στα πεζογραφήματά του. Από την άλλη, αν δεχτούμε το μύθο του αυτοδίδακτου συγγραφέα, αντιλαμβανόμαστε ότι το αυθόρμητο ένστικτό του τον φέρνει εγγύτερα στην ποιητική πρωτογενών αφηγηματικών μορφών, όπως είναι η παράδοση, ο μύθος και το παραμύθι,[37] παρά σ' αυτή λόγιων αφηγήσεων. Βέβαια, σε ένα πληθωρικό και πολυσχιδές έργο, γραμμένο συχνά υπό την πίεση του βιοπορισμού, είναι φυσικό να βρίσκει κανείς ίχνη από διαφορετικά λογοτεχνικά ρεύματα. Ωστόσο, τα διηγήματα που συγκλίνουν προς την ηθογραφία, ακόμη και αν αντιπροσωπεύουν ένα σχετικά περιορισμένο ποσοστό στο σύνολο της διηγηματογραφίας του, φαίνεται να έχουν προσελκύσει το ενδιαφέρον σύγχρονων και παλιότερων κριτικών (Τερζάκης 1934, 1019, Βασαρδάνη 1997, 301-304, Τσοκόπουλος 1995α, 12). Αυτό πιστεύω ότι οφείλεται και στο γεγονός ότι τον γνωστό από την προηγούμενη γενιά δρόμο

37 Δεν είναι τυχαίο ότι ο Α. Καραντώνης χαρακτηρίζει τα διηγήματά του «παραμύθια του πραγματικού κόσμου» (Μπασκόζος 1999, 18).

ο Βουτυράς επιχείρησε να τον ανανεώσει, τονίζοντας πτυχές του που είχαν μείνει σχεδόν αναξιοποίητες και προσαρμόζοντάς τον στις ανάγκες της δικής του ιδιαίτερης ποιητικής. Επομένως, τα διηγήματα αυτά έχουν σημαίνουσα θέση στη συγκρότηση του συνολικού πεζογραφικού του πορτραίτου.

Βιβλιογραφία

Αλεξίου, Στ.: «Δημοσθένης Βουτυράς». Στο *Αφιέρωμα στον Ι. Μ. Παναγιωτόπουλο*, επιμ. Εμμ. Κριαράς. Θεσσαλονίκη: Μαλλιάρης-Παιδεία 1990: 25-33.

Αλήτης, Π.: «Δημοσθένης Βουτυράς». Στο Δ. Βουτυράς, *Άπαντα*. Τόμος Β΄, επιμ. Β. Τσοκόπουλος. Αθήνα: Δελφίνι 1995α.

Βασαρδάνη, Β.: «Δ. Βουτυράς: πρωτοπόρος και άγνωστος». *Διαβάζω* 279 (22/1/1992): 51-55.

————: «Δημοσθένης Βουτυράς». *Η παλαιότερη πεζογραφία μας, από τις αρχές της ως τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο*. Τόμος Ι΄ (1900-1914). Αθήνα: Σοκόλης 1997: 280-322.

Βαρίκας, Β.: «Δημοσθένης Βουτυράς». Στο Δ. Βουτυρά, *Άπαντα (επιλογή πρώτη)*, επιμ. Β. Βαρίκας. Αθήνα: Δίφρος 1958: 7-33.

Beaton, R.: «Realism and folklore in nineteenth-century Greek fiction». *Byzantine and Modern Greek Studies* 8 (1982-1983): 103-122.

Βιζυηνός, Γ. Μ.: *Νεοελληνικά διηγήματα*, επιμ. Π. Μουλλάς. Αθήνα: Εστία 1980.

Βίττι, Μ.: *Ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας*. Αθήνα: Κέδρος 1991[3].

Βουτουρής, Π: *Ως εις Καθρέπτην… προτάσεις και υποθέσεις για την ελληνική πεζογραφία του 19ου αιώνα*. Αθήνα: Νεφέλη 1995.

Βουτυράς, Δ.: *Άπαντα*. Τόμος Α΄, επιμ. Β. Τσοκόπουλος. Αθήνα: Δελφίνι 1994.

————: *Άπαντα*. Τόμος Β΄, επιμ. Β. Τσοκόπουλος. Αθήνα: Δελφίνι 1995α.

————: *Άπαντα*. Τόμος Γ΄, επιμ. Β. Τσοκόπουλος. Αθήνα: Δελφίνι 1995β.

————: *Άπαντα*. Τόμος Δ΄, επιμ. Β. Τσοκόπουλος. Αθήνα: Δελφίνι 1999.

————: *Άπαντα*. Τόμος Ε΄, επιμ. Β. Τσοκόπουλος. Αθήνα: Στάχυ 2001.

Γκόρπας, Θ.: *Περιπετειώδες κοινωνικό και μαύρο νεοελληνικό αφήγημα*. Τομος Α΄. Αθήνα: Σίσυφος 1981.

Δημαράς, Κ. Θ.: *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας, από τις πρώτες ρίζες ως την εποχή μας*. Αθήνα: Ίκαρος 1987[8].

Εφταλιώτης, Αργ.: *Νησιώτικες ιστορίες*. Αθήνα: Νεφέλη 1989.

Karaiskou, M.: *The formation of the modern Greek short story (διήγημα): critical perspectives and narrative practice (1880-1920)*. Ανέκδοτη διδακτορική διατριβή. King's College London 2002.

Καρκαβίτσας, Α.: *Άπαντα*. Τόμος Α΄, επιμ. Γ. Βαλέτας. Αθήνα: Γιοβάνης 1973.

————: *Τα λόγια της πλώρης*. Αθήνα: Εστία 1997.

Λουκάτος, Δ. : *Εισαγωγή στην ελληνική λαογραφία*. Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ 1992[4].

Μηλιώνης, Χρ.: «Παπαδιαμάντης και ηθογραφία ή Ηθογραφίας αναίρεσις». *Γράμματα και Τέχνες* (Ιανουάριος 1992): 15-32.

Μουλλάς, Π.: «Το νεοελληνικό διήγημα και ο Γ. Μ. Βιζυηνός». Στο Γ. Μ. Βιζυηνός, *Νεοελληνικά διηγήματα*, επιμ. Παν. Μουλλάς. Αθήνα: Ερμής 1980.

————: *Η μεσοπολεμική πεζογραφία. Από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939)*. Τόμος Α΄. Αθήνα: Σοκόλης 1993.

Μπασκόζος, Γ. : «Εισαγωγή. Η ρευστή πραγματικότητα και ο Δημοσθένης Βουτυράς». Δημοσθένης Βουτυράς: *Άπαντα*. Τομος Δ΄, επιμ. Β. Τσοκόπουλος. Αθήνα: Δελφίνι 1999: 11-28.

Νιρβάνας, Π.: «Ο άνθρωπος – διήγημα», *Η Καθημερινή, Επτά Ημέρες* (8/11/1998): 31.

Ξενόπουλος, Γρ.: «Ο Βουτυράς και το διήγημα». *Άπαντα*. Τόμος 11. Αθήνα: Μπίρης 1971: 156-179.

————: «Ο Λαγκάς, υπό Δημοσθένη Βουτυρά». *Παναθήναια* ΣΤ΄ (31/5/1903): 507 -508.

————:«Αθηναϊκή ηχώ». *Εστία* 33 (1892): 264-267.

————: «Παρορίτης κατά Βουτυρά. Εντυπώσεις και κρίσεις του Γρ. Ξενόπουλου». Στο Δ. Βουτυράς, *Άπαντα*. Τόμος Ε΄, επιμ. Β. Τσοκόπουλος. Αθήνα: Στάχυ 2001: 490-499.

Olrik, A.: *Principles for oral narrative research*, trans. K. Wolf, J. Jensen. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press 1992.

Παπακώστας, Γ.: *Το περιοδικό Εστία και το διήγημα*. Αθήνα: Εκπαιδευτήρια Κωστέα – Γείτονα 1982.

Παρορίτης, Κ.: «Το πρόβλημα Βουτυρά». Στο: Δ. Βουτυράς, *Άπαντα*. Τόμος Ε΄, επιμ. Β. Τσοκόπουλος. Αθήνα: Στάχυ 2001: 469-483.

Πολίτης, Ν. Γ.: *Μελέται περί του βίου και της γλώσσης του ελληνικού λαού. Παραδόσεις*. Τόμος Α΄. Αθήνα: Εργάνη 1965.

Πολίτου-Μαρμαρινού, Ε.: «Ηθογραφία», *Πάπυρος Λαρούς Μπριτάννικα*. Τόμος 26. Αθήνα: Πάπυρος 1987: 219-221.

Pratt, M. L.: «The short story: the long and the short of it». Στο *The new short story theories*, επιμ. C. E. May. Athens: Ohio University Press 1994: 91-113.

Ροΐδης, Εμμ.: «[‘Σκηναί της ερήμου’ του Κ. Μετ. Βοσπορίτου]. Πρόλογος». Στο Εμμ. Ροΐδης: *Άπαντα*. Τόμος Ε΄ (1894-1904), επιμ. Α. Αγγέλου. Αθήνα: Ερμής 1978: 287-295.

Τερζάκης, Α.: «Σύγχρονοι Έλληνες λογοτέχνες. Δημοσθένης Βουτυράς». *Νέα Εστία* 190 (1934): 1015-1022.

Τσίρκας, Σ.: «Ο διηγηματογράφος Δημοσθένης Ν. Βουτυράς». *Αλεξανδρινή Λογοτεχνία* (1948): 28-48.

Τσοκόπουλος, Β.: «Εισαγωγή». Στο Δ. Βουτυράς, *Άπαντα*. Τομος Α΄, επιμ. Β. Τσοκόπουλος. Αθήνα: Δελφίνι 1994: 21-50.

——————: «Εισαγωγή». Στο Δ. Βουτυράς, *Άπαντα*. Τομος Β΄, επιμ. Β. Τσοκόπουλος. Αθήνα: Δελφίνι 1995: 11-21.

——————: «Εισαγωγή». Στο Δ. Βουτυράς, *Άπαντα*. Τομος Ε΄, επιμ. Β. Τσοκόπουλος. Αθήνα, Στάχυ 2001: 11- 28.

——————: «Ο Πειραιάς και το διήγημα της πόλης». *Η Καθημερινή*, Επτά Ημέρες (8/11/1998): 15-17.

——————: «Η πολιτική και αισθητική λειτουργία του έργου του Δημοσθένη Βουτυρά». Στο *Η νεοελληνική λογοτεχνία στον Μεσοπόλεμο. Ιστορική και φιλολογική προσέγγιση, Πρακτικά συνεδρίου*, επιμ. Α. Φωτόπουλος. Πύργος Ηλείας 2012: 173-178.

Χάρης, Π.: «Το πρόβλημα Βουτυρά (Εξ αφορμής μιας επιθέσεως)». Στο Δ. Βουτυράς, *Άπαντα*. Τομος Ε΄, επιμ. Β. Τσοκόπουλος. Αθήνα, Στάχυ 2001: 484-487.

Μετά την ηθογραφία: οι νέες κατευθύνσεις της μεσοπολεμικής διηγηματογραφίας (1920-1940)

Αθηνά Κορούλη *

Από τα ενδιαφέροντα χαρακτηριστικά του ελληνικού λογοτεχνικού μεσοπολέμου είναι ο μεταιχμιακός χαρακτήρας του, διαμορφωμένος από ένα πλέγμα αντιθέσεων που κριτικός λόγος και λογοτεχνικά κείμενα προβάλλουν. Συστηματικά καλλιεργείται η συνείδηση μιας τομής και μετάβασης από ένα παλαιό πνευματικό status quo προς ένα νέο.[1]

Η διάκριση σε περιφερειακά και κεντρικά λογοτεχνικά είδη αποτελεί μέρος αυτής της σύνθετης εικόνας των πολιτισμικών διεργασιών που καθορίζουν την ιδιαιτερότητα της λογοτεχνικής ατμόσφαιρας του μεσοπολέμου. Ειδικότερα, η μετατόπιση του διηγήματος από το κέντρο προς την περιφέρεια του νεοελληνικού λογοτεχνικού κανόνα είναι μια κοινή ανάμεσα στους μελετητές παραδοχή, την οποία ο Παναγιώτης Μουλλάς είχε συνοψίσει ως εξής: «Θα έλεγε κανείς ότι διήγημα και μυθιστόρημα, τα κυριότερα πεζογραφικά είδη, βρίσκονται σε αντιπαράθεση, αδυνατώντας να συνυπάρξουν στην εξουσία: η αναβάθμιση του ενός προκαλεί την υποβάθμιση του άλλου»[2].

* Αθηνά Κορούλη, διδάκτωρ Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών, φιλόλογος στη Δευτεροβάθμια εκπαίδευση.

1 Η ακόλουθη παρατήρηση του Γιάννη Ν. Μπασκόζου είναι χαρακτηριστική ως προς τη γενικότερη περιρρέουσα ατμόσφαιρα όπου αναπτύσσονται οι επιμέρους αντιθέσεις: «Η ελληνική κοινωνία διαπνεόταν από δυο αντίθετους πολιτιστικούς δρόμους, τον δυτικότροπο πολιτισμό των κυρίαρχων τάξεων και τον ανατολικοτραφή πολιτισμό των λαϊκών τάξεων. […] Δόκιμες ιστορίες της λογοτεχνίας (Κ. Θ. Δημαράς, Λ. Πολίτης …) ξεχωρίζουν την περίοδο του μεσοπολέμου σε δύο περιόδους, αυτή της 'παρακμής' και αυτή της γενιάς του '30. […] Είναι χαρακτηριστικό ότι ο Λ. Πολίτης επικρίνει τους Δ. Βουτυρά και Π. Πικρό ως εκφραστές του 'κλίματος της απαισιοδοξίας και της διάλυσης' φέρνοντάς τους σε αντίθεση με την αισιοδοξία του Φ. Κόντογλου και του Θ. Καστανάκη που ξεχώρισαν μέσα στην ίδια εποχή με αυτούς» (Μπασκόζος: «Ο μεσοπόλεμος και η πεζογραφία. Εισαγωγικές παρατηρήσεις προς διερεύνηση», 14-15).

2 Μουλλάς 1996, 109

Πρακτικά Ε΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτ. 2014): Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία
Τόμος Β΄ (ISBN: 978-960-99699-9-4)
© 2015 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

Την περίοδο του μεσοπολέμου η αντιπαράθεση αυτή εκδηλώνεται ως σύγκρουση ανάμεσα στα δύο αφηγηματικά είδη, γύρω από την οποία συσπειρώνονται και εκφράζονται διαφορετικές αντιλήψεις και προθέσεις. Σχηματικά θα μπορούσαμε να περιγράψουμε τη μεσοπολεμική λογοτεχνική περίοδο ως μια απόσταση που διανύεται από τη διατυπωμένη στα 1920 κρίση του Μ. Βάλσα πως «στην ιστορία της νεοελληνικής φιλολογίας, το διήγημα κρατεί μια πολύ σπουδαία θέση. *Η χρονολογία φαίνεται πολύ μακρυνή που θα υποσκελιστή απ' το ρομάντσο* […] τα έργα των διηγηματογράφων είναι τα πιο αντιπροσωπευτικά της νεοελληνικής φιλολογίας»[3] μέχρι την εκτίμηση που ο Γιώργος Θεοτοκάς κάνει στα 1934 πως «Αρχίζει λοιπόν στα ελληνικά γράμματα η περίοδος του μυθιστορήματος και του δοκιμίου […] το διήγημα φυσικά θα χάσει τα πρωτεία μες στην πεζογραφία μας και θα πάρει τη σωστή του θέση, θα γίνει δηλαδή ένας πλανήτης του μυθιστορήματος και θα γυρίζει γύρω απ' αυτό το κεντρικό πεζογραφικό είδος»[4] και την κατηγορηματική διαπίστωση του Βάσου Βαρίκα στα 1939 ότι «Το πατροπαράδοτο διήγημα [...] με την εμφάνιση της γενιάς του 1930 περνάει σε δεύτερο πλάνο. Δεν είναι πια η κυριαρχούσα φόρμα της νεοελληνικής πεζογραφίας»[5].

Από το τέλος της δεκαετίας του είκοσι[6] μέχρι και πριν από το τέλος της δεκαετίας του 1930 το είδος βρίσκεται στο επίκεντρο

3 Βάλσας, 83, η έμφαση δική μας. (Απόσπασμα από το κείμενο του Μ. Βάλσα δημοσιεύεται και στο περιοδικό *Ο Νουμάς*, όπου και η πληροφορία για τον τίτλο του κειμένου, «Το ελληνικό πνευματικό κίνημα», που δημοσιεύτηκε στη *La Revue de l' Époque*, τον Νοέμβριο του 1920· βλ. σχετικά Graz., 333.)

4 Θεοτοκάς, 16 (και στο Θεοτοκάς 2005, 123).

5 Βαρίκας [1]1939] [2]1979, 64-65.

6 Και πριν ακόμα από τη δεκαετία του 1920 διατυπώνονται σοβαρές και ηχηρές ενστάσεις για ό,τι στη διάρκεια του μεσοπολέμου συστηματικά και γενικευμένα θα αναδεικνυόταν ως η αχίλλειος πτέρνα του είδους. Η κριτική του Φώτου Πολίτη στα 1916 είναι απολύτως χαρακτηριστική της γενικότερης κριτικής επιφύλαξης που έχει αρχίσει να διατυπώνεται για το είδος: «Δι' ένα ξένον τα έργα των Ελλήνων διηγηματογράφων μόνον ως λαογραφικόν υλικόν ηδύναντο να εξετασθούν, αν συστηματικώτεραι και επιστημονικώτεραι λαογραφικαί μελέται δεν τους είχον αφαιρέσει από πολλού και αυτήν την παροδικήν αξίαν των. Διά τους Έλληνας διηγηματογράφους η δημιουργία δεν είναι κατανάλωσις ψυχικής και πνευματικής ενεργείας. Είναι μνήμη και κατά το μάλλον ή ήττον εύκολος συναρμολόγησις πραγματικών γεγονότων […] Δεν γίνεται κανείς ούτε απόλυτος, ούτε εξαιρετικώς αυστηρός, όταν υποστηρίζη ότι από την νεοελληνικήν διηγηματογραφίαν λείπει κάθε δημιουργική πνοή και κάθε φαντασία […]» (Πολίτης, 3 και στο Πολίτη 1938, 56).

μιας απορριπτικής, στην πλειοψηφία της, στάσης από λογοτέχνες και κυρίως κριτικούς της πεζογραφίας, με αποκορύφωμα ίσως τη διαπίστωση του Αντρέα Καραντώνη στα 1935: «Αντίθετα με το μυθιστόρημα, που τα τελευταία χρόνια πάλαιψε και παλεύει για να δυναμώσει και να μεστώσει το ρυθμό της εξέλιξής του, το διήγημα σέρνεται παράλυτο στα χρονιάτικα ημερολόγια, στις εφημερίδες και στα λαθρόβια περιοδικά, σα να καρτερά, μια πνοή αναστάσιμη, που θα το ζωντανέψει και θα το στυλώσει στα πόδια του, [...]»[7].

Μέσα από τους κύκλους των συζητήσεων που έλαβαν χώρα στο πλαίσιο αυτής της δημόσιας κριτικής, προκύπτει ότι το είδος σχεδόν ταυτίστηκε με τον όρο «ηθογραφία» εννοούμενο ως λαογραφικό πορτραίτο της νεοελληνικής υπαίθρου και της λαϊκής ζωής του μόχθου, που μην υπερβαίνοντας τον φωτογραφικό ρεαλισμό, και επιβαρυμένο με προβλήματα, όπως η προχειρότητα της μορφής και η τυποποιημένη θεματολογία, συνιστούσε πλέον μια παρωχημένη πεζογραφική πρακτική. Στο βαθμό, λοιπόν, που αφενός η υπέρβαση της ηθογραφίας ως ευρύτερης λογοτεχνικής κουλτούρας στην πνευματική ζωή του τόπου ετέθη ως προϋπόθεση ανανέωσης και αφετέρου το νεοελληνικό μυθιστόρημα ταυτίστηκε με το συγχρονισμό της νεοελληνικής πεζογραφίας με την ευρωπαϊκή, το διήγημα υποβαθμίζεται στην ιεραρχία του πεζογραφικού κανόνα.

Πολύ συνοπτικά αναφέρουμε ότι οι επικρίσεις για το είδος που διατυπώνονται σε αυτό το διάστημα συνδέονται μεταξύ τους με δύο τρόπους: αφενός όλες επισημαίνουν προβλήματα και ανεπάρκειες που θα μπορούσαμε να εντάξουμε στο ευρύτερο πλαίσιο της ηθογραφίας, και αφετέρου συνοδεύονται σχεδόν πάντα και σχεδόν όλες από τη διατύπωση μιας επιθυμίας που σταδιακά μετασχηματίζεται σε πεποίθηση πραγματοποίησής της: της επιθυμίας για νεοελληνικό μυθιστόρημα.

Το μυθιστόρημα, σε αντίθεση με το διήγημα, συσχετίζεται με τα καινούργια ιδανικά που προβάλλονται ως προϋποθέσεις ανανέωσης: τον εκσυγχρονισμό, τον πολιτισμό, την Ευρώπη, το μέλλον και την επική περίοδο της λογοτεχνικής πεζογραφίας, τη μοντέρνα τέχνη.[8] Από την άλλη πλευρά το διήγημα συσχετίστηκε με

7 Καραντώνης: «Αλκ. Γιαννόπουλου: 'Κεφάλια στη σειρά'. Έντεκα διηγήματα. Έκδοση Μακεδονικών Ημερών. Θεσσαλονίκη», 38 (και στο Καραντώνη [3]1990, 261).

8 Το μεσοπολεμικό αίτημα για μυθιστόρημα και λογοτεχνική ανανέωση έχει

‘παθογένειες’ της νεοελληνικής πεζογραφικής παράδοσης, όπως η γραφικότητα, η εθιμογραφία, η θεματολογική μονομέρεια, η αδυναμία ψυχολογικής διαγραφής των χαρακτήρων, η στατικότητα, η επιφανειακή προσέγγιση και η απουσία κριτικής ανάγνωσης της ζωής, παθογένειες εγγενώς συνδεδεμένες με «το αμαρτωλό παρελθόν της ηθογραφίας»[9], όπως το χαρακτηρίζει η Χριστίνα Ντουνιά.

Ως ενδεικτικά του τόνου της γενικότερης επικριτικής στάσης της λογοτεχνικής κριτικής που χρέωνε στο ελληνικό διήγημα τα προβλήματα της ηθογραφίας ας αναφέρουμε το σχόλιο της κριτικού Άλκη Θρύλου ότι «το τέλμα της στατικής ηθογραφίας» απέτρεψε και νέους συγγραφείς από το να καταπιαστούν με «συνθετικά έργα μακρά πνοής. Περιορίσθηκαν στο μικρό διήγημα. [...] Το μικρό όμως διήγημα, έστω κι όταν είναι άρτιο στο είδος του, δίνει πάντα την εντύπωση ενός σκίτσου. [...] Η νεοελληνική λογοτεχνία θα ανδρωθεί μόνον άμα έχει να παρουσιάσει άφθονα έργα μεστά. Άλλωστε τότε μόνον υπάρχει ελπίδα να σχηματισθεί κ’ ένα κάπως ευρύ αναγνωστικό κοινό. Ο σπασμωδικός τόνος των συλλογών αποκρούει τον κοινό αναγνώστη»[10], αλλά και τις ακόλουθες παρατηρήσεις του Θράσου Καστανάκη: «Τι είτανε η τρέχουσα φιλολογία μας τα τελευταία χρόνια: η γραφικότητα στάθηκε η μόνη της απασχόληση. Παπαδιαμάντης. Καρκαβίτσας. Κονδυλάκης. Ηθογραφία. [...] Ξαναγυρνώ λοιπόν πάλι στην ελληνική πρόζα και στη μανία της για το γραφικό. Καμμιά ψυχολογική ανάλυση: το ψυχολογικό διήγημα είναι εντελώς άγνωστο. Η Ελλάδα απ’ όλα τα διηγήματα αυτά φαίνεται: τόπος πανηγυριών, κηδειών, εκλογικών αγώνων, λιτανειών, και μιζέριας οικονομικής. [...] Τέτοια είναι η φιλολογία μας, κ’ είναι πολύ φυσικό τ’ ότι δεν μπόρεσε να δώσει μυθιστόρημα»[11].

απασχολήσει εκτενώς και πολύπλευρα τους μελετητές της περιόδου. Για μια διεξοδική μελέτη της σύνδεσης νεοτερικότητας και μυθιστορήματος από τη γενιά του ’30 βλ. Τζιόβας 2011, 172-233, όπου και πλούσια βιβλιογραφία για το θέμα· αναλυτική διερεύνηση της «επιθυμίας για το μοντέρνο» που εκφράζει η λογοτεχνική διανόηση του 1930 βλ. στο Καγιαλής 2007, 11-23, 183-207.

9 Ντουνιά, 657.

10 Θρύλος, 364-365.

11 Αρχείο Θράσου Καστανάκη, 17α. (Το παράθεμα προέρχεται από προσχέδιο μελέτης του Θράσου Καστανάκη· το προσχέδιο διαιρείται σε τρία μέρη και έχει τον τίτλο «Η φιλολογία σαν παράγοντας εθνικός».)

Ένα δεύτερο πρόβλημα που συσχετίστηκε με το διήγημα ήταν αυτό της προχειρογραφίας, πρόβλημα που μπορεί κανείς να παρακολουθήσει και μέσα από τον τρόπο με τον οποίο σχολιάστηκε η διηγηματογραφία του Δημοσθένη Βουτυρά. Το ενδιαφέρον που παρουσιάζει το «πρόβλημα Βουτυρά» έχει να κάνει με το γεγονός ότι οι ανεπάρκειες που υπογραμμίζονταν από τους επικριτές του έργου του χρησιμοποιούνταν από τους θαυμαστές του ως στοιχεία καινοτομίας για την ποιητική και την εξέλιξη του διηγήματος ως είδους.[12] Πιο συγκεκριμένα, η επαμφοτερίζουσα αντιμετώπιση της διηγηματογραφίας του Βουτυρά περιστράφηκε γύρω από χαρακτηριστικά ενός πεζογραφικού ύφους, που άλλοτε θεωρούμενα ως ανεπάρκειες σε επίπεδο ποιητικής υποθήκευαν το μέλλον του λογοτεχνικού είδους καθηλώνοντάς το στην προχειρογραφία της λογοτεχνίας του τύπου, και άλλοτε θεωρούμενα ως στοιχεία πρωτοτυπίας φανέρωναν την εκδήλωση ενός πρώιμου μοντερνισμού και την ανανέωση της σύντομης αφηγηματικής φόρμας στη νεοελληνική λογοτεχνία.

Στη δεύτερη πάντως μεσοπολεμική δεκαετία φαίνεται πως τελικά «το πρόβλημα Βουτυρά» επιλύθηκε στη βάση της κριτικής αποτίμησης που επιχείρησαν οι θαυμαστές του. Ο διηγηματογράφος Βουτυράς θεωρήθηκε λιγότερο ως ο υπεύθυνος της «προχειρογραφίας» και της «κατάντιας» του είδους,[13] αλλά κυρίως ως ο πρώτος συγγραφέας που εισήγαγε στο είδος την τέχνη της υποβολής,[14] ενώ ο Τέλλος Άγρας το 1935 προσδιόρισε γραμματολογικά

12 Για το διχασμό της κριτικής βλ. και Μπασκόζος: «Η περίπτωση Δ. Βουτυρά: Η κρίση της κριτικής», 44-50.

13 Για τις αυστηρές αυτές κρίσεις βλ. Χουρμούζιος 1979, 59.

14 Ο Αγγελος Τερζάκης, που πρωτοπαρουσιάστηκε στα νεοελληνικά γράμματα με μια συλλογή διηγημάτων στον απόηχο της διηγηματογραφίας του Δ. Βουτυρά, παρατηρούσε σχετικά το 1934: «Έδωσε διηγήματα, κυρίως μικρά [...] Δεν τράβηξε το ενδιαφέρον του η υπόθεση. Στηρίχτηκε τις περισσότερες φορές, που είναι ίσως κ' οι καλλίτερές του, σε μια παρατήρηση ψυχολογική κι' όχι σε μιαν 'ιστορία' [...] Δε μίλησε με τη σχολαστικήν εμμονή του διδαχτικού αφηγητή. Διαιστάνθηκε τον τρόπο ν' ανοίγει προεκτάσεις με τη χρήση όχι του λόγου αλλά της τελείας. Δεν εξάντλησε το νόημά του. Αντί να εξιστορήσει, υπέδειξε. Αυτή είναι η συμβολή του» (Τερζάκης: «Δημοσθένης Βουτυράς», 1018· και στο ίδιο, 1021: «Ίσως το μεγαλείτερο προτέρημα του Βουτυρά, εκείνο που ξεχωρίζει πάντως μόλις προσεγγίσεις το έργο του, είναι η υποβλητικότητα της αφήγησης»). Μάλιστα, στο αφιέρωμα του περιοδικού *Νέα Εστία* το 1958 είναι ξεκάθαρη η εικόνα του ρόλου που, με την ασφάλεια της απόστασης, δύο αξιόπιστες 'φωνές' του λογοτεχνικού μεσοπολέμου, ένας διηγηματογράφος και ένας κριτικός,

τη συμβολή του Δ. Βουτυρά με τον όρο «προσυμβολιστή».[15]

Διατυπώνοντας ένα πρώτο συμπέρασμα, θα λέγαμε πως αυτό που διαπιστώνει κανείς από τις κριτικές πηγές της περιόδου είναι ότι όσο το μυθιστόρημα συνιστά συνειδητή, συλλογική και συστηματική επιδίωξη της λογοτεχνικής κοινότητας, η αυστηρή κριτική στον όρο ηθογραφία[16] συνδέει το νεοελληνικό διήγημα με

αποδίδουν στη διηγηματογραφία του Βουτυρά. Τόσο ο Πέτρος Χάρης όσο και ο Αντρέας Καραντώνης αποτιμούν ιστορικά και αισθητικά τη διηγηματογραφία του Βουτυρά στη βάση της εκτίμησης όσων υπερασπίστηκαν την ανανέωση της ποιητικής του είδους στο επίπεδο της δομικής σύνθεσης: ο Πέτρος Χάρης κάνοντας λόγο για «μια προσφορά που ήταν κάτι έντονα νέο και προσωπικό, κάτι που δεν έμοιαζε με ό,τι είχαν δώσει ως τότε οι διηγηματογράφοι μας και δε θύμιζε γνωστούς εκφραστικούς τρόπους, δικών μας ή ξένων πεζογράφων» (Χάρης, 61 και στο Χάρη 1963, 81) και ο Α. Καραντώνης γράφοντας πως «Στη δημιουργία της ατμόσφαιρας αυτής, ο Βουτυράς είναι πραγματικά διηγηματογράφος 'εντεταλμένος'. Με λίγες λέξεις, με απλές περιγραφές, με σύντομους διαλόγους, ακόμη και με αποσιωπητικά, πραγματοποιεί εκείνο που θέλει. Είναι ένας εξαιρετικός τεχνίτης στο είδος του» (Καραντώνης: «Ανάμεσα σ' όνειρο και σε πραγματικότητα», 5 και στο Καραντώνη [3]1977, 55).

15 Άγρας, 573 (και στο Άγρας 1984, 254).

16 Είναι ενδιαφέρον πως παράλληλα με το διχασμό της κριτικής ως προς τη διηγηματογραφία του Δ. Βουτυρά, εξίσου αμφίθυμη, και λιγότερο απορριπτική, φανερώνεται και η σχέση των νεότερων πεζογράφων με το ηθογραφικό διηγηματογραφικό παρελθόν, κυρίως σε σχέση με τα πρόσωπα που το εκπροσωπούσαν. Μια πολύ χαρακτηριστική λογοτεχνική απόδοση αυτής της σχέσης, νεότερων πεζογράφων προς τους παλαιότερους, γίνεται στο διήγημα του Μ. Καραγάτση, «Ο άνθρωπος με το κανελί πανωφόρι» (1939), ακριβώς επειδή σε αυτό η παραδοχή της σχέσης νεότερων με παλαιότερους ως «πάλης» παίρνει μεν τη μορφή της σύγκρουσης ταυτόχρονα όμως παρουσιάζεται και ως σχέση βαθειάς γοητείας (αναλυτικότερα βλ. Κορούλη 2014, 181-188). Πάντως η επίδραση του όρου «ηθογραφία» στην κριτική θεώρηση της λογοτεχνικής πεζογραφίας αποδεικνύεται πολύ βαθειά· σε όλη τη διάρκεια των δύο μεσοπολεμικών δεκαετιών ο όρος απασχολεί άλλοτε συστηματικότερα και πιο έντονα και άλλοτε περισσότερο περιστασιακά τον κριτικό λόγο για τη νεοελληνική πεζογραφία, φέρνοντας σε αντιπαράθεση κατηγορηματικούς επικριτές, υπερασπιστές που αντιδρούν, και ψυχραιμότερους μελετητές. Ο Χριστόφορος Μηλιώνης έχει επισημάνει την αρνητική αξιολόγηση της ηθογραφίας από τη γενιά του Τριάντα χρησιμοποιώντας ως «*σίγουρο οδηγό*» το δοκίμιο του Θεοτοκά (Μηλιώνης 1991, 20-21, και στο Μηλιώνης [2]2002, 56-59). Ο Παντελής Βουτουρής έχει υποστηρίξει ότι «η εμμονή στην 'περιοριστική' σημασία που προσέλαβε ο όρος 'ηθογραφία' από τη νεότερη κριτική, ευθύνεται για την αποσιώπηση της προ του 1880 ηθογραφικής παραγωγής, ή -στις καλύτερες των περιπτώσεων- για αβάσιμες οροθετήσεις». Ο μελετητής προσθέτει ότι στη νεοελληνική πεζογραφία του 19ου αιώνα «εκδηλώνονται φυσικά διάφορες ηθογραφικές εκδοχές […], οι οποίες καθιστούν τη νεοελληνική ηθογραφία έκκεντρη και πολυσχιδή. Ο παγιωμένος, επομένως, ορισμός της ηθογραφίας (ως της ειδυλλιακής απεικόνισης των

τη 'μιζέρια' του στενού τοπικισμού, του φολκόρ λαογραφισμού, τη φωτογραφική αναπαράσταση της πραγματικότητας και της ηττοπαθούς ιδιοσυγκρασίας της πνευματικής της ατμόσφαιρας, και, επιπλέον, με την προχειρότητα της μορφής.

Ένα ερώτημα που προκύπτει για κάποιον που μελετά την ιεραρχική υποβάθμιση του διηγήματος ως λογοτεχνικού είδους στον ελληνικό μεσοπόλεμο, είναι αν το νεοελληνικό διήγημα υπερέβη τα αδιέξοδα που χρέωνε σε αυτό η κριτική της περιόδου, κι αν ναι, ποιες κατευθύνσεις συνδέθηκαν με αυτή την υπέρβαση.

Στην πραγματικότητα, παρά τις κατηγορίες περί «κατάντιας»[17], «παραλυσίας» και «καθυστερημένου λογοτεχνικού είδους»,[18] που το νεοελληνικό διήγημα δέχτηκε, τα κριτικά κείμενα της περιόδου δίνουν τη δυνατότητα να παρακολουθήσει κανείς και μιαν αντίρροπη τάση που φανερώνει, σε ένα παράλληλο αν και λιγότερο προφανές επίπεδο με αυτό των επικρίσεων, τη χαρτογράφηση μιας δυναμικής υπέρβασης των αδιεξόδων. Παράλληλα, δηλαδή, με τη συστηματική διατύπωση κριτικών ενστάσεων για το διήγημα και τη στροφή προς τη μεγάλη συνθετική φόρμα του μυθιστορήματος, υπήρχαν ενδείξεις πως το διήγημα είχε ήδη εκδηλώσει κι αυτό με τη σειρά του μια στροφή.

αγροτικών ηθών) είναι φανερό ότι είναι παραπλανητικός, αφού ανταποκρίνεται σε μία μόνο -και μάλλον όχι τη σημαντικότερη- ηθογραφική εκδοχή» (Βουτουρής 1995, 259, σημ. 1, και 258-259 αντίστοιχα). Στο μεσοπόλεμο πάντως ο όρος «ηθογραφία» ταυτίστηκε πρωτίστως με τη λιγότερη σημαντική εκδοχή αυτής της αφηγηματικής παράδοσης. Η ταύτιση αυτή αναγνωρίστηκε ως 'οικείο κακό' από ένα ευρύ φάσμα λογοτεχνών με ξεκάθαρες αισθητικές και ιδεολογικές διαφορές μεταξύ τους. Για παράδειγμα, σε απόλυτη, σχεδόν, σύμπνοια με τον Γιώργο Θεοτοκά του *Ελεύθερου Πνεύματος* (1929) και η Γαλάτεια Καζαντζάκη, υπό αριστερή οπτική, σημείωνε εμφατικά, σε διάλεξή της το 1930, ότι ο ηθογράφος «κάνει είδος κατώτερης τέχνης» και με λύπη της διαπίστωνε: «Λοιπόν, είναι λυπηρό να το πούμε, αλλ' είναι, δυστυχώς, έτσι: Οι νεοέλληνες συγγραφείς είμαστε όλοι ηθογράφοι. Ως τα τώρα κανένας δεν μπόρεσε ξεπερνώντας τα ελληνικά σύνορα να κινήση το παγκόσμιο ενδιαφέρον. Ούτε είναι αφορμή η γλώσσα μας, ως μη διεθνής, όπως συνηθίζουμε να λέμε, ίσως για να παρηγοριόμαστε. Είμαστε απλούστατα συγγραφείς de petite calibre. Καμιά γενικότης, καμιά διέπουσα ιδέα οιαδήποτε που να φανερώνη ότι ο συγγραφέας έχει αποχτήσει από τη ζωή του και την πείρα του ένα τρόπο να βλέπη συνολικά τη ζωή» (Καζαντζάκη, 268).

17 Χουρμούζιος: «'Κεφάλια στη σειρά' του Αλκ. Γιαννόπουλου», ό.π.

18 Καραντώνης: «Αλκ. Γιαννόπουλου: 'Κεφάλια στη σειρά'. Έντεκα διηγήματα. Έκδοση Μακεδονικών Ημερών. Θεσσαλονίκη», ό.π.

Η κατεύθυνση αυτής της στροφής καθίσταται ανιχνεύσιμη μέσα από την ανάδειξη ενός 'καινούργιου λεξιλογίου' που συστηματικά επαναλαμβανόταν. Πρόκειται για μια διαφοροποιημένη κριτική ορολογία που περιγράφει αλλαγές στη μορφή, στους εκφραστικούς τρόπους, στον ψυχικό τόνο, και στη μέθοδο προσέγγισης των καταστάσεων και των χαρακτήρων που οι συγγραφείς αξιοποιούν ως αφηγηματικό υλικό.

Κατ' αρχάς θα πρέπει να αναφέρουμε πως το διήγημα αναγνωρίζεται ως είδος απαιτητικό και σε επίπεδο ποιητικής όσο και αναγνωστικής πρόσληψης με καθορισμένα όρια αυτονομίας σε σχέση με το μυθιστόρημα. Επιπλέον, ο κριτικός λόγος της περιόδου φανερώνει τη μετάβαση από παλαιότερες αντιλήψεις για την ποιητική του είδους, όπως η σημασία της ορθολογικά οργανωμένης ενότητας, της συμμετρίας του σχεδίου, και της κομβικής σημασίας της δομικής ενότητας του τέλους, σε αισθητικούς κώδικες που φανερώνουν τον συντονισμό τους -ή τουλάχιστον μια τέτοια πρόθεση- με τις σύγχρονες για την εποχή ευρωπαϊκές καλλιτεχνικές τάσεις· πιο συγκεκριμένα, όσο απομακρυνόμαστε από την αισθητική του στενά ρεαλιστικού διηγήματος το ζητούμενο παύει να είναι η αριστοτεχνική αναπαράσταση μιας κεντρικής λεπτομέρειας γύρω από την οποία θα αναπτυχθεί η δράση, και το ενδιαφέρον μετατοπίζεται από τη δράση στην ατμόσφαιρα, από την εξωτερική στην εσωτερική (ψυχική) περιπέτεια.

Μεταξύ άλλων, επισημαίνεται η μετατόπιση του ενδιαφέροντος προς τα βάθη της συνείδησης, τις μυστικές πλευρές της ζωής, τον κόσμο των υποκειμενικών εντυπώσεων, προς την ανάλυση της εσωτερικής ζωής και των στιγμών εσωτερικής πάλης, προς τη διείσδυση σε περιοχές ανεξερεύνητες και στον λυρικό βίο της ψυχής· παράλληλα παρατηρείται η υποχώρηση της εξωτερικής δράσης, η δυσπιστία προς τον κανόνα της ενότητας και της συνοχής, η αξιοποίηση της υποβολής και των προεκτάσεων μέσα από την παράλειψη, τη σκοτεινότητα της έκφρασης και τις μυστικές σχέσεις ανάμεσα σε αντικείμενα, ιδέες, συναισθήματα, το στοχαστικότερο κοίταγμα της ζωής.

Η δυσκολία της σύνθεσης συνίσταται τώρα στις ερμηνευτικές προεκτάσεις των φαινομενικά ασήμαντων και τυχαίων λεπτομερειών ζωής και στο ρόλο του αναγνώστη να συνθέσει την ιστορία ή τις ιστορίες που υποφώσκουν στο βάθος της περιορισμένης

αφηγηματικής επιφάνειας. Η κριτική στρέφει την προσοχή της προς τη «μουσική σύνθεση» και τις συμβολικές προεκτάσεις, υποβαθμίζει τη σημασία της παραδοσιακής πλοκής και αναδεικνύει ως εμβληματική τροπικότητα του είδους την υποβλητική δύναμη της αποσιώπησης και του υπαινιγμού.[19]

Είναι χαρακτηριστική, για παράδειγμα, η έμφαση στους όρους «σύγχρονο», «μοντέρνο», «σπάσιμο κανόνων», «εσωτερική ζωή», «συμβολισμός» που εντοπίζει κανείς σε βιβλιοκρισίες και κριτικά δοκίμια, αλλά και οι όροι που επιλέγουν κριτικοί και λογοτέχνες της περιόδου, επιχειρώντας την κριτική αποτίμηση του είδους. Ο Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος κάνει λόγο για «καινούργια ορμή» που πήρε η παράδοση του διηγήματος στα χρόνια του μεσοπολέμου, ο Αλκιβιάδης Γιαννόπουλος για «νέο ξεκίνημα», ο Αιμίλιος Χουρμούζιος για «ηρωϊκή περίοδο στην ελληνική διηγηματογραφία», ο Άγγελος Τερζάκης για «αποφασιστική στροφή προς ορίζοντες νέους».[20]

Πράγματι, το νεοελληνικό διήγημα δεν μένει ανεπηρέαστο από μιαν ευρύτερη ανανεωτική καλλιτεχνική ορμή, η οποία ως αντίδραση προς την επιφανειακή στατικότητα της λογοτεχνικής αναπαράστασης με την οποία ταυτίστηκε στο μεσοπόλεμο η ηθογραφική πεζογραφία εκδηλώνεται ως διάθεση για φυγή, για άνοιγμα και περιπλάνηση γεωγραφική και ψυχική.[21]

Στο νεοελληνικό διήγημα της περιόδου αυτή η διάθεση φυγής εκδηλώνεται μέσα από δύο βασικά τάσεις: πρώτον, την εσωτερικότητα, με την έννοια της στροφής προς μια λυρική πεζογραφία

19 Για τις κριτικές επισημάνσεις που υπογραμμίζουν αυτές τις αλλαγές βλ. Κορούλη 2014, 211-237, 295-302.

20 Βλ. αντίστοιχα Παναγιωτόπουλος, 158 (και στο Παναγιωτόπουλου [2]1980, 31-32), Γιαννόπουλος, 4, Χουρμούζιος: «Πέτρου Χάρη: 'Η Τελευταία Νύχτα της Γης'», [1]26 (και στο Νιάρχος 2009, 61), Τερζάκης: «Το διήγημα», 1 (και στα Χάρης [5]1977, 28-31, Νιάρχος 2009, 53-58).

21 Η διαπίστωση για τη διάθεση φυγής επανέρχεται εμφατικά σε κριτικά κείμενα της περιόδου. Βλ. ενδεικτικά Ξεφλούδας: «Οι ανησυχίες της μεταπολεμικής γενεάς», 293, Ξεφλούδας: «Περιπλανήσεις στην Ευρώπη», 390, Τερζάκης: «Confiteor», 122-123, όπως και Τερζάκης: «Η αγωνία του ρεαλισμού», 304-309, όπου στο έργο των Joyce, Lawrence, Huxley, Woolf, Mansfield, Lehmann, ο συγγραφέας εντοπίζει τη χειραφέτηση της λογοτεχνικής μυθοπλασίας από τη στατικότητα της ρεαλιστικής παράδοσης, παραπέμποντας μάλιστα σ' ένα διήγημα, στην «Αραβική αγορά» από τους *Δουβλινέζους* (1914) του J. Joyce, ως «υπόδειγμα» τέτοιων κατακτήσεων, καθώς «εκεί γίνεται κατάδηλο πώς, η πεζή πραγματικότητα, παίρνει αδιόρατα την εφιαλτική γοητεία μιας δαιμονιακής φαντασίωσης» (*ό.π.*, 309).

που υιοθετούσε τον τρόπο του συμβολισμού για να διεισδύσει στον εσωτερικό άνθρωπο. Πρόκειται για μια κατεύθυνση που επισημαίνουν κριτικοί της περιόδου, αλλά τα ουσιώδη της γνωρίσματα περιγράφονται καίρια, κατά τη γνώμη μας, τόσο από τον Δ. Νικολαρεΐζη, όταν κάνει λόγο για την παράδοση του «εσωτερισμού» που υποβάλλει τις ομοιότητές της με την τέχνη του Κ. Χατζόπουλου, όσο και από τον Τέλλο Άγρα, ο οποίος επισημαίνει τη συνέχεια της παράδοσης του συμβολισμού στο νεοελληνικό διήγημα·[22] δεύτερον, την εξωστρέφεια, την κοσμοπολίτικη εξωστρέφεια. Ο όρος αυτός αφομοιώνει τόσο μια τυπική –και υπό μια έννοια γραφική– όσο και μια ουσιώδη κατεύθυνση της νεοελληνικής λογοτεχνικής πεζογραφίας και του νεοελληνικού διηγήματος ειδικότερα. Πρόκειται για δύο εκδοχές του λογοτεχνικού κοσμοπολιτισμού, μιας επιφανειακής εκδοχής που εκδηλώθηκε ως μια γραφική, μέσα στην υπερβολή της, σκηνοθεσία της μοντέρνας κοινωνικής ζωής των ευρωπαϊκών μητροπόλεων και μιας δεύτερης εκδοχής του λογοτεχνικού κοσμοπολιτισμού που φανερώνεται ως επιδίωξη μιας νέας αφηγηματικής σύνθεσης, κατάλληλης ως μορφής να ανταποκριθεί σε καινούργιο αφηγηματικό υλικό. Ενίοτε οι δύο αυτές εκδοχές συναντώνται στο ίδιο κείμενο, άλλοτε πάλι όχι, παραμένουν πάντως δύο διακριτά πεδία εκδήλωσης του λογοτεχνικού κοσμοπολιτισμού στη νεοελληνική μεσοπολεμική διηγηματογραφία.

Κατά τη γνώμη μας, ό,τι ονομάστηκε «καινούργια ορμή» του νεοελληνικού διηγήματος συνδέεται με τις δύο κατευθύνσεις που ο Τέλλος Άγρας και ο Δημήτρης Νικολαρεΐζης υπέδειξαν στα κριτικά τους δοκίμια, για τη συμβολιστική πεζογραφία ο πρώτος και για την παράδοση του εσωτερισμού ο δεύτερος. Τα ρεύματα αυτά καθώς μάλιστα διασταυρώνονταν με την τάση εξωστρέφειας προς μια συγχρονισμένη με την ευρωπαϊκή καλλιτεχνική κίνηση ανανέωση της νεοελληνικής πεζογραφίας αποτέλεσαν μια σημαντική επιλογή διεξόδου από τα προβλήματα με τα οποία είχε συνδεθεί το νεοελληνικό διήγημα, ανανεώνοντάς το με τη στροφή προς την υποκειμενικότητα, την εσωτερικότητα, τη χρήση του συμβόλου, την ασάφεια και την πολυσημία, την απειθαρχία προς τους παραδοσιακούς κανόνες στη σύνθεση, και την αναζήτηση νέου αφηγηματικού υλικού.

22 Βλ. αντίστοιχα Νικολαρεΐζης, 10 (και στο Νικολαρεΐζης 1962, 206) και Άγρας, 573 (και στο Άγρας 1984, 253-254).

Επισημαίνουμε δε πως το διήγημα, εξαιτίας ακριβώς των ειδικών λειτουργιών που φαίνεται να αποτελούν τον πυρήνα της ποιητικής του είδους (της παράλειψης, της τάσης αναγωγής από το μερικό στο καθολικό, της επιμονής στη σημαντική λεπτομέρεια ή στο φαινομενικά τυχαίο και ασήμαντο, της εστίασης στον ψυχολογικό και όχι στον βιογραφικό χρόνο), αποδείχτηκε φόρμα εξαιρετικά δεκτική σε αυτές τις κατευθύνσεις.

Επιπλέον, θα πρέπει να σημειώσουμε πως παρά την αποθαρρυντική εικόνα που η λογοτεχνική κριτική της περιόδου συχνά προέβαλλε, ο μεσοπόλεμος έχει να επιδείξει και σημαντικούς διηγηματογράφους και ένα πολύμορφο corpus διηγημάτων. Μεταξύ των πολύμορφων εκδηλώσεων του είδους, στη διηγηματογραφία των Φώτη Κόντογλου, Πέτρου Χάρη, Άγγελου Τερζάκη, Ηλία Βενέζη, Θράσου Καστανάκη, Κοσμά Πολίτη, Γιώργου Θεοτοκά και Αλκιβιάδη Γιαννόπουλου μπορεί κανείς να εντοπίσει τα γνωρίσματα εκείνα που η κριτική της περιόδου αντιλήφθηκε και σχολίασε ως εκδήλωση ανανέωσης στο χώρο της νεοελληνικής διηγηματογραφίας.

Τα κείμενα αυτών των συγγραφέων φανερώνουν πως οι απόπειρες της νεοελληνικής διηγηματογραφίας να αντλήσει «καινούργια ορμή» στα χρόνια του μεσοπολέμου από την παράδοση του συμβολισμού και του εσωτερισμού και να ανανεώσει αφηγηματικό υλικό και τεχνικές μέσα από κατευθύνσεις που ανταποκρίνονταν στις ευρύτερες καλλιτεχνικές και πνευματικές αναζητήσεις της μεσοπολεμικής εποχής υπήρξαν και σοβαρές και συστηματικές.

Σε διηγήματα, όπως «Ο Κουρσάρος Πέδρο Καζάς» (1920) του Φώτη Κόντογλου, «Η Τελευταία νύχτα της Γης» (1924) του Πέτρου Χάρη, στη μεσοπολεμική διηγηματογραφία του Άγγελου Τερζάκη και του Ηλία Βενέζη μπορεί κανείς να διαπιστώσει πώς ο αφηγηματικός σχεδιασμός συνδέεται με επιλογές που κατευθύνουν τον αναγνώστη προς τη μεταφορική ερμηνεία, προς τις σχέσεις νοήματος και συμβολοποίησης, ευνοώντας την ερμηνευτική πολυσημία, σε αντίθεση με μια κλασικά συγκροτημένη δομή που οδηγεί τον αναγνώστη με ερμηνευτική ασφάλεια στο 'τέλος' της αφηγημένης ιστορίας. Είναι, επίσης, φανερή η τάση λογοτεχνικής χαρτογράφησης στιγμών του ψυχικού βίου, όπως τις επεξεργάζεται αποσπασματικά ή και συγκεχυμένα η ατομική συνείδηση, μέσω μιας σύνθεσης που αξιοποιεί πολύ περισσότερο σε σχέση με το παρελθόν την υποβλητική συμπύκνωση, ένα δηλαδή μηχανισμό

αφαίρεσης και επιλεκτικής επανάληψης που δίνει τη δυνατότητα στον αναγνώστη να ανάγει τη λεπτομέρεια σε σύμβολο ολότητας και να ερμηνεύει την αποσιώπηση ως υποβολή νοήματος. Τέλος, διαπιστώνει την επιδίωξη συγχρονισμού με τις κατακτήσεις του μοντέρνου διηγήματος, το οποίο απαλλαγμένο από τη δεσμευτική κληρονομιά της εξωτερικής δράσης και της σφιχτοδεμένης πλοκής επιχειρούσε τη χαρτογράφηση ενός τοπίου εσωτερικού, την αναπαράσταση μιας δράσης ψυχικής, εστιάζοντας στις λεπτομέρειες και στη στιγμή, περιορίζοντας την αφηγηματική επιφάνεια και αναδεικνύοντας την προοπτική του βάθους.

Η διηγηματογραφία, επίσης, του Θράσου Καστανάκη συνιστά μια συνειδητή και συστηματική εργασία εξωστρέφειας της νεοελληνικής πεζογραφίας, εξωστρέφειας όμως που υπερβαίνει τα τυπικά γνωρίσματα του λογοτεχνικού κοσμοπολιτισμού που εξαντλείται στη μιμητική αναπαράσταση ενός συγκεκριμένου τρόπου ζωής, αλλά αφορά πρωτίστως τη λογοτεχνική μελέτη και απόδοση ενός νέου αισθήματος, ενός νέου ψυχικού τοπίου, διαμορφωμένου μέσα στις ιδιάζουσες συνθήκες του μεσοπολεμικού κυκεώνα. Η κοσμοπολίτικη γεωγραφία της διηγηματογραφίας του Θ. Καστανάκη αφορά λιγότερο εθνικότητες και τόπους και αποκτά μια διάσταση περισσότερο χρονική παρά χωρική, αφού ό,τι τελικά γίνεται αντικείμενο αφηγηματικής επεξεργασίας και αναπαράστασης είναι ο τρόπος με τον οποίο επιδρά η εποχή στον ψυχισμό του ατόμου. Γι' αυτό και ο συγγραφέας ενδιαφέρεται πρωτίστως για την απόδοση των εσωτερικών πορτραίτων των χαρακτήρων, την απόδοση δηλαδή του ψυχικού τους βίου μέσα από προσεκτικά επιλεγμένες και εντέχνως συγκεχυμένες ή αποσπασματικές χρονικές στιγμές της ζωής τους· το αποτέλεσμα πολύ συχνά είναι αφηγήσεις που παραπέμπουν στον τρόπο με τον οποίο η μνήμη οργανώνει το χρόνο: ως πλέγμα θολών συμβάντων, αναμνήσεων και αισθημάτων που κυκλώνουν την ανθρώπινη ψυχή.

Διηγήματα όπως τα «Μια γυναίκα σ' ένα τραίνο» (1931) του Γιώργου Θεοτοκά και «Ελεονόρα» (1935) του Κοσμά Πολίτη, συνιστούν παραλλαγές μιας κοινής καλλιτεχνικής πρόθεσης να δημιουργηθεί ένα κείμενο-ταξίδι, μια αφήγηση δηλαδή που, στην περίπτωση της «Ελεονόρας», μετατρέπει μια ταξιδιωτική περιπέτεια σε μια περιπλάνηση του νου, σε ένα παιχνίδι της φαντασίας και της γραφής, αναπαριστώντας τον τρόπο με τον οποίο

η δημιουργική φαντασία μεταπλάθει το 'πραγματικό', και στην περίπτωση του διηγήματος «Μια γυναίκα σ' ένα τραίνο» συνιστά ένα εκφραστικό πείραμα να αποδοθεί ένα λογοτεχνικό παιχνίδι, αποτυπώνοντας την εσωτερική ζωή του υποκειμένου στην πιο αυθόρμητη στιγμή της, τη στιγμή που γεννιέται και εκδηλώνεται ως αυθόρμητη ανταπόκριση στα ερεθίσματα του εξωτερικού περιβάλλοντος.

Τέλος, για τη διηγηματογραφική εργασία του Αλκιβιάδη Γιαννόπουλου, η λογοτεχνική κριτική της εποχής εξέφρασε σχεδόν ανακουφιστικά την αισιοδοξία της για το νεοελληνικό διήγημα, ενώ ο Δ. Νικολαρεΐζης τοποθετούσε καίρια τη διηγηματογραφία του Α. Γιαννόπουλου στο απώτατο άκρο της παράδοσης του «συμβολιστικού εσωτερισμού» που εγκαινιάζεται με το *Φθινόπωρο* του Κ. Χατζόπουλου.[23] Στο έργο του Α. Γιαννόπουλου οι κριτικοί αναγνώρισαν ως φανερώματα της ανανεωτικής στροφής τη θεματική διεύρυνση προς την αστική ζωή και ψυχοσύνθεση, την υπέρβαση του κοινότοπου ρεαλισμού μέσω της ποιητικής φαντασίας και της γόνιμης καλλιτεχνικά σύγκρουσης πραγματικού-φανταστικού, την ανανέωση της αφηγηματικής τεχνικής και της ποιητικής του είδους. Το αποτέλεσμα είναι αφηγήσεις που αναβαθμίζουν το ρόλο του αναγνώστη, ζητώντας από τον τελευταίο να αποκαταστήσει τις νοηματικές ασυνέχειες επιστρατεύοντας τη φαντασία του και ανακαλώντας εσωτερικές διαθέσεις και ψυχικές καταστάσεις που μετατρέπουν τη συμβατική καθημερινότητα σε ένα πλέγμα από στιγμές φανταστικής φυγής και το λογοτεχνικό κείμενο σε χώρο μεταμόρφωσης της ζωής σε καλλιτεχνικό παιχνίδι.[24]

23 Νικολαρεΐζης, 10 (και στο Νικολαρεΐζης 1962, 202-208).

24 Εκτενέστερη αναφορά σε διηγήματα των συγκεκριμένων συγγραφέων (Φ. Κόντογλου, Π. Χάρη, Ά. Τερζάκη, Θ. Καστανάκη, Γ. Θεοτοκά, Κ. Πολίτη, Α. Γιαννόπουλου) γίνεται στο Κορούλη 2014, 329-552. Ειδικότερα για τους Φ. Κόντογλου και Θ. Καστανάκη, βλ. τα πολύ διαφωτιστικά σχετικά κεφάλαια στο Kolitsi 1998, 58-97, 113-163 αντίστοιχα. (Ασφαλώς οι συγκεκριμένοι συγγραφείς δεν είναι οι μοναδικοί φορείς των νέων κατευθύνσεων της νεοελληνικής διηγηματογραφίας της περιόδου. Ειδικότερη αναφορά στο θέμα γίνεται στο Κορούλη 2014, 295-328, 552-570.)

Βιβλιογραφία

Άγρας, Τέλλος: «Η συμβολιστική πεζογραφία και το 'Φθινόπωρο' του Κ. Χατζόπουλου». *Νέα Εστία* 204 (15 Ιουνίου 1935): 566-574 (και στο Τέλλος Άγρας: *Κριτικά. Μορφές και κείμενα της πεζογραφίας*. Τόμος Γ΄ (φιλολογική επιμέλεια Κώστας Στεργιόπουλος). Αθήνα: Ερμής 1984: 237-257).

Βάλσας, Μ.: [«Ελληνική Φιλολογία»] (ανατύπωση κριτικής του Μ. Βάλσα για τον Δημοσθένη Βουτυρά, δημοσιευμένη στη *La Revue de l' Époque* τον Νοέμβριο του 1920). *Μούσα* 5 (Δεκέμβρης 1920): 83.

Βαρίκας, Βάσος: «Η πεζογραφία». *Η μεταπολεμική μας λογοτεχνία* (επιμ. Αλέξης Ζήρας). Αθήνα: Πλέθρον [2]1979: 63-82.

Βουτουρής, Παντελής: «Ηθογραφία: προβλήματα ορισμού». *Ως εις Καθρέπτην... προτάσεις και υποθέσεις για την ελληνική πεζογραφία του 19ου αιώνα.* Αθήνα: Νεφέλη 1995: 247-262.

Γιαννόπουλος, Αλκιβιάδης: «Η πορεία της ελληνικής λογοτεχνίας: Το νεοελληνικό διήγημα». *Ελευθερία* (22 Φεβρουαρίου 1958): 4.

Graz.: «Τα διηγήματα του Βουτυρά». *Ο Νουμάς* 711 (21 Νοεμβρίου 1920): 333.

Θεοτοκάς, Γιώργος: «Η νέα λογοτεχνία». *Ιδέα* 13 (Γενάρης 1934): 11-17 (και στο Γιώργος Θεοτοκάς: *Αναζητώντας τη Διαύγεια: Δοκίμια για τη Νεότερη Ελληνική και Ευρωπαϊκή Λογοτεχνία* (εισαγωγή - επιμέλεια Δημήτρης Τζιόβας). Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της "Εστίας" 2005: 117-125).

Θρύλος, Άλκης: «Πεζός λόγος: 1933». *Σήμερα* 11-12 (Νοέμβριος - Δεκέμβριος 1933): 364-367.

Καγιαλής, Τάκης: *Η επιθυμία για το Μοντέρνο: Δεσμεύσεις και αξιώσεις της λογοτεχνικής διανόησης στην Ελλάδα του 1930*. Αθήνα: Βιβλιόραμα 2007: 11-23, 183-207.

Καζαντζάκη, Γαλάτεια: «Η επίδραση των γαλλικών γραμμάτων στη νεοελληνική λογοτεχνία» (διάλεξη της συγγραφέως στις 11 Ιουνίου του 1930, στη Λέσχη Καλλιτεχνών «Ατελιέ» στην Αθήνα). *Αλεξανδρινή Τέχνη* 9-10 (Σεπτέμβριος - Οκτώβριος 1930): 266-280.

Καραντώνης, Αντρέας: «Αλκ. Γιαννόπουλου: 'Κεφάλια στη σειρά'. Έντεκα διηγήματα. Έκδοση Μακεδονικών Ημερών. Θεσσαλονίκη». *Τα Νέα Γράμματα* 1 (Γενάρης 1935): 38-42 (και στο Αντρέα Καραντώνη: *Πεζογράφοι και πεζογραφήματα της γενιάς του '30*. Αθήνα: Εκδόσεις Δημ. Ν. Παπαδήμα [3]1990: 261-266).

————: «Ανάμεσα σ' όνειρο και σε πραγματικότητα». *Νέα Εστία* 755 (Χριστούγεννα 1958): 4-6 (και στο Αντρέα Καραντώνη: «Δημοσθένης Βουτυράς». *Νεοελληνική Λογοτεχνία. Φυσιογνωμίες.* Τόμος Β΄. Αθήνα: Εκδόσεις Δημ. Ν. Παπαδήμα [3]1977: 52-56).

Καστανάκης, Θράσος: [«Η φιλολογία σαν παράγοντας εθνικός»]. Αρχείο Θράσου Καστανάκη. Φάκελος 17[α]. Ε.Λ.Ι.Α.

Kolitsi, Philothei: *Tradition and Modernity in Greek Prose Fiction of the 1920s.* University of Cambridge (Modern Greek Department, Faculty of Modern and Medieval Languages) September 1998: 58-97, 113-163 (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή).

Κορούλη, Αθηνά: *Το νεοελληνικό διήγημα την περίοδο του Μεσοπολέμου (1918-1940): η «καινούργια ορμή» του είδους*. Αθήνα: Εθνικόν και Καποδιστριακόν Πανεπιστήμιο Αθηνών (Τμήμα Φιλολογίας) 2014 (αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή).

Μηλιώνης, Χριστόφορος: «Παπαδιαμάντης και Ηθογραφία ή Ηθογραφίας αναίρεσις». Στο: Εταιρεία Ευβοϊκών Σπουδών, *Πρακτικά Α΄ Διεθνούς Συνεδρίου για τον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη* (Σκιάθος 20-24 Σεπτεμβρίου 1991). Αθήνα: Δόμος 1996: 15-32 (και στο Χριστόφορος Μηλιώνης: «Παπαδιαμάντης και Ηθογραφία ή Ηθογραφίας αναίρεσις». *Σημαδιακός κι αταίριαστος*. Αθήνα: Νεφέλη [2]2002: 47-72).

Μουλλάς, Παναγιώτης: «Εισαγωγή». Στο: *Η μεσοπολεμική πεζογραφία. Από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939)*. Αθήνα: Εκδόσεις Σοκόλη 1996: 17-157.

Μπασκόζος, Γιάννης Ν.: «Η περίπτωση Δ. Βουτυρά: Η κρίση της κριτικής». *Διαβάζω* 298 (Νοέμβριος 1992): 44-50.

————: «Ο μεσοπόλεμος και η πεζογραφία. Εισαγωγικές παρατηρήσεις προς διερεύνηση». *Διαβάζω* 279 (22 Ιανουαρίου 1992): 14-18.

Νικολαρεΐζης, Δημήτρης: «Το μυθιστόρημα των νέων και η παράδοση του εσωτερισμού». *Νεοελληνικά Γράμματα* 76 (14 Μαΐου 1938): 10 (και στο Δ. Νικολαρεΐζης: *Δοκίμια Κριτικής*. Αθήνα: εκδ. Γ. Φέξη 1962: 202-208).

Ντουνιά, Χριστίνα: «Όψεις της κριτικής στο μεσοπόλεμο. Η στροφή προς το μυθιστόρημα». *Νέα Εστία* 1718 (Δεκέμβριος 1999): 654-669.

Ξεφλούδας, Στέλιος: «Οι ανησυχίες της μεταπολεμικής γενεάς». *Ο Λόγος* 9: 293-294.

——————: «Περιπλανήσεις στην Ευρώπη». *Ο Λόγος* 12: 390-391.

Παναγιωτόπουλος, Ι. Μ.: «Ανήσυχα χρόνια – Η νεοελληνική πεζογραφία του μεσοπολέμου». *Πειραϊκά Γράμματα* 4 (Απρίλιος 1943): 151-160 (και στο Ι. Μ. Παναγιωτόπουλου: *Τα πρόσωπα και τα κείμενα. Β΄ Ανήσυχα χρόνια*. Αθήνα: Οι Εκδόσεις των Φίλων [2]1980: 19-34).

Πολίτης, Φ.: «Ένας τόμος διηγημάτων» (κριτική στη συλλογή διηγημάτων του Κ. Χατζόπουλου, *Τάσω, Στο σκοτάδι, κι' άλλα διηγήματα*). *Νέα Ελλάς* (6 Μαρτίου 1916): 3 (και στο Φώτου Πολίτη: *Εκλογή από το έργο του. Είκοσι χρόνια κριτικής*. Τόμος Α΄ (1914-1927). Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της "Εστίας„ 1938: 55-58).

Τερζάκης, Άγγελος: «Confiteor». *Νεοελληνική Λογοτεχνία* 3 (Ιανουάριος 1938): 122-124.

——————: «Δημοσθένης Βουτυράς». *Νέα Εστία* 190 (15 Νοεμβρίου 1934): 1015-1022.

——————: «Η αγωνία του ρεαλισμού». *Ρυθμός* 10 (Ιούνιος 1934): 304-309.

——————: «Το διήγημα». *Πρωΐα* (7 Ιανουαρίου 1943): 1 (και στα Πέτρου Χάρη: *Η Τελευταία νύχτα της Γης*. Αθήνα: «Αυλός» [5]1977: 28-31, Θανάσης Θ. Νιάρχος (επιμ.), *Η κριτική για τον Πέτρο Χάρη*. Αθήνα: Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη 2009: 53-58).

Τζιόβας, Δημήτρης: «Η ατελέσφορη νεοτερικότητα: πρωτοπορία και μυθιστόρημα». *Ο μύθος της γενιάς του Τριάντα. Νεοτερικότητα, ελληνικότητα και πολιτισμική ιδεολογία*. Αθήνα: Πόλις 2011: 172-233.

Χάρης, Πέτρος: «Το διήγημα, ο Βουτυράς και η ελληνική κριτική». *Νέα Εστία* 755 (Χριστούγεννα 1958): 61-68 (και στο Πέτρου

Χάρη: «Δημοσθένης Βουτυράς». *Έλληνες πεζογράφοι*. Τόμος Β΄. Αθήνα: Βιβλιοπωλείον της "Εστίας„ 1963: 79-102).

Χουρμούζιος, Αιμίλιος: «'Κεφάλια στη σειρά' του Αλκ. Γιαννόπουλου». *Ο Αφηγηματικός Λόγος. Θεωρητικά και κριτικά κείμενα. Έργα Ζ΄*. Αθήνα: Οι Εκδόσεις των Φίλων 1979: 59-63.

————: «Πέτρου Χάρη: 'Η Τελευταία Νύχτα της Γης'». *Νέα Εστία* 375 (15 Ιανουαρίου 1943): [1]26-127 (και στο Θανάσης Θ. Νιάρχος (επιμ.), *Η κριτική για τον Πέτρο Χάρη*. Αθήνα: Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη 2009: 59-64).

ΣΥΝΕΧΕΙΕΣ, ΑΣΥΝΕΧΕΙΕΣ, ΡΗΞΕΙΣ ΣΤΗ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑ

Συνέχειες και ασυνέχειες στην Κρητική και Επτανησιακή Λογοτεχνία

Ασυνέχειες και ρήξεις;
Οι ασυγχρονίες του ομόχρονου στην κρητική λογοτεχνία
(14ος - 16ος αι.)

Τάσος Α. Καπλάνης *

Στο αμερικάνικο περιοδικό *Journal for Early Modern Cultural Studies* [στο εξής: *JEMCS*] διεξήχθη πρόσφατα (2013-2014) μια εκτενής και ενδιαφέρουσα συζήτηση για την έννοια του *early modern*,[1] που στα ελληνικά μπορεί να αποδοθεί, όχι χωρίς πρόβλημα, ως «πρώιμο νεότερο». Η νεοελληνική απόδοση είναι κληρονομιά ενός μάλλον προβληματικού εθνικισμού που επιβάλλει το μοντέρνο (*modern*) να αποδίδεται ως «νεότερο», όχι μόνο γιατί η εγχώρια λογιοσύνη θέλει να αποφύγει τη χρήση ενός λατινογενούς όρου, αλλά κυρίως γιατί το μέτρο σύγκρισης στην ελληνική αντίληψη παραμένει σταθερά η κλασική αρχαιότητα και το ιδεολόγημα της τρισχιλιετούς συνέχειας του ελληνισμού,[2] με ό,τι αυτό συνεπάγεται. Εν προκειμένω, ανάμεσα στα άλλα, συνεπάγεται και ορολογικά/ορθογραφικά στραμπουλήγματα: ενώ το *modern* αποδίδεται ως «νεότερος», το *modernity* αποδίδεται ως «νεοτερικότητα», αλλάζοντας ετυμολογική προέλευση (<«νεωτερικός», όχι «νεότερος»)

---

* Ο Τάσος Α. Καπλάνης είναι επίκουρος καθηγητής νεοελληνικής φιλολογίας στο Τμήμα Φιλολογίας του Αριστοτέλειου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Το τελευταίο του βιβλίο είναι: Cindy Camatsos, Tassos A. Kaplanis και Jocelyn Pye, επιμ., *'His Words Were Nourishment and His Counsel Food': A Festschrift for David W. Holton*, Cambridge: Cambridge Scholars Press, 2014.
Email: tassoskaplanis@lit.auth.gr

1 Δημοσιεύθηκε με τον τίτλο «JEMCS Forum: What is Early Modern?» στα τεύχη 2-4 του 2013 και 1-2 του 2014 του *JEMCS*.

2 Η ελληνική γλώσσα είναι πιθανότατα η μοναδική στην οποία ο όρος *modern* αποδίδεται με ένα επίθετο συγκριτικού βαθμού («νεότερος»), υποδηλώνοντας ότι η λογοτεχνία (ή η ιστορία, κλπ.) στην οποία αναφέρεται είναι «ελληνική», απλώς νεότερη σε σχέση με την «κατεξοχήν» ελληνική λογοτεχνία, που είναι η αρχαία. Η άλλη όψη του νομίσματος βέβαια είναι ότι στις ευρωπαϊκές γλώσσες τα ελληνικά είναι η μοναδική που χρειάζεται το επίθετο *modern* για να ξεχωρίζει από την την «κατεξοχήν» ελληνική γλώσσα, την αρχαία.

Πρακτικά Ε΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτ. 2014): Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία
Τόμος Β΄ (ISBN: 978-960-99699-9-4)
© 2015 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

και συχνά και ορθογραφία («νεωτερικότητα»),[3] ενώ το πιο απλό μάλλον θα ήταν να μιλάμε και στα ελληνικά για «μοντέρνο», «μοντέρνα» περίοδο, «μοντερνισμό», «μεταμοντέρνο», κοκ.[4] Τα πράγματα φαίνεται να γίνονται απλούστερα, όταν το παράδειγμα συγκεκριμενοποιείται στα *early modern* (ή *Modern*) *Greek*, που αποδίδονται με μεγαλύτερη ευκολία ως «πρώιμα νεοελληνικά» – ενδέχεται όμως να γίνονται και πολυπλοκότερα, καθώς με αυτή την απόδοση η έννοια του *early modern* συσκοτίζεται, χάνει την ορατότητά της. Ας αφήσουμε όμως κατά μέρος τις ορολογικές/μεταφραστικές αδυναμίες που αφορούν τα ελληνικά και ας επανέλθουμε στη συζήτηση στο *JEMCS*. Η συζήτηση αυτή επιχειρεί

3 Το επίθετο «νεωτερικός», με τη σημασία νέος σε αντιδιαστολή προς το παλαιός, σχηματίζεται στους ελληνιστικούς-ρωμαϊκούς χρόνους και μια πρόχειρη έρευνα στο TLG δείχνει ότι βρισκόταν σε ευρεία χρήση, ιδίως από τους Αλεξανδρινούς γραμματικούς (λ.χ. από τον Αριστόνικο, 1ος αι. π.Χ.-1ος αι. μ.Χ.) για την περιγραφή γλωσσικών «νεωτερισμών» ή νεολογισμών, όπως θα λέγαμε σήμερα (λ.χ. «λάρνακα την κιβωτόν· νεωτερικόν γαρ όνομα η κιβωτός»). Η λέξη επίσης χρησιμοποιείται στους ίδιους χρόνους για να δηλώσει αισθητικές καινοτομίες και μόδες (βλ. λ.χ. «νεωτερικόν κάτοπτρον» από πάπυρο του 3ου αι. μ.Χ., με ερμήνευμα «modern in style» (Liddell κ.ά. 1996, 1172) ή την αισθητική παρατήρηση του ιστορικού Καρύστιου (2ος αι. π.Χ.), που δεν καταγράφει το Liddell-Scott, αλλά βρίσκω στο TLG, ότι είναι «νεωτερικόν το την Νίκην και τον Έρωτα επτερώσθαι»). Ακριβώς επειδή η λέξη είναι δημιούργημα της ελληνιστικής-ρωμαϊκής περιόδου και όχι των νεότερων χρόνων διατηρείται η ιστορική της ορθογραφία με -ω-. Από την άλλη, η «νεωτερικότητα» ως λέξη είναι πολύ νεότερη και χρονολογείται μόλις στα 1896 (βλ. Κουμανούδης 1998, 696). Κρίνοντας από τα συμφραζόμενα της πρώτης μνείας της (βλ. Πεχλιβάνος 2010, 67), είναι αμφίβολο αν υποδηλώνει μια εποχή ή απλώς συνδηλώνει την «αναβίωση» των ολυμπιακών αγώνων και τους ποικίλους «νεωτερισμούς» τους.

4 Για «μοντέρνο» μιλά και ο Πεχλιβάνος 2010, 70-71, σε μια πολύ ενδιαφέρουσα προσέγγιση της ιστορίας της λέξης και της έννοιας «νεοτερικός» (με τη δική του ορθογραφία), η οποία δίνει έμφαση στις δύο «πυκνώσεις» της χρήσης της στο 18ο και τον 20ό αι., χωρίς όμως να λαμβάνει υπόψη την προγενέστερη ιστορία της (βλ. προηγούμενη σημ.). Ας σημειωθεί πάντως εδώ ότι η ταύτιση *modernity/modernism* που επιβάλλει η χρήση του όρου «νεωτερικότητα» για την απόδοση και των δύο αυτών όρων στα ελληνικά είναι προβληματική (αποτελεί γενικότερο πρόβλημα, όχι μόνο στα ελληνικά· βλ. Vitkus 2014, 158-159) και δεν επιλύεται με την απόδοση «νεωτερικότητα» για το πρώτο και «μοντερνισμός» για το δεύτερο: *modernity* είναι η «νεότερη εποχή», οι «νέοι χρόνοι» (από την αναγέννηση κ.ε.) και όχι ο *modernism* («νεωτερικότητα», «νεωτερική» ποίηση, κοκ., του 20ού αι.). Αν απορριφθεί η χρήση του όρου «μοντέρνο», θα μπορούσε ίσως το *modernity* καταχρηστικά (χωρίς να δικαιολογείται ετυμολογικά) να αποδίδεται με απλοποιημένη ορθογραφία ως «νεοτερικότητα», όπως το γράφει ο Πεχλιβάνος 2010, για να είναι εμφανής η αντιδιαστολή προς τη «νεωτερικότητα»/μοντερνισμό.

να διερευνήσει την ουσία και τα περιεχόμενα του όρου *early modern*, τις συνέπειες της χρήσης του σε διάφορα πεδία,[5] ενώ παράλληλα παρουσιάζει και διάφορες αντιρρήσεις.[6] Παρόλο που δεν είναι δυνατόν να την παρουσιάσω εδώ ολόκληρη, θα επιχειρήσω να συνοψίσω κάποια από τα βασικά ζητήματα που εγείρει (και που εξυπηρετούν τη δική μου ανάλυση), λαμβάνοντας υπόψη και την παλιότερη βιβλιογραφία – καθώς πολλά από τα ζητήματα αυτά έχουν ήδη συζητηθεί:[7]

– Οι γραμματολογικοί όροι «αναγέννηση», «μανιερισμός», «μπαρόκ», «ροκοκό», κλπ., που χρησιμοποιούσαμε κατ' απο-κλειστικότητα παλαιότερα και σε μεγάλο βαθμό εξακολουθούμε να χρησιμοποιούμε και σήμερα, είναι όροι δάνειοι, κυρίως από την ιστορία της τέχνης, και ελάχιστη σχέση έχουν με τα λογοτεχνικά πράγματα.[8]
– Οι όροι αυτοί χρησιμοποιήθηκαν και για τον προσδιορισμό του ιστορικού χρόνου, ο οποίος γινόταν αντιληπτός ως ένα γραμμικό συνεχές, όπου οι διάφορες «εποχές» (ξεκινώντας ήδη από την αρχαιότητα και το μεσαίωνα και συνεχίζοντας με την αναγέννηση, κοκ.) διαδέχονταν απρόσκοπτα η μία την άλλη, καταλαμβάνοντας ένα συγκεκριμένο (χρονικό) διάστημα πάνω σε αυτό το γραμμικό συνεχές.[9]

5 Βλ. λ.χ. το Crawforth 2014 για την αγγλική λεξικογραφία ή το Mandell 2013, που μιλάει για τη χρησιμότητα του όρου από τη σκοπιά των ψηφιακών ανθρωπιστικών σπουδών, καθώς και διάφορα ενδιαφέροντα άρθρα που εστιάζουν λ.χ. στη σχέση του όρου με την εμφάνιση του καπιταλισμού ή με την έννοια του κράτους (Vitkus 2014 και Netzloff 2014 αντίστοιχα).

6 Βλ. λ.χ. τη φουκωική ανάλυση της Menon 2014 ή τη μετα-αποικιακή προσέγγιση της Loomba 2014. Επίσης, βλ. την ανάλυση της Teague 2014, η οποία αποδέχεται τον όρο από τη σκοπιά της θεωρίας και ιστορίας της επιτελεστικότητας, αλλά τον απορρίπτει από τη σκοπιά της φεμινιστικής κριτικής. Αντιρρήσεις βέβαια έχουν διατυπωθεί και παλαιότερα (βλ. λ.χ. Parr 2001, που βρίσκει τον όρο ισοπεδωτικό, ή Rabb 2007, που δεν τον συζητάει καν και υπερασπίζεται το σύστημα των παλιότερων διακρίσεων (αναγέννηση, μεταρρύθμιση, κλπ.) για την οργάνωση της ιστορικής ύλης).

7 Για την παλιότερη βιβλιογραφία βλ. κυρίως Besserman 1996. Το εισαγωγικό κεφάλαιο του ίδιου του Besserman (1996, 3-27) προσφέρει μια καλή ιστορική επισκόπηση των ζητημάτων περιοδολόγησης, που όμως βασίζεται πολύ στην αγγλοαμερικάνικη και γαλλική βιβλιογραφία, εξαιρώντας ή περιορίζοντας δραστικά άλλες (λ.χ. τη γερμανική, για την οποία βλ. ενδεικτικά Davis 2008, 77-102 και αναλυτικότερα τις διάφορες συμβολές στον τόμο Lorenz και Bevernage 2013).

8 Το θέμα είναι γνωστό από παλιότερα· βλ. σχετικά Parr 2001.

9 Σχεδιαγραμματικά, μέσα από μια πολύ ενδιαφέρουσα ανάλυση, παρουσιάζει το

– Τα όρια των εποχών αυτών ήταν και παραμένουν ένα πρόβλημα, και συνολικά και στις επιμέρους εθνικές γραμματείες, που ακολουθούν η καθεμιά διαφορετική εξέλιξη (άλλο πράγμα η αναγέννηση στην Ιταλία, άλλο στην Αγγλία, κοκ.).[10]

– Η περιοδολόγηση που ακολουθούμε σε όλο το δυτικό κόσμο (και αποικιοκρατικώ τω τρόπω και σε όλον τον υπόλοιπο[11]) στηρίζεται στη λογική που εισηγήθηκε ο Πετράρχης το 14ο αιώνα: υπάρχει η αρχαιότητα, ο λαμπρός κόσμος των αρχαίων, και το σήμερα, ο διαφορετικά λαμπρός κόσμος των μοντέρνων, που επαναπροσεγγίζει τους αρχαίους με ποικίλους τρόπους. Το ενδιάμεσο διάστημα ανάμεσα στους αρχαίους και τους μοντέρνους είναι ο «μέσος αιών», ο μεσαίωνας.[12]

– Το σήμερα του Πετράρχη βέβαια είναι για μας παρελθόν. Και οι ανθρωπιστικές επιστήμες μέσα από διαφωνίες και επίπονες συζητήσεις προχώρησαν τον 20ό αιώνα σε νέες περιοδολογήσεις: αρχαιότητα, μεσαίωνας, πρώιμοι νεότεροι χρόνοι, νεότεροι χρόνοι, σύγχρονη μεταμοντέρνα εποχή (λειτουργεί ίσως καλύτερα στα αγγλικά όπου οι τρεις τελευταίοι

ζήτημα ο Gombrich 2001.

10 Το ζήτημα είναι εξαιρετικά ευρύ και πολύπλοκο και η βιβλιογραφία μεγάλη. Εντελώς ενδεικτικά ας σημειωθεί ότι τα συμβατικά παραδοσιακά όρια της ιταλικής αναγέννησης είναι 1300-1600, ενώ της αγγλικής 1550-1650, πράγμα που γεννά πολλά ζητήματα και για τα όρια και για τον όρο «αναγέννηση» (βλ. εντελώς ενδεικτικά στο αφιέρωμα του *JEMCS* τα De Grazia 2014 και Greenberg 2013, καθώς και το κεφάλαιο «The Myth of the Renaissance» στο Burke 1997, 1-6, όπου συνοπτική αλλά εναργής παρουσίαση των ζητημάτων και βασική βιβλιογραφία). Η νεοελληνική αναγέννηση βρίσκεται πολύ κοντά στην ιταλική, αλλά αφορά κυρίως την Κρήτη και την Κύπρο (βλ. ενδεικτικά Holton 2006 και Holton 2000, 209-266 αντίστοιχα). Αν βγει κανείς έξω από τα στενά ευρωπαϊκά όρια, τα πράγματα γίνονται εξαιρετικά περίπλοκα (βλ. εντελώς ενδεικτικά και πάλι τον πίνακα σύγκρισης Ευρώπης-Βόρειας Αμερικής στο Hérubel 2008, 146, καθώς και το «αναχρονιστικό» (με την έννοια που χρησιμοποιεί τον όρο ο Vico· βλ. Aravamudan 2001) εγχείρημα της *Global Renaissance* στο Singh 2009). Τέτοιοι «αναχρονισμοί» δεν αφορούν βέβαια μόνο την αναγέννηση (βλ. ενδεικτικά την εύγλωττη περιγραφή της Georgianna 2003 (ιδίως 153-154) για τη μεσαιωνική αγγλική λογοτεχνία).

11 Βλ. ενδεικτικά Ng 2003 (με έμφαση στην αυτοκρατορική Κίνα).

12 Βλ. Gombrich 2001. Όπως χαρακτηριστικά σχολιάζει ο Cohen 2013, 128 (αυτή και όλες οι υπόλοιπες μεταφράσεις παραθεμάτων είναι δική μου), «ο μεσαίωνας φέρει έναν περίεργο προσδιορισμό τον οποίο δε διάλεξαν οι μελετητές του» και τον οποίο, προσθέτω, αγνοούσαν και οι άνθρωποι στους οποίους αναφέρεται (κανένας «μεσαιωνικός» άνθρωπος δεν αντιλαμβανόταν τον εαυτό του ως τέτοιο, γιατί απλούστατα η έννοια του «μεσαίωνα» είναι εφεύρεση της αναγέννησης).

όροι είναι *early modern*, *modern*, *post-modern*). Τα όρια βέβαια εξακολουθούν να είναι το ίδιο προβληματικά όσο και τα όρια της αναγέννησης.[13]

– Το *early modern* (οι πρώιμοι νεότεροι χρόνοι ή πρώιμη νεοτερικότητα), όπως έχει αποδειχθεί, είναι μια εφεύρεση της βικτωριανής Αγγλίας που ήρθε να αντικαταστήσει σιγά-σιγά τους όρους που αναφέρθηκαν παραπάνω (από την αναγέννηση κε.).[14] Είναι όρος-ομπρέλα που επιστρατεύτηκε από επιστήμονες της σχολής του νέου ιστορικισμού και του πολιτισμικού υλισμού κυρίως από τη δεκαετία του 1980 κ.ε., για να υπονομεύσει τις περιοδολογήσεις ενός γραμμικού στη σύλληψή του χρόνου και την αποκλειστική μέχρι τότε εστίαση των επιστημόνων στην κουλτούρα της ευρωπαϊκής ελίτ και στα πολιτισμικά δημιουργήματα του υψηλού/λόγιου πολιτισμού.[15] Δεν είναι όμως όρος χωρίς προβλήματα: εστιάζει για άλλη μία φορά προνομιακά (και για αυτό ενοχλητικά) στη νεοτερικότητα (*modernity*) με ό,τι αυτό συνεπάγεται για την οπτική των ανθρώπων που τον υιοθετούν.[16] Επιπλέον, περιέχει εξ ορισμού μια υποτίμηση: το πρώιμο δείχνει κάτι που δεν είναι πλήρως ανεπτυγμένο, κάτι ατροφικό και άρα υποδεέστερο.[17] Και σε καμία περίπτωση δε μας απαλλάσσει από την έννοια της συνέχειας: ναι μεν δεν έχουμε να κάνουμε πια με κινήματα/εποχές που διαδέχονται αρμονικά το ένα το άλλο σε ένα γραμμικό χρόνο στην ιστορία των μεγάλων λευκών ευρωπαίων ανδρών και πάλι όμως υποβάλλει τη συνέχεια, μετατοπίζοντας απλώς το εστιακό σημείο στο μοντέρνο. Δημιουργεί έτσι μια διαρκώς επεκτεινόμενη «μοντέρνα»

13 Βλ. πολύ ενδεικτικά Cooper 2013.

14 Βλ. Thompson 2013, 72 για βασική βιβλιογραφία.

15 Στο σημείο αυτό παραφράζω τον Thompson 2013, 72, ο οποίος επίσης ορθά επισημαίνει ότι ο όρος «'renaissance' is hopelessly Eurocentric».

16 Ο Thompson (2013, 72) θεωρεί ότι οι μελετητές που τον υιοθετούν τείνουν να είναι πιο «προοδευτικοί» σε σχέση με τους μελετητές που μιλάνε για «αναγέννηση» και ίσως να έχει δίκιο. Για μένα πάντως το πρόβλημα, πέρα από την προβολή της «νεοτερικότητας» στους «προνεοτερικούς» χρόνους, είναι ότι ο όρος «πρώιμο νεότερο» (και «πρώιμο νεοελληνικό») στερείται ιστορικής τεκμηρίωσης και με αυτή την έννοια είναι «ανιστορικός» και «ψευδώνυμος» (βλ. Καπλάνης 2011, 491-492 και 507). Εξακολουθεί όμως να είναι καλύτερος από τους άλλους όρους που έχουμε στη διάθεσή μας, όπως έχω δείξει αλλού (βλ. Kaplanis 2009).

17 Βλ. Parr 2001, 407.

> εποχή, που ξεκινάει από το μεσαίωνα και εκτείνεται μέχρι το «σήμερα», το οποίο κάθε μέρα μεγαλώνει.

Στο πλαίσιο αυτού του προβληματισμού, ας προχωρήσουμε σε μία σύντομη παρουσίαση των τριών ζευγών κρητικών ποιητών που έχω επιλέξει για τη σημερινή ανακοίνωσή μου και που θα μας βοηθήσουν να καταλάβουμε τις «ασυγχρονίες του ομόχρονου» που εμφανίζονται στον τίτλο της.

1. *Σ. Σαχλίκης (c. 1330-μετά το 1391) και Λ. Ντελλαπόρτας (c. 1330-1419/20)*

Γεννημένοι στο Κάστρο γύρω στα 1330 και οι δύο ποιητές μάς είναι αρκετά γνωστοί χάρη στις πληροφορίες που μας παρέχουν οι ίδιοι στο έργο τους, αλλά και χάρη στις αρχειακές έρευνες του Μανούσακα και του van Gemert.[18] Ο Σαχλίκης γράφει το σωζόμενο έργο του σε δύο φάσεις, ανάμεσα στα 1364 και 1371 και ανάμεσα στα 1385 και 1390, ενώ ο Ντελλαπόρτας λίγα χρόνια αργότερα, μεταξύ 1403 και 1411.[19] Οι δύο ποιητές διάγουν βίους παράλληλους και ανάμεσα στα έργα τους υπάρχουν ομοιότητες, αλλά κυρίως διαφορές, που έχουν επισημανθεί εδώ και καιρό από τους σχετικούς μελετητές. Παραθέτω τη συνοπτική διαφωτιστική σύγκριση του van Gemert:[20]

> Ένας συγγραφέας τον οποίο σίγουρα γνώριζε ο Ντελλαπόρτας και στο έργο του οποίου φαίνεται να αντιδρά έμμεσα, είναι ο Στέφανος Σαχλίκης... Οι ζωές τους είναι εν μέρει παράλληλες: είναι σύγχρονοι, φυλακίζονται και οι δύο γύρω στα 1363-4 για αντίσταση στις αρχές και, εξαιτίας μιας γυναίκας, βρίσκονται στη φυλακή για μεγαλύτερο διάστημα, οπότε αρχίζουν να γράφουν. Στο έργο τους συνεχίζονται οι παράλληλες γραμμές: η φιλία, η διαφθορά των δικηγόρων και/ή των δικαστών, το είδος της λογοτεχνικής αυτοβιογραφίας, ένας κάποιος μισογυνισμός. Ωστόσο, πλάι στο έντονο χρώμα και την παράφορη ανανεωτική ορμή του Σαχλίκη ο Ντελλαπόρτας ωχριά. Ο Σαχλίκης

18 Για τον Ντελλαπόρτα βλ. Μανούσακας 1995, ενώ για το Σαχλίκη βλ. κυρίως van Gemert 1980 και πρβλ. Καπλάνης 2011, όπου συγκεντρωμένη η σχετική βιβλιογραφία.

19 Για τα ποιήματα του Σαχλίκη και τις χρονολογήσεις τους βλ. Καπλάνης 2011, 495 και αντίστοιχα για το έργο του Ντελλαπόρτα βλ. την εισαγωγή της έκδοσης Μανούσακας 1995. Νέα έκδοση των ποιημάτων του Σαχλίκη αναμένεται σύντομα σε επιμέλεια van Gemert και Μαυρομάτη.

20 Van Gemert 1997, 69-70.

παίρνει το υλικό του από τη ζωή και από προφορικές ελληνικές, ενδεχομένως και βενετικές, πηγές και είναι ακόμη σχετικά νέος (σαράντα χρόνων) όταν γράφει τα εκδικητικά του ποιήματα. Ο Ντελλαπόρτας, από την άλλη, είναι γύρω στα εβδομήντα πέντε και είναι, ή παριστάνει ότι είναι, νομιμόφρων πολίτης που βασίζεται στη Βίβλο και σε άλλα γραπτά κείμενα· ο τόνος του είναι διδακτικός, περισσότερο όμως από οτιδήποτε άλλο, πληγωμένος... Τη στιγμή που αρχίζει να γράφει... προτιμά την παράδοση, το Βυζάντιο περισσότερο παρά τη δυτική Ευρώπη, και απορρίπτει τις δύο καινοτομίες του Σαχλίκη: την ομοιοκαταληξία και μια περισσότερο διαλεκτική γλώσσα.

2. *Π. Μπεργαδής και Ι. Πικατόρος (β΄μισό 15ου αι.)*

Για το επόμενο ζεύγος ποιητών μόνον εικασίες μπορούν να γίνουν για την ταύτισή τους με ιστορικά πρόσωπα, οι οποίες μάλιστα δεν είναι καθολικά αποδεκτές. Ας δεχτούμε όμως συμβατικά τις ταυτίσεις που έχουν προτείνει με επιφύλαξη οι δύο έγκριτοι ολλανδοί κρητολόγοι Bakker και van Gemert: του Ιωάννη Πικατόρου με το Ρεθεμνιώτη Ioannes Picator/de Picatoribus, που απαντά σε έγγραφα των ετών 1487-1490 και πρέπει να γεννήθηκε γύρω στα 1465-1470, και του Μπεργαδή με κάποιον Petrus Bergadhin, ένα δεύτερης γενιάς βενετοκρητικό ευγενή, κάτοικο του Χάνδακα, που απαντά σε έγγραφα των ετών 1463-1495 και το 1502 έχει πια πεθάνει.[21] Σύμφωνα με τους ολλανδούς νεοελληνιστές, οι δύο ποιητές τοποθετούνται στο δεύτερο μισό του 15ου αιώνα, ο Μπεργαδής θεωρείται 20 περίπου χρόνια μεγαλύτερος από τον Πικατόρο και ο *Απόκοπος* έργο αρχαιότερο από τη *Ρίμα θρηνητική*.[22]

Το τελευταίο στοιχείο υποδηλώνει ότι ο Πικατόρος είχε υπόψη του τον *Απόκοπο* του Μπεργαδή, όταν συνέθετε τη δική του κατάβαση, τη *Ρίμα θρηνητική εις τον πικρόν και ακόρεστον Άδην*, πράγμα

21 Βλ. Bakker και van Gemert 2008, 6-7 (το βιβλίο είναι η κριτική έκδοση της *Ρίμας θρηνητικής*). Για τον *Απόκοπο* του Μπεργαδή βλ. την έκδοση Vejleskov 2005. Αξίζει να σημειωθεί εδώ ότι ο Vejleskov δεν αποδέχεται ούτε τη μία ταύτιση ούτε την άλλη (βλ. Vejleskov 2005, 37).

22 Βλ. Bakker και van Gemert 2008, 8, ενώ ο Vejleskov τοποθετεί μόνο τον Πικατόρο στο δεύτερο μισό του 15ου αι. και τον Μπεργαδή στο πρώτο μισό με την εξής, προβληματική κατά τη γνώμη μου, συλλογιστική: «exactly because of the inno-vative character, and also because of the many realistic elements and the clear Italian inspiration, I personally find it more probable that [*Apokopos*] should have been composed c. 1410-20, at the time of Dellaportas and Falieros, than c. 1470-80, at the time of Sklentzas, Choumnos and Plousiadenos» (Vejleskov 2005, 38).

καθόλου βέβαιο. Η στενή θεματική σχέση όμως των δύο έργων, αλλά και η βαθιά διαφοροποίησή τους στον ποιητικό χειρισμό των ίδιων θεμάτων είναι δεδομένη και ξεκάθαρη, έστω κι αν δε γνωρίζουμε ποιο προηγείται και ποιο έπεται. Ο van Gemert σε παλιότερη μελέτη του, του 1992, στην οποία επιχειρούσε συγκριτική ανάλυση των κοινών μοτίβων, καθώς και των ομοιοτήτων και των διαφορών των δύο έργων, κατέληγε στο συμπέρασμα πως «ο Μπεργαδής έγραψε το έργο του σαν απάντηση και αντίδραση στο μεσαιωνικό πνεύμα της *Ρίμας θρηνητικής*».[23] Τα κύρια επιχειρήματά του συνοπτικά ήταν:[24]

> α) ο Πικατόρος είναι ο *μεσαιωνικός* ποιητής που ακολουθεί την ελληνική παράδοση γύρω από τον Άδη και τη δυτική των φρικιαστικών καταβάσεων στον Κάτω Κόσμο.
> β) ο τρόπος εργασίας του ποιητή του *Απόκοπου* είναι *αναγεννησιακός*. Αντιστρέφει και υποσκάπτει τις καθιερωμένες ιδέες για τον Κάτω Κόσμο. Όλο το ποίημά του, από το εισαγωγικό κυνήγι ώς τη μνήμη και τη ζωντάνια των νεκρών, είναι το αρνητικό του ποιήματος του Πικατόρου.

Το 2008 όμως ο ίδιος μελετητής (μαζί με τον Bakker), επιδεικνύοντας επιστημονική ωριμότητα και γενναιότητα, σημείωνε:[25]

> Το γεγονός ότι τα δύο έργα διαφέρουν τόσο ριζικά μπορεί να οδηγήσει σε διαφορετικό συμπέρασμα. Άλλωστε οι έννοιες «μεσαιωνικός» και «αναγεννησιακός»... δεν αποδεικνύουν αναγκαστικά μια διαχρονική εξέλιξη, αλλά θα μπορούσαν εξίσου καλά να αναφέρονται σε δύο αντιλήψεις που κυριαρχούσαν την ίδια περίοδο στα ίδια στρώματα της κρητικής κοινωνίας. Το μόνο σίγουρο είναι ότι ο *Απόκοπος και η Ρίμα θρηνητική* είναι έργα σύγχρονα, γραμμένα από ποιητές που αντιπροσωπεύουν δύο διαφορετικούς κόσμους.

3. *Β. Κορνάρος (1553-1613/4) - Γ. Χορτάτσης (1555-1609/10)*

Η περίπτωση του τρίτου ζεύγους κρητικών ποιητών, του Χορτάτση και του Κορνάρου, είναι βέβαια πολύ πιο γνωστή. Με τους ποιητές αυτούς έχουμε σταθεί μάλλον πιο τυχεροί σε ό,τι αφορά την

23 Van Gemert 1992, 112.
24 Όπως τα συνοψίζουν οι Bakker και van Gemert 2008, 43-44 (οι υπογραμμίσεις των όρων δικές μου).
25 Bakker και van Gemert 2008, 44.

ταύτισή τους με συγκεκριμένα ιστορικά πρόσωπα, αν και θα πρέπει να υπογραμμιστεί πως σήμερα πλέον η ταύτιση του Χορτάτση με το Γεώργιο Χορτάτση του Ιωάννη (1555-1609/10), που είχε προτείνει παλιότερα ο Σπύρος Ευαγγελάτος, φαίνεται ότι αμφισβητείται και από τον ίδιο,[26] ενώ ούτε για την ταύτιση του Κορνάρου με το Βιτσέντζο Κορνάρο του Ιακώβου (1553-1613/4), που είχε προτείνει ο Παναγιωτάκης, υπάρχει καθολική συμφωνία των μελετητών.[27] Και στην περίπτωση αυτή πάντως έχουμε να κάνουμε με δύο ποιητές που ζουν στον ίδιο τόπο, την ίδια εποχή και που γράφουν έργα με έντονο διακειμενικό διάλογο και σημαντικές διαφορές. Η *Ερωφίλη* του Χορτάτση, γραμμένη μεταξύ 1595 και 1600, έχει διαβαστεί ως αντιστροφή του *Ερωτόκριτου* του Κορνάρου, που γράφεται και αυτός γύρω στα 1600.[28] Τα δύο έργα είναι και πάλι σύγχρονα, αλλά οι αντιλήψεις που απηχούν αντιπροσωπεύουν για ακόμη μία φορά δύο πολύ διαφορετικούς κόσμους: ο *Ερωτόκριτος* ζει στον ισορροπημένο και αρμονικό κόσμο της αναγέννησης σε όλα τα επίπεδα (ποιητικό, μετρικό, θεματικό),[29] δανειζόμενος πρότυπα από τον Ariosto και την ποιητική των μοντέρνων,[30] ενώ η *Ερωφίλη* είναι μια κατεξοχήν μπαρόκ τραγωδία που προβάλλει ακριβώς την ανισορροπία, την αστάθεια και τη φρίκη του μπαρόκ.[31] Τα τελευταία χρόνια μάλιστα πληθαίνουν συνεχώς οι φωνές που θεωρούν την *Ερωφίλη* προγενέστερη του *Ερωτόκριτου*.[32]

26 Για την ταύτιση βλ. ενδεικτικά Ευαγγελάτος 2000, ενώ για την αναίρεσή της από τον ίδιο τον Ευαγγελάτο βλ. Κριαράς και Πηδώνια 2007, 107-108 σημ. 6.

27 Για την ταύτιση, που την έχουν αποδεχτεί οι περισσότεροι μελετητές, βλ. τα άρθρα στον τόμο Παναγιωτάκης 2001, ενώ για αντιρρήσεις βλ. κυρίως Ευαγγελάτος 1985 και 1989.

28 Για τη χρονολόγηση της *Ερωφίλης* και τη χρονολογική σχέση της με τα άλλα δύο γνωστά έργα του Χορτάτση βλ. Κριαράς και Πηδώνια 2007, 108-109, όπου και βασική βιβλιογραφία. Για το κείμενο βλ. Αλεξίου και Αποσκίτη 1988, καθώς και την πρόσφατη «φωνοτονική» έκδοση Bancroft-Marcus 2013, 150-319. Για τη χρονολόγηση και το κείμενο του *Ερωτόκριτου* βλ. Αλεξίου 2000. Την *Ερωφίλη* ως «αντιστροφή του *Ερωτόκριτου*» διαβάζει ο Δανέζης 2000, 174.

29 Βλ. Δανέζης 2000.

30 Η σχέση του με τον *Orlando furioso* είναι βέβαια γνωστή από παλιά (βλ. λ.χ. Κριαράς 1938), ενώ τη σχέση του με την ποιητική των μοντέρνων υπέδειξα στο Καπλάνης 2006.

31 Βλ. Δανέζης 2000· πρβλ. Χατζηνικολάου 2007. Για τις πλούσιες τύχες του μπαρόκ (και αργότερα και του ροκοκό) στην ελληνική δραματουργία, που μόλις τα τελευταία χρόνια έγιναν γνωστές, βλ. Πούχνερ 2006.

32 Βλ. χαρακτηριστικά Bakker 2006, Bancroft-Marcus 2006, καθώς και την πρόσφατη ανακοίνωση της Δεληγιαννάκη «Η ανάγνωση της *Ερωφίλης* στον

Ως εδώ δηλαδή έχουμε δει τρία ζεύγη ποιητών που το καθένα ζει και γράφει την ίδια εποχή στον ίδιο τόπο, ακολουθώντας πολύ διαφορετικές αντιλήψεις και επιταγές: το 14ο αι. ο Σαχλίκης συνθέτει έναν πολύχρωμο, πολύβουο ποιητικό κόσμο, όπου παρελαύνουν πόρνες, ρουφιάνες, μαυλίστρες, αλλά και ζαράκηδες, τοκογλύφοι, χωριάτες μαχαιροβγάλτες, αστοί δικηγόροι, ξένοι μισθοφόροι, κ.ά., με σημαντικά αναγεννησιακά χαρακτηριστικά. Ο Ντελλαπόρτας από την άλλη συνθέτει το δικό του έργο ως αντίδραση στην ποίηση του Σαχλίκη, επιλέγοντας μια συντηρητική στροφή στην ηθικοδιδακτική ποίηση που αντλεί τα πρότυπά της από τη βυζαντινή γραμματεία (είναι πολύ χαρακτηριστικό ότι 450 από τους 3166 στίχους του εκτενέστερου έργου του είναι δανεισμένοι από τη *Διόπτρα* του Φίλιππου Μονότροπου).[33] Το 15ο αιώνα ο Μπεργαδής και ο Πικατόρος, προφανώς απαντώντας ο ένας στον άλλον, αλλά χωρίς να ξέρουμε ποιος σε ποιον, θα συνθέσουν δύο καταβάσεις στον Άδη, ο μεν Μπεργαδής εμπνεόμενος από αναγεννησιακά ο δε Πικατόρος από δυτικά μεσαιωνικά πρότυπα. Τον επόμενο αιώνα ο Χορτάτσης και ο Κορνάρος θα καταπιαστούν κι αυτοί στην *Ερωφίλη* και τον *Ερωτόκριτο* με κοινά ή έστω παρόμοια θέματα, αλλά ακολουθώντας το πνεύμα του μπαρόκ και της αναγέννησης αντίστοιχα.

Από τα παραπάνω στοιχεία, και αν ισχύουν οι χρονολογήσεις και οι σειρές των έργων που έχουν προταθεί από τους μελετητές, θα μπορούσε να προκύπτει ένα ενδιαφέρον σχήμα: σε καθεμία από τις περιπτώσεις που είδαμε, το νέο κάθε φορά πνεύμα που κομίζει το έργο ενός ποιητή προκαλεί μια «συντηρητική» αντίδραση που αποτυπώνεται στο έργο του άλλου: ο καινοτόμος μα και αθυρόστομος αναγεννησιακός Σαχλίκης προκαλεί την ηθικοδιδακτική βυζαντινίζουσα αντίδραση του Ντελλαπόρτα,[34] ο αναγεννησιακός υμνητής της ζωής *Απόκοπος* του Μπεργαδή προκαλεί το μεσαιωνικό φρικτό όραμα του θανάτου της *Ρίμας* του Πικατόρου, η δε μπαρόκ τραγωδία του Χορτάτση προκαλεί το

Ερωτόκριτο» στο συνέδριο *Neograeca Medii Aevi VII - Χαρτογραφώντας τη δημώδη λογοτεχνία (12ος-17ος αι.)* του 2012.

33 Βλ. Μανούσακας 1995, 63 (και 57-95 για τις πηγές του ποιήματος γενικότερα).

34 Ας σημειωθεί όμως επίσης, για να κάνει την εικόνα πιο περίπλοκη, αυτό που επισημαίνει ο van Gemert 1997, 70, ότι «ως ιστορικό πρόσωπο, ο Ντελλαπόρτας είναι εκπρόσωπος της Νέας Κρήτης του 1350 περίπου, από την οποία ξεπήδησε επίσης η Επανάσταση του Αγίου Τίτου (1363-4), των αρχών της Αναγέννησης, γεμάτης επιχειρηματικό πνεύμα».

αναγεννησιακό ρομάντσο του Κορνάρου.[35] Ωστόσο, οι χρονολογικές σειρές των έργων δεν είναι βέβαιες (ή για να ακριβολογήσω είναι σχεδόν βέβαιη η πρώτη, πολύ αβέβαιη η δεύτερη, και πολύ πιθανή η τρίτη) και σε κάθε περίπτωση δεν έχουν τόση σημασία.

Εκείνο που έχει ίσως σημασία να αναρωτηθούμε, ύστερα από όλα αυτά, είναι κατά πόσο νομιμοποιούμαστε να στριμώχνουμε όλα αυτά τα έργα κάτω από την ταμπέλα της λογοτεχνίας της αναγέννησης ή, ακόμη χειρότερα, όπως έκανε ο Vitti στην τελευταία αναθεώρηση της *Ιστορίας της λογοτεχνίας* του, κάτω από τον άστοχο τίτλο «Η βυζαντινή κληρονομιά».[36] Η απάντηση ελπίζω είναι προφανής: δε νομιμοποιούμαστε. Έργα με αναγεννησιακό, μπαρόκ ή βυζαντινό και μεσαιωνικό χαρακτήρα δεν μπορούν να στοιβάζονται κάτω από την ίδια ταμπέλα, ας πούμε της αναγέννησης, με το πρόσχημα ότι η τελευταία είναι μια «εποχή». Άλλωστε, εδώ και χρόνια ο Ernst Gombrich έχει δείξει με πολύ πειστικό τρόπο, μιλώντας μάλιστα για την κατεξοχήν αναγεννησιακή λογοτεχνία και τέχνη, την ιταλική, ότι η αναγέννηση δεν είναι εποχή· στην καλύτερη περίπτωση, και αυτή είναι η ιταλική, πρόκειται για κίνημα (μεταφράζω ελεύθερα):[37]

> Ένα «κίνημα» είναι κάτι που διακηρύσσεται. Προσελκύει φανατικούς οπαδούς, από τη μια μεριά, οι οποίοι δεν είναι ανεκτικοί προς οτιδήποτε δεν ανήκει στο κίνημα, και περιστασιακούς θιασώτες, που έρχονται και φεύγουν· σε κάθε κίνημα υπάρχει ένα φάσμα έντασης, όπως επίσης συνήθως υπάρχουν και διάφορες φράξιες και πτέρυγες. Υπάρχουν επίσης και αντίπαλοι και κυρίως πολλοί ουδέτεροι θεατές που έχουν άλλες έγνοιες.

35 Και σε αυτές τις περιπτώσεις όμως η εικόνα είναι πιο πολύπλοκη: έτσι, έχουν υπάρξει αναγνώσεις του *Απόκοπου* που υπονομεύουν τον ύμνο στη ζωή (βλ. λ.χ. την ανάγνωση του Καλλίνη σε αυτά εδώ τα πρακτικά) και άλλες που πλάι στα αναγεννησιακά στοιχεία φωτίζουν εξίσου τις μεσαιωνικές/υστερομεσαιωνικές καταβολές του (βλ. λ.χ. Rincón 2014), στις φρικτές εικόνες του Άδη του Πικατόρου έχουν ενσωματωθεί ποικίλα στοιχεία, όχι μόνο δυτικά μεσαιωνικά (βλ. Bakker και van Gemert 2008, 41-62), ενώ και στον *Ερωτόκριτο* υπάρχουν στοιχεία που θα μπορούσαν να θεωρηθούν κατεξοχήν μπαρόκ, όπως λ.χ. τα εμβλήματα (για τα οποία βλ. Morgan 1971[1967]).

36 Βλ. Vitti 2003, 11-45, όπου κάτω από αυτόν τον τίτλο μπαίνει και ο Σαχλίκης και ο Φαλιέρος και ο Μπεργαδής, που έχουν από ελάχιστη έως καμία σχέση με τη «βυζαντινή» κληρονομιά από οποιαδήποτε άποψη.

37 Gombrich 2001, 35.

Στις υπόλοιπες περιπτώσεις όπου τίποτε δε διακηρύχτηκε, όπως στη νεοελληνική, η αναγέννηση είναι ένα ρεύμα, μία τάση. Μπορεί ασφαλώς να είναι ένα κυρίαρχο ή σημαίνον ρεύμα. Και στην Κρήτη ήταν όντως σημαίνον, πιθανόν και κυρίαρχο, αν και το τελευταίο δεν είναι και τόσο ξεκάθαρο, αν λάβει κανείς υπόψη του τη συνολική λογοτεχνική παραγωγή· και γίνεται βέβαια ακόμη λιγότερο κυρίαρχο ή σημαίνον, αν λάβει κανείς υπόψη του και τη γραμματειακή παραγωγή στον υπόλοιπο ελληνόφωνο κόσμο, βενετοκρατούμενο και μη.[38]

Επιπλέον τα παραδείγματα που επικαλέστηκα νομίζω δείχνουν ξεκάθαρα πως δε νομιμοποιούμαστε πια να διαιωνίζουμε τα σχήματα της γραμμικής εξέλιξης που θέλουν τη μία «εποχή» να διαδέχεται αρμονικά την άλλη ούτε καν με το πρόσχημα της αναγκαιότητας της σχηματοποίησης και της υποτιθέμενης διδακτικής διευκόλυνσης. Αναρωτιέμαι ειλικρινά ποιον διευκολύνω με σχήματα που έχουν ελάχιστο ή και κανένα αντίκρυσμα στην πραγματικότητα των πηγών και των κειμένων με τα οποία δουλεύουμε και που θα καταρρεύσουν σαν χάρτινος πύργος με την πρώτη πιο προσεκτική μελέτη και έρευνα. Εκτός βέβαια αν ελπίζω ότι οι φοιτήτριες και οι φοιτητές μου δε θα κάνουν ποτέ μια τέτοια μελέτη. Ακόμη και έτσι όμως το να τους μεταφέρω ιδεολογήματα που λειτουργούν σαν παραμορφωτικοί φακοί για την αντίληψη που αποκτούν και για τη λογοτεχνία και για την ιστορία –και εντέλει και για την ταυτότητα και τον εαυτό τους– δεν έχει νόημα σε μια δημοκρατική κοινωνία και καλό θα ήταν ως δάσκαλοι και επιστήμονες να αναθεωρήσουμε τις απόψεις μας για τα οργανωτικά αυτά σχήματα.

Προεκτείνοντας λίγο τις σκέψεις των Bakker και van Gemert που είδαμε παραπάνω (ότι δηλαδή «οι έννοιες «μεσαιωνικός» και «αναγεννησιακός»... δεν αποδεικνύουν αναγκαστικά μια διαχρονική εξέλιξη, αλλά... αναφέρονται σε δύο αντιλήψεις που κυριαρχούσαν την ίδια περίοδο στα ίδια στρώματα της κρητικής κοινωνίας»), στο σημείο αυτό θα επικαλεστώ κάποιες βασικές θεωρητικές διακρίσεις και έννοιες, οι οποίες θα μας βοηθήσουν, πιστεύω, και να καταλάβουμε

38 Το θρησκευτικό ψυχωφελές ανάγνωσμα (και όχι η καινοτόμα λογοτεχνία) είναι αυτό που διατηρεί την πρωτοκαθεδρία στη γραμματειακή παραγωγή του ελληνισμού όχι μόνο στα χρόνια για τα οποία μιλάμε, αλλά ακόμη και πολύ αργότερα, στις αρχές του 19ου αι., όταν ο διαφωτισμός και το «νεωτερικό» βιβλίο έχει κάνει για τα καλά την εμφάνισή του (βλ. Ηλιού 1997, νς΄-νθ΄).

τι γίνεται στην περίπτωση (και) της νεοελληνικής λογοτεχνίας και να το περιγράψουμε καλύτερα. Το 1935 ο Ernst Bloch ξεκινούσε το σημαντικό δοκίμιό του για τη «μη-ομοχρονία» (*Ungleichzeitigkeit*, *non-contemporaneity*) και τη διαλεκτική της ως εξής:[39] «Δε ζουν όλοι οι άνθρωποι στο ίδιο Τώρα. Ζουν έτσι μόνον εξωτερικά, εξαιτίας του γεγονότος ότι μπορούν να ιδωθούν [όλοι] σήμερα. Όμως αυτό δε σημαίνει ότι ζουν και στον ίδιο χρόνο με τους άλλους». Ως το τέλος της ανάλυσής του βέβαια ο Bloch θα υποστηρίξει ότι «θα έπρεπε» να ζουν στον ίδιο χρόνο,[40] αλλά αυτό δεν αλλάζει τη σημασία των δοκιμίων του στην ιστορία της ευρωπαϊκής σκέψης, καθώς αποτελούν προσπάθεια αντιμετώπισης του Hitler και της ανόδου του φασισμού στη Γερμανία και επιπλέον εισηγούνται μια διαφορετική αντίληψη για την ιστορία. Για τον Bloch η ιστορία δεν είναι πλέον γραμμική, αλλά μια «πολυρυθμική και πολυχωρική οντότητα».[41] Βάζοντας πλάι στο ρυθμό και το χώρο τη διάσταση του χρόνου, ο Bloch όχι μόνο έκανε γνωστή την έννοια της «μη-ομοχρονίας», αλλά και έθεσε τα θεμέλια για την ανάπτυξη νεότερων θεωριών και εννοιών, όπως λ.χ. της «ομοχρονίας του μη-ομόχρονου» του Reinhart Koselleck, που αφορά τη «διαφοροποιητική κατηγοριοποίηση ιστορικών ακολουθιών [που] περιλαμβάνονται στην ίδια φυσική χρονολογία... μια ποικιλία χρονικών επιστρώσεων διαφορετικής διάρκειας... [αλλά και] διάφορες προεκτάσεις του χρόνου... [που] αναφέρονται στην προγνωστική δομή του ιστορικού χρόνου».[42] Μιλώντας για την έννοια αυτή, ο μελετητής του Koselleck, Niklas Olsen, ορθά παρατηρεί ότι δε γεννήθηκε σε «διανοητικό κενό» και επεξηγεί:[43]

39 Bloch 1991, 97. Το βιβλίο του Bloch *Erbschaft dieser Zeit* είναι μια συλλογή δοκιμίων που γράφτηκαν κυρίως στις αρχές του 1930 (το συγκεκριμένο απόσπασμα προέρχεται από δοκίμιο γραμμένο το Μάιο του 1932) και κυκλοφόρησαν στη Ζυρίχη το 1935. Χρησιμοποίησα και παραθέτω από την αγγλική μετάφραση.

40 Όπως ορθά επισημαίνει ο Barrows 2011, 73, κρίνοντας το «μοντερνιστικό εγχείρημα» του Bloch. Σημειωτέον ότι αυτό δεν είναι το μόνο πρόβλημα της θεώρησής του· βλ. λ.χ. την κριτική παρουσίαση του Schäfer 2004, 116-118, όπου επισημαίνεται και η «χρονική αλαζονεία του συνδρόμου της νεοτερικότητας» που καθόριζε τη γλώσσα και το λεκτικό του Bloch.

41 Bloch 1991, 62: «History is no entity advancing along a single line, in which capitalism for instance, as the final stage, has resolved all the previous ones; but it is *a polyrhythmic and multi-spatial entity, with enough unmastered and as yet by no means revealed and resolved corners*».

42 Koselleck 2004, 95.

43 Olsen 2012, 152.

> Χωρίς να χρησιμοποιεί την πλήρη έννοια της ομοχρονίας του μη-ομόχρονου [*die Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen*], αλλά με τρόπο ανάλογο με εκείνον του Koselleck, ο Bloch αναφέρθηκε στη χρονική μεταφορά των επιστρώσεων [*Schichten*] για να περιγράψει αυτό που είχε συλλάβει ως ένα βασικό χαρακτηριστικό της νεοτερικότητας: ότι κοινωνικές και πολιτισμικές δομές του παρόντος συνεχίζουν να ανθούν στο παρόν, πλάι σε εκείνες που προϋπήρχαν, αλλά και σε εκείνες που κυοφορούν το μέλλον.

Ο λόγος για τον οποίο δεν υιοθέτησα στον τίτλο της ανακοίνωσής μου την «ομοχρονία του μη-ομόχρονου», αλλά προτίμησα να μιλήσω για «ασυγχρονίες του ομόχρονου» είναι γιατί θεώρησα προσφορότερο το ελαφρώς διαφορετικό μοντέλο των «ασύγχρονων ταχυτήτων» του Giesen, ο οποίος δε μιλάει πια για «επιστρώσεις», αλλά για «συσχετικά» γεγονότα, που καθορίζουν το σύστημα στο οποίο αναφέρονται και καθορίζονται από αυτό (και αντίστροφα), δίνοντας εντέλει έμφαση στην «κοινωνική κατασκευή» των διάφορων ταχυτήτων.[44] Σε κάθε περίπτωση όμως ο τρόπος με τον οποίο αντιμετωπίζει ο Koselleck την ιστορία και το χρόνο, οι διακρίσεις που κάνει ανάμεσα στο «φυσικό» και τον «ιστορικό» χρόνο, η έννοια των «πολλαπλών χρονικοτήτων» και τα υπόλοιπα ζητήματα που θέτει στην πολυδιάστατη θεωρία του,[45] παραμένουν κεντρικά για την κατανόηση και την περαιτέρω ανάλυση των θεμάτων που με απασχολούν εδώ. Καθώς όμως η θεωρία αυτή, όπως είναι μάλλον αναμενόμενο, έχει τα δικά της εσωτερικά προβλήματα και κυρίως έχει ποικίλως επανερμηνευτεί (ακόμη και παρερμηνευτεί), ιδίως σε ό,τι αφορά τα ζητήματα περιοδολόγησης,[46] και εγώ εδώ δεν έχω το χώρο να επεκταθώ χωρίς

44 Βλ. χαρακτηριστικά Giesen 2004, 30-31: «The model of asynchronicity conceives of time as sequential reproduction, while the question of origin or of beginning is disregarded. This also affects the meaning of events. In the modernist or historicist paradigm the event was constituted by the juxtaposition of historically inconsistent elements at a particular moment in a particular locality. In the paradigm of asynchronous speed, events are generated by the logic of reproduction. The meaning of these events can only be understood by reference to the order or system, and order and system can, in their turn, only be reproduced and turned into tangible reality by events. Both are not inconsistent, but interrelated».

45 Βλ. κυρίως Koselleck 2004, καθώς και Olsen 2012 και Jordheim 2012, όπου και συγκεντρωμένη η πρωτότυπη γερμανική και μεταφρασμένη στα αγγλικά σχετική βιβλιογραφία.

46 Μια πολύ καλή επισκόπηση και ανάλυση των ερμηνειών και των παρερμηνειών

να αλλοιώσω ή να υπεραπλουστεύσω, εκείνο που θα επιχειρήσω να κάνω σύντομα παρακάτω είναι να δανειστώ τη διάκριση «φυσικός»/«ιστορικός» χρόνος και την έννοια των «πολλαπλών χρονικοτήτων» και να τις παρουσιάσω όπως τις αντιλαμβάνομαι εγώ, με παραδείγματα αντλημένα από τα πρώιμα νεοελληνικά.

Ο φυσικός χρόνος είναι ένα χρόνος κενός περιεχομένου: το 1453 για παράδειγμα είναι μια στιγμή του φυσικού χρόνου που μπορεί να μετρηθεί με διάφορα ανθρώπινα συστήματα (λ.χ. με το χριστιανικό σύστημα από τη γέννηση του Χριστού, ως έτος Εγείρας, από κτίσεως κόσμου, με αστρονομικό τρόπο, κοκ.), αλλά αντιπροσωπεύει απλώς μία χρονική στιγμή από τη δημιουργία του πλανήτη Γη ας πούμε, που είναι παντού η ίδια. Αντίθετα, ο ιστορικός χρόνος έρχεται να φορτίσει το φυσικό χρόνο με νόημα, που όμως είναι πολύ διαφορετικό κατά περίπτωση: το 1453 για παράδειγμα αποκτά πολύ διαφορετικό περιεχόμενο και σημαίνει κάτι πολύ διαφορετικό για τους Ρωμιούς, τους Εγγλέζους, τους Κινέζους και τους Αζτέκους. Επιπλέον σημαίνει κάτι πολύ διαφορετικό για τους Ρωμιούς της Πόλης και για τους Κρητικούς ή τους Λαρισαίους. Αλλά ακόμη σημαίνει πολύ διαφορετικά πράγματα για το Γεννάδιο Σχολάριο, το Βησσαρίωνα και το Χαλκοκονδύλη, αλλά και για έναν ανώνυμο χωρικό από την Πελοπόνησσο ή μια γυναίκα από τη Μακεδονία. Από αυτή την άποψη ο φυσικός χρόνος 1453 ή η δεκαετία του 1590 ή το δεύτερο μισό του 18ου αι. είναι κάτι πολύ διαφορετικό από τον αντίστοιχο ιστορικό τους χρόνο για μια δεδομένη ανθρώπινη κοινότητα. Αλλά και ανάμεσα στα μέλη αυτής της ανθρώπινης κοινότητας υπάρχουν σημαντικές διαφορές: στα παραδείγματα που παρουσίασα παραπάνω κάθε ζεύγος ποιητών-έργων που είδαμε ήταν ομόχρονο, εμφανιζόταν δηλαδή στον ίδιο φυσικό χρόνο. Αυτό όμως δε σημαίνει ότι ήταν και σύγχρονο από πλευράς ιστορικού χρόνου. Με άλλα λόγια, μέσα στην ομοχρονία τους ακολουθούσαν διαφορετικές τάσεις, ρεύματα, αντιλήψεις, «εποχές». Αυτό συμβαίνει ακριβώς γιατί ο ιστορικός χρόνος, και τότε και σήμερα και πιθανώς και πάντα, σε όλες τις λεγόμενες ιστορικές περιόδους, αποτελείται από διάφορες χρονικότητες που η καθεμιά τους έχει διαφορετική προέλευση, διαφορετική διάρκεια

προσφέρει το Jordheim 2012. Για μια χρήση του ερμηνευτικού σχήματος του Koselleck στα ελληνικά για την περιγραφή «μιας μη υπεριστορικά νοούμενης νεοτερικότητας» (76) βλ. Πεχλιβάνος 2010.

και κινείται με διαφορετικές ταχύτητες. Από αυτή την άποψη, ο ιστορικός χρόνος ποτέ δεν είναι γραμμικός και ομογενοποιημένος, αλλά είναι αντίθετα πολύπλοκος και πολυεπίπεδος.

Κάτι τέτοιο μπορεί κάλλιστα να εξηγήσει γιατί άνθρωποι που ζουν και δρουν στην ίδια εποχή, στον ίδιο τόπο, στην ίδια κοινωνία, απευθυνόμενοι συχνά στους ίδιους ανθρώπους και εμπνεόμενοι επίσης συχνά από τα ίδια θέματα έχουν τόσο διαφορετικές (κάποτε και αβυσσαλέα διαφορετικές) προσεγγίσεις. Από την άποψη αυτή είμαστε πλέον αναγκασμένοι, πιστεύω, να αναθεωρήσουμε όχι τις χρονολογήσεις των έργων, όπως κάναμε μέχρι τώρα, αλλά τις δικές μας προκαταλήψεις και τα δικά μας προκατασκευασμένα σχήματα. Η έννοια των πολλαπλών χρονικοτήτων, που θεωρώ ότι έχει μεγάλη ανταπόκριση στην πραγματικότητα και του ιστορικού και του βιωμένου από τον καθένα μας χρόνου, αποδεικνύει βέβαια τη ματαιότητα των οργανωτικών μας προσπαθειών, κυρίως σε ό,τι αφορά το ιστορικό και λογοτεχνικό παρελθόν, σχετικοποιεί την έννοια των ασυνεχειών και των ρήξεων,[47] έχει όμως το μεγάλο πλεονέκτημα ότι μπορεί να μας οδηγήσει σε δικαιότερες αποτιμήσεις των ίδιων των έργων και των διάφορων λογοτεχνικών και άλλων τάσεων και ρευμάτων, να μας επιτρέψει να κατανοήσουμε καλύτερα την πολυδιάστατη πραγματικότητα μέσα στην οποία εμφανίζονται, αλλά και να μας προφυλάξει στο μέλλον από συχνές μέχρι πρόσφατα προκαταλήψεις και σφάλματα. Ευτυχώς, για τις ιστορικογραμματολογικές μας προσεγγίσεις εξακολουθούμε να έχουμε στη διάθεσή μας έναν όρο-ομπρέλα που αγκαλιάζει ευρύχωρα τις διάφορες χρονικότητες και αυτός είναι βέβαια ο όρος «πρώιμα νεοελληνικά», παρά τα προβλήματά του, που τα έθεσα από την αρχή και που δεν τα θεωρώ αμελητέα. Αν θα θέλαμε ωστόσο να στραφούμε προς έναν εξίσου ευρύχωρο όρο, με μεγαλύτερη ιστορική θεμελίωση και για αυτό λιγότερο «αναχρονιστικό», ο μόνος που έχουμε στη διάθεσή μας είναι

47 Πρβλ. όσα σημειώνει ο Jordheim 2012, 170: «Koselleck developed his theory of multiple temporalities, organized in the form of temporal layers that have different origins and duration and move at different speeds, as an alternative to the linear and empty time of periodization. Thus the fact that historical time is not linear and homogeneous but complex and multilayered accounts for the futility of all efforts to freeze history in order to delimit and define breaks, discontinuities, time spans, beginnings, and endings. Indeed, it accounts for the futility of periodization itself».

τα «ρωμαίικα»,[48] που έχει και αυτός τα προβλήματά του, αλλά φοβάμαι ότι οι προκαταλήψεις μας δε μας επιτρέπουν ακόμη ούτε καν να τον συζητήσουμε.

Βιβλιογραφία

Αλεξίου, Στυλιανός, επιμ., *Βιτσέντζος Κορνάρος, Ερωτόκριτος*, κριτική έκδοση, εισαγωγή, σημειώσεις, γλωσσάριο, 4η έκδοση, Αθήνα: Ερμής, 2000.

Αλεξίου, Στυλιανός και Αποσκίτη, Μάρθα, επιμ., *Ερωφίλη, τραγωδία Γεωργίου Χορτάτση*, Αθήνα: Στιγμή, 1988.

Aravamudan, Srinivas, «The Return of Anachronism», *MLQ: Modern Language Quarterly*, 62/4 (2001) 331-353.

Bakker, Wim, «*Ερωτόκριτος* και *Ερωφίλη,* διακειμενικότητα και ποίηση: ο Πανάρετος και ο Καρπόφορος στον Ερωτόκριτο», στο: Κακλαμάνης, Στ., επιμ., *Ζητήματα ποιητικής στον Ερωτόκριτο*, Ηράκλειο: Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, 2006, 291-301.

Bakker, Wim F. και van Gemert, Arnold F. (σε συνεργασία με τον Walter G. Brokaar), επιμ., *Ρίμα θρηνητική εις τον πικρόν και ακόρεστον Άδην: Ποίημα κυρ-Ιωάννου Πικατόρου εκ πόλεως Ρηθύμνης*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2008.

Bancroft-Marcus, Rosemary E., «Chortatsis's *Erofili* and Kornaros's *Erotokritos*: Two masterworks of the Veneto-Cretan Renaissance», στο: Κακλαμάνης, Στ., επιμ., *Ζητήματα ποιητικής στον Ερωτόκριτο*, Ηράκλειο: Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, 2006, 303-353.

————, επιμ., *Georgios Chortatsis (fl. 1576-1596), Plays of the Veneto-Cretan Renaissance: A bilingual English-Greek edition in two volumes, with introduction, commentary, apparatus criticus, and glossary. Volume I: Texts and Translations*, Oxford: Oxford University Press, 2013.

48 Όπως έχω επιχειρήσει πρόσφατα να δείξω και με ποσοτικά και με ποιοτικά στοιχεία (βλ. Kaplanis 2014), σε όλους τους «πρώιμους νεοελληνικούς» χρόνους οι άνθρωποι είχαν και αυτοσυνειδησία και αυτοπροσδιορισμό: ήταν «Ρωμαίοι/Ρωμιοί» και η γλώσσα τους ήταν «ρωμαίικη/ρωμαί(ι)κα». Το αν όμως πρέπει ή μπορεί ο όρος αυτός να αντικαταστήσει τα «πρώιμα νεοελληνικά», ποια θα ήταν τα μειονεκτήματα και τα πλεονεκτήματα, πού και με ποια κριτήρια θα θέταμε τα όριά του, είναι ένα άλλο μεγάλο ζήτημα.

Barrows, Adam, *The Cosmic Time of Empire: Modern Britain and World Literature*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2011.

Besserman, Lawrence, επιμ., *The Challenge of Periodization: Old Paradigms and New Perspectives*, New York-London: Garland, 1996.

Bloch, Ernst, *Heritage of Our Times*, translated by Neville and Stephen Plaice, Cambridge: Polity, 1991.

Burke, Peter, *The Renaissance*, Second edition, Basingstoke και New York: Palgrave, 1997.

Cohen, Jeffrey Jerome, «In the Middle of the Early Modern», *Journal for Early Modern Cultural Studies*, 13/3 (2013) 128-132.

Cooper, Helen, «The Origins of the Early Modern», *Journal for Early Modern Cultural Studies*, 13/3 (2013) 133-137.

Crawforth, Hannah, «Linguistics, Lexicography, and the 'Early Modern'», *Journal for Early Modern Cultural Studies*, 14/2 (2014) 94-99.

Δανέζης, Γιώργος, «Ελληνικό λογοτεχνικό μπαρόκ (ένα σκιαγράφημα)», στο: Κακλαμάνης, Στ., Μαρκόπουλος, Α. και Μαυρομάτης, Γ., επιμ., *Ενθύμησις Νικολάου Μ. Παναγιωτάκη*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης και Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη Ηρακλείου, 2000, 171-186.

Davis, Kathleen, *Periodization and Sovereignty: How Ideas of Feudalism and Secularization Govern the Politics of Time*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 2008.

De Grazia, Margreta, «The Finite Renaissance», *Journal for Early Modern Cultural Studies*, 14/2 (2014) 88-93.

Ευαγγελάτος, Σπύρος, *Προς την αλήθεια για τον Βιτσέντζο Κορνάρο: Ποιος ήταν ο ποιητής του «Ερωτόκριτου»*, Αθήνα: Κάκτος, 1985.

————, *Και πάλι για τον «Ερωτόκριτο»: Προσπάθεια προσδιορισμού του ποιητή του*, Αθήνα: Καστανιώτης, 1989.

————, «Πληροφορίες από έργα του Γεωργίου Χορτάτση, που φαίνεται ότι σχετίζονται με πληροφορίες για τον βίο και τον χαρακτήρα του Γεωργίου Χορτάτση του Ιωάννη (ci. 1555-1609/10)», στο: Κακλαμάνης, Στ., Μαρκόπουλος, Α. και Μαυρομάτης, Γ., επιμ., *Ενθύμησις Νικολάου Μ. Παναγιωτάκη*,

Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης και Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη Ηρακλείου, 2000, 227-233.

Georgianna, Linda, «Periodization and Politics: The Case of the Missing Twelfth Century in English Literary History», *MLQ: Modern Language Quarterly*, 64/2 (2003) 153-168.

Giesen, Bernhard, «Noncontemporaneity, Asynchronicity and Divided Memories», *Time & Society*, 13/1 (2004) 27-40.

Gombrich, Ernst H., «The Renaissance – Period or Movement?», στο: Black, Robert, επιμ., *Renaissance Thought: A Reader*, London and New York: Routledge, 2001, 23-46.

Greenberg, Mitchell, «The Concept of 'Early Modern'», *Journal for Early Modern Cultural Studies*, 13/2 (2013) 75-79.

Hérubel, Jean-Pierre V. M., «Historical Scholarship, Periodization, Themes, and Specialization: Implications for Research and Publication», *Journal of Scholarly Publishing*, 39/ 2 (2008) 144-155.

Ηλιού, Φίλιππος, *Ελληνική βιβλιογραφία του 19ου αιώνα: Βιβλίαφυλλάδια. Τόμος Πρώτος: 1801-1818*, Αθήνα: Βιβλιολογικό Εργαστήρι/Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο, 1997.

Holton, David, *Μελέτες για τον* Ερωτόκριτο *και άλλα νεοελληνικά κείμενα*. Αθήνα: Καστανιώτης, 2000.

————, επιμ., *Literature and Society in Renaissance Crete*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

Jordheim, Helge, «Against Periodization: Koselleck's Theory of Multiple Temporalities», *History and Theory*, 51 (2012) 151-171.

Καπλάνης, Τάσος Α., ««'Οπού κατέχει να μιλή με γνώση και με τρόπο...': η ποιητική θεωρία του Β. Κορνάρου μέσα από τα σχόλια ποιητικής του *Ερωτόκριτου*» στο: Κακλαμάνης, Στ. επιμ., *Ζητήματα ποιητικής στον* Ερωτόκριτο, Ηράκλειο: Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη, 2006, 369-394.

Kaplanis, Tassos A. «'Modern Greek' in 'Byzantium'? The Notion of 'Early Modern' in Greek Studies», στο: Close, E., Couvalis, G., Frazis, G., Palaktsoglou, M. και Tsianikas, M., επιμ., *Greek Research in Australia: Proceedings of the 7th Biennial Conference of Greek Studies, Flinders University, June 2007*, Adelaide: The Flinders University of South Australia, 2009, 343-356.

————, «Νέα λογοτεχνία, νέα ταυτότητα: Στέφανος Σαχλίκης (14ος αι.), ο πρώτος επώνυμος συγγραφέας της νεοελληνικής λογοτεχνίας», στο: Δημάδης, Κ. Α., επιμ., *Ταυτότητες στον Ελληνικό Κόσμο (από το 1204 μέχρι σήμερα). Πρακτικά του 4ου Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Γρανάδα, 9-12 Σεπτεμβρίου 2010),* Αθήνα: Ευρωπαϊκή Ένωση Νεοελληνικών Σπουδών, 2011/2, 491-511.

————. «Antique Names and Self-Identification: *Hellenes*, *Graikoi*, and *Romaioi* from Late Byzantium to the Greek Nation-State», στο: Tziovas, D., επιμ., *Re-imagining the Past: Antiquity and Modern Greek Culture,* Oxford: Oxford University Press, 2014, 81-9.7

Koselleck, Reinhart, *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*, Translated and with an Introduction by Keith Tribe, New York: Columbia University Press, 2004 .

Κουμανούδης, Στέφανος, *Συναγωγή νέων λέξεων υπό των λογίων πλασθεισών από της Αλώσεως μέχρι των καθ' ημάς χρόνων*, Αθήνα: Ερμής, 1998.

Κριαράς, Εμμανουήλ, *Μελετήματα περί τας πηγάς του Ερωτοκρίτου*, Αθήνα: Byzantinisch-Neugriechische Jahrbücher, 1938.

Κριαράς, Εμμανουήλ και Πηδώνια, Κομνηνή Δ., επιμ., *Γεωργίου Χορτάτση Πανώρια*, κριτική έκδοση με εισαγωγή, σχόλια και λεξιλόγιο Εμμανουήλ Κριαρά, αναθεωρημένη με επιμέλεια Κομνηνής Δ. Πηδώνια, Θεσσαλονίκη: Ζήτρος, 2007.

Liddell, Henry G., Scott, Robert, Stuart Jones, Henry και McKenzie, Roderick, *A Greek-English Lexicon with a Revised Supplement*, Oxford: Clarendon Press, 1996.

Loomba, Ania, «Early Modern or Early Colonial?», *Journal for Early Modern Cultural Studies*, 14/1 (2014) 143-148.

Lorenz, Chris, και Bevernage, Berber, επιμ., *Breaking Up Time: Negotiating the Borders between Present, Past and Future*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2013.

Mandell, Laura, «Digitizing the Archive: The Necessity of an 'Early Modern' Period», *Journal for Early Modern Cultural Studies*, 13/2 (2013) 83-92.

Μανούσακας, Μανούσος Ι., επιμ., *Λεονάρδου Ντελλαπόρτα ποιήματα (1403/1411)*, έκδοση κριτική, εισαγωγή, σχόλια και ευρετήρια, Αθήνα: Ακαδημία Αθηνών (Κέντρο Ερεύνης το Μεσαιωνικού και Νέου Ελληνισμού), 1995.

Menon, Madhavi, «Why I Do Not Speak Early Modern», *Journal for Early Modern Cultural Studies*, 14/1 (2014) 162-165.

Morgan, Gareth, «Τα εμβλήματα του 'Ερωτόκριτου'», *Κρητικά Χρονικά*, 23 (1971) 9-51 (μετάφραση Ν. Μ. Παναγιωτάκη του Morgan, Gareth, «The emblems of 'Erotocritos'», *The Texas Quarterly*, 10 (1967) 241-268).

Netzloff, Mark, «The State and Early Modernity», *Journal for Early Modern Cultural Studies*, 14/1 (2014) 149-154.

Ng, On Cho, «The Epochal Concept of 'Early Modernity' and the Intellectual History of Late Imperial China», *Journal of World History*, 14/1 (2003) 37-61.

Olsen, Niklas, *History in the Plural: An Introduction to the Work of Reinhart Koselleck*, New York, Oxford: Berghahn, 2012.

Παναγιωτάκης, Νικόλαος Μ., *Κρητική Αναγέννηση: Μελετήματα για τον Βιτσέντζο Κορνάρο*, επιμέλεια Κακλαμάνης, Στ. και Μαυρομάτης, Γ., Αθήνα: Στιγμή, 2001.

Parr, James A., «A Modest Proposal: That We Use Alternatives to Borrowing (Renaissance, Baroque, Golden Age) and Leveling (Early Modern) in Periodization», *Hispania*, 84/3 (2001) 406-416.

Πεχλιβάνος, Μίλτος, «Οι εποχές της αισθητικής νεοτερικότητας στην ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Ονομάτων επίσκεψις», στο: *Η νεοτερικότητα στη νεοελληνική λογοτεχνία και κριτική του 19ου και 20ού αιώνα: Πρακτικά της ιβ΄ επιστημονικής συνάντησης του Τομέα Μεσαιωνικών και Νεοελληνικών Σπουδών αφιερωμένης στη μνήμη της Σοφίας Σκοπετέα (Θεσσαλονίκη, 27-29 Μαρτίου 2009)*, Θεσσαλονίκη: ΑΠΘ/Επιστημονική Επετηρίδα της Φιλοσοφικής Σχολής, 2010, 65-78.

Πούχνερ, Βάλτερ, «Μπαρόκ και ροκοκό ως υφολογικές έννοιες στην ελληνική προεπαναστατική δραματουργία», *Ελληνικά*, 56/1 (2006) 133-161.

Rabb, Theodore K., «Narrative, Periodization, and the Study of History», *Historically Speaking*, 8/3 (2007) 2-4.

Rincón, Manuel González, «A Reading of Bergadis' 'Apokopos': Its Boccaccian Models and Purgatory Theology», *Erytheia: Revista de estudios bizantinos y neogriegos*, 35 (2014) 301-380.

Schäfer, Wolf, «Global History and the Present Time», στο: Lyth, Peter και Trischler, Helmuth, επιμ., *Wiring Prometheus: Globalisation, History and Technology*, Aarhus: Aarhus University Press, 2004, 103-125.

Singh, Jyotsna G., επιμ., *A Companion to the Global Renaissance: English Literature and Culture in the Era of Expansion*, Oxford: Wiley-Blackwell, 2009.

Teague, Fran, «Early Modern as a Brand Name», *Journal for Early Modern Cultural Studies*, 14/2 (2014) 100-102.

Thompson, James, «Late Early Modern», *Journal for Early Modern Cultural Studies*, 13/2 (2013) 72-74.

van Gemert, Arnold F., «Ο Στέφανος Σαχλίκης και η εποχή του», *Θησαυρίσματα*, 17 (1980) 36-130.

————, «Οι σχέσεις ανάμεσα στο έργο του Πικατόρου και του Μπεργαδή», *Cretan Studies*, 3 (1992) 97-112.

————, «Λογοτεχνικοί πρόδρομοι», στο: Holton, D., επιμ., *Λογοτεχνία και κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*, απόδοση στα ελληνικά Ναταλία Δεληγιαννάκη, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 1997, 59-94.

Vejleskov, Peter, επιμ., *Apokopos: A Fifteenth Century Greek (Veneto-Cretan) Catabasis in the Vernacular*, Köln: Romiosini, 2005.

Vitkus, Daniel, «Early Modernity and Emergent Capitalism», *Journal for Early Modern Cultural Studies*, 14/1 (2014) 155-161.

Vitti, Mario, *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα: Οδυσσέας, 2003.

Χατζηνικολάου, Νίκος, *Αναζητώντας το στίγμα της Ερωφίλης*: *Διάλεξη στη μνήμη Νίκου Παναγιωτάκη, 28 Μαΐου 2005*, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, 2007.

Ακόμα ένα - αποσπασματικό - έργο του Γ. Χορτάτση: *Η Ξεχασμένη Νύφη*

Εις μνήμην Růžena Dostálová και Εμμανουήλ Κριαρά

Günther Steffen Henrich *

Πρόσφατα ο Βάλτερ Πούχνερ (επανα)δημοσίευσε ένα ωραίο βιβλίο[1], στο οποίο ανιχνεύεται η ιστορία ενός παραμυθιού τύπου AaTh 313c, κυρίως στην Ιταλία και την Ελλάδα, και ανασυγκροτούνται λαμπρά τα αποσπάσματα ανώνυμου έμμετρου έργου της Κρητικής Ακμής, μάλλον κωμωδίας[2], που βασίζεται σ' αυτό· αξιοσημείωτο πως τα αποσπάσματα διασώθηκαν αποκλειστικά προφορικά, αν και σε πάρα πολλές κατά τόπους παραλλαγές. Το παραδομένο δραματικό κείμενο, το οποίο αποτελείται μόνο από μέρη δύο σκηνών με συνολικά 156 δεκαπεντασύλλαβους στίχους (78 δίστιχα) και παρουσιάζει τουλάχιστον τρία χάσματα, ονομάστηκε, κατά το σχετικό παραμύθι, *Η Ξεχασμένη Νύφη* (στο εξής: *ΞΝ*). Με τη μετάβαση σε δεδομένη ιστορική στιγμή από το πεζό ανώνυμο παραμύθι στο ποιητικό προσωπικό - αν και για μας ακόμη επίσης ανώνυμο - έντεχνο έργο συντελέστηκε λοιπόν κάποια λογοτεχνική συνέχεια.

Παρακάτω θα γίνει όμως προσπάθεια με τη μέθοδο της «κρυπτοσφραγίδας»[3] να διαπιστωθεί στο *Πρώτο Βήμα* το ειδικότερο πατριδωνυμικό και στο *Δεύτερο Βήμα* να εξευρεθεί το ονοματεπώνυμο (και το γενικότερο πατριδωνυμικό) του ποιητή. Ανακεφαλαιώνω τις αρχές επισήμανσης αυτού του συστήματος απόκρυψης ονομαστικών στοιχείων ενός ποιητή, η οποία βρίσκεται συνήθως τουλάχιστον στο τέλος ή (και) στην αρχή του συγκεκριμένου έμ-

---

* Günther Steffen Henrich, δρ.Φ. ΑΠΘ, ομότιμος καθηγητής Βυζαντινής και Νεοελληνικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Λιψίας. E-mail: henrich@rz.uni-leipzig.de

1 Πούχνερ (2011). Πρόκειται για ελληνική μετάφραση και επεξεργασία του Manusakas/Puchner (1984).

2 Πούχνερ (2011, 248-256 και 267-269).

3 Βλ. τα άρθρα μου στη Βιβλιογραφία (Henrich 1997-2012).

Πρακτικά Ε΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτ. 2014): Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία
Τόμος Β΄ (ISBN: 978-960-99699-9-4)
© 2015 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

μετρου έργου, μπορεί όμως και να επαναληφτεί σ' ολόκληρο το κείμενο:

1) Δοκιμάζουμε, αν εμφανίζεται το α΄ γράμμα του *υποτιθέμενου* πάντα ονόματος του ποιητή στον α΄ στίχο του ποιήματος ή τμήματός του. Εάν εμφανίζεται,
2) προχωρούμε ώς τη *β΄ εμφάνιση* (δηλ. την *επανάληψη)* του ίδιου γράμματος.
3) Ξανακάνουμε τα δυο αυτά βήματα για όλα τα άλλα γράμματα του ονόματος – η β΄ εμφάνιση του τελικού γράμματος πρέπει να λάβει χώρα στον τελευταίο (ή τουλάχιστον τον προτελευταίο, βλ. αρ. 5) στίχο του τμήματος.
4) Φυσικά οι αποστάσεις ανάμεσα στα επιμέρους γράμματα (και τις επαναλήψεις τους) δεν επιτρέπεται να είναι πολύ μεγάλες: το σύνολο των στίχων που περιέχουν τα γράμματα του ονόματος (ή του πατριδωνυμικού ή του επαγγελματικού χαρακτηρισμού) του ποιητή δεν πρέπει να είναι μεγαλύτερο από τον αριθμό αυτών των γραμμάτων. (Επιτρέπεται και *ένας* κατά σειράν στίχος να μην περιλαμβάνει καθόλου γράμμα του ονόματος ή επανάληψη του γράμματος· αυτή η εξαίρεση δεν ισχύει όμως για τον *πρώτο* στίχο του τμήματος.)
5) Εκτός των «κατιουσών» κρυπτοσφραγίδων, οι οποίες ξεκινούν από την αρχή τμήματος, υπάρχουν και «ανιούσες» που ανεβαίνουν από το τέλος του· καθόλου σπάνια συνυπάρχουν μάλιστα οι δύο τύποι στο ίδιο σημείο ενός κειμένου («συνδυασμένες κρυπτοσφραγίδες», σχεδόν όλες οι παρακάτω περιπτώσεις).
6) Ορισμένες κρυπτοσφραγίδες αποτελούνται όχι μόνο από την ονομαστική ή γενική του ονόματος του ποιητή - ενδεχομένως και επιπλέον του άρθρου -, αλλά περιέχουν επίσης μιαν αποστροφή στον αναγνώστη / στους αναγνώστες ή τον φίλο (μαικήνα), στον οποίον απευθύνεται ή αποστέλλεται το ποίημα (*... σου / ο σος,* ή - προκειμένου για *τους* αναγνώστες - ... *σας*). Είναι μάλιστα δυνατό να επεκτείνονται οι κρυπτοσφραγίδες και μ' ένα *είμαι (εγώ)* ή *είναι/έναι/έν(ι)* ώστε να γίνουν ολόκληρες γραμματικές προτάσεις.

Αν έτσι βγει το *υποτιθέμενο* όνομα (πατριδωνυμικό, επαγγελματικό) τουλάχιστον δύο φορές, με μεγάλη πιθανότητα βρέθηκε ο ποιητής. (Εάν όμως αυτή η μέθοδος δεν επιφέρει το ζητηθέν όνομα, φυσικά υπάρχουν δύο δυνατότητες: Ή ο ποιητής δεν εφάρμοσε το σύστημα της κρυπτοσφραγίδας ή αυτός είναι άλλος από τον υποτιθέμενο.) Τονίζω πως η κρυπτοσφραγίδα - σε αντίθεση προς την ακροστιχίδα, το μεσόστιχο και το τελέστιχο - δεν μπορεί να φανεί *αυτόματα από μέσα απ' το ίδιο το ποίημα*· είναι μόνο δυνατό να επαληθεύσουμε ενδεχομένως ονομαστικά στοιχεία ενός ποιητή που *υποθέτουμε* εκ των προτέρων.

Μία λέξη για το πώς σημειώνονται τα γράμματα των κρυπτοσφραγίδων στα τμήματα του έργου που ακολουθούν: Στις *κατιούσες* κρυπτοσφραγίδες μέσα στο κείμενο *υπογραμμίζονται,* και για λόγους σαφήνειας επαναλαμβάνονται στο *αριστερό* περιθώριο (οι α΄ εμφανίσεις με κεφαλαία γράμματα, οι β΄ με πεζά). Στις *ανιούσες* κρυπτοσφραγίδες τα σχετικά γράμματα τυπώνονται *παχιά (έντονα)* και επαναλαμβάνονται κατά τον ίδιο τρόπο στο *δεξί* περιθώριο.

Πρώτο Βήμα, η γεωγραφική προέλευση του κειμένου

Εντύπωση κάνει στα αποσπάσματα η εξαιρετική πυκνότητα και έκταση εκείνων των προφορικών παραλλαγών, οι οποίες διαπιστώθηκαν στον νομό και μάλιστα στην πόλη του *Ρεθύμνου*: Οι 9 από τις συνολικά 29 έμμετρες παραλλαγές της Κρήτης προέρχονται απ' αυτόν τον νομό, και μάλιστα ανάμεσά τους οι 5 με το καλύτερο κείμενο και τον μεγαλύτερο αριθμό στίχων απ' όλες τις ελληνικές παραλλαγές: οι αρ. 1 Πούχνερ (132 στίχοι), αρ. 26 (126 στ.), αρ. 2 (120 στ.), αρ. 3 (107 στ.) και αρ. 4 (81 στ.). Όσο για την ακριβέστερη γεωγραφική προέλευση, δύο παραλλαγές προέρχονται από την ίδια την πόλη (οι αρ. 2 και 4), δύο άλλες από πολύ κοντινά χωριά (οι αρ. 26 και 3) και η μία με τους περισσότερους στίχους και άπταιστο κείμενο (αρ. 1) από το Χωρδάκι, 40 χιλιόμετρα νοτιοανατολικά του Ρεθύμνου.[4] Και το επώνυμο (Αφεντο-) *Ταρόνοι* του στ. 17 παραπέμπει στο Ρέθυμνο, σε οικογένεια ζωγράφων[5]. Η σκέψη λοιπόν πως ο ποιητής ήταν Ρεθύμνιος δεν θα είναι και πολύ τολμηρή.

4 Πούχνερ (2011, 226-229) με λεπτομερή χάρτη.
5 Manusakas/Puchner (1984, 89-90 με τη σημείωση 312).

Εφόσον οι γνωστές κρητικές κωμωδίες του 16ου και 17ου αιώνα[6] (*Κατσούρμπος, Στάθης· Φορτουνάτος*), αλλά και γενικά η πλειονότητα των ελληνόγλωσσων ποιητικών κειμένων του νησιού από την ίδια εποχή αποδεδειγμένα καταγράφηκαν στο *λατινικό* αλφάβητο (με ιταλίζον, ακριβέστερα λίγο πολύ «βενετίζον», σύστημα γραφής), είναι πολύ πιθανό πως και η *ΞΝ* γράφτηκε αρχικά με το ίδιο, το δυτικό αλφάβητο. Οι αντιστοιχίες των γραφημάτων, όπως τις βλέπουμε π.χ. στο χφ. του *Φορτουνάτου*[7] και στο λατινόγραφο χφ. της *Ερωφίλης*[8] – παραλείπω τις εντελώς αυτονόητες – είναι οι εξής: e *ε/αι*· i *ι/η/υ/ει/οι/υι*· o *ο/ω*· u *ου,* αλλά και *β* (καθώς και *υ* μετά *α-* ή *ε-* και μπροστά από φωνήεν ή ηχηρό σύμφωνο)· b *μπ*· c μπροστά στα a, o, u ή σύμφωνο *κ*· ce *τσε*· chi *κι* κτλ.· chie *κε/και*· ci *τσι* κτλ.· d *ντ*· dh *δ*· f *φ,* αλλά και *υ* μετά *α-* ή *ε-* και μπροστά σε άηχο σύμφωνο· g *γ,* αλλά και *γγ/γκ*· ggli *γλι* κτλ.· ggni *γνι* κτλ.· gh *χ*· ghie *χε/χαι*· gie *γε/γαι*· gli *λι* κτλ.· gni *νι* κτλ.· s *ζ,* αλλά και αρχικό ή τελικό καθώς και προσυμφωνικό *σ/ς* · -ss- *-σ- ανάμεσα σε φωνήεντα*· th *θ*· x *ξ*· z (που απαντούσε σχεδόν μόνο μπροστά στα a, o, u) *τζ,* αλλά και (το σύγχρονό μας) *τσ,* αντίστοιχα. Τα ελληνικά διττά σύμφωνα (*μμ* κτό.) αποδίδονταν με τα αντίστοιχα απλά λατινικά γράμματα (m, π.χ. *grama,* κτό). Τα k, q, w, y δεν χρησιμοποιούνταν, το αρχικό h- μόνο στο ουσιαστικό hora, το j μόνο μετά i αντί δεύτερου i: π.χ. pijtis = *ποιητής*. Για τα Uu και Vv που θεωρούνταν *ένα* γράμμα, δεν είχαν δηλ. ακόμα χωριστεί για τη δήλωση του φωνήεντος και του συμφώνου, γράφω κατά τη συνήθεια της εποχής μόνο V και u.

Αν λοιπόν επαναμεταγράψουμε τα αποσπάσματα με λατινικούς χαρακτήρες, πράγματι διαπιστώνουμε τις εξής 17 περιπτώσεις κρυπτοσφραγίδων με το ειδικότερο πατριδωνυμικό *o Rethimgnios (Ρεθύμνιος) / Rethemgnios (Ρεθεμνιός)* ή *o Rethemgniotis (Ρεθεμνιώτης) / Rethimgniotis (Ρεθυμνιώτης)*:

Στίχοι	Κατιούσες κρυπτοσφραγίδες	Ανιούσες κρυπτοσφραγίδες
α) 1-10	-	O Rethi/emgniotis
β) 11-22	O Rethe/imgniotis	-

6 Πούχνερ (2011, 245-247).

7 Vincent (1980, κριτ. υπόμνημα, passim) – ο Φόσκολος συνήθως έγραφε ακόμα τα έρρινα *m* και *n* μπροστά στα *b, d, g*, παρόλο που στα κρητικά είχε πια γίνει η απερρίνωση.

8 Legrand (1881/1974, 334-399).

γ)	23-34	O Rethi/emgniotis	+	o Rethi/emgnios
δ)	35-42	O Rethi/emgnios	+	o Rethe/imgnios
	[43-60	-		-]
ε)	61-72	O Rethe/imgniotis-sas ime	+	o Rethe/imgnios
στ)	73-84	O Rethi/emgniotis-sas	+	o Rethi/emgniotis
ζ)	85-92	O Rethi/emgniotis		-
η)	93-104	O Rethi/emgniotis		-
θ)	105-116	O Rethi/emgniotis-sas	+	o Rethi/emgniotis-sas
ι)	117-128	-		O Rethi/emgniotis-sas ime
ια)	129-140	O Rethi/emgniotis ene/ine	+	o Rethe/imgniotis-sas
	[141-156	-		-].

Παρόλο που η παρουσία αυτών των κρυπτοσφραγίδων δεν είναι λοιπόν ανελλιπής, 17 περιπτώσεις τους σε 156 στίχους θα είναι αρκετές, πιστεύω. Ενδιαφέρουσα η παντού συνύπαρξη ως δυνατότητα ανάλυσης των *Rethi- = Ρεθυ-* και *Rethe- = Ρεθε-*.

Δίνω και ολογράφως, πάλι σε λατινογράμματη επαναμεταγραφή, ένα τμήμα με συνδυασμένη κρυπτοσφραγίδα του ειδικού πατριδωνυμικού, το τελευταίο:

ια), οι 12 στίχοι 129-140:

[Vassiglias]

→	O o.	Ma tutos o dhaghtilidhos ine pola megalos.	-
130	R r E	Acrostathite mia stigmi, na ferun chie ton alo.	.s S a
	e T t H	Amete, pete tis xanthis, na pite tis signioras	A s S .s S i I
	h I i / E e	na'rthi to ggligoriteron, etutine tin hora.	t T o O i I n
	M m G g	Epa, chiera, mas etighie mia dhiafora megagli:	-
	N	Etuti apo to thanato to giomas ighie ugagli.	N
135	-	Chie lei pos o giucasmas, chie lei pos o giosmas	g G m
	n I i O o	etuti na'tan aformi ch'eurethichien obrosmas;	M e/i I/E
	T t I	chie lei chie z'athiuoles -chie miasi na'n chi aglithia-	h H t T
	i S	chie mono pu dhen eghun<e> ci martirgies uoithia.	e E r

[Dolceta]

	s. E e / I i	Chiera, chi'efiglissestone to giossu ode don idhes.	R

[Vassiglissa]

140	N n E e.	Ma'go chi'a don efiglissa, pu'ssune chie mas idhes?	.o O ←

Λοιπόν: *O Rethi/emgniotis e/ine* (κατιούσα κρυπτοσφραγίδα)
+ *o Rethe/imgniotis-sas* (ανιούσα ").

Δεύτερο Βήμα, εντόπιση του *ονόματος* του Ρεθύμνιου ποιητή

Εάν λοιπόν το κείμενο του 17ου ή του τέλους του 16ου αιώνα, για το οποίο μιλούμε, προέρχεται από έναν γνωστό σε μας ποιητή του Ρεθύμνου, οι πιθανότητες να βρούμε το όνομά του είναι πολύ καλές, εφόσον μόνο δύο ήταν οι ποιητές αυτοί, ο Γεώργι(ο)ς Χορτάτσης ή Χορτάκιος και ο Μάρκος Αντώνιος Φόσκολος, οι οποίοι μάλιστα σ' όλα τα έργα τους άφησαν άφθονες κρυπτοσφραγίδες.[9] Ενώ όμως η δοκιμασία για το όνομα του Φόσκολου δεν απέδωσε πειστικά αποτελέσματα, αντίθετα γι' αυτό του Χορτάτση βρέθηκε πληθώρα κρυπτοσφραγίδων στο κείμενό μας. Επαναμεταγράφω λοιπόν εδώ στο λατινικό αλφάβητο ολόκληρο το κείμενο της νέας ελληνογράμματης έκδοσης (Πούχνερ 2011, 297-304):

[Σκηνή 1]

1)=α), 10 στ.

[Fiorentinos[10]]

→	O	Ida'ghis, messe-Stefane, chie ghamilochitasi**s**?	.s
	o. G	**S**a n**a**'ghies gh**a**s**s**i tiuoci cathe**ss**e chie logia**s**is.	S a A s S .s S i
		[Stefanos]	
	g I i E	O,t**i** **c**hi'an igha ta'ghassa, siori Fiorentino,	I c
	e O o	opses arga uuuotiflos!... Dhe do'gho 'go s'e**c**hino,	C
5	-	ma to'gho gia to gamossu, pu thegl' i afedhiassu,	-
	R r G	n**a** p**a**dreft**t**is edha coda, na'r**t**hi i **r**igissassu,	a A t T r
	g I i O	pu'gha dhucat', adhe**r**foghte, pola gia na x**o**dhiass**o**	R o O
	o	ch'is z'acriuessu ci g**h**ares rug**h**a gia n'agi**g**niasso.	h H g
	Ss. Ss Aa	Ma xodhiassata a**g**nostos se mia f**o**restiera;	G .o
10	S s.	dhen idhes gi dhen acusses? **O**pses arga ti fera.	O ←

Κατιούσα κρυπτοσφραγίδα *O Gieorgios-sas* + ανιούσα κρυπτ. *o Ghortacis-sas*

[ΧΑΣΜΑ]

2)=β), 12 στ.

[Fiorentinos ;[11]]

9 Henrich (2009 και 2010).

10 Εικάζω πως το ξενικό όνομα προφερόταν ακόμα με [nt].

11 Ο Κεχαγιόγλου (1988, 61) παρατήρησε πως τους στίχους 11-22 και 23-24 δεν είναι ανάγκη να τους λέει *ο Φιορεντίνος*.

→	O o.	Na'gham**e** pio na p**e**ps**o**m**e** na tine fouerissi,	.e E m
	G g I i	**m**ipos chie ithe fouithi, ta grossa na gir**i**ss**i**.	M i I
	E e O o	Edon edho pu proualen o**ss**a don omaniti!	.s S
	-	P**a**is, n**a** sis**s**i**s**, Co**s**tadi, **s**'echin**o**ne t**o** spiti?	aA sS .sS oO
15	R r	Chie the na b**i**s ch**i**e t**h**e na d**h**is mia nea forestiera,	i I h H
	-	**c**h'ine xanthi **c**hie omorfi s**a**n **a**spri peris**t**era,	cCaAt
	G g I	chie peci pos **t**i ghie**r**etun i Afedo-Ta**r**ogni	T r R
	i O o	- chi ogli to The**o** paracalun na'ne p**o**glic'i g**h**rogni -	o O h
	S s. S s	ta gross' apu ton epiren, a t**h**egli, na **g**irissi.	H g
20	A a S s. I	pa**g**li chie dhe, na porpati na pien**o**me sti grissi.	G .o
	i M m E	Sti biataci ta pebame me ti dhichitis sclaua,	-
	e.	san euane ta c**o**china, ta prassina, ta blaua.	O ←

O Gieorgios-sas ime + o Ghortachios-sas ime

[ΧΑΣΜΑ]

3)=γ), 12 στ.

[Fiorentinos;[12]]

→	E	Pemas, na **s**i**s**s**is, C**ostadhio, ida lois **c**i 'f**a**gni?	.s S i I c C a
	e G g	Idhestin, m**a** ti bis**t**issu, eggnia na **t**ine piagni?	A t T
		[Costadhios]	
25	O o. I i M	Ologha**r**i apomine, sti bistimu, na sisso,	r
	-	ch'ipe: „Chie ftu sta giegniatu pu tha gi**r**issi opiss**o**!	R o
	mEe.Oo.GgI	Ame chie pet**o**n na'rg**h**ode, ma 'go pigieno tora;	O h
	i E	c**h**ie**g**o tha camo pramata pu tha thamax' i **g**hora."	H g G
		[Fiorentinos]	
	e O o	Dhiaole chi'eparetine, ida pola fouume,	-
30	R r	mi masse cami ed**r**o**p**i, mudhe fluria dhume.	.o
		[Costadhios]	
	G	Dh**o**st**e**mu dha ti bl**e**ro**m**i, dhoste**m**u chie to gopo,	O .e E m M
	g I i O o S s.	**g**i**a**t**i** pola'patha o ftoghos oste na uro to dop**o**.	i I .o
		[Fiorentinos]	
	S s	Na, gaidhare, ti bler**o**mi **g**ia tutusse tus dhio,	O g
	A a S s.	**g**iati s**e** gligo tiuoci sitas torn**e**ssa uio.	G e E **<--**

Ego ime o Gieorgios-sas + ego ime o Ghortacis (ή *o Ghortacis-sas ime*)

12 Ισχύει κι εδώ η προηγούμενη σημείωση.

[Σκηνή 2]

4)=δ), 8 στ.

[Dolceta]

35 --> O o.G Calos s**e** urisc', af**e**di**m**u, ti**m**i ci dh**i**ch**i**oss**i**gni**s**, .eE mM iI .sS
g I chi epadha pu'rtha na critho, dh**i**ch**i**a na masse **c**rignis. i I c

[Vassiglias]

i E e O Ghiglia **ca**los euric**a**me, cori, **t**in afedhiassu, C a A t
o R r pu'sse xan**t**hi chie omorfi chi olaspr'i foressiassu! T
G g Essi miasis arghodissa, miasis chie rigopula -
40 I i O o chi apo mac**r**a su fenete pos isse a**r**gh**o**d**o**pula. r R o O
S s. Se ida tin eferete c**h**i apitis d**h**e mi**g**lite? h H g
S s A a S s. An e**g**hiete crissimata, **o**br**o**stis na ta pite. G .o O **<--**

O Gieorgios-sas + o Ghortacis ime

5), 10 στ.

[Catigoros/Erastis ;]

→ O o. G Miglisse prot', adherfoght**e**, apu'p**e**s pos tha **m**noxis, .e E m
g I i a dhe **m**as dhoss**i** ta flurg**i**a, e**ss**i tha m**a**s t**a** dho**ss**i**s**. MiI .sSaAsS .s

[Fiorentinos]

45 E e Apit**is** **i**dha z'omorf**i**es **c**hie ta perissa **c**agli, S i I c C
O o o logos opu'thela po efthis eghathi pagli. -
R r G P**a**gli gi**a** **t**o ghat**ir**issas tha ualo tin a**r**ghissas a A t T r R
g I i chie t'ala t'apodhegliipa peteta chi apatissas. -
O o S s. Tu enusmas efae ecat**o** chie t'alunu dhiac**o**ssa o O
50 S s A c**h**i eme tu cacorisicu cic**h**ignia pedacossa. h H

[Dolceta]

a S s. Cacomir**g**ia chie dhistig**h**ia na dhiri to cormissu g G
- chie p**o**nus alefter**o**tus na siri i chiefaglissu. .o O ←

O Gieorgios-sas (ή *… ime*) + *o Ghortacis-sas ime* (ή + *o Ghortachios)*

6), 8 στ.

[Fiorentinos]

→ O o. G g I i Megli chie roui mu'ghi**ss**e, ogi**a** n**a** me gremi**ss**i, .sSaAs
E puri to cacori**s**ico, gia na me catagli**ss**i. S .s S

[Vassiglias]

55 e O To megli c**i** per**i**ssepse **c**h'ithele na to ghissi; i I c

o R **c**hi'essi, uuu**a**lochief**a**le, min itheles gglis**t**rissi! C a A t
[Dolceta]
r G g I Afedi, **t**i go**r**onassu cagnis na su ti glepsi, T r
i O o S dhe theglis cami b**o**reto p**o**la na ti(n) xetrexis? R o
s.SsAaSs.I T**o**tes, afedi uassiglia, dhen it**h**ela magnissis O h
60 i M m E e. c**h**ie me ma**g**hie**r**gia chie spathia na t**o**ne p**o**lemissis? HgG.oO **<--**

O Gieorgios-sas ime + *o Ghortacis-sas* (ή + ... *ime*)

7)=ε), 12 στ.
[Vassiglias]
→ Oo. Gg Ii Ee Ma aftos o log**o**s, gligieri, stimarism**o** dhen eghi .o O
- chie ti dimitu passa is gireu**g**i chie xetre**g**hi. g G
[Dolceta]
O Ec'im', afedimu, chi **e**go acriuanathr**e**m**e**gni e E .e
- chi**e** **m**e **m**aghierg**i**a ch**i**e **s**pathia imun **s**idir**i**smegn**i**. E m M iI .sS iI
65 o R **C**h'irthan me ta dhu**c**atatos gia n**a** me sifugni**a**run c C a A
r chie ti dimimu tis ftoghis i**t**helasi na parun. t
G Ma par', afedi, **t**a flu**r**gia, sa thes na to da dhossis T r
g I i O chi'axia pola s'efghar**i**sto stin edhichissu gn**o**ssi. R o
[Vassiglias]
o Pareta, c**o**ri, ta flurgia, pareta ta dhucata, O
70 Ss. SsAaS c**h**ie d**h**i**g**hieris tus ta'uales ta sfachiela sta matia. h H g
[Fiorentinos]
s. I i **G**ia na su po, pateramu, chie na mu sibathissis, G
M m E e. cachi'cames, ma t**o** The**o**, ti simergnissu crissi. .O o **<--**

O Gieorgios-sas ime + *o Ghortacis ime ego* (ή + *o Ghortachios*)

8)=στ), 12 στ.
[Vassiglias]
→ O o. Stechie tudha ´pu stechiess**e**, chi**e**nurgio[13]**m**u auocato, .e E m
G **m**i s**i**rune t**i** glossa**ss**u m'ena comati u**a**to. M i I .s S a
[Fruri ?[14]]

13 Πολύ ασυνήθιστη μοιάζει η κλητική *καινούρ(γ)ιο* αντί *-ε*. Ανάμεσα σε σύνολο 605 αρσενικών κλητικών σε *-ο* βρέθηκαν μόνο 5 από επίθετα (Henrich 1976, 270 και 276.)

14 Ο Κεχαγιόγλου (1988, 61) σημείωσε πως οι στίχοι 75-76 μπορεί να εκφέρονται

75	g I i E	St**ass**u, chiera, **s**to **s**al**o**ssu ch'i arg**h**o**d**i tha dh**i**auun**e**,	A s S .s S o O
	e	na mi da dhu da cag**l**issu ch**i**e xecusulat**h**une.	i I h
		[Dolceta]	
	O o	D**h**en **c**i'gh**o** ghria z'argh**o**des, m'ulotus to fussato;	H c
	R r G	to dhi**c**hiomu then**a** to po eb**r**os is to **r**ig**a**to.	C a A t
		[Vassiglias]	
	-	Pe**t**o, chie**r**a, to dhichiossu chi o**r**piso, sto Theomu,	T r R
80	g I i O o S	t**o** dhichi**o**ssu thena **g**iegn**i**, macari na'n c**h**i **o** gi**o**s mu.	o O h
		[Dolceta]	
	s. S s A	Afedi, o gio**ss**u in' adra**s**mu! Sto fos ci lefteri**a**s	-
	a S	t**a** g**h**ier**g**iamu ton u**g**alane apo uathia **s**claua**i**!	H g G
		[Fiorentinos]	
	s.	Chiera, chi'eparapati**ss**es chie came to staurossu	-
	-	chi'alu s' epepsa ch'isfales na uris t**o** risic**o**ssu.	.o O ←

O Gieorgios-sas (ή ... *ime*) + *o Ghortachios-sas ime*

9)=ζ), 8 στ.

		[Dolceta]	
85 →	O o.	**O** ri**s**ichie tu ri**s**icu, **o**l**o**s **i**sse dh**i**cosmu!	.sSoOiI
	G	D**h**e berno alo, oste na so, ma to **g**riti tu cosmu!	h
		[Catigoros]	
	g I i E e O	Eg**h**ie, **c**hieramu, **e**dirissi **c**hi'eghie ta l**o**gia lig**a**,	H c C a
	o R r G	chi'**aft**os o gnios, apu **t**ho**r**is, ine pedhi tu **r**iga.	A t T r R
		[Dolceta]	
	gIiOoSs. S	**Gi**'afto ch**i**'eg**o** tha tu mil**o**, o**s**te na me gn**o**ri**ss**i,	o
90	s	giati af**o**rmin egireuga na'rt**h**o c**h**i'ego **s**ti **g**rissi.	O h H g
		[Vassiglias ;[15]]	
	A a S	E**g**o, chier**a**, dhe d'orpis**a**, ma epa'ne apato**s**tu;	G
	s.	na **s**issis, mi done drapis chie petuto chi'**o**br**o**stu.	.o O ←

O Gieorgios-sas (ή ... *ime*) + *o Ghortachios*

10)=η), 12 στ.

[Dolceta]

και από τον βασιλιά.

15 Ο Κεχαγιόγλου (1988, 62) σημείωσε πως οι στίχοι 91-92 μπορεί να λέγονται και από άλλο πρόσωπο.

→	I i M m E	Thimasse, Fiorentinomu, thimasse, canacari,	.s S
	e. O o.	thimasse ode s'eferane dhemeno i crussari?	a A s S
		[Fiorentinos]	
95	-	Thimame, is to Cairo sti filachi m'euala	.s S i I
	G g	chi'eugiena stu sultanu obros chi'etimame megala.	c C a A
		[Dolceta]	
	I i E e	Thimasse, Fiorentinomu, pu'rghumun chi'eurighnasse,	t T r
	O o R	ci boces to rodhostama pu'ghina chi'elugasse?	R o O
	r G	Thimasse, Fiorentinomu, chie giada dhe thimasse?	h H g
100	-	Me ta psila pocamissa eferna chi'alasasse.	-
	g I i	Thimasse oden epitune to dighо me to xidhi	G .o O
	o O	ch'epirasse chi'ecamame etuto to taxidhi?	.e E
	S s. S s	Matiamu, Fiorentinomu, cagnis pos dhe gnorisis!	m M i I .o O
	A a S s.	Vagnis ta matia ghamila chie dhe d'anedranisis.	g G e E ←

Ime o Gieorgios-sas + *ego ime o Ghortacis-sas* (ή + *ego ime o Ghortachios*)

11)=θ), 12 στ.

		[Fiorentinos]	
105	→ O o. G	A di gnoris', afedimu, ti(n) xenotopismegni,	.s S
	g I	paracalosse, chirimu, dhosmu soi crimegni.	a A s S .s
		[Dolceta]	
	i E e	Dhe m'idhes gi dhe m'ixeres chi'eme camian imera?	S i I c
	O o R	Acusses o sultanosmas an ighie thigatera?	C
		[Fiorentinos]	
	r G g I i O	Tharo na 'lega, ighie mia, ma'go na mi din idha,	-
110	o S s.	gi padremegni na't one gi puri corassidha.	a A t
		[Dolceta]	
	S s A	Pos isse, schile, dhimuros chie m'eghis gastromegni	T
	a	ch'ime sarada imero; ti tha gieno i caimegni?	r R
	S s.	Ma tutane ta magula thelo na zagurgnisso	o O
	I i M m	chie tutes ci plexudhesmu thelo suromadhisso.	h H
115	E e.	Ghortasso ithela chi'ego ema apo to dhicossu;	g G
	-	afto pu mu'cames eme dhen itane prepossu.	.o O ←

O Gieorgios-sas ime + *o Ghortacis-sas* (ή + *o Ghortachios*)

12)=ι), 12 στ.

[Vassiglias]

-->	E e G g	Sfugixe ta matachia**ss**u chie pemu agag**l**i-agag**l**i	.s S i I
	O o. I i	**c**hie pesmu pu to gnorisses tuto to pagli**c**ari.	c C
		[Dolceta]	
	M	**A**fedismu sto C**a**iro, tu **t**opu o sul**t**anos,	a A t T
120	m Ee.Oo.G	mia lepr**i** tu chiedr**o**thichie is to chiefagli apan**o**.	r R o
	g I i E e	Chi'ane tha pis gia ci giatrus, p**o**la tus exetreghi	O
	O o	chi'ane t**h**a pis gia uotana, o cosmos ossa eg**h**i.	h H
	R r	Cagnis giatros tu ipene, to giossu **g**ia na paru(n),	g
	G	sfa**g**hto na t**o**ne camune, t**o** ematu na ualu.	G .o O
125	-	Chi'ep**e**ps**e** tus crussarustu sci Talathias ta **m**eri	.e E m
	g I i	chi'epira to rigopulo, od**i**mos calochieri.	M
	O o S s.	Sclauachi tu to ferane ch**i**'acr**i**uagorasset**o**	i I. o
	-	gia n'alifti t**o** ematu na **g**ia**g**ni, cat**e**ghi**e**to.	O g G e E **<--**

Ego ime o Gieorgios + ego ime o Ghortacis

[ΧΑΣΜΑ]

13)=ια), 12 στ.

[Vassiglias]

→	O o. G g	Ma tutos o dhaghtilidhos ine pola megalos.	-
130	I i E e O o	Acro**s**tathite mia **s**tigmi, na ferun chie ton alo.	.s S
	R	**A**mete, pete tis x**a**nthi**s**, na pite ti**s** **s**ignio**r**a**s**	a A s S .s S
	r Gg Ii Oo	na'rthi to ggligoriteron etutine tin h**o**ra.	o
	S	Epa, chiera, mas etighie mia dhiaf**o**ra megagl**i**:	O i
	s.	etut**i** apo to t**h**anato to giomas ig**h**ie ugagli.	I h H
135	S s A a S	**C**hie lei pos o giu**c**asm**a**s, chie lei pos o giosm**a**s	c C a A
	s.	etu**t**i na'**t**an aformi chi'eu**r**ethichien ob**r**os**m**as;	t T r R
	I i M	chie lei chie z'athiuoles -chie miasi na'n chi aglithia-	-
	m E e. E e	chie mon**o** pu dhen eghune ci martirgies u**o**ithia.	o O
		[Dolceta]	
	G g O o.	C**h**iera, c**h**i'efiglissestone to **g**iossu ode don idhes.	h H g
		[Vassiglissa]	
140	-	Ma'**go**, chi'a d**o**n efiglissa, pu'ssune chie mas idhes?	G .o O **<--**

O Gieorgios-sas ime ego + o Ghortachios-sas (ή + *o Ghortachios ime*)
ή *Ego ime o Gieorgios-sas* + " " " (ή + " " ")

14), μόνο 6 στ.

[Dolceta]

→	O o. G g I	Ma'go 'pu to bat**e**ramu catara 'gho parm**e**g**n**i:	.e E n
	i E e O	Chiera, chi'a do**n** **e**f**i**gl**i**sse**s**, ime xechor**i**s**s**megni.	N i I .s S
	o R r G g I	Par**a**c**a**losse, rigi**ss**a chi arghodi**ss**a megagli,	a A s S .s S
	i O o S s.	na tu g**i**ag**ir**is to figli, na me gn**o**r**i**ss**i** pagli.	i I r R
145	S s A a	Is to dhexitu magulo tu dhosse ena fil**a**chi	c
	S s.	**c**hie sto seru**o**tu magul**o** ena palamidhachi.	C .o O **<--**

O Gieorgios-sas + *o Cris*(!)*-sas ine* (ή + *o Cris ime*)

15), 10 στ.

[Fiorentinos]

-->	O o. C	Dolcetamu, ta matiamu! Dolcetamu, to fosm**u**!	.u
	c	Essi'ss**u**ne to tharo**s**mu chie o xemi**s**temo**s**mu.	V s S .s
	R r	Pare, Dolceta, to **s**path**i** ch**i**'ego tha steco ob**r**ossu	S i I r
150	I i	chi'o,ti o**r**isis cameme, sclauos im' edhicossu.	R

[Dolceta]

	T t I i C	Afis sti thichi to spathi **c**hi'as in' sibathismena	c
	c O o	ta logia t'amoloita **c**hie ta moloimena.	C
	S s. S s V	Dhoxa na eghi o Theos, apu'feres t**o** nussu,	.o
	u. I i	chi'essi, afedi uassiglia, sibathisse tu giussu.	-

[Vassiglias]

155	M m	Cal**o**stin**e** ti gnifimu, tin axiamu ti zogia,	O .e
	E e.	pu bichi**e** sto palatimu **m**e ti**mi**mena log**i**a.	E m M i I ←

O Criticos-su(!) (ή *-sas* ;) *ime* + *ime o Cris-su.*

Συνοπτικός ΠΙΝΑΚΑΣ των συνδυασμένων κρυπτοσφραγίδων με τα δύο ονομαστικά στοιχεία
του Γεωργίου Χορτάτση/Χορτάκιου απ' όλο το παραδομένο κείμενο

Στίχοι	*Κατιούσες κρυπτοσφραγίδες*		*Ανιούσες κρυπτοσφραγίδες*
Σκηνή 1			
1) 1-10	O Gieorgios-sas	+	o Ghortacis -sas
[χάσμα]			
2) 11-22	O Gieorgios-sas ime	+	o Ghortachios-sas ime
[χάσμα]			
3) 23-34	Ego ime o Gieorgios-sas	+	ego ime o Ghortacis
	ή " " " " "	+	o Ghortacis -sas ime

Σκηνή 2

4)	35-42	O Gieorgios-sas	+	o Ghortacis ime
5)	43-52	O Gieorgios-sas/ime	+	o Ghortacis -sas ime
	ή	“ “ “ “	+	o Ghortachios
6)	53-60	O Gieorgios-sas ime	+	o Ghortacis -sas/ime
7)	61-72	O Gieorgios-sas ime	+	o Ghortacis ime ego
	ή	“ “ “ “	+	o Ghortachios
8)	73-84	O Gieorgios-sas/ime	+	o Ghortachios-sas ime
9)	85-92	O Gieorgios-sas/ime	+	o Ghortachios
10)	93-104	Ime o Gieorgios-sas	+	ego ime o Ghortacis -sas
	ή	“ “ “ “	+	ego ime o Ghortachios
11)	105-116	O Gieorgios-sas ime	+	o Ghortacis -sas
	ή	“ “ “ “	+	o Ghortachios
12)	117-128	Ego ime o Gieorgios	+	ego ime o Ghortacis
[χάσμα]				
13)	129-140	O Gieorgios-sas ime ego	+	o Ghortachios-sas/ime
	ή	Ego ime o Gieorgios-sas	+	“ “ “ / “
14)	141-146	O Gieorgios-sas	+	[o Cris -sas ime
15)	147-156	O Criticos-su/sas ime	+	ime o Cris -su].

Στατιστική και συμπεράσματα

Σ’ όλα τα δίστιχα από την αρχή ώς τον στ. 140 βρίσκονται λοιπόν γράμματα συνδυασμένων ονομαστικών κρυπτοσφραγίδων. Ως πλαίσιά τους επαναλαμβάνονται μάλιστα τα ίδια τμήματα που είδαμε για το ειδικότερο πατριδωνυμικό (τα παράγωγα του *Ρέθυμνο[ν]/Ρέθεμνο*), και πάλι φυσικά οι κρυπτοσφραγίδες δεν «γεφυρώνουν» τα χάσματα μετά τους στ. 10, 22 και 128. Τώρα δεν υφίσταται καν η διακοπή κρυπτοσφραγίδων ανάμεσα στους στ. 43 και 60 που διαπιστώσαμε στη σειρά του πατριδωνυμικού. Εδώ σε κάθε στίχο κατά κανόνα υπάρχει τουλάχιστον ένα γράμμα ή κατιούσας ή ανιούσας κρυπτοσφραγίδας (με δύο εξαιρέσεις: στους στ. 5 και 100 λείπει τέτοιο γράμμα), ως επί το πλείστον όμως το λιγότερο ένα γράμμα από και τις δύο. Παρατηρούμε και τον εξής κανόνα: Στα τμήματα 1-13, όπου δηλ. αναφέρονται αποκλειστικά στον έναρθρο τύπο της ονομαστικής τόσο το βαφτιστικό όσο και το επώνυμο, το *o Gieorgios* εμφανίζεται μόνο στις κατιούσες και το *o Ghortac(h)i(o)s* αποκλειστικά στις ανιούσες κρυπτοσφραγίδες. Το *o Gieorgios* υπάρχει ως κατιούσα ακόμα και στο 14ο τμήμα.

(Ενώ σε άλλα έργα του ποιητή απαντούν επίσης, αν και λιγότερες, κρυπτοσφραγίδες με το δημωδέστερο *o Gieorgis*, εδώ βλέπουμε μόνο τον επίσημο τύπο σε *-ios*.) Το πατριδωνυμικό *o Criticos* του τμήματος 15 συναντάται ως κρυπτοσφραγίδα του Γ. Χορτάτση π.χ. και στον *Μπιστικό Βοσκό* και τη *Βοσκοπούλα* του:[16] *Μπιστικός Βοσκός*, Πράξη ΙΙΙ, σκηνή 9, στ. 63-72, και Πράξη V, σκ. 8, στ. 25-34· *Βοσκοπούλα*, στ. 89-100, 157-168, 193-204, 257-268, 269-276, 277-288, 313-324, 329-340 και 341-352. Το λόγιο *o Cris* όμως - εδώ στις ανιούσες κρυπτοσφραγίδες των τελευταίων δύο τμημάτων 14 και 15 - ο Χορτάτσης δεν το χρησιμοποιεί ως κρυπτοσφραγίδα στα άλλα του έργα. Ας σημειωθεί ότι επίσης σ' *ολόκληρη* τη *Βοσκοπούλα* εκτείνονται οι κρυπτοσφραγίδες του ποιητή, δηλ. και στα 47 τμήματα των 8 ή 12 *ενδεκασύλλαβων* εκεί στίχων (= δύο ή τριών τετράστιχων στροφών) - όπως σ' όλη την *ΞΝ*. Τα «γεμίσματα» της τελευταίας δείχνουν άνιση συχνότητα: Ενώ τα *ime* και *sas* είναι περίπου εξίσου συχνά (απαντούν 27 και 24 ή 25 φορές, αντίστοιχα, συν μία φορά, το πολύ δύο, το *su*), το *ego* απαντά μόνο 9 φορές.

Ο επάνω κανόνας 4 της αναλογίας ανάμεσα στον αριθμό στίχων του τμήματος που περιέχει μια κρυπτοσφραγίδα και τον αριθμό των γραμμάτων του ονόματος ή πατριδωνυμικού (συμπεριλαμβανομένων και αυτών του γεμίσματος ή των γεμισμάτων), στα αποσπάσματά μας τηρείται απόλυτα· δηλ. εάν η περικοπή έχει π.χ. 12 στίχους, τότε και το όνομα/πατριδωνυμικό (ενδεχομένως συν το γέμισμα) σε κάθε κατεύθυνση (π.χ. *o Gieorgios-sas* ή *o Ghortachios*) περιλαμβάνει τουλάχιστον 12 γράμματα. Αυτό σημαίνει πως π.χ. σε τμήματα 12 στίχων τα 10 γράμματα του *o Gieorgios* ή του *o Ghortacis* δεν θα αρκούσαν – χρειάζεται κάποιο γέμισμα. Στην *ΞΝ* - όσο μας σώζεται - ο Χορτάτσης έβαλε όμως επίσης τουλάχιστον από ένα γέμισμα δίπλα στα *o Gieorgios* και *o Ghortacis* σ' εκείνες τις κρυπτοσφραγίδες, των οποίων το τμήμα περιλαμβάνει μόνο 10 ή 8 ή 6 στίχους. Τη μοναδική περίπτωση, όπου τα σχετικά γράμματα και οι στίχοι του τμήματος είναι ισάριθμα (10:10), αποτελεί η ανιούσα κρυπτοσφραγίδα του τελευταίου τμήματος, των στ. 147-156· πρόκειται συγχρόνως για τη μόνη βέβαιη περίπτωση με το γέμισμα *su*· στην κατιούσα του ίδιου τμήματος βγαίνει *su* ή *sas.*

16 Henrich (2010, 183, 185, 189 και 190).

Παρατηρούμε ακόμα ότι και τα 15 τμήματα των συνδυασμένων κρυπτοσφραγίδων κλείνουν σε *ζυγούς* στίχους, τα 8 τμήματα (αρ. 2, 3, 7, 8, 10-13) σε από 12 στίχους, τα 3 (αρ. 1, 5, 15) σε 10 στίχους, άλλα 3 (αρ. 4, 6, 9) σε 8 στίχους και μόνο ένα (αρ. 14) σε 6 στίχους. Έτσι κάθε τμήμα έχει έκταση 3 ώς 6 διστίχων. Και δεν θα είναι βέβαια σύμπτωση ότι όλα τα τμήματα λήγουν με τον τελευταίο στίχο του λόγου ενός δρώντος προσώπου: Τα 15 τμήματα περιλαμβάνουν από έναν ώς έξι λόγους-παρτίδες των δρώντων (έναν λόγο: αρ. 2 και 14· δύο λόγους: αρ. 1, 4, 12· τρεις: αρ. 5, 6, 10, 13, 15· τέσσερις: αρ. 7, 9, 11· πέντε: αρ. 3· έξι λόγους: αρ. 8).

Σαν να μην έφταναν όλες αυτές οι κρυπτοσφραγίδες, υπάρχουν ακόμα, και μάλιστα πάλι ακριβώς μέσα στα πλαίσια των ίδιων 15 τμημάτων, *επιπλέον* 30 λύσεις (15 κατιούσες συν 15 ανιούσες κρυπτοσφραγίδες· δηλ. εδώ η παρουσία τους είναι ανελλιπής!) με το γενικότερο πατριδωνυμικό *O Cri(tico)s / Apo ti Griti:*

Σκηνή 1			
1) 1-10:	O Criticos ime	+	o Criticos-sas
2) 11-22:	O Criticos-sas ime	+	o Criticos-sas ime
3) 23-34:	<u>Apo ti Griti</u> -ssas[17]	+	o Criticos-sas
Σκηνή 2			
4) 35-42:	O Criticos-sas	+	o Criticos
5) 43-52:	O Criticos-sas	+	o Criticos-sas ime
6) 53-60:	O Criticos-sas ime	+	o Criticos-sas
7) 61-72:	O Criticos-sas ime	+	o Criticos-sas ime ego
8) 73-84:	O Criticos-sas ime	+	o Criticos-sas ime
9) 85-92:	O Criticos	+	o Criticos(-<u>su</u> ;)
10) 93-104:	O Criticos-sas ime ego	+	ego ime o Criticos-sas
11) 105-116:	O Criticos-sas ime	+	o Criticos-sas ime
12) 117-128:	Ego ime o Criticos	+	o Criticos-sas ime
13) 129-140:	O Criticos-sas ime ego	+	o Criticos-sas ime
14) 141-146:	O <u>Cris</u> -sas ime	+	o <u>Cris</u> -sas ime

17 Πρβλ. τις 7 – ενμέρει κατιούσες, ενμέρει ανιούσες – κρυπτοσφραγίδες *apo ti G/Criti* σε δύο ποιμενικά του: 1 φορά στον *Μπιστικό Βοσκό:* Πράξη ΙΙ, σκ. 1, στ. 1-10, αλλά 6 φορές στη *Βοσκοπούλα:* στ. 73-80, 101-112, 121-132, 237-244, 245-256 και 305-312 (Henrich 2010, 181/2, 185/6, 189/90). Στο λατινογράμματο σύστημα τα εγκλιτικά ενώνονταν με τη «δυνατή» λέξη· γι' αυτό, λόγω της σχέσης γραφής και προφοράς στα ιταλικά, μετά από φωνήεν στο τέλος της δυνατής λέξης γράφονταν με *διπλό* s- τα sas/su.

15) 147-156: O Cris -sas ime ego + ime o Cris -su
ή O Criticos-su/sas ime + “ “ “ “ .

Ας δοθεί κι εδώ ακόμα ένα τμήμα ολογράφως, το 10ο, των στίχων 93-104:

[Dolceta]

→ Oo.CcR Thimasse, Fiorentinomu, thimasse, canacari, .s S a
r I i thimasse ode s’eferane dhemeno i crussari? A s S .s

[Fiorentinos]

95 T t I i C Thimame, is to Cairo sti filachi m’euala S o O
c O o S chi’eugiena stu sultanu obros chi’etimame megala. c C i I

[Dolceta]

s. S s Thimasse, Fiorentinomu, pu’rghumun chi’eurighnasse, t T i
A a S s. ci boces to rodhostama pu’ghina chi’elugasse? I r
Ii Mm E Thimasse, Fiorentinomu, chie giada dhe thimasse? R
100 e. E e Me ta psila pocamissa eferna chi’alasasse. c C
G Thimasse oden epitune to digho me to xidhi .o O
- ch’epirasse chi’ecamame etuto to taxidhi? .e E
g O o. Matiamu, Fiorentinomu, cagnis pos dhe gnorisis! m M i I .o O
- Vagnis ta matia ghamila chie dhe d’anedranisis. g G e E ←

O Criticos-sas ime ego + ego ime o Criticos-sas.

Συνοπτικά βλέπουμε μάλιστα τη *σύγχρονη* εμφάνιση των συνδυασμένων κρυπτοσφραγίδων (στα *ίδια πάντα σημεία* του κειμένου), με *και τα τέσσερα ονομαστικά στοιχεία* τους, ο Gieorgios, ο Ghortac(h)i(o)s, ο Cri(tico)s και ο Rethe/imgnio(ti)s, σε 6 τμήματα: 3, 4, 7, 8, 11 και 13. Απορεί κανείς για τον τεράστιο κόπο που κατέβαλε ο Χορτάτσης για να εφοπλίσει το έργο με τόσες και τόσες κρυπτοσφραγίδες του.

Παρά λοιπόν την πιθανή μεσολάβηση κυρίως προφορικής παράδοσης τριών περίπου αιώνων, με βάση την οποία οι Manusakas και Puchner (1988, passim) τόσο μεθοδικά αποκατέστησαν το κείμενο των δυο σκηνών, βγαίνουν ακόμη αλώβητες οι κρυπτοσφραγίδες με τα δύο ονομαστικά στοιχεία (το γενικότερο: το επώνυμο Ghortac[h]i[o]s· το ειδικότερο: το βαφτιστικό Gieorgios) και τα δύο πατριδωνυμικά του ποιητή (το γενικότερο της Κρήτης και το ειδικότερο του Ρεθύμνου)!

Αυτό το αποτέλεσμα είναι δηλαδή θαυμάσια ένδειξη για το πόσο κοντά στο αρχικό ποιητικό κείμενο έμειναν οι δυο σκηνές στις καλύτερες από τις κρητικές και γενικά απ’ όλες τις ελληνικές έμμετρες παραλλαγές της *Ξεχασμένης Νύφης*.

Ως κατακλείδα ας ειπωθεί ακόμα πως ο εγκαινιαστής του κρητικού δράματος συνέγραψε, όσο τουλάχιστον γνωρίζουμε σήμερα, όχι λιγότερα από εφτά πολύ διαφορετικά έργα: μία τραγωδία (την *Ερωφίλη*), τρία «ποιμενικά» (την *Πανώρια*· τον *Μπιστικό Βοσκό* και τη *Βοσκοπούλα*[18]) και δύο ή μάλλον τρεις κωμωδίες (τον *Κατσούρμπο,* τον *Στάθη*[19] και την *Ξεχασμένη Νύφη*· η τελευταία δεν αποκλείεται όμως και να ήταν φάρσα, έμμετρο μυθιστόρημα ή έμμετρη νουβέλα[20]). Κατά κάποιον τρόπο έχουμε λοιπόν κι εδώ μια «συνέχεια»: Συνεχίζεται και ολοκληρώνεται ο κατάλογος των έργων του κορυφαίου ποιητή. Επίσης και τα *δεκατέσσερα* μη φοσκόλεια *Ιντερμέδια* του Κρητικού Θεάτρου (τα από τέσσερα της *Ερωφίλης,* της *Πανώριας* και του *Κατσούρμπου,* καθώς και τα δύο του *Στάθη*) είναι δικά του.[21] Αν αριθμήσουμε μάλιστα ξεχωριστά τα *Ιντερμέδια,* εφόσον αυτά - ως γνωστό - είναι ανεξάρτητα μικρά δραμάτια, γνωρίζουμε 21 έργα του. Πρόκειται λοιπόν οπωσδήποτε για τον πολυπλευρότερο από τους ελληνόφωνους ποιητές της βενετοκρατούμενης Κρήτης, ο οποίος δίκαια ονομάστηκε ο Shakespeare της μεγαλονήσου.

Βιβλιογραφία

Henrich, Günther Steffen: *Κλητικές και γενικές σε* -ο *από αρσενικά σε* -ος *στα μεσαιωνικά και νέα ελληνικά,* διδακτορική διατριβή Θεσσαλονίκη 1976.

————: „Als Kundschafter der Johanniter in Rumelien – zu Leben und Werk des rhodischen Dichters Man. Limenitēs (15. Jh.)“. Στο: *Φιλερήμου Αγάπησις (Τιμ. Τόμ. για τον Α.Γ. Τσοπανάκη),* Ρόδος 1997: 155-183 (ελλ. περίληψη 179).

————: «Ποιος έγραψε την *Άλωση Κ/πόλεως* ;». Στο: *Κωνσταντινούπολη – 550 χρόνια από την Άλωση / Constantinopla - 550 años de su caída* II, Granada 2006: 405-414.

————: „G. Chortátsis: Autor aller 14 nicht foskolosschen Intermezzi des Kretischen Theaters“. Στο: *Έπεα πτερόεντα R. Dostálové k narozeninám,* Brno 2009: 107-128.

18 Henrich (2010)
19 Henrich (2012)
20 Κεχαγιόγλου (1988, 59-60)
21 Henrich (2009)

————: «Ο Γ. Χορτάτσης ποιητής του *Πιστικού Βοσκού* και της *Βοσκοπούλας*». Στο: *Ευτυχισμός (Τιμή στον Ε.Γ. Καψωμένο),* Ιωάννινα 2010: 179-192.

————: «Ο Ghortacis o Gieorgios – η μαρτυρία των „κρυπτοσφραγίδων" για τον ποιητή του *Στάθη*». Στο: Γιάννης Μαυρομάτης και Νίκος Αγιώτης (επιμ.), *Πρώιμη Νεοελληνική Δημώδης Γραμματεία* [= *Neograeca Medii Aevi* VI]. Ηράκλειο: Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη 2012: 423-438.

Κεχαγιόγλου, Γεώργιος: βιβλιοκρισία του Manusakas/Puchner: *BZ* 81,1 (1988) 59-62.

Legrand, Émile (επιμελ.): *Bibliothèque grecque vulgaire.* Tome 2. Paris 1881 / φωτοτυπική ανατύπωση, Αθήνα 1974.

Manusakas, Manusos I. / Puchner, Walter: *Die vergessene Braut. Bruchstücke einer unbekann-ten kretischen Komödie des 17. Jahrhunderts vom Typ AaTh 313c.* Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (Phil.-hist. Klasse, Sitzungsberichte, 436. Band / Mitteilungen des Instituts für Gegenwartsvolkskunde Nr. 14) 1984.

Πούχνερ, Βάλτερ: *Η Ξεχασμένη Νύφη – από την ιταλική Αναγέννηση στο ελληνικό λαϊκό παραμύθι* (Παραμυθολογικές μελέτες Α΄), Αθήνα, εκδ. Αρμός, 2011.

Vincent, Alfred (επιμ.): *Μ.Α. Φόσκολου Φορτουνάτος, κριτική έκδοση, σχόλια, μετάφραση.* Ηράκλειο Κρήτης 1980.

Από τις Κρητικές κωμωδίες στα σατιρικά όνειρα του Σολωμού

Αφροδίτη Αθανασοπούλου *

Στη μνήμη της Ελένης Τσαντσάνογλου
που άνοιξε τον δρόμο

Είναι δύσκολο να συνοψίσει κανείς το θέμα της σατιρικής ποίησης και πιο συγκεκριμένα του σατιρικού έργου του Σολωμού διανύοντας μια γραμματολογική ενδοχώρα που πάει πίσω και πέρα από την Κρητική λογοτεχνία της Ακμής. Το γραμματολογικό σχεδίασμα του Κεχαγιόγλου στον *Πόρφυρα* για την (προ)ιστορία της νεοελληνικής σάτιρας από τον 12ο αιώνα ώς τον Σολωμό αποθαρρύνει οποιαδήποτε τέτοια –πρόχειρη– προσπάθεια.[1] Από την άλλη, και μόνο μια αδρή σκιαγράφηση των ζητουμένων αποκαλύπτει ότι το θέμα του «σατιρικού Σολωμού» είναι πολύ πιο ευρύ και σύνθετο από ό,τι εκ πρώτης όψεως φαίνεται, ειδικά σε ό,τι αφορά τα γενικώς παραμελημένα πρώιμα σατιρικά του ποιήματα, ιταλικά και ελληνικά,[2] τα οποία ο Πολυλάς κατέταξε, σωστά μεν κατά τα φαινόμενα (αλλά τα φαινόμενα ενίοτε

* Επίκουρη καθηγήτρια Νεοελληνικής Φιλολογίας, Τμήμα Βυζαντινών και Νεοελληνικών Σπουδών, Πανεπιστήμιο Κύπρου (http://ucy.ac.cy/dir/el/component/comprofiler/userprofile/afroditi)

1 Κεχαγιόγλου 2009, για τα Επτάνησα: 282-286, βλ. και το χρήσιμο Επίμετρο: 290-292.

2 Οι όροι «ιταλικά» και «ελληνικά» είναι καταχρηστικοί στην περίπτωση του δίγλωσσου Σολωμού (βλ. Αθανασοπούλου 1999 και 1996, 2000). Εφεξής, για την οικονομία της περιγραφής, χρησιμοποιώ τους όρους «ιταλικά» και «ελληνικά» σατιρικά, εννοώντας τη γλώσσα-βάση ή *καμβά* που χρησιμοποιεί σε κάθε περίπτωση ο Σολωμός. Με τον όρο «πρώιμα» αναφέρομαι στα σατιρικά της ζακυνθινής περιόδου του μέχρι το σατιρικό *Όνειρο* του 1826.

Πρακτικά Ε΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτ. 2014): Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία
Τόμος Β΄ (ISBN: 978-960-99699-9-4)
© 2015 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

απατούν), στο είδος της «ελαφράς» «γελαστικής» σάτιρας.[3] Το ίδιο ισχύει και για τα σολωμικά σ α τ ι ρ ι κ ά ε π ι γ ρ ά μ μ α τ α, όσα ελάχιστα είδαν το φως και όσα ακόμη είναι αθησαύριστα, τα οποία παρουσιάζουν –πρώτα και κύρια– μια ενδιαφέρουσα εκδοτική περιπέτεια (που περνά από την κρησάρα της λογοκρισίας).[4]

Στον περιορισμένο χώρο αυτής της δημοσίευσης επισημαίνω μόνο ότι μια σύγκριση των ιταλικών με τα ελληνικά πρώιμα σατιρικά του Σολωμού αποκαλύπτει ενδιαφέρουσες αντικατοπτρικές σχέσεις μεταξύ των δύο πλευρών της σατιρικής αυτοσχεδιαστικής φλέβας του ελληνοϊταλού κόντε. Οι σχέσεις αυτές, σχέσεις ομοιότητας αλλά και διαφοράς, αφορούν και στα πρόσωπα (personae) σατιριστή / σατιριζόμενου που επιλέγει ο ποιητής (τον ιταλό ιερέα Μαρόνι και τον ζακυνθινό γιατρό Διονύσιο Ροΐδη, οι οποίοι μοιράζονται από κοινού την ιδιότητα του λογίου και ποιητή), και στη μορφή (γλωσσική και στιχουργική) των δύο ομάδων στιχουργημάτων, και στο περιεχόμενο, τη σατιρική σκόπευση του Σολωμού, που έχει στο επίκεντρο όχι τον Ροΐδη,[5] αλλά τον «ποιητή-ιατροφιλόσοφο» (διαδεδομένο τύπο λογίου στον αιώνα των Φώτων

3 Στο είδος αυτό κατατάσσει το *Ιατροσυμβούλιο* και την *Πρωτοχρονιά* (δεν αναφέρει τη *Βίζιτα*), ποιήματα τα οποία αντιπαραθέτει στο (σατιρικό) *Όνειρο* ως «αριστούργημα της σοβαρής Σατυρικής» [εύλογα παραλείπει τη *Γυναίκα της Ζάκυθος* και την *Τρίχα*, ή και άλλα του «Συνθέματος 1833-34», μια που αυτά λογοκρίνονται –από τον αδελφό του ποιητή– στην πρώτη έκδοση, των *Ευρισκομένων*]. Βλ. Πολυλά «Προλεγόμενα» (1859), προσιτά στην έκδοση ΑΠ.1 ([2]1961, 22, 43). Οι τρεις τόμοι των σολωμικών *Απάντων* στην έκδοση Λίνου Πολίτη συντομογραφούνται στην παρούσα εργασία ως: ΑΠ.1, ΑΠ.2, ΑΠ.3 και τα *Αυτόγραφα έργα* ως ΑΕ.

4 Όπως υποστηρίζει ο Καββαδίας 2009, επικαλούμενος πολιτικές σκοπιμότητες του αδελφού του Δημήτριου και κληρονόμου των έργων του ποιητή. Όπως και να 'χει, στα σολωμικά αυτόγραφα υπάρχουν και άλλα επιγράμματα: ΑΕ, 487-498 (σημειώσεις Λ. Πολίτη, 602 κ.εξ.), βλ. και Τσαντσάνογλου 1979, 41-43. Πβ. Παπανικολάου, 1986, Α΄, 686-687 (αλλά με προσοχή: π.χ. το «Ζακύνθου ζα», *στο ίδιο*, 640 μού φαίνεται ύποπτο). Ο Καββαδίας εικάζει ότι ίσως υπάρχουν και άλλα λανθάνοντα επιγράμματα του Σολωμού σε ιδιωτικές βιβλιοθήκες Επτανησίων.

5 Όπως γενικώς πιστεύεται, με συζητήσιμα συμπεράσματα ακόμη και σε σύγχρονες μελέτες. Βλ. για παράδειγμα την εργασία της Καρατάσου 1999, η προσέγγιση της οποίας, εκκινώντας από αυτή τη βάση (την κυριολεκτική ταυτοποίηση του Ροΐδη ταυτόχρονα ως υποκειμένου *και* αντικειμένου της σάτιρας *Η Πρωτοχρονιά*), είναι αμφιλεγόμενη, ενίοτε και αντιφατική: βλ. ενδεικτικά τη θεμελιακή στην ανάλυση σημείωση 6 για τα «μονοδραματικά-μονολογικά» ποιήματα –αυτά σε πρωτοπρόσωπη αφήγηση– που έχουν [αρχή σημ.] ή *δεν* έχουν [τέλος σημ.] ως μοντέλο τα φυσικά πρόσωπα. Η εργασία περιλαμβάνεται τώρα στο βιβλίο της *Λανθάνων διάλογος*, Αθήνα: Gutenberg, 2014, 192-204.

με καταβολές στο ουμανιστικό πρότυπο του «πανεπιστήμονα» της Αναγέννησης), και έχει διττό στόχο: το σφυροκόπημα –τη ρητορική/ειρωνική αποδόμηση– της σχολαστικής επιστημονικής γνώσης, του Dottore, αλλά και την εξίσου ειρωνική (και αυτοειρωνική) αποδόμηση της εξεζητημένης νεοκλασικής ποίησης (επιφαινόμενο του μπαρόκ στην εποχή του), και εν γένει *του αχαλίνωτου οίστρου* – το «βζιτ»– της καλλιτεχνικής δημιουργίας.[6] Με ένα λόγο, η σατιρική και αυτοσατιρική πρόθεση του Σολωμού, ακόμη και σε τούτα τα πρώιμα γυμνάσματα, αρθρώνεται γύρω από (τη μόνιμη έγνοια του για) το «νόημα της Τέχνης».[7] Παρά τον πρώιμο λοιπόν χαρακτήρα τους και τις όποιες αδυναμίες τους, ιδίως τα ελληνικά-διαλεκτικά, από άποψη περιεχομένου (στόχου) κάθε άλλο παρά «ελαφρά» είναι [Πολυλάς] ή «σκοπεύουν στο κενό» [Τσαντσάνογλου][8] – μιλώ πάντα για το επίπεδο των προθέσεων, όχι της εκτέλεσης.[9] Θα

6 Η (αυτο)παρώδηση του «φουσκωμένου» νεοκλασικού ύφους είναι εμφανής στα ιταλικά σατιρικά σονέτα διά στόματος Maroni, αν κανείς τα διαβάσει προσεχτικά. Το «βζιτ» της πηγαίας έμπνευσης/ποιητικής δημιουργίας, που χρήζει ιατρικής παρακολούθησης, αποτελεί leit-motiv της *Πρωτοχρονιάς* (βλ. ΑΠ.1, κυρίως 273-276), με σύστοιχη, θεωρώ, αυτο-ειρωνική πρόθεση για την αυτοσχεδιαστική ποίηση (πβ. και Mackridge 1994, 260-261).

7 Αφήνω κατά μέρος εδώ την *πολιτική* διάσταση των νεανικών σατιρικών του Σολωμού, η οποία πρέπει να συσχετιστεί με συγκεκριμένα κοινωνικοϊστορικά συμβάντα της αγγλοκρατούμενης Επτανήσου στη μεταναπολεόντεια εποχή της Ιεράς Συμμαχίας, λαμβάνοντας υπόψη *την ιδεολογία* των προσώπων, του (πολιτικού) εξόριστου Maroni και του φιλελεύθερου ιατρού και δασκάλου Ροΐδη, που επιλέγει ο ποιητής ως εμβληματικά «προσωπεία» για τις νεανικές του σάτιρες.

8 Για «ελαφρά στιχουργήματα» μιλάει ο Πολυλάς (ό.π., σημ. 3)· η φράση της Τσαντσάνογλου από την εργασία της του 1979, 10.

9 Εκτέλεση άγουρη ακόμη σε ό,τι αφορά τα σατιρικά διαλεκτικά, όπως φαίνεται από τη γλώσσα (με τους αναφομοίωτους ιταλισμούς, τόσους πολλούς που βουλιάζουν το νόημα, τουλάχιστον για τον σημερινό αναγνώστη), αλλά και στη στιχουργία (με τον «μονότονο» τροχαϊκό 8σύλλαβο). Εκτέλεση πολύ πιο σίγουρη αλλά «μιμητική» στην περίπτωση των νεανικών ιταλικών σατιρικών, τα οποία μπορούν και αυτοσχεδιάζονται με τέτοια άνεση (ίσως, μάλιστα, με δοσμένες ομοιοκαταληξίες: βλ. ΑΠ.2, 319, 322, 323), ακριβώς γιατί πατούν πάνω στο στέρεο/«δοσμένο» έδαφος της poesia bernesca ή giocosa, η οποία συνιστά τρέχον νόμισμα για λιγότερο ή περισσότερο δημιουργικές απομιμήσεις και στα χρόνια του Σολωμού.

Για το είδος της poesia bernesca, που ανάγεται στον 16ο αιώνα, μπορεί κανείς να αντλήσει στοιχεία από τις ιστορίες της ιταλικής λογοτεχνίας. Παραπέμπω για άμεση πρόσβαση τον αναγνώστη στον έγκριτο ηλεκτρονικό σύνδεσμο:
http://www.treccani.it/enciclopedia/poesia-giocosa βλ. επίσης
http://it.wikipedia.org/wiki/Francesco_Berni

έλεγε κανείς ότι τα γυμνάσματα αυτά, καταρχήν στις δυο γλώσσες ξεχωριστά, είναι όντως προγυμνάσματα της σατιρικής τέχνης του Σολωμού, που θα φτάσει στο αποκορύφωμά της με τη «μεικτή» από κάθε άποψη (mista ma genuina) *Γυναίκα της Ζάκυθος*.[10]

*

Μια δεύτερη κατηγορία ζητουμένων αφορά τη σχέση του σατιρικού Σολωμού (γενικά: και του πρώιμου και του ώριμου έργου του) με την κωμική και σατιρική παράδοση, τόσο σε διαχρονική όσο και σε συγχρονική κλίμακα. Αφήνω κατά μέρος εδώ την παράλληλη παράδοση του άλλου σημαντικού πόλου του ελληνισμού της καθ' ημάς Ανατολής εκείνα τα χρόνια, τον χώρο των Φαναριωτών (με τον οποίο πάντως υπήρχαν γέφυρες με το Λεβάντε: Σπάθης 2005), και μένω στην «εγχώρια» σατιρική παράδοση που προϋπέθετε ο τόπος καταγωγής και οι παιδευτικές και κοινωνικές καταβολές του Επτανήσιου Σολωμού: είναι σημαντικό να ερευνηθεί, να ξεκαθαριστεί καλύτερα, στο μέτρο του δυνατού, η γνώση και ο βαθμός αξιοποίησης από τον σατιρικό Σολωμό στοιχείων από: (α) τους **προσολωμικούς σατιρικούς ποιητές**, όχι μόνο τον Κουτούζη αλλά *και* τον Βηλαρά, όχι μόνο τον Γουζέλη του *Χάση* (ca. 1790-1795) αλλά και τον Σαβόγια Ρούσμελη της *Κωμωδίας των ψευτογιατρών* (1745) – όπως ήταν, θυμίζω, ή μάλλον κατηγορήθηκε ότι ήταν ο Ροΐδης, ένας «τσαρλατάνος γιατρός»·[11] (β) τις **επτανησιακές «ομιλίες»**, όχι τόσο τις απώτερες (β΄ μισό 17ου αιώνα-18ου αι.) που θα ήταν δύσκολο ο Σολωμός να γνωρίζει –ή τουλάχιστον δύσκολα μπορούμε να το ελέγξουμε, μια που είναι προφορικές– όσο εκείνες που αναφέρονται στην εποχή του, την περίοδο της Αγγλοκρατίας, και έχουν ως κεντρικό στοιχείο τους μια *δίκη* και

10 Για τον μεικτό χαρακτήρα του έργου βλ. ειδικά Αγγελάτος 1999. Δεν χωρεί αμφιβολία ότι η «εφιαλτική [οικογενειακή] σάτιρα» της *ΓΖ* είναι το πιο προκλητικό κείμενο που βγήκε από την πένα του Σολωμού και ίσως ένα από τα εμβληματικότερα της νεότερης λογοτεχνίας, και ως προς τη σχέση λογοτεχνίας – ψυχανάλυσης, όπως θα φανεί καλύτερα παρακάτω. Από τις σχετικές ψυχαναλυτικές μελέτες που έχουν δει το φως αναφέρω εδώ ενδεικτικά την πιο πρόσφατη: Αρβανιτάκης 2014 (κυρίως κεφ. 2 «Dietro lo specchio»).

11 Η κατηγορία προήλθε από τον αριστοκράτη και λόγιο «ανταγωνιστή» Δημήτριο Κομούτο, με δεινές συνέπειες για τον Ροΐδη· την πληροφορία δίνει ο Δε Βιάζης (βλ. ΑΠ.1, 363). Για τον πανίσχυρο κοινωνικά και πολιτικά οίκο των Κομούτων της Ζακύνθου βλ. Ζώης 1963, Α΄, 307-310 (για τα λόγια ενδιαφέροντα του Δημητρίου –μεταξύ αυτών και έργα σε λατινικά και ιταλικά– που συγκλίνουν με εκείνα του Ροΐδη, βλ. ιδίως 308).

τις σχετικές ομιλίες (parlate)[12] των αντιδίκων και των δικηγόρων τους·[13] (γ) τις **Κρητικές κωμωδίες** που ενοφθαλμίστηκαν στα Επτάνησα μέσω διασκευών, και ενώθηκαν με στοιχεία της ιταλικής-βενετσιάνικης commedia που ήδη οι ζακυνθινές κωμωδίες και «ομιλίες» απηχούσαν (γι' αυτό και είναι πολύ δύσκολο να ξεκαθαρίσουμε ποια στοιχεία ανήκουν σε κάθε είδος: στην κρητική-erudita; στην αυτοσχεδιαστική-καρναβαλική commedia dell'arte; στη βενετσιάνικη «πολυδιαλεκτική», την commedia dialettale; – για να μη μιλήσουμε και για τα δρώμενα/έθιμα του γηγενούς λαϊκού καρναβαλιού που θα μας πήγαιναν μακριά).[14]

Στις σάτιρες του Σολωμού υπάρχουν διάφορα στοιχεία που οδηγούν στη μια (λαϊκή) ή *και* στην άλλη (λόγια) γραμμή αυτής της σύμμικτης βενετο-κρητικο-ζακυνθινής παράδοσης, τα οποία δεν μπορούμε να αναλύσουμε εδώ. Θα περιοριστώ στη λιγότερο γνωστή (αλλά εγγύτερη στον Σολωμό) κομβική πτυχή, στις ζακυνθινές «ομιλίες», οι οποίες μεταβολίζουν στο φως των νέων καιρών τη μακραίωνη παράδοση των βενετο-κρητικών κωμωδιών στο πλαίσιο του λαϊκού καρναβαλιού. Συνοψίζω από την εργασία του Καββαδία 2005: οι λαϊκές ζακυνθινές «ομιλίες», που σχετίζονται με το πανελλήνιο αποκριάτικο έθιμο «του δικαστηρίου», εξαρχής δήλωναν «κωμική *δικαστική* σκηνή», γεγονός που αποτυπώθηκε και στο ζακυνθινό ιδίωμα («η δίκη *μιλήθηκε*, *μιλιέται*» κλπ.). Από τις πιο δημοφιλείς, που περιστρέφονται γύρω από μία «κρίση», είναι *Ο Κρίνος και η Ανθία* και η *Χρυσαυγή*.[15] Την περίοδο του Διαφωτισμού –η όψιμη φάση του οποίου συμπίπτει χρονικά για τα Επτάνησα με τη μετάβαση εξουσίας από τη Βενετοκρατία στη

12 Ο όρος, ακριβώς έτσι (parlata), τεκμηριώνεται στον Σολωμό, λ.χ. στα χειρόγραφα της *Τρίχας* (ΑΕ 347 α29, 353 α17).

13 Βλ. Πούχνερ 2006, Β΄, 415-417, 432-437 και Καββαδίας 2005, σημαντικό (αν και ασυστηματοποίητο) άρθρο για την παράδοση των ζακυνθινών «ομιλιών», από το οποίο κωδικοποιώ τα κύρια σημεία που μας ενδιαφέρουν παρακάτω.

14 Το θέμα είναι σύνθετο/πολυδιάστατο και απαιτεί ξεχωριστή πραγμάτευση. Παραπέμπω για έναν βασικό προσανατολισμό στις μελέτες: Katritzky 2006, Markomihelaki 1991, Vincent 1997 και Papadaki (ed.) 2004. Βλ. επίσης, για την ενσωμάτωση των κρητικών κωμωδιών στις επτανησιακές «ομιλίες» στο πλαίσιο του λαϊκού καρναβαλιού, Πούχνερ 2006, Β΄, 418-427, 431 κ.εξ.

15 Ο Καββαδίας (2005, 638) σημειώνει ότι το όνομα «Χρυσαυγή» χρησιμοποιεί και ο Σολωμός στους *ΕΠ.Γ΄*, ενώ ο ομότεχνος και φιλολογικός εταίρος του Μάτεσις στον *Βασιλικό* δίνει ένα τέλος παρόμοιο με την τελική συγκατάθεση του πατέρα-βασιλιά στην «ομιλία» *Ο Κρίνος και η Ανθία*.

Γαλλική κυριαρχία και τελικά στην Αγγλική Προστασία– αποκτούν έναν πιο «πολιτικό» χαρακτήρα, καταγγέλλοντας την κατάχρηση εξουσίας από πλευράς των Ευγενών, τη θέση της γυναίκας, την οικονομική κατάσταση του λαού, την αργυρώνητη απονομή της δικαιοσύνης. Κεντρικό ρόλο σε αυτές παίζουν οι δικηγόροι (ή οι νοδάροι) που κάνουν επίδειξη των σπουδών και γνώσεών τους με έναν τρόπο που ανακαλεί –και συνδυάζει– την κομπορρημοσύνη του λογιότατου Dottore-Δοτόρου (ιατρού ή δασκάλου) με την οίηση και την ψευτοπαλικαριά του Καπιτάνου-Μπράβου της βενετοκρητικής κωμωδίας.[16] Εν κατακλείδι, όπως σημειώνει ο Καββαδίας (2005, 640), η λαϊκή σάτιρα των «ομιλιών», μέσα από το «μαστίγωμα της εξουσίας», μεταμορφώνεται «σε ουσιαστική ίαση του κακού» και «επιδρά άμεσα και θεραπευτικά στην ψυχή των θεατών». Ας τα κρατήσουμε αυτά για τη συνέχεια.

Αξίζει να συγκρατήσουμε επίσης και τούτο: πέρα από τη χρήση του σατιρικού προσωπείου, κοινή σύμβαση σε όλους τους μάρτυρες αυτής της παράδοσης, είτε πρόκειται κυριολεκτικά για μάσκες-maschere (και κουστούμια), όπως στην commedia dell'arte ή στις ζακυνθινές «ομιλίες» στο πλαίσιο του βενετσιάνικου –λαϊκού καρναβαλιού, είτε, κυρίως, για «τύπους»-personae που ενσαρκώνουν καθολικές ανθρώπινες συμπεριφορές και κώδικες κοινωνικής ιεραρχίας –το τι ακριβώς συμβαίνει με τα προσωπεία στον Σολωμό θα το δούμε στη συνέχεια–, το πιο ενδιαφέρον στοιχείο στα σατιρικά ποιήματα του επτανήσιου δημιουργού, *καίτοι δεν είναι θεατρικά έργα*, είναι ο οιονεί δραματουργικός/σκηνικός χαρακτήρας τους, η έντονη θεατρικότητά τους (που συμβάλλει βέβαια στη δραματικότητα, άρα και στην ενσυναίσθηση του αναγνώστη): το στοιχείο αυτό, που υπάρχει σε όλα τα σατιρικά έργα του ποιητή, είτε πρόκειται για τα νεανικά στιχουργήματα είτε για τα ώριμα συνθέματά του, τα οποία χωρίζονται σε «σκηνές» (ακόμη και τα

16 Ένα χαρακτηριστικό απόσπασμα μιας τέτοιας «μονομαχίας δικηγόρων» από την «ομιλία» *Χρυσαυγή* στα χρόνια της Αγγλοκρατίας δίνει ο Καββαδίας 2005, 642. Το κείμενο είναι γεμάτο από ιταλισμούς, και μας θυμίζει τα διαλεκτικά πρώιμα σατιρικά του Σολωμού, κυρίως δε τη γλώσσα του *Χάση*. Ενδιαφέρον παρουσιάζει και το επίμαχο (επίκαιρο) θέμα: πρόταση για καθιέρωση της ελληνικής γλώσσας ως επίσημης του Ιονίου Κράτους από πλευράς της νέας, βρετανικής, Διοίκησης στα νησιά (σχετικό το άρθρο του Mackridge 2014)· σημειώνω εν παρόδω ότι στο θέμα εμπλέκεται, επί αρμοστείας Nugent, ο Ναπολέων Ζαμπέλης, ο δικηγόρος αντίδικος των Σολωμών στην οικογενειακή δίκη.

Capitoli, τα «κεφάλαια» της *ΓΖ*, είναι τέτοια επεισόδια),[17] δεν μπορεί φυσικά να μη σχετίζεται –μεταξύ άλλων– με κάποια εμπειρία του Σολωμού (αναγνωστική ή και θεατή) με τη σατιρική παράδοση της commedia, που είναι βασικά θεατρική (ακόμη κι όταν δεν παίζεται επί σκηνής, είναι «δραματοποιημένη» μέσω του διαλόγου).[18]

Υπάρχουν, εντούτοις, και κάποιες αισθητές διαφορές: για παράδειγμα, το να μιλάμε για αναφορές της σολωμικής σατιρικής ποίησης, και πιο ειδικά του «γελαστικού» πρώιμου Σολωμού, στην κρητική ή και επτανησιακή κωμωδία (π.χ. στον Χορτάτση ή στον Γουζέλη) κι από κει στην κοινή πηγή, την ιταλική-βενετσιάνικη commedia, βασίζοντας την επίδραση γενικά και αόριστα στη χρήση μικτής-μακαρονικής γλώσσας ή κοινών ανθρώπινων «τύπων», είναι παρακινδυνευμένο καθώς απλουστεύει τις αποχρώσεις. Γιατί ούτε η χρήση της τοπικής ζακυνθινής γλώσσας στα σατιρικά του Σολωμού είναι ταυτόσημη με το ιδίωμα της βενετσιάνικης «πολυδιαλεκτικής» κωμωδίας[19] ούτε όλοι οι «τύποι» της commedia erudita (κρητικής είτε επτανησιακής) απαντούν στις γελαστικές σάτιρες του Σολωμού (π.χ. ο καυχησιάρης στρατηγός-μπράβος ή οι γυναικείες μορφές: ρουφιάνες-πολιτικές).[20] Από την άλλη, στο σατιρικό έργο του ο Σολωμός αναδεικνύει μορφές που στην προηγούμενη κωμική παράδοση έχουν δευτερεύοντα (ή καθόλου)

17 Η Τσαντσάνογλου (1982, 48-49) εντοπίζει τέτοιες διαιρέσεις, σε «κεφάλαια» ή capitoli, εκτός από τη *ΓΖ*, στον *Λάμπρο* και στους *ΕΠ*, αλλά, κατά τη γνώμη μου, υπάρχουν και στα πρώιμα σατιρικά, λ.χ. στην *Πρωτοχρονιά*. Η ίδια τις εξετάζει καθαρά μορφολογικά, εγώ τις εννοώ ως *σκηνικές* διαιρέσεις. Για «θεατρική δομή» του σατιρικού *Ονείρου* κάνει λόγο επίσης η Κωστίου 1998, 281.

18 Υπενθυμίζω επίσης τη χρήση του μέτρου: τόσο ο τροχαϊκός 8σύλλαβος (μέτρο των πρώιμων «γελαστικών» σατιρικών του Σολωμού) όσο και ο ζευγαρωτός 15σύλλαβος (μέτρο των «σοβαρών» σατιρικών του Συνθέματος) τεκμηριώνονται στην εγχώρια κωμική-σατιρική παράδοση που προϋποθέτει ο Σολωμός, τόσο στη λόγια (κρητικές και επτανησιακές κωμωδίες) όσο και στη λαϊκή των ζακυνθινών «ομιλιών» (*Ιντερμέδιο της κυρα-Λιάς* και νεότερες: *Κρίνος, Χρυσαυγή* κ.ά.).

19 Για το greghesco, το ιδίωμα των stradioti στη βενετσιάνικη κωμωδία, βλ. τις θεμελιακές μελέτες των Coutelle 1971 και Cortellazzo 1989 (ιδίως 207-222)· επίσης, βλ. και την πιο πρόσφατη συμβολή του Cortelazzo 2004. Μια ιδέα, από την ανάποδη, για αυτό το ιδίωμα μας δίνει η σκηνή με τους στρατιώτες Πίνφερο και Φραντζέσκο του *Χάση* (Πράξη Β΄, σκηνή 9η). Αναλυτικά για τον *Χάση* βλ. την κριτική έκδοση του Συνοδινού 1997.

20 Υπάρχει, ωστόσο, η μορφή του Dottore, και στα πρώιμα (π.χ. *Ιατροσυμβούλιο*) και στα ώριμα σολωμικά σατιρικά (κατεξοχήν στην *Τρίχα*), αλλά δεν νομίζω ότι ταυτίζεται με την καρικατούρα του Δοτόρου, του ξελιγωμένου στα γεράματα για έρωτα, που βρίσκουμε στις Κρητικές κωμωδίες.

ρόλο: ο φλάρης, για παράδειγμα, περνάει φευγαλέα (μόνο και μόνο για να δείρει) από μια κρητική κωμωδία.[21] Στον Σολωμό όμως η μορφή του ιερέα-σατιριστή-τιμωρού αποτελεί *κεντρική* φιγούρα σε πολλά σατιρικά του, νεανικά και της ωριμότητας (στο σατιρικό *Όνειρο* τον εκπροσωπεί ο Κουτούζης, στην *Τρίχα* ο χάρτινος φλάρης του βαρόμετρου, στη *ΓΖ* ο ιερομόναχος Διονύσιος), και εντέλει αναδεικνύεται σε σύμβολο της Δίκης.

*

Ένα βασικό στοιχείο που δεν φαίνεται να προϋπάρχει στη «γελαστική» παράδοση που προϋποθέτει ο Σολωμός, όπως πολύ αδρομερώς την σκιαγραφήσαμε παραπάνω, τουλάχιστον όχι σε βαθμό που να καθίσταται *τυπικό* αυτής της παράδοσης, είναι η χρήση και η λειτουργία του ονείρου σε σατιρικά ποιήματα. Πρόκειται για ένα στοιχείο που επανέρχεται συστηματικά στη σατιρική παραγωγή του Σολωμού μετά τα πρωτόλειά του, δηλαδή από το σατιρικό *Όνειρο* του 1826 και εφεξής, και δεν το εντόπισα, μέχρι στιγμής τουλάχιστον, σε προηγούμενα κείμενα της κωμικής-σατιρικής παράδοσης που πιθανόν γνώριζε ο Σολωμός ή, τελοσπάντων, μέσα στην οποία αμεσότερα εγγράφεται το έργο του (παρά μόνο άπαξ, και φευγαλέα, στο *Ιντερμέδιο της κυρα-Λιάς* του Σαβόγια Ρούσμελη).[22] Δεν εννοώ φυσικά ότι δεν υπάρχουν, γενικά, λογοτεχνικά όνειρα στην προσολωμική παράδοση, εννοώ ότι δεν βρήκα το όνειρο ως σκηνικό πλαίσιο σε *σατιρικά* ποιητικά κείμενα Επτανήσιων προσολωμικών, ή στις Κρητικές κωμωδίες, ή στις ζακυνθινές «ομιλίες».[23]

Αποφάσισα λοιπόν στην παρούσα εργασία να (επαν)εξετάσω, με κάποια συνέπεια, τη **λειτουργία του ονείρου στα σατιρικά**

21 Τον *Φορτουνάτο*: βλ. Vincent 1997, 134, 138 (με παραπομπή και στην κωμωδία *La Mandragola* του Machiavelli).

22 Κι εκεί, πάλι, συνδέεται με τον «τόπο» του έρωτα, δεν έχει σατιρική αιχμή. Βλ. Πούχνερ 2006, Α΄, 252-260 (η αναφορά στο όνειρο στη σ. 253). Το έργο πριν το 1784.

23 Ο Κεχαγιόγλου (2009, 280) κάνει μνεία «του (στηλιτευτικού/σατιρικού) αποκαλυπτικού οράματος/ονείρου» χωρίς όμως να δίνει παράδειγμα. Όσο μπόρεσα να ελέγξω, στην προσολωμική παράδοση συνήθως το όνειρο συναρτάται με τον λογοτεχνικό τόπο του έρωτα σε λυρικά ποιήματα: βλ. για παράδειγμα Βηλαράς, Χριστόπουλος, Στέφανος Ξανθόπουλος. Πεζές σάτιρες, όπως η *Αληθής ιστορία* που παρουσιάζει η Ελίνα Τσαλίκογλου στο αφιέρωμα του Πόρφυρα (2009, 293-304), μολονότι παρουσιάζουν ορισμένα ενδιαφέροντα στοιχεία (βλ. «Περιγραφή», 299) είναι έξω από το πλαίσιο αναφοράς αυτής της εργασίας.

έργα του Σολωμού. Όπως ήδη αναφέραμε, το όνειρο (ή το όραμα ή η «προφητεία»/visione: στον Σολωμό οι όροι αυτοί είναι παραπληρωματικοί) αποτελεί σταθερό στοιχείο σε όλα τα σατιρικά του έργα, ξεκινώντας από το *Όνειρο* του 1826 (με στόχο τους αδελφούς Ιωάννη και Αντώνιο Μαρτινέγκο), διατρέχοντας όλα τα σατιρικά (όπως και τα λυρικά) μέρη του Συνθέματος του 1833-34, και φτάνοντας ώς την «εφιαλτική» πεζή σάτιρα (ή ποιητική πρόζα) της *Γυναίκας της Ζάκυθος*.[24] (Αφήνω για άλλη ευκαιρία τα «οράματα» των έργων της τελευταίας δεκαετίας).

Στην Ελένη Τσαντσάνογλου χρωστάμε την πιο διεξοδική και τεκμηριωμένη (ιστορικο-φιλολογικά) ανάλυση των ώριμων σατιρικών του Σολωμού στο βιβλίο της *Μια λανθάνουσα σύνθεση* (δημ. 1982) αλλά και στην απορρέουσα εργασία της –με εστίαση στα σατιρικά, όχι μόνο του Συνθέματος– στον τόμο *Σάτιρα και πολιτική στη νεώτερη Ελλάδα* (1979), γι' αυτό θα επικεντρώσω τις παρατηρήσεις μου πάνω στη δική της θεμελιακή δουλειά.

Το όνειρο ή όραμα ως σκηνικό πλαίσιο είναι ένα εύρημα με μακρά ιστορία στην παγκόσμια λογοτεχνία, με εμβληματικά παραδείγματα, στη δυτικοευρωπαϊκή παράδοση, τον «οραματικό» Δάντη και τον «ονειρικό» Σαίξπηρ (περιορίζομαι σε δύο ποιητές που ενδιαφέρουν ιδιαίτερα τον Σολωμό).[25] Στην περίπτωση ειδικά του σατιρικού Σολωμού, ο «τόπος» του ονείρου εμπεριέχει

24 Η επεξεργασία της οποίας, θα λέγαμε, «πλαισιώνει» όλα αυτά τα σατιρικά όνειρα του Σολωμού, αφού η πρώτη μορφή της συμπίπτει χρονικά με το σατιρικό *Όνειρο* του 1826, ενώ η τρίτη και τελευταία μορφή της δουλεύεται παράλληλα με το Σύνθεμα στα τέλη του 1833 και εγκαταλείπεται οριστικά το 1834. Η παρατήρηση έχει σημασία, μια που, ως γνωστόν, κομμάτια της αρχικής σύλληψης της *ΓΖ*, καθώς το έργο δουλεύεται, «αποσπώνται» για να αποτελέσουν ανεξάρτητα ποιήματα, όπως λ.χ. γίνεται με τη σάτιρα του Ναπολέοντα Ζαμπέλη στην *Τρίχα* (Τσαντσάνογλου 1979, 15), αλλά και με το β΄ σχεδίασμα των *ΕΠ* (Τσαντσάνογλου 1982, 161). Είναι σαν η *ΓΖ* να λειτουργεί ως πολυ-σύνθεμα, μια ρίζα (ή «μήτρα»: idea-madre) από την οποία βγαίνουν πολλά κλαδιά.

25 Για τον Δάντη, η σολωμική βιβλιογραφία διαθέτει αρκετές passim αναφορές· βασικές παραμένουν οι συμβολές του Pontani («Dante nella letteratura neogreca», 1965) και του Coutelle 2009 (α΄ έκδ. 1968), βλ. λ. «Δάντης» στο Ευρετήριο, αλλά και του Βαγενά («Γύρω από μερικούς δαντικούς ήχους στον Σολωμό», *Παρνασσός*, 10, 1968). Η επίδραση του Σαίξπηρ στον Σολωμό μένει ακόμη να αποδειχθεί συστηματικά: η Κωστίου 1998 αναφέρει τη σχετική βιβλιογραφία και διατυπώνει μια ενδιαφέρουσα υπόθεση εργασίας για την «ανερεύνητη ακόμη σχέση» του Σολωμού της πρώιμης περιόδου (π.χ. του σατιρικού *Ονείρου*) με τον ονειρικό κόσμο του Σαίξπηρ και των πλασμάτων του (π.χ. Πουκ στο *Όνειρο καλοκαιρινής νύχτας*), χωρίς όμως να εμβαθύνει.

πάντα, στον συντακτικό τύπο του, και έναν (τουλάχιστον) νεκρό – ή έναν «ίσκιο», εν ολίγοις, μια φασματική παρουσία. Πέρα από τον γενικό ενορχηστρωτή (κατασκευαστή-fabbro) αυτών των ονείρων, τον ποιητή-αφηγητή ο οποίος «κοιμάται», "βυθίζεται" στο όνειρο (δηλαδή στο ασυνείδητο),[26] και περνώντας στα ίδια τα έργα, στο σατιρικό *Όνειρο* νεκρός στην κάσα είναι ο αριστοκράτης-τοκογλύφος Ιωάννης Μαρτινέγκος[27] και, στον ρόλο του σατιριστή, «ο ίσκιος του Κουτούζη» (ο οποίος του κάνει μια δεύτερη «κηδεία», σατιρική). Στην περίπτωση της *ΓΖ* νεκροί είναι οι γονείς (και η κόρη) της Γυναίκας και, τελικά, και η ίδια. Αλλά και στα σατιρικά μέρη του Συνθέματος του 1833-34 έχουμε αντίστοιχα: το φάντασμα του εραστή Κουαρτάνου που εγκαλεί τη γυναίκα-πόρνη (κατά το τυπικά σολωμικό σύμπλεγμα Έρωτα-Χάρου)[28] στην *Τρίχα*· το φάντασμα του λαϊκού αγωνιστή-ληστή Λάμπρου στον *Φουρκισμένο* (που μας παραπέμπει στο ομώνυμο ποίημα του «διεφθαρμένου αλλά μεγαλόψυχου» *Λάμπρου*)· τέλος, στη *Μετατόπιση του αγάλματος του Μέτλαντ* το ζωντάνεμα (όχι τυχαία στη μνημειακή μορφή του αγάλματος) του πρώτου και πλέον αυταρχικού Λόρδου Αρμοστή της αγγλικής Προστασίας, της ψεύτικης δηλαδή λευτεριάς[29] της πατρίδας του ποιητή.

Το στοιχείο αυτό, η παρουσία –η *αναβίωση*, καλύτερα– νεκρών[30] είτε ενός στενότερου οικογενειακού κύκλου, είτε της

26 Ενίοτε, το βύθισμα γίνεται όλο και βαθύτερο μέσω της τεχνικής του ε γ κ ι β ω - τ ι σ μ ο ύ: ύπνος-μέσα-στον-ύπνο, όνειρο (ή όραμα) μέσα στο όνειρο (π.χ. *Τρίχα, ΓΖ*). Η Τσαντσάνογλου (1982, 144, 150-151) το ερμηνεύει ως ενισχυμένο «άλλοθι» αποστασιοποίησης του ποιητή από τα δρώμενα (βλ. σχόλιό μου στη σημ. 40). Πιο εύλογο μου φαίνεται να το ερμηνεύσουμε με τους όρους της ψυχολογίας: το ποιητικό υποκείμενο καταδύεται, και ο Σολωμός το «δείχνει», με τον τρόπο αυτό, σε όλο και βαθύτερα στρώματα της ψυχής, «[dove] sono rinchiusi i piu importanti secreti del cuore umano» (το παράθεμα στην Τσαντσάνογλου 1982, 45, όπου και μια σκιαγράφηση των ενδιαφερόντων του Σολωμού για τη scienza delle facoltà dell'anima, δηλαδή την Ψυχολογία).

27 Μέσω του οποίου χτυπιέται και ο ζωντανός: στο στόχαστρο του Σολωμού μπαίνει εμμέσως πλην σαφώς ο ακόμη πιο περιβόητος αδελφός του Αντώνιος, όπως τεκμηριώνεται από τους στ. 84, 94-95 του ποιήματος· βλ. σχετικά Πολίτης 1985, 125.

28 Λέω «τυπικά σολωμικό σύμπλεγμα» έχοντας κατά νου και τις παρατηρήσεις της Τσαντσάνογλου (1982, 154-155) στο Σύνθεμα: ο Σολωμός εξισώνει τον Έρωτα με τον Χάρο, παραμορφώνοντας τη σχέση, φανερά εις βάρος του Έρωτα. Το θέμα απαιτεί ξεχωριστή ανάλυση, σε όλη την έκταση του σολωμικού έργου, δεδομένων και των ψυχαναλυτικών συμπαραδηλώσεών του.

29 Έτσι χαρακτηρίζεται από τον ίδιο τον ποιητή στον *Ύμνο εις την ελευθερίαν* (στρ. 21).

30 Πβ. Τσαντσάνογλου 1982, 148: «ο ποιητής αναβιώνει νεκρούς που είχαν κάποια

τάξης της αριστοκρατίας, είτε της πολιτικής αρχής των Ιονίων επί Αγγλοκρατίας στα χρόνια που ζει ο Σολωμός, σε συνδυασμό με την επωνυμία, λιγότερο ή περισσότερο συγκεκαλυμμένη, των σατιρικών στόχων που είναι ιστορικά (υπαρκτά δηλαδή) πρόσωπα δίνει μια αληθοφάνεια, μια *εμπράγματη* υπόσταση στα σατιρικά όνειρα του Σολωμού ως ειδοποιό –και γι' αυτό σημαίνον– γνώρισμά τους, που τα κάνει να *μη* μοιάζουν με τα συνήθη «πλαστά» λογοτεχνικά όνειρα (των οποίων οι χαρακτήρες είναι φανταστικοί ή/και υπερφυσικοί) και να μην επιβεβαιώνουν την κοινή πρόληψη για τα όνειρα γενικά. Όπως γράφει ο ίδιος ο ποιητής στον πρόλογο της *Τρίχας* (και εν γένει των σατιρικών ονείρων του στο Σύνθεμα του 1833-34):[31]

Εδιάβασα, μου φαίνεται, σε γαλλική φυλλάδα,
να λέει κανείς τα ονείρατα πως είναι κουταμάδα.
Αλλιώς για μένανε φρονώ, γιατ' όποιος τα ξετάζει
και της καρδιάς και του νοός πολλά κρυφία σπουδάζει. κτλ. (ΑΠ.2, 251)

Ας περάσουμε τώρα στη «σύνταξη» των ονείρων και στους πρωταγωνιστές. Έχει παρατηρηθεί (από την Τσαντσάνογλου) ότι τα σατιρικά όνειρα του Σολωμού έχουν μια σταθερή δομή, ακολουθούν δηλαδή ένα pattern, ένα «αφηγηματικό σχέδιο» που επαναλαμβάνεται,[32] έτσι ώστε όλα ουσιαστικά τα σατιρικά του –πέρα από τις εύλογες διαφοροποιήσεις– να θεωρούνται παραλλαγές του ίδιου πράγματος, του ίδιου «τρόπου». Η δομή αυτή στηρίζεται σε ζεύγη αντιθέτων: ο σατιριστής και ο σατιριζόμενος,

προσωπική εμπλοκή με τους σατιριζόμενους» και 149: «Κοινό στοιχείο συνοχής [των σατιρικών ποιημάτων του Σολωμού] θα μπορούσε να θεωρηθεί η επιλογή των θυμάτων, που ανήκουν όλα σ' έναν στενό κοινωνικό κύκλο γύρω από το Σολωμό [...], κι ακόμα το αντικείμενο της σάτιρας, που εντοπίζεται στην ηθική ζωή, ιδιωτική ή πολιτική, των ίδιων των σατιριζόμενων ή των γονέων τους». Μπαίνει κανείς στον πειρασμό να σκεφτεί μήπως αυτή η «αναβίωση» είναι μια υποσυνείδητη ανάκληση, ένα προσκλητήριο στους νεκρούς οικείους του ίδιου του ποιητή: στον πατέρα του, που στο συμβολικό επίπεδο εκπροσωπεί τον νεκρό Νόμο –το βενετσιάνικο εθιμικό δίκαιο της παλλακίας για τους αριστοκράτες, το οποίο εξακολουθεί να ταλαιπωρεί τους ζωντανούς, τους γόνους–, αλλά και στη «νεκρή» μητέρα, με την ψυχαναλυτική έννοια του όρου (βλ. πρόχειρα Αρβανιτάκης 2014, 168).

31 Ότι «πρόκειται για ενότητα προλογική όλων των σατιρικών ποιημάτων» το υποστηρίζει η κατεξοχήν μελετήτρια του τετραδίου Ζ11: Τσαντσάνογλου, 1982, 152.

32 Βλ. Τσαντσάνογλου 1979, 33 και πιο αναλυτικά 1982, 136 κ.εξ.

το κακό και το καλό, ο έρωτας και ο χάροντας, η αδικία και το δίκαιο, η κοινωνία και το άτομο.[33]

Ας ξεκινήσουμε από τα δρώντα πρόσωπα ή καλύτερα τα «ενεργούμενα», τον σατιριστή και τον σατιριζόμενο. Ο σατιριστής είναι «ενεργούμενο» του ποιητή-ενυπνιαζόμενου-αφηγητή, ο σατιριζόμενος «ενεργούμενο» του διαβολικού (με ό,τι αυτό συνυποδηλώνει: κακία, μοχθηρία, φιλαυτία, αναλγησία, ψέματα, απατεωνιές, προστυχιές, κ.ο.κ.)[34] Έχει ενδιαφέρον να επισημανθεί –και είναι σημαντικό να τονιστεί– ότι ο σατιριστής στα σατιρικά όνειρα του Σολωμού συνήθως *δεν είναι πρόσωπο*, αλλά μια φιγούρα. Πράγματι, με την εξαίρεση του Κουτούζη στο σατιρικό *Όνειρο* (που κι αυτός είναι έμβλημα του «σατιρικού ποιητή» της προσολωμικής περιόδου),[35] οι personae του ποιητή στα έργα της «σοβαρής Σατυρικής» του Σολωμού δεν είναι κατά κυριολεξία *personae (πρόσωπα)* αλλά **σύμβολα**: ο φλάρης (καλόγερος), και ιδίως ο νάνος (ο «μικρούλης»).[36]

33 Η Τσαντσάνογλου 1979, 40 αναγνωρίζει τη χρήση «της δυαδικής αντίθεσης ως βασικού στοιχείου δομής σε όλα τα επίπεδα μορφής και περιεχομένου του συνθετικού ποιητικού έργου του» [του Σολωμού, εννοεί το Σύνθεμα»]. Για τη «διαλεκτική μορφή» που παίρνει το κείμενο της *ΓΖ* στη δεύτερη και τρίτη φάση επεξεργασίας βλ. επίσης Τσαντσάνογλου 1979, 17. Αντίστοιχη χρήση «δυαδικών αντιθέσεων» στο σατιρικό *Όνειρο* επισημαίνει η Κωστίου 1998, 280.

34 Πβ. τη χαρακτηρολογία της δαιμονικής Γυναίκας της Ζάκυθος στο «κεφάλαιον ύστερον» του έργου: «Και την άφησε ο νους, αλλά τα πάθη δεν την αφήσανε, η υποψία, η σκληρότη, η κακία, το αναγέλασμα κτλ.» (ΑΠ.2, 49, πβ. και 36). Αντίστοιχα «πάθια» του Μαρτινέγκου εκθέτει ο Κουτούζης στο σατιρικό *Όνειρο* (ΑΠ.1, 293, στ. 118 κ.εξ.).

35 Έτσι θεωρεί και η Τσαντσάνογλου 1982, 148: «στο πρόσωπό του ο Σολωμός βλέπει τον κατ' εξοχήν σατιρικό πρόγονό του». Πέρα όμως από την εύλογη αναζήτηση προτύπων ύφους (και σατιρικού) στην εγχώρια ελληνική παράδοση, θα πρέπει σοβαρά να συνυπολογιστεί στη συγκεκριμένη επιλογή του Σολωμού και η ιδιότητα του *ιερέα* που έχει ο Κουτούζης. (Κι ίσως η εμμονή του στις «ιερατικές μορφές» να μην είναι άσχετη με τους ιερωμένους-δασκάλους της παιδικής και νεανικής του ηλικίας, τον Μαρτελάο, τον Santo Rossi, αλλά κι εκείνους στους οποίους μαθήτευσε στην Ιταλία: γι' αυτούς βλ. Coutelle 2009.)

36 Ευχαριστώ θερμά τον Μ. Πασχάλη για την υπόδειξη της συλλογής του Thompson 1955-58, καθώς και τον Ερ. Καψωμένο για τα στοιχεία που μου έδωσε σχετικά με τη μορφή του νάνου στην ελληνική δημοτική παράδοση. Σίγουρα πρέπει να ληφθούν υπόψη δύο στοιχεία κοινά (και καθολικά): η διάσταση του «αφύσικου μέτρου» και η διάσταση της «δυσμορφίας». Πρόκειται στην ουσία για δύο όψεις του ίδιου νομίσματος (παραβίαση της φύσης, του μέτρου), όπως καταδεικνύει, νομίζω, χαρακτηριστικά η «φυσιογνωμία», φυσική και ηθική, της Γυναίκας της Ζάκυθος, αλλά και οι γκροτέσκες φιγούρες των σατιριστών που κατοπτρίζουν

Ας γίνει καταρχήν μια διευκρίνιση για τις δύο αυτές εμβληματικές μορφές (figure) του σατιρικού Σολωμού: **ο καλόγερος** και **ο νάνος**, κατά κυριολεξία, δεν είναι «υπερφυσικά» όντα ούτε «πλάσματα της φαντασίας» (Τσαντσάνογλου 1982, 144), αλλά *πραγματικά* όντα που δεν είναι «κανονικά» με γνώμονα τα κοινά μέτρα και τα κοινωνικά ειωθότα (ο ιερομόναχος δεν παντρεύεται, ασκητεύει). Ο νάνος, ειδικότερα, είναι «αφύσικος» επειδή είναι υπερβολικά κοντός, δηλαδή μικρός, piccolo (έχει μείνει «παιδί», δεν έχει αναπτυχθεί). Ενδεικτικά είναι τα επίθετα που χρησιμοποιεί ο ίδιος ο Σολωμός: ένας «αδύνατος, μικρούλης νάνος»/un Nanotto magro (*Δεύτερο όνειρο*: ΑΕ 389, 24-25). Ανάλογα και ο φλάρης του βαρόμετρου αποκαλείται υποκοριστικά ως fraticello/χάρτινος φλαρούλης (*Τρίχα*: ΑΠ.2, 251, στ. 17 – ΑΕ 329 κ.εξ.)[37] Σε κάθε περίπτωση, η μορφή του σατιριστή-φλάρη ή νάνου στα εν λόγω σατιρικά είναι «ενεργούμενο» *του ποιητή*, πράγμα που τεκμηριώνεται ρητά στις αυτόγραφες σημειώσεις των έργων αυτών από τον ίδιο τον Σολωμό (όχι χωρίς αυτοειρωνεία).[38] Εν ολίγοις, έχουμε εδώ μια τυπική περίπτωση αυτοαναφορικότητας, που στην περίπτωση της *ΓΖ* γίνεται οξεία.

το ποιόν των σατιριζόμενων στις σοβαρές σάτιρες του Σολωμού. Απ' όσο είδα, πάντως, ο συμβολισμός του «νάνου» στον Σολωμό έχει διαστάσεις που δεν καλύπτονται από τα παραπάνω, όπως θα φανεί αναλυτικότερα στη συνέχεια.

37 Η ιδιότητα του «μικρού» για τα συγκεκριμένα ουσιαστικά (νάνος, χάρτινος φλάρης) είναι πλεοναστική, άρα κάτι σημαίνει. Αξίζει να σημειωθεί ότι στα σατιρικά έργα/όνειρα του Σολωμού τονίζεται η διάσταση του «μικρός» *και για τους σατιρικούς στόχους* (π.χ. Ζαμπέλης στην *Τρίχα*: «ψηλό ταβλί, μικρός ο νιος, κι έρχεται ο φλάρης ίσα»: ΑΠ.2, 251, στ. 22). Θα είχε ενδιαφέρον να γνωρίζαμε τον σωματότυπο, το πραγματικό ύψος των προσώπων-σατιρικών στόχων του Σολωμού για να δούμε αν το «μικρός» σημαίνει κατά κυριολεξία "κοντός" ή, εδώ, αποδίδει μια σατιρική καρικατούρα του «νιου» κάνοντας χρήση οπτικού χιούμορ. Δεν αποκλείεται πάντως –αντιθέτως, είναι μάλλον πιο πιθανή– η σχετλιαστική σημασία τού "μικρός *κατ' αξίαν*, τιποτένιος, ουτιδανός", αν ληφθούν υπόψη και τα σατιρικά επιγράμματα του Σολωμού, όπου διαφαίνεται πως στόχος της σάτιρας είναι ο «μικρός» που φαίνεται/περνιέται για «μεγάλος» (αντίστροφη λειτουργία σε σχέση με τον «μικρό προφήτη» στα λυρικά επιγράμματα).

38 Βλ. τα παραθέματα που καταγράφει η Τσαντσάνογλου 1982, 145-147 (πβ. και 1979, 22). Η Τσαντσάνογλου τα θεωρεί δείγματα «ρομαντικής ειρωνείας» («σχολιάζει δηλαδή [ο Σολωμός] ειρωνικά μέσα στο κείμενο του ίδιου τού έργου του το ρόλο του ποιητή στη ζωή, τις ποιητικές επινοήσεις-του και την απήχηση που έχει ο ηθικοπλαστικός χαρακτήρας της ποίησης»: 1979, 21· πβ. και 1982, 158-159). Δεν είμαι σίγουρη ότι πρόκειται για τέτοια στην προκειμένη περίπτωση (για τη θεωρητική έννοια του όρου βλ. Πολυχρονάκης 2007).

Στη *ΓΖ* συμβαίνει μια «διπλο-προσωπία», φαινομενικά, μια διπλή ταυτοπροσωπία. Ο ποιητής γράφει ένα «όραμα» (μια visione) που το βλέπει-αφηγείται ο ιερομόναχος Διονύσιος (Σολωμός) [ένας καλόγερος κι εδώ, ένας ασκητής] μέσα στο οποίο όραμα εμφανίζεται ένας «νάνος» ο οποίος τελικά, ως όργανο του Σατανά; (ή μήπως της θείας Δίκης;) αποδίδει στη σατανική γυναίκα το τέλος που της αξίζει. Το ιλιγγιώδες αυτό mise en abîme μπέρδεψε την Τσαντσάνογλου, η οποία στην ανάλυσή της (των σατιρικών του Συνθέματος και της *ΓΖ*) οδηγείται σε έναν επισφαλή συλλογισμό που εξισώνει τελικά τον ποιητή Σολωμό με τον ίδιο τον Διάβολο. Παραθέτω: «η ταύτισή του όμως [του αφηγητή Ιερομόναχου Διονύσιου Σολωμού], με τον σατιριστή ποιητή-νάνο-Διάβολο ακυρώνει την αγιότητά του και τον εμπλέκει στην τελευταία «νεκροφιλική» σεξουαλική σκηνή του έργου, αποκαλύπτοντας έμμεσα τη δική του σατανική φύση [του Ιερομόναχου] και κατ' επέκταση *τη σατανική φύση του ίδιου του σατιρικού ποιητή Διονύσιου Σολωμού*» (υπογραμμίζω εγώ).[39]

Το πράγμα μπερδεύεται περαιτέρω σε άλλα σημεία όπου, παράλληλα, ο ποιητής θεωρείται «αμέτοχος θεατής» και ότι το ποίημα «του το υπαγορεύει, ώς ένα σημείο, ο διαβολικός αυτός ήρωας».[40] Η μελετήτρια οδηγείται σε αυτά τα παράδοξα, που

39 Τσαντσάνογλου 1988, 32 (ο μακροσκελής συλλογισμός, που υποδηλώνει ερμηνευτική αμηχανία, αναπτύσσεται στις σ. 27-33 της εργασίας)· πβ., στην ίδια ερμηνευτική γραμμή, Τσαντσάνογλου 1979, 24: ταύτιση του ποιητή Σολωμού με τον νάνο-Διάβολο της *ΓΖ* και με τον φλάρη-Διάβολο της *Τρίχας*, και ως τελικό κυκλοτερές-ταυτολογικό πόρισμα (Τσαντσάνογλου, 1982, 147): «Έτσι, στα αλλεπάλληλα στάδια επεξεργασίας της "Γυναίκας της Ζάκυθος" συμβαίνει ο ποιητής Διονύσιος Σολωμός να βρίσκει και να καταγράφει την προφητεία του ποιητή ιερομόναχου Διονυσίου Σολωμού, μέσα στην οποία περιγράφονται οι πράξεις του ποιητή νάνου – Διαβόλου – Σολωμού». Ακόμη πιο ακραίο το συμπέρασμα στην αυτοτελή εργασία της για τη *ΓΖ* (Τσαντσάνογλου 1988) το οποίο παραθέτω πιο κάτω (σημ. 49).

40 Τσαντσάνογλου 1982, 145. Η επισφάλεια αυτού του συλλογισμού, κατά τη γνώμη μου, δεσμεύεται εξαρχής από τη θεωρία των «άλλοθι»: ο Σολωμός, κατά την Τσαντσάνογλου, χρησιμοποιεί 3 τεχνάσματα (άλλοθι) για να αποστασιοποιηθεί από το αντικείμενο της σάτιράς του: το όνειρο καθ' εαυτό, το ότι ο ποιητής «κοιμάται» –ακόμη και μέσα στο όνειρο–, και τέλος ότι το όνειρο υπαγορεύεται από «άλλον», τον νάνο / φλάρη / ιερομόναχο Διάβολο. Ένας τέτοιος συλλογισμός, όμως, αφαιρεί εντέλει από τον Σολωμό την προσωπικότητα, την ευθύνη της ποιητικής πράξης του: «Ο ποιητής δεν περιγράφει πραγματικές προσωπικές του εμπειρίες· απλώς διηγείται τα όνειρά του· και γι' αυτά *δεν έχει ο ίδιος καμιά ευθύνη*. Αλλά και μέσα σ' αυτά το ποιητικό υποκείμενο *καλύπτεται πίσω από την αθώα και ουδέτερη θέση του ενυπνιαζόμενου.* Η συμμετοχή του [...] περιορίζεται στο ρόλο

απειλούν να τινάξουν στον αέρα όλο της το επιχείρημα για τη «δίκαιη λύρα» του Σολωμού (την απονομή δηλαδή ποιητικής δικαιοσύνης στα στραβά του κόσμου: 1979, 17-18), επειδή, νομίζω, βλέπει τη *διττή* λειτουργία των σατιρικών αυτών προσωπείων, του φλάρη, του νάνου, του Ιερομόναχου μονοσήμαντα, αποδίδοντας μόνο αρνητικό πρόσημο (το "διαβολικό") στη λειτουργία τους *στο πλαίσιο των σατιρικών ποιημάτων* του Σολωμού («στο συμβολικό επίπεδο είναι προσωποποιήσεις του Διαβόλου, στ' αλήθεια όμως ενσαρκώσεις της σατιρικής persona του ποιητή»: 1982, 145· πβ. και 1979, 35). Θετικά σημαίνονται, κατ' αντιδιαστολήν, μόνο οι χαρακτήρες που προέρχονται από άλλα έργα εκτός των σατιρικών (π.χ. οι *ΕΠ*).[41] Με δυο λόγια, η μελετήτρια φαίνεται ότι παρασύρεται από τον προγραμματικό στοχασμό του Σολωμού σχετικά με τα «μέρη» του Συνθέματος, όπου η Αρχή του Καλού στα λυρικά αντιστρατεύεται την Αρχή του Κακού [διαβολικού] στα σατιρικά.[42] Άρα, θεωρεί, ο Σολωμός είναι «ενάρετος» στα λυρικά και «σατανικός» στα σατιρικά.

Τη λειτουργία του «διαβόλου» στα σατιρικά έργα του Σολωμού θα την εννοούσαμε καλύτερα αν την βλέπαμε όχι μονοσήμαντα (αρνητικά) αλλά διπολικά, ως **δίσημη λειτουργία** (θετική και αρνητική): ο διάβολος, που συχνά στην ψυχολογία εξισώνεται με τη λειτουργία του ασυνείδητου[43] (ας μη ξεχνάμε ότι και στη *ΓΖ*

του [παθητικού] θεατή [...]. Τη δράση [...] την αναλαμβάνουν *άλλα πρόσωπα.*» (Τσαντσάνογλου 1982, 143-144, πβ. και 1979, 34 – οι υπογραμμίσεις δικές μου). Σε ανάλογα ερμηνευτικά αδιέξοξα περιπλέκεται η Κωστίου 1998 εξετάζοντας την ειρωνεία στο σατιρικό *Όνειρο* (βλ. λ.χ. σ. 281, 283-284, 285).

41 Ως «παραδείγματα ενάρετης διαγωγής»: βλ. λ.χ. Τσαντσάνογλου 1979, 15, 17.

42 Το ιταλικό πρωτότυπο στα ΑΕ 328 (αρχή σελίδας)· μετάφραση από την Τσαντσάνογλου 1982, 46-47, 158. Θα ήθελα καταρχάς να σημειώσω ότι το metà του ιταλικού κειμένου, που μεταφράζεται ως «το μισό» [μέρος], μπορεί να σημαίνει «εν μέρει». Σε κάθε περίπτωση, πρόκειται για έναν *προγραμματικό* στοχασμό, ο οποίος στην πράξη δεν υλοποιήθηκε ποτέ *έτσι*, διαζευκτικά: πβ. τις διαπιστώσεις της ίδιας της μελετήτριας για τη «σύζευξη λυρικών και σατιρικών μερών» του Συνθέματος (155-162). Το ίδιο αποδεικνύει και η ανάλυση περιεχομένου όλων των «λυρικών» και «σατιρικών» μερών του Συνθέματος, στα οποία, γενικά μιλώντας, η διάκριση ανάμεσα στο λυρικό/ηθικό σκέλος και στο σατιρικό/ανήθικο σκέλος, ή αλλιώς, ανάμεσα στο φωτεινό-καλό και στο σκοτεινό-κακό, δεν είναι καθαρή (το ένα συνυφαίνεται με το άλλο, σε τόνους chiaroscuro). Ενδεικτικό παράδειγμα το «λυρικό» (μόνο;) ποίημα *Λάμπρος* και ο ανήθικος πλην μεγαλόψυχος πρωταγωνιστής του, όπως και η αμαρτωλή αλλά αθώα Μαρία.

43 Η διπολικότητα της ανθρώπινης φύσης/ψυχής έχει τεκμηριωθεί σε τόμους (και

λ.χ. βγαίνει «από το πηγάδι», από τα άδυτα δηλαδή), έχει *θετική λειτουργία* στον βαθμό που ξεσκεπάζει μυστικά ανομολόγητα, βγάζει τα άπλυτα στη φόρα – κι αυτό ακριβώς κάνει ο Σολωμός μέσα από τα σατιρικά συμβολικά προσωπεία που επιλέγει: ο νάνος, ο φλάρης λειτουργούν θα λέγαμε σαν «διαολάκια»,[44] το ίδιο και ο Ιερομόναχος «προφητεύει» τη δίκαιη «θαράπαψη» της *ΓΖ* ξεσκεπάζοντας το ήθος της μέσα από τις πράξεις της (για τον ρόλο του Ιερομόναχου ως «εντολέα», ή καλύτερα, ως figura του ποιητή στο έργο βλ. αναλυτικά παρακάτω – το ίδιο και για την ειδική περίπτωση του νάνου στη *ΓΖ*).

Αρνητική λειτουργία επιτελεί ο διάβολος (και τα όργανά του, όπως η Γυναίκα της Ζάκυθος και όλοι εκείνοι οι επιφανείς που σατιρίζει ο Σολωμός) όταν δια-βάλλει, χωρίζει δηλαδή ό,τι ήταν ενωμένο (τη μάνα από το παιδί, τα αδέλφια μεταξύ τους, το έθνος, κ.ο.κ.) Απ' αυτή την άποψη, όλοι οι σατιρικοί στόχοι του Σολωμού με τον βίο και την πολιτεία τους τη φατριαστική και αδελφοκτόνα *είναι* «όργανα του Σατανά» και χρειάζονται μια **«ομοιοπαθητική» τιμωρία** (κλιμακούμενη, αναλόγως του ήθους του σατιριζόμενου):[45] μια σκορδομυτιά, στην ηπιότερη

χρόνια) κλινικών μελετών από τον Jung. Για τον «διάβολο» και «το Τέταρτο» ως εκφάνσεις της λειτουργίας του ασυνείδητου που είναι αποκλεισμένο από την Τριάδα (τη συνείδηση) βλ. ενδεικτικά Jung 2002. Θυμίζω ότι ο Σολωμός συνέλαβε το Σύνθεμα του 1833-34 δομημένο σε 4 σατιρικά και 4 λυρικά μέρη, σε διαλεκτική σχέση μεταξύ τους «κατά δυάδες», τουτέστιν αντι-κατοπτρικά (ή αντισταθμιστικά, όπως θάλεγε ο Jung). Για αυτή τη δομή του Συνθέματος βλ. Τσαντσάνογλου 1982, 62, 158.

44 Έτσι και ο «διαολάκος» Αρλεκίνο στην καρναβαλική παράδοση της commedia dell'arte, ο οποίος λειτουργεί αυθόρμητα, με άσεμνες λέξεις ή χειρονομίες, ορμέμφυτα (βλ. Müller 1996, 127-128). Ακριβώς με αυτό τον τρόπο λειτουργεί ο nanotto, ο «αδύνατος, μικρούλης νάνος» στο *Δεύτερο όνειρο* που «ξεπετιέται από το κεφάλι» του ποιητή (ΑΕ 389, 24-25 στα ιταλικά) και ο fraticello, ο «χάρτινος φλαρούλης» του βαρόμετρου στην *Τρίχα* (ότι πρόκειται για ενσαρκώσεις του ίδιου συμβόλου φαίνεται από το γεγονός ότι ο φλάρης του βαρόμετρου στο τέλος *μυρίζει θειάφι*: ΑΠ.2, 254, στ. 100). Είναι επίσης χαρακτηριστικό ότι σε αμφότερες τις περιπτώσεις ο ποιητής νιώθει «una confusione del diavolo nel cervello» (επιλέγω την πιο ολοκληρωμένη φράση, από τα αυτόγραφα της *Τρίχας*: ΑΕ 351, α29-32). Ίσως δεν θα ήταν άσκοπο να θυμηθούμε εδώ ότι και ο Σολωμός, όπως μας παραδίδουν οι βιογράφοι του, ήταν ζωηρός και μάλλον ατίθασος, ένας διαολάκος, δηλαδή, ένα πειραχτήρι, κάτι που διατήρησε και ως ενήλικος, αν κρίνουμε από το χιούμορ του, που τσακίζει κόκκαλα, στα γράμματά του.

45 Σωστά η Τσαντσάνογλου παρατηρεί ότι ο Σολωμός «χάρη στην πολλαπλότητα των σατιριστών διαμορφώνει τον τόνο του κάθε ποιήματος ανάλογα με το

περίπτωση (*Δεύτερο όνειρο*), ένα ακατάσχετο υβρεολόγιο στις αλλεπάλληλες ύβρεις (σατιρικό *Όνειρο* και *Ο Φουρκισμένος*), ένα «βιβλικό» ζύγισμα (*Τρίχα*),[46] ένα κρέμασμα με το ίδιο το σκοινί του κρεμασμένου (*Ο Φουρκισμένος*) και, στα έσχατα, μια πραγματικά «εφιαλτική σάτιρα», όπως η γκροτέσκα σκηνή στο «ύστερο κεφάλαιο» της *ΓΖ*, όπου il nano[47] διακορεύει [δια-μηρίζοντας, δια-βάλλει κατά κυριολεξία] τη διαβολική γυναίκα που είναι ικανή να χωρίζει ανδρόγενα κλπ., της αποδίδει δηλαδή *την ίδια την πράξη της*. Έτσι επέρχεται η λύτρωση (κάθαρση), η «θεία Δίκη».

Μπορούμε, νομίζω, τώρα να διακρίνουμε καλύτερα τον ρόλο του Ιερομόναχου, αφενός, και του νάνου, αφετέρου, στη *ΓΖ* σε σχέση με τους «εντολείς» τους, τον ποιητή και τον διάβολο. Όπως είδαμε, η Τσαντσάνογλου ταυτίζει τις λειτουργίες τους και εντέλει τους εξισώνει: ποιητής = Ιερομόναχος = νάνος = Διάβολος.

Ο Ιερομόναχος «Διονύσιος» (ομώνυμος του ποιητή στο έργο), εκ της ιδιότητός του είναι «ο κλητός» του Θεού, θεματοφύλακας των ιερών και οσίων στον κόσμο, και εκ του βίου του βρίσκεται *εντός και εκτός* της κοινωνίας. Τα παραπάνω τον καθιστούν κατεξοχήν δικαιοκρίτη των ανθρώπινων πράξεων και παθών, με γνώμονα όχι την κοσμική αλλά τη θεία δικαιοσύνη (*έστι Δίκης οφθαλμός ος τα πανθ' ορά*). Αυτοδικαίως, λοιπόν, ο ποιητής Σολωμός του αναθέτει τον ρόλο του σατιριστή-*κριτή*, τον οποίο εντέλει και ο ίδιος ενστερνίζεται (εξ ου και η ομωνυμία). Με άλλα λόγια, ο Ιερομόναχος λειτουργεί ως ενεργούμενο του ποιητή στο έργο· ακόμη ακριβέστερα, ο ρόλος του αποτελεί *ενέργημα* της «ποιητικής δικαιοσύνης», που υπερβαίνει τα εγκόσμια, δηλαδή, τα πολλάκις ταπεινά ελατήρια της πράξης/κρίσης των ανθρώπων.[48]

χαρακτήρα του σατιριζόμενου χρησιμοποιώντας κάθε φορά τα ταιριαστά μέσα της σάτιρας (από τον λεπτό αστεϊσμό και το κεκαλυμμένο υπονοούμενο ως τον στυγνό προπηλακισμό και το αδυσώπητο υβρεολόγιο.» (1982, 149).

46 Πβ. όσα σημειώνει η Τσαντσάνογλου (1982, 46) για το θέμα του ζυγίσματος με παραπομπή στον *Δανιήλ* 5, 25: «εστάθη εν ζυγώ [η βασιλεία σου] και ευρέθη υστερούσα». Αναλυτικότερα για το «μανέ, θεκέλ, φαρές» ως έκφραση (στους τοίχους) της ικανοποίησης του λαϊκού αισθήματος από τον ξεπεσμό αριστοκρατών-εκμεταλλευτών στα Επτάνησα (αντίστοιχη του ρητού *οργή λαού, φωνή θεού*) βλ. Καψάσκης 1991, 235-236 και Καββαδίας 2009, 307.

47 Ως figura del Diavolo δηλώνεται στις σχετικές σημειώσεις του Σολωμού (βλ. ΑΠ.2, 52 κ.εξ., κυρίως 53 αλλά και αλλού). Γράφω nano γιατί έτσι αναφέρεται στα σχεδιάσματα του ποιητή.

48 Η άποψη της Τσαντσάνογλου (1988, 33) ότι ο ρόλος του Ιερομόναχου «υποβαθ-

Από την άλλη, έχει σημασία ότι η Γυναίκα αυτοκτονεί, δίνει δηλαδή *η ίδια* στον εαυτό της τη «στερνή της θαράπαψη». Αυτό ενισχύει την άποψη (τεκμηριωμένη, όπως είπαμε, από σημειώσεις του Σολωμού ως figura del Diavolo) ότι ο «νάνος» που την διακορεύει είναι ενεργούμενο του Διαβόλου (είναι *αυτή τούτη η διαβολική φύση της*), παρά ενεργούμενο του ποιητή (και σίγουρα *όχι* ο ίδιος ο ποιητής, όπως πιστεύει η Τσαντσάνογλου).[49] Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι ο «νάνος» της *ΓΖ* είναι το πιο πυκνό, και γι' αυτό δυσεξιχνίαστο, δυσερμήνευτο σύμ-βολο στη χορεία των σατιρικών «δαιμονικών» μορφών που επινοεί [= συλλαμβάνει οραματικά, με τα μάτια της ψυχής] ο Σολωμός. Θα μπορούσε κανείς με κάποια σχετική γνώση της ψυχολογίας να υποστηρίξει ότι είναι η πιο «ωμή», αδιαμεσολάβητη δηλαδή από τη συνείδηση, έκφραση των σκοτεινών όψεων του ασυνείδητου.[50]

Ας ρίξουμε τώρα μια ματιά στους στόχους, τους σατιριζόμενους στα όνειρα, οι οποίοι, όπως έχει επισημάνει η Τσαντσάνογλου, εν αντιθέσει με τον σατιριστή που εκπροσωπείται από μια «ποικιλία προσωπείων», παρουσιάζονται –αφήνονται, γράφει η μελετήτρια– από τον Σολωμό «με γυμνό το πρόσωπο».[51] Για την ακρίβεια, οι στόχοι σημαίνονται μέσω αρχικών (N. Z., R., B., C. κ.ά.) που εύκολα αποκωδικοποιούνται με τη βοήθεια «κλειδιών» (αναφορές σε ατομικά χαρακτηριστικά και γεγονότα του βίου τους) που παρέχει

μίζεται μέσα στο έργο μπροστά στον ανάλογο ρόλο του Ουράνιου Κριτή, που θα απονείμει μελλοντικά την ουράνια θεϊκή δικαιοσύνη, σε μεταφυσικό χώρο και χρόνο» δεν με βρίσκει σύμφωνη για προφανείς *κειμενικούς* λόγους (η «κρίση» της Γυναικός επισυμβαίνει στο εδώ και τώρα της παρούσας ζωής).

49 Ως κατάληξη μίας σωρείας εξισωτικών ταυτίσεων· παραθέτω: «Είναι φανερό, νομίζω, ότι στο τέλος του έργου ο ποιητής - νάνος - Διάβολος = ο αφηγητής Ιερομόναχος Διονύσιος = ο συγγραφέας Ιερομόναχος Σολωμός = ο σατιρικός ποιητής Διονύσιος Σολωμός, μιμούμενος με τα κέρατά του και με το ρυθμό του τραγουδιού-ποιήματός του, πάνω στο νεκρό σώμα της γυναίκας της Ζάκυθος, τις σεξουαλικές κινήσεις των εραστών της, σατιρίζει τη γυναίκα και τους εραστές της, αλλά και αυτοσατιρίζεται.» (Τσαντσάνογλου 1988, 32-33).

50 Το θέμα δεν γίνεται να αναλυθεί εδώ. Το θέτω όμως σαν μια γόνιμη υπόθεση εργασίας, με βάση τα τεκμήρια και τα στοιχεία που διαθέτουμε πλέον στη δευτερογενή βιβλιογραφία (παρατηρήσεις *και* φιλολόγων *και* ψυχαναλυτών από την ανάγνωση του κειμένου). Σημειώνω πάντως ότι η *αυτοαναφορικότητα* που εκφράζει το στενό κύκλωμα «νάνος – διάβολος – Γυναίκα» στο κείμενο της *ΓΖ* θα μπορούσε να θεωρηθεί στοιχείο (ένα δείγμα) της «ρομαντικής ειρωνείας» στο έργο του Σολωμού (βλ. παραπάνω σημ. 38).

51 Τσαντσάνογλου 1982, 149.

το ίδιο το κείμενο του Σολωμού, καθιστώντας τα πρόσωπα αυτά «διαφανή» στους αναγνώστες. Το γεγονός όμως αυτό εξασθενίζει, αν δεν καταρρίπτει τελείως, το επιχείρημα της Τσαντσάνογλου περί δήθεν «αποστασιοποίησης» του Σολωμού από τη σάτιρά του μέσω του τεχνάσματος («άλλοθι») του ονείρου και των σατιρικών προσωπείων (αλλά και αρχικών) που χρησιμοποιεί.[52] Αν ο Σολωμός ήθελε να "κρυφτεί", πρωτίστως δεν θα άφηνε να διαφαίνονται έτσι απροκάλυπτα οι στόχοι του πίσω από «διάφανες αναφορές».

Έτσι θα τους καλέσω κι εγώ στο προσκλητήριο: **Ιωάννης (και Αντώνιος) Μαρτινέγκος**, «κυρίευσαν την πατρίδα» (σατιρικό *Όνειρο*).[53] Ν. Ζ. = **Ναπολέων Ζαμπέλης**, νομικός και γραμματέας της Βουλής επί Nugent (1833), αντίδικος δικηγόρος (**έμμεσα και Ιω. Λεονταράκης**) στην πιο πολύκροτη ίσως δίκη του τόπου με πρωταγωνιστή τον «Εθνικό ποιητή» (*Τρίχα*).[54] Β. = **Διονύσιος Βούλτσος**, μέλος του Προκαταρκτικού Συμβουλίου και της

52 Το οποίο, εξάλλου, και η ίδια ξανασκέφτεται και στο τέλος αναθεωρεί, βλ. Τσαντσάνογλου 1982, 159: μιλάει για «τεχνητή» αποστασιοποίηση (μέσω του ονείρου) και για «δήθεν» κρύψιμο του ποιητή πίσω από τα σατιρικά προσωπεία (τους σατιριστές). Κατά τη γνώμη μου, τα μέσα που χρησιμοποιεί ο Σολωμός, ιδίως τα προσωπεία, δεν είναι «άλλοθι» αλλά, αντιθέτως, δηλώνουν *ποια ταυτότητα* θέλει ο ποιητής να δείξει στην κοινωνία του τόπου του ότι έχει/διεκδικεί (βλ. σημ. 78).

53 Για τον βίο και την πολιτεία των Μαρτινέγκων βλ. Ζώης 1963, Α΄, λ., και Τσαντσάνογλου 1979, 11-12 (όπου αναφορά και στην εχθρότητα του πατέρα του Σολωμού, κόντε Νικολάου, προς αυτούς). Η αντιπατριωτική δράση τους, ιδίως του Αντωνίου, καταγγέλλεται με αυτούς τους στίχους στο *Όνειρο* του Σολωμού: «Μπρος στον κόσμο να κρατής / τα σημάδια της τιμής! / Μ' αυτά τα ίδια εγώ σε είδα / που κυρίευες την πατρίδα / το θυμούμαι (οϊμένανε!) ...» (ΑΠ.1, 294, στ. 81-84).

54 Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι κάθε αναφορά του Σολωμού στον δικηγόρο Ζαμπέλη, στην *Τρίχα*, τη σατιρική «προσομοίωση» της οικογενειακής δίκης, συμπαρασύρει και τον πελάτη του: τον έτερο «δόχτορα» της Νομικής (στις πλάτες του Διονυσίου) Ιωάννη Λεονταράκη, που επιδιώκει κοινωνική αναρρίχηση διεκδικώντας τίτλο ευγενείας (και λεφτά), όχι απλώς με αθέμιτα, αλλά με τα πλέον ανήθικα μέσα: βάζοντας μια μάνα (και *δική του* μάνα) σε δικαστική αντιπαράθεση με τα πρωτότοκα παιδιά της. Ο Ζαμπέλης κατείχε τότε (1833) ένα σημαντικό πόστο: ήταν γραμματέας της Βουλής επί αρμοστείας Nugent (βλ. Τσαντσάνογλου 1982, 86 και Καψάσκης 1991, 244-245). Ο Σολωμός τον υποδεικνύει στην *Τρίχα* μέσα από τον ρόλο αυτό, και πιο ειδικά στη συγκυρία που έγινε γνωστός: την πρόταση του λόρδου Αρμοστή για την καθιέρωση της ελληνικής ως επίσημης γλώσσας του Ιονίου Κράτους. (Η σάτιρα του Σολωμού είναι πικρή, αν σκεφτούμε τον τραγέλαφο ο «εθνικός ποιητής», που έλυσε το γλωσσικό, βλ. *Διάλογος*, να είναι αναγκασμένος να αντιδικεί στα δικαστήρια με κάποιον «δόκτορα» που αναρωτιόταν ακόμη αν θα γράφουμε *γραφή ή επιστολή* συνηγορώντας υπέρ ενός άλλου «δόκτορα» που ήθελε να αποδείξει ότι *δεν* ήταν γιος του πατέρα του).

πρεσβείας στο Λονδίνο για την επικύρωση του Συντάγματος Maitland, της αγγλικής «Προστασίας» (1817), έπαρχος Ζακύνθου[55] επί Maitland και Adam (1823-1827), τιμημένος με το βρετανικό παράσημο του Τάγματος των Αγίων Μιχαήλ και Γεωργίου για τις «εξαιρετικές υπηρεσίες του» στο Στέμμα (*Ο Φουρκισμένος*· ίσως σατιρίζεται και στο *Δεύτερο όνειρο*).[56] R. = **Γεώργιος Δε Ρώσσης,** γιατρός στο επάγγελμα, δικαστής διορισμένος επί Maitland (και παυμένος, 1821), έπαρχος Ζακύνθου επί αρμοστείας Nugent, 1833-34, και επί Douglas, 1835-1839 (*Δεύτερο όνειρο* και *Μετατόπιση του αγάλματος του Μέτλαντ*).[57] **Αντώνιος Κομούτος**, «Πρίγκηψ της Επτανήσου Πολιτείας» (διορισμένος από τους Ρωσο-Άγγλους μετά τον θάνατο του Σπ. Θεοτόκη, 1803-), και αυτός, όπως ο Βούλτσος, «ιππότης μεγαλόσταυρος» του αγγλικού Στέμματος

55 Το αξίωμα του Επάρχου (Reggente) ήταν τότε σημαντικό. Ο έπαρχος εκλεγόταν από τους γερουσιαστές με την έγκριση βέβαια, πάντα, του Λόρδου Αρμοστή. Για το σύστημα διακυβέρνησης και τη διοικητική ιεραρχία επί Αγγλοκρατίας, που ελεγχόταν, απολύτως συγκεντρωτικά, από τη βρετανική Αρχή βλ. συνοπτικά Λ. Πολίτης, ΑΠ.3, 30-31.

56 Ο Δ. Βούλτσος είναι κυριολεκτικά «βίος και πολιτεία» (βλ. Ζώης 1963, Α΄, λ.· Τσαντσάνογλου 1982, 77-78, 87-89· Καψάσκης 1991, 99-101, 239-240· Καψάσκης 1998, 442-443, 449-451). Αναρριχήθηκε σε υψηλόβαθμα αξιώματα και κέρδισε ακόμη και τον τίτλο του «ιππότη ταξίαρχου», αν και δεν ήταν ευγενής, φροντίζοντας να βρίσκεται πάντα με το μέρος των κυριάρχων. Δεν δίστασε να καταγγείλει συμπατριώτες του, ευγενείς και λαϊκούς (οι οποίοι φυλακίστηκαν, εκτοπίστηκαν και «φουρκίστηκαν» ακόμα), για να τα έχει καλά με τη νέα τάξη πραγμάτων επί Αγγλοκρατίας (υπόμνημα κατά Maitland: Τσαντσάνογλου 1982, 77-78, γεγονότα Υψόλιθου: Καψάσκης 1991, 121 κ.εξ.). Αξίζει να δει κανείς με τι «χωστή» ειρωνεία ο Σολωμός συστήνει τον Βούλτσο στους αναγνώστες του (βλ. τη σημείωσή του στον *Φουρκισμένο*, σε μετάφραση, στην Τσαντσάνογλου 1982, 87). Μια άλλη όψη του ανδρός δίνει ο Λ. Πολίτης, ΑΠ.3, 160-162 (μαρτυρίες οίκοθεν).

57 Για τις (αρχικά θερμές και κατοπινά ψυχρές) σχέσεις Σολωμού – Δε Ρώσση, καθώς και για τα πιθανά αίτια της διάστασης (οικονομικά, ίσως και πολιτικά ελατήρια) βλ. Τσαντσάνογλου 1982, 76-83, 93-94, Καψάσκης 1991, κυρίως 188-209, και τα σχόλια του Λ. Πολίτη, ΑΠ.3, 14-18 – πολύ ενδιαφέρον το γράμμα που αποδίδεται στον Δε Ρώσση, αρ. Β7, 497-501 (ημερομηνία 10/8/1834). Εκείνο που *δεν δηλώνεται* είναι η θέση του ποιητή. Το βάρος, κατ' εμέ, πέφτει σε ζητήματα τιμής, τα οποία ο ποιητής νιώθει να καταπατεί ο φίλος του με το που γίνεται (ή νομίζει ότι γίνεται) μεγάλος και τρανός μπαίνοντας στην πολιτική επί αρμοστείας Nugent (ένα ενδεικτικό παράδειγμα: ως έπαρχος Ζακύνθου, το 1833, «μετατοπίζει» το άγαλμα του ορκισμένου εχθρού του, Maitland, εξαιτίας του οποίου παραλίγο να χάσει τη ζωή του, το 1821, σε πιο περίοπτη θέση, στο φόρο!) Στοιχεία: Δε Ρώσσης έπαρχος Ζακύνθου, 17/6/1833 – η μετατόπιση του αγάλματος μεταξύ 17/6 -17/7 – Τελευταίο γράμμα Σολωμού προς Δε Ρώσση, 24/11/1833, παραμονές της δίκης (αξίζει να διαβαστεί για το διπλό κλειδί του «τρελού» και της «μαϊμούς»: ΑΠ.3, αρ. 84).

(ίσως κρύβεται πίσω από το αρχικό C. στον *Φουρκισμένο*),[58] και **Γεώργιος Κομούτος**, θετός γιος του «Πρίγκηπα», γαμπρός του θείου-κηδεμόνα κόντε Νικολάου Μεσσαλά, γερουσιαστής Ζακύνθου στα χρόνια που ο Δημήτριος Σολωμός ήταν έπαρχος και κατόπιν Πρόεδρος της Γερουσίας, του ύπατου αξιώματος για αυτόχθονες, 1845-50 (*Εις Μεγιστάνα*).[59]

Όλοι τούτοι οι επιφανείς κατέχουν νευραλγικές θέσεις στον διοικητικό και πολιτικό μηχανισμό του Ιονίου Κράτους. Εξετάζοντας όμως κανείς εκ του σύνεγγυς, στενά «πολιτικά» τις επιμέρους περιπτώσεις, προκειμένου να καταλάβει *γιατί ειδικά αυτοί* γίνονται στόχοι της σατιρικής γραφίδας του επίσης κόντε Σολωμού, πέφτει σε αδιέξοδα και αμηχανία: διότι οι πολιτικές απόψεις των σατιριζόμενων ***δεν*** συμπίπτουν, κάθε άλλο: άλλοι είναι τυχοδιώκτες (π.χ. οι αδελφοί Μαρτινέγκου, ο «πρίγκηψ» Αντώνιος Κομούτος), άλλοι «μεταρρυθμιστές» (π.χ. ο Δε Ρώσσης), άλλοι πάλι τσιράκια των Άγγλων (όπως ο «ιππότης ταξίαρχος» Βούλτσος). Ποιο λοιπόν είναι το κοινό στοιχείο που τους «κλειδώνει» στο σατιρικό στόχαστρο του Διονύσιου Σολωμού; Μια

58 Θα άξιζε να γίνει μια πιο επισταμένη έρευνα για τις σχέσεις Κομούτων – Σολωμών (οι δύο οίκοι είχαν εξ αγχιστείας συγγένεια: βλ. Καψάσκης 1991, 57 και εδώ την επόμενη σημείωση). Πβ. λ.χ. την πληροφορία του Καιροφύλα 1927, 95 [= μαρτυρία στο δικαστήριο για τα «συχαρίκια» του «Πρίγκηπα» Αντωνίου Κομούτου στην Αγγελική Νίκλη μετά τη γέννηση του «Κόντε» Ιωάννη Λεονταράκη], που ίσως έχει το νόημά της, αν διασταυρωθεί και από άλλες εγκυρότερες πηγές. Ο Καψάσκης 1991, 109, 160 μας πληροφορεί επίσης ότι ο Αντώνιος Κομούτος ήταν πρόεδρος της επιτροπής για την ανέγερση του αγάλματος του Maitland στη Ζάκυνθο (6/2/1821). Το στοιχείο αυτό και η στενή σχέση του με τον Βούλτσο (ο οποίος ήταν πολιτικό «όργανό» του: βλ. Καψάσκης 1991, 99, 101) ίσως να ανοίγουν τον δρόμο για την ταύτιση του C. με τον Κομούτο στον *Φουρκισμένο* (και όχι με τον Μαρίνο Κομιώτη, όπως πιθανολογεί, με μεγάλες επιφυλάξεις, η Τσαντσάνογλου 1982, 85).

59 Ο εξ υιοθεσίας γιος του μεγάλου και τρανού Αντωνίου, Γεώργιος Κομούτος, είχε παντρευτεί (1831) την Αναστασία, κόρη του κόντε Νικολάου Ι. Α. Μεσσαλά, «θείου» (στην πραγματικότητα εξάδελφου) και κηδεμόνα των μικρών αδελφών Σολωμού μετά τον θάνατο του πατέρα τους, που «χώρισε» τα παιδιά από την πληβεία μητέρα, όπως προκύπτει από την *Αλληλογραφία* του ποιητή (βλ. τα αρχικά γράμματα και τα σχόλια του Λ. Πολίτη, ΑΠ.3, 54). Ο Γ. Κομούτος έγινε «μεγιστάνας» ασχολούμενος με τον τότε «μαύρο χρυσό», τη σταφίδα (Καββαδίας, 2009, 324). Έχει ενδιαφέρον να σημειωθούν τα ομόθυμα –αρνητικά– αισθήματα και των δύο αδελφών Σολωμού για τον Γ. Κομούτο, τον «Εκλαμπρότατο Μασκαρά», όταν ο Δημήτριος ήταν Πρόεδρος της Γερουσίας και εκείνος γερουσιαστής Ζακύνθου (βλ. ΑΠ.3, αρ. 115, 116 και Β.26).

πρώτη (εύκολη) απάντηση είναι πως οι παραπάνω είναι πολιτικοί αντίπαλοι του αδελφού του Δημήτριου στον υπέρ πάντων αγώνα για εξουσία (στο αξίωμα του βουλευτή, του επάρχου, του προέδρου της Γερουσίας).[60] Υπάρχει, όμως, μια λανθάνουσα αιτία, πολύ ισχυρότερη νομίζω από την αδελφική συμπαράσταση που θέλει τον ποιητή να μετατρέπεται σε σατιρικό φερέφωνο του αδελφού του για να τον βοηθήσει στην κούρσα της εκλογής.[61]

Το κοινό «στίγμα» που κάνει όλους αυτούς τους περιώνυμους, ανεξαρτήτως ιδεολογίας, να φαίνονται «ένα» στην ψυχή του Διονύσιου Σολωμού είναι, εικάζω, η θέση τους απέναντι στο ζήτημα των νόθων.[62] Όπως ξέρουμε, το θέμα αυτό υπήρξε καταλυτικό στη ζωή του Σολωμού, κοινωνική και δημιουργική, και κορυφώθηκε με την πολύκροτη οικογενειακή δίκη (1833-1838).[63] Όλα τα σατιρικά όνειρα του ποιητή, με την εξαίρεση του πρωτόλειου *Ονείρου* που βρίσκεται στο μεταίχμιο –μας λένε οι κριτικοί– μεταξύ «γελαστικής» και «σοβαρής» σολωμικής

60 Για τις σχετικές χρονολογίες και την εν γένει πολιτική δράση του Δημητρίου βλ. την Εισαγωγή του Λ. Πολίτη στον τόμο της *Αλληλογραφίας* (ΑΠ.3, 22-24). Αναφορές σε σχέση και με συνυποψήφιούς του σε αξιώματα κάνει επίσης ο Καπάδοχος 1992, 72 (Βούλτσος, συνυποψήφιος για το αξίωμα του βουλευτή Ζακύνθου, 1833) και ο Καββαδίας 2009, 324 (Γεώργιος Κομούτος, συνυποψήφιος Πρόεδρος της Γερουσίας, 1849). Η πληροφορία του Καββαδία δεν διασταυρώνεται στον Ζώη ή στον Λ. Πολίτη.

61 Το ζήτημα του «πολιτικού» Σολωμού, σε σχέση με τις πολιτικές θέσεις του αδελφού του, επί Αγγλοκρατίας, είναι σύνθετο και απαιτεί ειδική πραγμάτευση δεδομένης και της άφθονης παραφιλολογίας (ανεκδοτολογίας) που έχει συσσωρευτεί. Για μια πρώτη ενημέρωση βλ. Καψάσκης 1991 (αλλά με επιφυλάξεις). Χρήσιμα, πάντα, τα σχόλια του Λ. Πολίτη (ΑΠ.3). Το θέμα, για να εξεταστεί σφαιρικά, απαιτεί και τη συνδρομή αγγλικών πηγών. Ευχαριστώ θερμά τον P. Mackridge για την υπόδειξη της διατριβής του J. J. Tumelty, *The Ionian Islands under British Administration, 1815-1864*, Ph.D. thesis, University of Cambridge, 1953 (unpublished).

62 Υπάρχουν προφανώς και άλλοι λόγοι ευρύτερα πολιτικοί, για την ακρίβεια «εθνικοί», πατριωτικοί, αλλά εδώ θα επικεντρωθώ σε ένα ζήτημα που καίει προσωπικά τον ποιητή και δοκιμάζει την ιερή, για τον Σολωμό, αξία της φιλίας.

63 Βλ. Καπάδοχος 1992, για μια σύνοψη της υπόθεσης: 101-104. Το ιστορικό της δίκης και η τελεσίδικη απόφαση του Ανωτάτου Συμβουλίου Δικαιοσύνης (στα ιταλικά) δημοσιεύονται στο Επίμετρο Ι του τόμου της *Αλληλογραφίας* (ΑΠ.3, 593-608· ελλ. μτφρ. στον Καπάδοχο 1992, 119-124). Πρακτικά της δίκης και προφορικές καταθέσεις της μητέρας και άλλων μαρτύρων (λαϊκών ανθρώπων) δημοσιεύει [με κάθε επιφύλαξη] ο Καιροφύλας 1927, 86-100. Αν και ο Καιροφύλας δεν θεωρείται φιλολογικά αξιόπιστος, εντούτοις οι μαρτυρίες που εκδίδει –αν διαβαστούν υποψιασμένα– αποκαλύπτουν ενδιαφέρουσες πτυχές της υπόθεσης.

σάτιρας,[64] γράφονται και (ξανα)γράφονται υπό την επήρεια και την εξέλιξη της δίκης, η οποία τροφοδοτεί με σκανδαλιστικά «επίκαιρα» την ακόρεστη κουτσομπολίστικη περιέργεια του κοινού, ιδίως των υψηλών κύκλων που εμπλέκονται στο θέμα σε θέσεις κλειδιά, για 5 ολόκληρα χρόνια. Και δεν είναι τυχαίο ότι όλοι οι στόχοι του Σολωμού στα σατιρικά όνειρα που γράφει, είναι (ή χαρακτηρίζονται από τον ποιητή σαν) **«νόθοι»**: οι αδελφοί Μαρτινέγκου, ο Βούλτσος, ο Ζαμπέλης και άλλοι επιφανείς «dottori in legge, in medicina, politici» (*Τρίχα*, ΑΕ 329, β27-28). Ανεξάρτητα από τον βαθμό που αυτό ισχύει πραγματικά,[65] έχει σημασία ότι για τον Σολωμό ο χαρακτηρισμός «νόθος» είναι κοινός και εξ αδιαιρέτου. Η Τσαντσάνογλου παρατηρεί ότι μέσα από αυτόν ο ποιητής υπαινίσσεται «με ανεπαίσθητη αυτοειρωνεία [...] την προσωπική του ανώμαλη ληξιαρχική κατάσταση».[66] Αλλά δεν νομίζω ότι πρόκειται για «υπαινιγμό», γιατί δεν έχει νόημα να το υπαινίσσεται ο ποιητής, όταν όλος ο κόσμος, με τη δίκη, το ξέρει (*ο κόσμος το 'χει τούμπανο*...)[67] Ο Σολωμός κραυγάζει τη λέξη «νόθος», αλλά –αυτό είναι το ενδιαφέρον– *επιστρέφει την ιδιότητα σε όλους τους κατηγόρους του* «που είχαν τη μπομπή σαν το δεμάτι»,[68] υπαινισσόμενος βέβαια τον πανίσχυρο θεσμό της παλλακίας, άρα

64 Βλ. Κωστίου 1998, 285, πβ. Τσαντσάνογλου 1979, 14.

65 Για τον Ζαμπέλη εγείρεται αμφιβολία ότι ήταν νόθος (βλ. Καψάσκης 1991, 245), ας μη ξεχνάμε, όμως, ότι *πίσω* από τον Ζαμπέλη ο Σολωμός χτυπά τον Ιωάννη Λεονταράκη, ο οποίος ήταν νόθος (παράνομος καρπός της Αγγελικής με τον Μανόλη Λεονταράκη στο σπίτι του Νικολάου Σολωμού). Για τους Μαρτινέγκους και τον Βούλτσο ο χαρακτηρισμός «νόθοι» είναι κυριολεκτικός. Αλλά και ο Γεώργιος Κομούτος ήταν υιοθετημένος, όχι γνήσιος γιος του «Πρίγκηπος» Αντωνίου. Πηγές: Ζώης 1963, Α΄, 309 για τον Γ. Κομούτο· Τσαντσάνογλου 1979, 11 για τους Μαρτινέγκους· Καψάσκης 1991, 25, Καπάδοχος 1992, 57 και πιο αναλυτικά Καψάσκης, 1998, 443 κ.εξ. για τον Βούλτσο. Άρα ο Σολωμός – αυθεντικός και αναγνωρισμένος γιος του Νικολάου Σολωμού που για «τεχνικούς λόγους» (λόγους σκοπιμότητας) χαρακτηρίζεται «νόθος»– ξέρει τι λέει.

66 Τσαντσάνογλου 1982, 74, πβ. 88.

67 Πβ. «Adesso che è la moda di portar tutto ai tribunali facendo rumore [...]» (*Τρίχα*: ΑΕ 343 α47) – ελληνική απόδοση-παράφραση της φράσης αυτής από τον Σολωμό θα μπορούσε να θεωρηθεί το τέλος του προλόγου της *Τρίχας*: «Όπως κι αν είναι η υπόθεση, που θέλει ας κάμει κρότο! / Εγώ όσα βλέπω ονείρατα τα λέω, κι ιδού το πρώτο». Για το σούσουρο που προκάλεσε η δίκη βλ. και Καπάδοχος 1992, 97 (με παραπομπή σε κοντινούς στα χρόνια του Σολωμού Επτανήσιους ιστοριοδίφες - ανεκδοτογράφους: Δε Βιάζη και Καιροφύλα).

68 Παραθέτω από την Τσαντσάνογλου 1982, 74 (στα ΑΕ 332 β7-8 γραφικό σφάλμα του ποιητή: «δεν είχαν τη πομπή...»).

και της νοθογένεσης, που αποτελούσε κοινωνικό έθος για την κάστα των αρχόντων από τα χρόνια της Βενετοκρατίας ώς και τα δικά του, και που επέτρεπε να διατηρείται ένα status quo το οποίο άφηνε κυριολεκτικά έκθετο τον Διονύσιο και τον Δημήτριο, τα φυσικά παιδιά του κόντε Νικολάου, στο έλεος των διεκδικητών της περιουσίας τους. Αυτό λοιπόν είναι μάλλον το «κλειδί» για να εξηγήσουμε την αδιαφοροποίητη στάση του ποιητή εναντίον όλων ανεξαιρέτως των μεγαλοσχημόνων (αλλά νόθων, κάλπικων) προσώπων που σατιρίζει στα έργα του και που, με τον ένα ή τον άλλο τρόπο, παίζουν ρόλο στην έκβαση της υπόθεσης.[69]

Η Τσαντσάνογλου παρατήρησε επίσης (1982, 149-150) ότι οι σατιριζόμενοι στα σατιρικά όνειρα του Σολωμού είναι βουβοί, αδύναμοι, ανίκανοι να αντιδράσουν. Ο μόνος που «δρα» γελοιοποιώντας, απειλώντας, προπηλακίζοντας, κραυγάζοντας είναι ο σατιριστής, το «φερέρωνο» του ποιητή μέσα σε κάθε όνειρο. Το πράγμα *δεν* δικαιολογείται από την προγενέστερη «γελαστική»-σατιρική παράδοση, ας πούμε των κρητικών κωμωδιών ή των ζακυνθινών «ομιλιών» (οι σκηνές των οποίων στηρίζονται στον διάλογο, άλλη «δράση» δεν υπάρχει), ή και του σατιρικο-ποιητικού διαλόγου Μαρτελάου-Λογοθέτη-Κουτούζη-Δανελάκη στα χρόνια της γαλλικής δημοκρατίας των Επτανήσων (τα χρόνια που γεννιέται ο Σολωμός). Στις περιπτώσεις αυτές, το κωμικό, το γέλιο ή το σκώμμα, προκύπτει ουσιαστικά από τη δράση-αντίδραση των εμπλεκόμενων μερών, που προϋποθέτει, βέβαια, ενεργητική

69 Για να το πω απλά: όλοι είναι φίλοι (ή του κάνουν τον φίλο), ωστόσο, την κρίσιμη ώρα που δοκιμάζεται η αξιοπιστία αυτής της φιλίας, μολονότι κατέχουν θέσεις-κλειδιά: Βούλτσος (αρμοστεία Maitland *και* Adam, 1817-1827, μία δεκαετία) – Δε Ρώσσης (αρμοστεία Nugent *και* Douglas, 1833-34, 1835-1839) – οι πανίσχυροι Κομούτοι (παρά την εξ αγχιστείας συγγένεια με το σόι των Σολωμών), όλοι σφυρίζουν αδιάφορα ή ζαρώνουν μπροστά στις (μη) αποφάσεις των ανωτέρων τους, των Αρμοστών, στο θέμα που τον πλήττει προσωπικά. Όσο για την αναβλητική στάση των βρετανών Αρμοστών, μπαίνω στον πειρασμό να κάνω την εξής υπόθεση: η σταθερά φιλελεύθερη και εθνική στάση του Σολωμού, που φάνηκε από πολύ νωρίς (στον *Ύμνο* αλλά και με την υπογραφή του στο υπόμνημα κατά του αυταρχικού Συντάγματος Maitland) ίσως να «τιμωρήθηκε» από τους βρετανούς διοικούντες έτσι: με τη *μη* νομοθετική επίλυση του ζητήματος των νοθογέννητων έγκαιρα· οι νέοι κώδικες «Περί της γνησιοποιήσεως των φυσικών τέκνων» είχαν συνταχθεί ήδη από το 1828/29, είχαν περάσει και ψηφιστεί από την Ιόνιο Βουλή το 1831/32 και περίμεναν -μόνο- την υπογραφή του Αρμοστή, μια δεκαετία! Το ζήτημα λύθηκε οριστικά μόλις το 1841 επί αρμοστείας Douglas, δηλαδή *μετά τη δίκη* (βλ. Καπάδοχος 1992, 61 κ.εξ., 75, 94, 103).

συμμετοχή και των δύο πλευρών. Στην περίπτωση των σατιρικών του Σολωμού ο αναγκαίος δεύτερος πόλος είναι ανενεργός: οι σατιριζόμενοι δεν αντιδρούν, δεν μπορούν να αντιδράσουν. Την κρίσιμη μάλιστα ώρα που κορυφώνεται η επίθεση του σατιριστή-οργάνου, ο ποιητής «ξυπνά» με αγωνία και διακόπτει το όνειρο «τρομαγμένος».[70] Τι συμβαίνει λοιπόν;

Νομίζω ότι αυτό που συμβαίνει είναι ότι τα όνειρα του Σολωμού βρίσκονται σε διαλεκτική, πιο ακριβώς, σε **αντικατοπτρική σχέση με την πραγματικότητα**.[71] Στην πραγματικότητα, της δίκης, ο ποιητής είναι βουβό πρόσωπο, δεν παρίσταται, δεν μπορεί να υπερασπιστεί τον εαυτό του μπροστά σε όσα ακούγονται (παρά μόνο διά νομικού αντιπροσώπου, του Γαλβάνη), εν ολίγοις, στην πραγματική ζωή ο ποιητής, η φήμη του, η ισορροπία του είναι έρμαιο των διαθέσεων των αρπαχτικών. Αλλά στην ποίησή του, στο κατεξοχήν δικό του βασίλειο, και μάλιστα στο πιο προσωπικό άδυτο αυτού του χώρου «της καρδιάς και του νοός»,

70 Η Τσαντσάνογλου το αποδίδει στον «παθητικό ρόλο» του ποιητή-αφηγητή κατά τη διάρκεια εκτύλιξης του σατιρικού ονείρου (θεωρία των άλλοθι): «Τόσο αυστηρός είναι μάλιστα ο περιορισμός στον παθητικό αυτό ρόλο, ώστε η αφύπνιση σ' όλα σχεδόν τα όνειρα επιτελείται τη στιγμή ακριβώς που η συμμετοχή του αφηγητή ποιητή πάει να γίνει κάπως πιο ενεργή.» (1982, 144). Εξήγησα παραπάνω γιατί δεν με βρίσκει σύμφωνη η «θεωρία των άλλοθι». Κατά τη γνώμη μου, αυτό το «μεταιχμιακό τέλος» που δίνει ο Σολωμός –η *απότομη* διακοπή του ονείρου και η *βίαιη* επαναφορά στην πραγματικότητα– δηλώνει *την τομή* ύπνου – ξύπνου, κόσμου του ονείρου και κόσμου πραγματικού, που παρουσιάζουν *κοινά* (εξ ου γιατί «οι γραφάδες» κτλ. στο τέλος της *Τρίχας* είναι στο πάτωμα). Με αυτό το "μεταληπτικό" παιχνίδι-τέχνασμα, που συγχέει τα δύο επίπεδα «του ονείρου» και του «πραγματικού», ακριβέστερα: που επιτρέπει τη *διαπίδυση* στοιχείων του ονείρου στην πραγματικότητα και αντίστροφα, ο Σολωμός επιδιώκει να ενισχύει *την αλήθεια* του ονείρου και όχι την αδράνεια (παθητική στάση) του αφηγητή (την «αλήθεια» του ονείρου υπογραμμίζει, εξάλλου, το γεγονός ότι ο ποιητής-αφηγητής το βλέπει ξημέρωμα: βλ. Peri 1996, 102-104). Ότι ο ποιητής ξυπνά «με αγωνία» και «τρομαγμένος» δείχνει ακριβώς ότι ζει έναν εφιάλτη – στον *ξύπνο* που ανακλάται στον ύπνο, στα όνειρά του (πβ. ΑΕ 351 α29-32). Την ψυχική του κατάσταση (άγχος, αγανάκτηση, οργή, κ.ο.κ.) αποδίδει το crescendo, η επιτάχυνση του αφηγηματικού ρυθμού παράλληλα με την κλιμάκωση της επίθεσης του σατιριστή (ενεργούμενο του ποιητή στο όνειρο). Βλ. τα σχετικά παραθέματα που συγκεντρώνει η Τσαντσάνογλου 1982, 137-139.

71 Η αντικατοπτρική λειτουργία του ονείρου σε σχέση με την πραγματικότητα τεκμηριώνεται στον πρόλογο της *Τρίχας* με τη λυρική εικόνα της «αντανάκλασης» στοιχείων της φύσης «στον κόρφο» του ακύμαντου νερού (σωστά τα σχόλια της Τσαντσάνογλου 1982, 152-153: «το όνειρο αντικατοπτρισμός της πραγματικότητας», όχι όμως και το συμπέρασμά της στο τέλος της ίδιας σελίδας).

το όνειρο, ο ποιητής μπορεί να αποκαταστήσει την αλήθεια, παίρνοντας τη «δίκαιη λύρα» στα χέρια του και τονίζοντάς την στην κλίμακα της σάτιρας.[72] Αναδεικνύεται, έτσι, σε πιο σωστή βάση πιστεύω απ' αυτήν που έχει αναδείξει μέχρι τώρα η κριτική, η σχέση ποίησης και πραγματικότητας.[73] Δεν πρόκειται για την αντίθεση ανάμεσα στην πλαστή, «φανταστική» ή «υπέρτατη» αλήθεια του ποιήματος και στη χειροπιαστή αλήθεια της πραγματικότητας. Πρόκειται, αντίθετα, για συμπληρωματικότητα, *ζύγισμα* ακριβέστερα. Το όνειρο λειτουργεί εδώ σαν την «άλλη» (άδηλη) όψη της πραγματικότητας. Υπ' αυτή την έννοια, τα λογοτεχνικά σατιρικά όνειρα του Σολωμού δεν είναι «ψεύτικα», στηρίζονται σε πραγματικά πρόσωπα και πράγματα/γεγονότα, γι' αυτό και ο Σολωμός, μεταξύ αστείου και σοβαρού, τα επικαλείται ως «αποδεικτικά στοιχεία» για το δικαστήριο![74] Μάλιστα, έχουν περισσότερη δόση αληθείας, μέτρο αληθείας, από εκείνη που, υποτίθεται, αναδεικνύεται στο δικαστήριο από τις (ψευδο)μαρτυρίες και τις (ψευδ)ορκίες των «μαρτύρων» (οι

72 Έτσι αποκτά νόημα η παρατήρηση της Τσαντσάνογλου (1982, 150) ότι στα σατιρικά του Συνθέματος «τόσο η δράση όσο και ο διάλογος αντικαθίστανται από την "ομιλία" του σατιριστή, την parlata, όπως την ονομάζει ο ποιητής (π.χ. *ΑΕ* 347 α29 [...]· ο ρόλος της [...] στη δομή όλων των σατιρικών είναι σημαντικός». Με άλλα λόγια, ο ποιητής γίνεται «δικηγόρος» του εαυτού του διά στόματος σατιριστή.

73 Βλ. λ.χ. Τσαντσάνογλου 1982, 153: «Έτσι έχουμε μια απροσδόκητη ταύτιση του ποιήματος (= του έργου τέχνης) με το όνειρο και του ονείρου με την πραγματικότητα (= με τη ζωή). Το ποίημα καθρεφτίζει όχι την πραγματικότητα, αλλά το καθρέφτισμα της πραγματικότητας, που κι αυτή με τη σειρά της δεν είναι παρά καθρέφτισμα κάποιας άλλης υπέρτατης ουράνιας πραγματικότητας» (πβ. 1979, 39-40). Αντίστοιχα, Κωστίου 1998, 281, για το σατιρικό *Όνειρο*: «η αποκατάσταση της δικαιοσύνης, ο στόχος, δηλαδή, της σάτιρας, παραμένει σε ονειρικό επίπεδο» (συνώνυμο του «υπερφυσικού αλλά και του απραγματοποίητου» στην ανάλυσή της). «Έτσι η λογοτεχνία, συγκεκριμένα η ποίηση, καλείται να υποκαταστήσει τη ζωή και η φαντασία την πραγματικότητα.»

74 Βλ. ΑΕ 330 α30-42 (σχεδίασμα για το τέλος της *Τρίχας*). Σημαντική και η σημείωση: «(Nota) Questo valga per tutti i sogni seguenti. Nello stesso modo per chi vuole saranno *legalmente provati tutti i sogni seguenti*. Nel caso che si trattasse di cose che non si fanno di bel mezzoggiorno *varrà la voce pubblica*» (τα πλάγια δικά μου). Αυτό κι αν είναι το άκρον άωτον της σατιρικής ειρωνείας *μεταξύ* αστείου και σοβαρού, πλαστού και πραγματικού! Τα σχετικά παραθέματα είναι προσιτά στην Τσαντσάνογλου 1982, 142. Για την «κοινή γνώμη» (la voce ή fama pubblica), εθιμικός τρόπος αναγνώρισης των νόθων και αποκατάστασης της αλήθειας, επί ποινή αφορισμού, βλ. Καπάδοχος 1992, 6, 37 και το Παράρτημα 1, 105-118. Ο Σολωμός ξέρει τι γράφει.

μόνοι αυθεντικοί μάρτυρες των γεγονότων *τότε* είναι οι μικροί, οι αδύναμοι nani, δηλαδή τα παιδιά, που δ ε ν παρίστανται στη δίκη –και, φυσικά, δεν μπορούν να πουν στον δικηγόρο τους αυτά που ξέρει η ψυχή τους).[75] Κι αφού είναι έτσι, έχει δίκιο ο Σολωμός όταν λέει ότι σε τελευταία ανάλυση η ίδια η ζωή, η περιβόητη «πραγματικότητα» είναι όνειρο, ένα *άσχημο* όνειρο που όσο περισσότερο διαρκεί τόσο περισσότερο γίνεται εφιάλτης:

********** η ζωή αν είν' άλλο
παρά όνειρο; και δυστυχής οπού το δει μεγάλο! (*Τρίχα,* ΑΕ 336 α1-2)[76]

Γι' αυτό ο ασκητής-ποιητής Σολωμός, l'eremita,[77] εκείνα τα χρόνια που του ξεσκίζουν την ψυχή και τον τρελαίνουν (όπως ομολογεί στο τέλος της *Τρίχας: την κρίση του μη χάσει / τρέμει πολύ και δεν μπορεί καθόλου να γελάσει*, ΑΠ.2, 254), ανήμπορος να αντιδράσει (καθότι αυτός είναι «ποιητής», ένας

75 Δεν θεωρώ απίθανο ο νάνος, ο piccolo, στο έργο του Σολωμού να συμβολίζει μετωνυμικά την *παιδική ηλικία-ματιά* του ποιητή. Η σημασία του «παιδικού βλέμματος» για την αποκάλυψη κρυμμένων όψεων της πραγματικότητας υπογραμμίζεται και στα λυρικά έργα του Σολωμού, π.χ. στο επίγραμμα «Εις Φραγκίσκα Φραίζερ» (*Μικρός προφήτης έριξε σε Κορασιά τα μάτια...*) αλλά, mutatis mutandis, και σε πολλά άλλα (πβ. λ.χ. και την αρχή του γ΄ σχεδ. των *ΕΠ*: *Μητέρα μεγαλόψυχη...*, ΑΠ.1, 238, στ. 1-12, το *La Madre greca*, ΑΠ.2, 226-, ή το *Carmen seculare*, ΑΠ.1, 262-263, ενδεικτικά). Δεν περιττεύει να σημειώσω εδώ και ένα βιογραφικό δεδομένο, που συνδέει το έργο με τον άνθρωπο: την τεκμηριωμένη από όλους τους άμεσους μάρτυρες (και στην αλληλογραφία του ίδιου) αγάπη του Σολωμού προς τα παιδιά (την ηλικία της αθωότητας), καθώς και το γεγονός ότι για πολλούς από αυτούς τους μάρτυρες, ο ίδιος έμεινε ένα μεγάλο παιδί, που σημαίνει ότι διατήρησε τα γνωρίσματα και τις ιδιότητες του παιδικού *ήθους* (βλ. τις σοβαρές μαρτυρίες Μάντζαρου, Regaldi και όχι, βέβαια, τις ελαφρές μαρτυρίες της κουνιάδας του Ελένης και του Καιροφύλα που τον παρουσιάζουν σαν «κακομαθημένο παιδί»). Βλ. και σημ. 78.

76 Δυστυχής όποιος το δει «μεγάλο», σε διάρκεια, αλλά και «μεγάλος», στην ενηλικίωση. Ίσως ο στίχος αυτός να συνδέεται με το «όνειρο κοντό για μένα / νιότη, αγάπη και ζωή» της *Φαρμακωμένης στον Άδη*. Σε κάθε περίπτωση, έχουμε εδώ όχι μόνο μια επεξεργασία του προλόγου της *Τρίχας* (Τσαντσάνογλου 1982, 153) αλλά μια επεξεργασία του λογοτεχνικού τόπου «η ζωή είναι όνειρο» (από το *σκιάς όναρ άνθρωπος* του Πίνδαρου έως τον Σαίξπηρ και τον Καλδερόν), προσαρμοσμένο στην ψυχική κατάσταση του Σολωμού.

77 Θα μπορούσαμε να θεωρήσουμε το προσδιοριστικό eremita σαν τυπικό αυτοχαρακτηρισμό του ποιητή κρίνοντας από τη συχνή χρήση του στα προσωπικά γραπτά του (βλ. λ.χ,. εντελώς ενδεικτικά, ΑΠ.3, αρ. 69, 233, ή σε αυτόγραφο της *Τρίχας*, ΑΕ 332 α38).

«αλαφροΐσκιωτος» προφήτης[78] – κουμάντο στην κοινωνία κάνουν άλλοι), γράφει και ξαναγράφει και ξαναγράφει το ίδιο όνειρο σε παραλλαγές, κάνοντας χρήση του μόνου όπλου που του απομένει: του φραγγελίου της «σοβαρής σάτιρας», καταλήγοντας στην «εφιαλτική [*οικογενειακή*] σάτιρα» της *ΓΖ*. Γι' αυτό τα 4 σατιρικά μέρη του Συνθέματος συλλαμβάνονται εξαρχής σε διαλεκτική σχέση «ανά δυάδες», αντι-κατοπτρικά ακριβώς, με 4 λυρικά μέρη, στα οποία ο ποιητής *ανασυνθέτει* την οικογενειακή ιστορία με άλλα όνειρα και οράματα (π.χ. το όνειρο της Μαρίας και το όραμα του Λάμπρου), ανακαλώντας, ανα-βιώνοντας την πρώτη πηγή που έχει πλέον στερέψει (*κάνε την είχε ερωτικά ποιήσει ο λογισμός μου / καν τ' όνειρο όταν με έθρεφε το γάλα της μητρός μου*: «Κρητικός»), εξ ου γιατί αυτή η απώλεια πρέπει πάση θυσία να αναπληρωθεί από έναν Νέο κόσμο, ηθικό, *αγγελικά* πλασμένο (το όνομα της μητέρας του ήταν Αγγελική). Αυτόν τον κόσμο αναπλάθουν όλα τα λυρικά έργα της τελευταίας δεκαετίας: ο *Πόρφυρας*, τα λυρικά επιγράμματα, αλλά και τα «πεζά ποιήματα» όπως η *Figura* ή *Donna velata*. Αλλά αυτή είναι μια άλλη ιστορία.[79]

Ξαναγυρίζοντας και καταλήγοντας με τις σάτιρες: η Τσαντσάνογλου παρατήρησε πως μολονότι τα σατιρικά όνειρα του Σολωμού είναι στο άκρον άωτον «προσωπικά», εντούτοις, ταυτόχρονα έχουν (ή επιδιώκει ο Σολωμός να έχουν) μια ευρύτερη εμβέλεια, μια γενικότερη ισχύ. Πώς συνδυάζονται αυτά τα δυο;

Σε μια προσεκτική ανάγνωση, που πάει πέρα από την επιφάνεια, κάτω από το κύμα της οργής, γίνεται νομίζω φανερό

78 Ο Μαρωνίτης (2007, 42) κάνει λόγο για ένα ειδικό μάτι, «μια ειδικού τύπου φαντασία, που γεννά τα οράματα και τα υποδέχεται», αναφέροντας πρώτα και κύρια τον «αλαφροΐσκιωτο» του Σολωμού. Αυτός ο «αλαφροΐσκιωτος» οραματιστής στην ποίηση του Σολωμού έχω τη γνώμη ότι είναι ένας «*μικρός* προφήτης», με την έννοια ότι διατηρεί την «παιδική ματιά», την καθαρότητα του αγνού βλέμματος. Αγνό-Άδολο βλέμμα δεν σημαίνει, βέβαια, αφελές αλλά καθαρό/ειλικρινές: ικανό να βλέπει και να κρίνει όσα η υποκρισία των «μεγάλων» αλλοιώνει – δηλαδή, ελεύθερο από σκοπιμότητες, ακριβοδίκαιο. Αν η υπόθεσή μου είναι σωστή, τότε τα δύο βασικά «προσωπεία» - σύμβολα του ποιητή στο σατιρικό *και* λυρικό έργο του, ο φλαρούλης και ο nanotto, ο «ιερομόναχος» ασκητής (eremita) και ο «μικρός» προφήτης (vates) συναντιούνται, ενώνονται σε ένα και το αυτό σύμβολο, ως καλειδοσκοπικοί του ιριδισμοί, ως παράλληλες εκδοχές του, που εκφράζει την ίδια ηθική στάση, την «ποιητική και πολιτική ηθική» του Σολωμού.

79 Είναι υπό δημοσίευση σχετική εργασία μου (ανακοίνωση στο Ι΄ Διεθνές Πανιόνιο Συνέδριο, Κέρκυρα, 30/4-4/5/2014).

στον αναγνώστη ότι οι σολωμικές σάτιρες με θέση (και στόχο επώνυμο), δεν αποσκοπούν στο να «εκδικηθούν» τους σατιριζόμενους *προσωπικά*, αλλά θέλουν να καταγγείλουν τη φαυλότητα και ανηθικότητα της συμπεριφοράς τους ως γενικά παραδείγματα προς αποφυγήν. Το ίδιο και οι σατιριστές: δεν είναι «πρόσωπα», όπως είπαμε, αλλά σύμβολα: ο (κοσμο) καλόγερος, ο νάνος (il piccolo), ο κρεμασμένος (του λαού). Έτσι, σατιριστές *και* σατιριζόμενοι λειτουργούν συμβολικά, ως «δείκτες» του ορθώς και του κακώς πράττειν, εξ ου γιατί ο στόχος της σάτιρας του Σολωμού έχει τελικά γενικευτική, καθολική ισχύ. Υπό το ίδιο πρίσμα, η εξέλιξη του σατιρικού έργου του Σολωμού, από τις πρώιμες «γελαστικές» στις ύστερες «σοβαρές» σάτιρες, δεν είναι ακριβώς μια «εξέλιξη» (*ποιού*), αλλά το καταστάλαγμα, η αποσαφήνιση-συγκεκριμενοποίηση της «ποιητικής και πολιτικής ηθικής» του.

Συμπερασματικά, θα λέγαμε ότι με την σατιρική του ποίηση και πεζογραφία ιδίως των χρόνων της «κρίσης», της δίκης, ο Σολωμός τέμνει το είδος της παραδοσιακής σατιρικής ποίησης με έναν νέο τρόπο, misto genuino: *με λογισμό και μ' όνειρο*. Ο τρόπος αυτός, που συντίθεται εξ αδιαιρέτου από ασυνείδητο (όνειρο) και συνειδητή κρίση (λογισμό), ανατρέπει την κοινή αντίληψη για τη σχέση ποίησης – πραγματικότητας, αποκαλύπτοντας το *πλαστό* της δεύτερης και το *αληθές* της πρώτης σύμφωνα με τους όρους της «ποιητικής δικαιοσύνης». Τα έργα της «σοβαρής Σατυρικής» του Σολωμού, κατά τον χαρακτηρισμό του Πολυλά, αναδεικνύουν τη δύναμη που έχει η ποίηση στο να απονέμει δικαιοσύνη, όταν το παιχνίδι έχει κριθεί «με τη βία» υπέρ των οικονομικά-ταξικά-πολιτικά ισχυρών στον στίβο της κοινωνικής ζωής, ξεσκεπάζοντας την υποκρισία που την θεμελιώνει. Απ' αυτή την άποψη, οι εν λόγω σάτιρες όχι μόνο δεν πέφτουν στο κενό (όπως, ίσως, οι «γελαστικές» του σολωμικού κύκλου της Ζακύνθου),[80] αλλά *δείχνουν* το κενό,

80 Λέω «του σολωμικού κύκλου», γιατί νομίζω ότι οι διαφορές μπορούν να αναδειχθούν καλύτερα –κι έτσι να δοθεί ορθότερα το στίγμα των νεανικών σατιρικών του Σολωμού– αν συγκριθούν με ομόλογα έργα της φιλολογικής συντροφιάς του, πρώτα και κύρια με τα γελαστικά του Μάτεσι (π.χ. *Η Ανάγνωσις του Passio*). Κυρίως *εκεί* η παρέα των φίλων που πρωταγωνιστεί «σπάει πλάκα» με τα καμώματα του «ξεμωραμένου» dottor Ροΐδη. Αλλά οι εξωτερικοί αποδέκτες, οι αναγνώστες με κάποια εμπειρία βίου, δεν νομίζω ότι γελούν, μάλλον υπομειδιούν με συγκατάβαση για αυτό το απροκάλυπτο (και ως ένα βαθμό

την παραχάραξη των ανθρώπινων δικαιωμάτων και αξιών, με τρόπο εξόχως δραστικό, δηλαδή επικίνδυνο: ακόμη και ο αδελφός του ποιητή και κληρονόμος του έργου του, ο Δημήτριος, πολιτικός παράγων της ίδιας «κλειστής κοινωνίας», απαγόρευσε τη δημοσίευση αυτών ακριβώς των σατιρικών (πρώτα και κύρια της *Τρίχας* και της *ΓΖ*, ίσως και άλλων ποιημάτων-επιγραμμάτων)[81] στην πρώτη έκδοση των *Ευρισκομένων* του 1859· ο συγκεκριμένος τίτλος που έδωσε ο εκδότης Πολυλάς ενείχε ίσως αυτό τον νυγμό/υπαινιγμό: ότι υπάρχουν κι άλλα έργα, όχι «χαμένα», αλλά λογοκριμένα.

Βιβλιογραφία

Κείμενα - Εκδόσεις

ΑΕ

Διονυσίου Σολωμού *Αυτόγραφα Έργα*. Επιμέλεια Λίνου Πολίτη. 2 τόμοι. Α. Φωτοτυπίες, Β. Τυπογραφική μεταγραφή. Αριστοτέλειον Πανεπιστήμιον Θεσσαλονίκης, 1964. [χρησιμοποίησα τον τόμο της τυπογραφικής μεταγραφής]

ΑΠ.1

Διονυσίου Σολωμού *Άπαντα*. Τόμος πρώτος: *Ποιήματα*. Επιμέλεια – σημειώσεις Λίνου Πολίτη. Ίκαρος [2]1961 (α΄ έκδ. 1948) [χρησιμοποίησα την ανατύπωση του 1993].

ΑΠ.2

Διονυσίου Σολωμού *Άπαντα*. Τόμος δεύτερος: *Πεζά και Ιταλικά*. Έκδοση – σημειώσεις Λίνου Πολίτη. Ίκαρος, 1955 [χρησιμοποίησα την ανατύπωση του 1986].

ΑΠ.2-Παράρτημα

ενοχλητικό, κακόγουστο) θράσος της νιότης, μιας παρέας ανίδεων και χορτάτων αρχοντόπουλων που δεν παίρνουν πρέφα για το τι πραγματικά διακυβεύεται στην κοινωνία.

81 «Ίσως» γιατί δεν μπόρεσα να εξακριβώσω, με απόλυτη βεβαιότητα, τις φήμες και τις νύξεις (Πολυλά) για τον βαθμό λογοκρισίας που άσκησε ο Δημήτριος Σολωμός στο έργο του πεθαμένου αδελφού του. Η δήλωση Καββαδία (2005, 305) ότι ο Δημήτριος «καθόρισε με συμφωνητικά [...] ποια έργα επιτρεπόταν να εκδοθούν» είναι ατεκμηρίωτη (χωρίς παραπομπή). Πάντως, την άποψή του συμμερίζονται και άλλοι μελετητές (π.χ. Καψάσκης). Για τα συμφωνητικά βλ. Παπανικολάου, Α΄, 176-177, και για τον Δημήτριο, 178.

Διονυσίου Σολωμού *Άπαντα*. Τόμος δεύτερος - Παράρτημα: *Ιταλικά (ποιήματα και πεζά)*. Μτφρ. Λίνου Πολίτη σε συνεργασία Γ. Ν. Πολίτη. Ίκαρος 1960.

ΑΠ.3

Διονυσίου Σολωμού *Άπαντα*. Τόμος τρίτος: *Αλληλογραφία*. Επιμέλεια-μετάφραση-σημειώσεις Λίνου Πολίτη. Αθήνα: Ίκαρος, 1991.

Μελέτες

Αγγελάτος 1999

Αγγελάτος, Δημήτρης: *Το αφανές ποίημα του Διονύσιου Σολωμού: Η Γυναίκα της Ζάκυθος.* Αθήνα: Βιβλιόραμα 1999.

Αθανασοπούλου 1999 (και 1996, 2000)

Αθανασοπούλου, Αφροδίτη: *Το πρόβλημα της διγλωσσίας – Η περίπτωση του Σολωμού*. Ρέθυμνο: Φιλοσοφική Σχολή – Τμήμα Φιλολογίας, 1999, ανέκδοτη διδακτορική διατριβή· συναφή δημοσιεύματα:

«Φαινόμενα γλωσσικής διαπλοκής στο έργο του Σολωμού». *Μαντατοφόρος* 41 (Ιανουάριος 1996): 5-49 [ανάλυση του εκδομένου ελληνόγλωσσου έργου του Σολωμού].

«Προβλήματα περιγραφής και ερμηνείας των ελληνοϊταλικών του Σολωμού». *Πόρφυρας*, αφ. «Διονύσιος Σολωμός», 95-96 (Ιούλιος – Σεπτέμβριος 2000): 197-232 [ανάλυση των *Αυτογράφων* = συνόψιση των βασικών πορισμάτων της ανέκδοτης διατριβής].

Αλεξίου 1994

Αλεξίου, Στυλιανός (επιμ.): Διονυσίου Σολωμού *Ποιήματα και Πεζά*. Στιγμή 1994 ([2]2007).

Αρβανιτάκης 2014

Αρβανιτάκης, Κωνσταντίνος Ι.: *Ψυχαναλυτικοί στοχασμοί για τον Σολωμό. Η ποιητική διαδικασία και τα πάθη της*. Γαβριηλίδης 2014.

Coutelle 1971

Coutelle, Louis: *Le Greghesco. Réexamen des éléments néo-grecs des texts comiques vénitiens du XVIe siècle*. Thessalonique 1971 (*Ελληνικά* 22, Παράρτημα).

Coutelle 2009

Coutelle, Louis: *Για την πνευματική διαμόρφωση του Διονύσιου Σολωμού (1815-1833)*. Μτφρ. Σωκράτης Καψάσκης – Ανδριάνα Χαχλά – Αφροδίτη Αθανασοπούλου. Επιμ. έκδοσης Δημήτρης Αρβανιτάκης. Μουσείο Μπενάκη 2009 (πρωτότ. γαλλ. έκδ. 1977).

Cortelazzo 1989

Cortelazzo, Manlio: *Venezia, il Levante e il mare*. Pisa: Pacini Editore 1989.

Cortelazzo 2004

Cortelazzo, Manlio: «Introduzione del greghesco nel teatro veneziano e il suo tramonto». Στο: Papadaki (ed.) 2004: 21-26.

Ζώης 1963

Ζώης, Λεωνίδας Χ.: *Λεξικόν Ιστορικόν και Λαογραφικόν Ζακύνθου*, τ. Α΄: «Ιστορικόν-Βιογραφικόν», τ. Β΄: «Λαογραφικόν», Αθήναι: Εκ του Εθνικού Τυπογραφείου, 1963.

Ζώρας 1953

Ζώρας, Γ. Θ. (επιμ.): *Ποίησις και πεζογραφία της Επτανήσου*. Βασική Βιβλιοθήκη 14. Αθήναι: Αετός 1953.

Jung 2002

Jung, C. G.: *Η ψυχολογική προσέγγιση της Τριάδας και το πρόβλημα του Τέταρτου*. Μτφρ. Κώστας Καλογερόπουλος. Αθήνα: Ιάμβλιχος, 2002.

Καββαδίας 2005

Καββαδίας, Σπύρος: «Η σάτιρα στις ζακυνθινές *Ομιλίες*». *Πόρφυρας*, αφ. «Το επτανησιακό θέατρο», 114 (Ιανουάριος – Μάρτιος 2005): 637-642.

Καββαδίας 2009

Καββαδίας, Σπύρος: «Τα παραλειπόμενα σατιρικά του Διον. Σολωμού από την έκδοση του 1859». *Πόρφυρας*, αφ. «Πτυχές της νεοελληνικής σάτιρας», 133 (Οκτώβριος – Δεκέμβριος 2009): 305-324.

Καιροφύλας 1927

Καιροφύλας, Κώστας: *Ο άγνωστος Σολωμός*. Αθήνα: έκδοση «Στοχαστή» 1927.

Καπάδοχος 1992

Καπάδοχος, Δημήτριος Χρ.: *Ο Σολωμός δέσμιος του νομικού καθεστώτος της εποχής του. Η πρώτη ολοκληρωμένη βιογραφία του ποιητή*. Αθήνα 1992.

Καρατάσου 2009

Καρατάσου, Κατερίνα: «Τα σατιρικά ποιήματα του Σολωμού και η ιδιότυπη στόχευσή τους». *Πόρφυρας* 133 (2009): 325-333.

Katritzky 2006

Katritzky, M A: *The Art of Commedia. A Study in the Commedia dell'Arte 1560-1620 with Special Reference to the Visual Records*. Amsterdam – New York, NY 2006.

Καψάσκης 1991

Καψάσκης, Σωκράτης: *Η ιδεολογική και πολιτική διαμόρφωση του Διονύσιου Σολωμού (1818-1838)*. Κέδρος 1991.

Καψάσκης 1998

Καψάσκης, Σωκράτης: *Στοιχεία βιογραφίας του Διονυσίου Σολωμού*. Τυπωθήτω/Γιώργος Δαρδανός 1998.

Κεχαγιόγλου 2009

Κεχαγιόγλου, Γιώργος: «Προϊστορία της σάτιρας: από τις αρχές ώς τον Σολωμό». *Πόρφυρας* 133 (2009): 279-292.

Κωστίου 1998

Κωστίου, Κατερίνα: «Πίσω από το σατιρικό *Όνειρο* του Σολωμού». Στο: *Μνήμη Ελένης Τσαντσάνογλου. Εκδοτικά και ερμηνευτικά ζητήματα της νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Πρακτικά Ζ΄ Επιστημονικής Συνάντησης του Τομέα ΜΝΕΣ Α.Π.Θ. Θεσσαλονίκη 1998: 277-291.

Mackridge 1994

Mackridge, Peter: «Ο Σολωμός μεταξύ πολυγλωσσίας και μονογλωσσίας». Στο: *Ζητήματα ιστορίας των νεοελληνικών γραμμάτων: αφιέρωμα στον Κ.Θ. Δημαρά*. Θεσσαλονίκη: Παρατηρητής 1994: 257-264.

Mackridge 2014

Mackridge, Peter: «Venise après Venise: official languages in the Ionian Islands, 1797-1864». *Byzantine and Modern Greek Studies*, vol. 38, no 1 (2014): 68-90.

Markomihelaki 1991

Markomihelaki-Mintzas, Anastasia: *The Three Cretan Renaissance Comedies of the Sixteenth and Seventeenth Centuries and their Theoretical Background*. University of Cambridge: Selwyn College 1991 (ανέκδοτη διδακτορική διατριβή).

Μαρωνίτης 2007

Μαρωνίτης, Ν. Δ.: «Εφιάλτες και οράματα στον Σολωμό». Στο: Του ίδιου, *Διονύσιος Σολωμός. Μελετήματα*. Πατάκης 2007.

Müller 1996

Müller, Werner: *Θέατρο του σώματος και Commedia dell'arte*. Μτφρ.-επιμ. Δέσποινα Μαυρομουστάκου. Θεσσαλονίκη: University Studio Press 1996.

Papadaki (ed.) 2004

Papadaki, Eirini (ed.): *La commedia dell'arte nella sua dimensione europea*. Giornata di studio (Venerdì 14 novembre 2003). Venezia: Istituto Ellenico di Studi Bizantini e Postbizantini di Venezia 2004.

Παπανικολάου 1986

Παπανικολάου, Γεώργιος Ν.: *Διονυσίου Σολωμού Άπαντα*. τ. Α΄: *Το ελληνόγλωσσο έργο του*, τ. Β΄: *Το ιταλόγλωσσο έργο του*. Αθήνα: εκδόσεις Παπαδήμα 1986 (α΄ έκδ.: τ. Α΄, 1970 – τ. Β΄, 1972).

Peri 1996

Peri, Massimo: «Μικροπαρατηρήσεις στον Σολωμό». *Μαντατοφόρος* 1 (1996): 83-115.

Πολίτης 1985

Πολίτης, Λίνος: *Γύρω στον Σολωμό. Μελέτες και άρθρα (1938-1982)*. Αθήνα: Μ.Ι.Ε.Τ. [2]1985 (α΄ έκδ. 1958).

Πολυλάς 1961 (1859)

Πολυλάς, Ιάκωβος: «Προλεγόμενα» (1859), προσιτά στην έκδοση: ΑΠ.1, 9-43.

Πολυχρονάκης 2007

Πολυχρονάκης, Δημήτρης: *Όψεις της ρομαντικής ειρωνείας: Schiller - Schlegel - Hoffmann – Baudelaire*. Αθήνα: Ίνδικτος, 2007.

Πούχνερ 2006

Πούχνερ, Βάλτερ (επιμ.): *Ανθολογία Νεοελληνικής Δραματουργίας*, τ. Α΄: *Από την Κρητική Αναγέννηση ώς την Επανάσταση του 1821*, τ. Β΄: *Από την Επανάσταση του 1821 ώς τη Μικρασιατική Καταστροφή*. Μ.Ι.Ε.Τ. 2006.

Σπάθης 2005

Σπάθης, Δημήτρης: «Ο επτανησιακός κρίκος». *Πόρφυρας*, αφ. «Το επτανησιακό θέατρο», 114 (Ιανουάριος – Μάρτιος 2005): 535-550.

Συνοδινός 1997

Συνοδινός, Ζήσιμος Χ. (επιμ.): Δημήτριος Γουζέλης *Ο Χάσης. (Το τζάκωμα και το φτιάσιμον)*. Αθήνα: Ωκεανίδα 1997.

Thompson 1955-58

Thompson, Stith: *Motif-index of folk-literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local legends.* Revised and enlarged Edition by Stith Thompson. 6 Volumes. Indiana University Press. Bloomington, 1955-1958 (το έργο είναι προσιτό στο διαδίκτυο: http://www.ruthenia.ru/folklore/thompson/).

Τσαντσάνογλου 1979

Τσαντσάνογλου, Ελένη: «Διονύσιος Σολωμός». Στο: *Σάτιρα και πολιτική στη νεώτερη Ελλάδα. Από τον Σολωμό ώς τον Σεφέρη*. Αθήνα: Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού & Γενικής Παιδείας –Σχολή Μωραΐτη 1979: 7-45.

Τσαντσάνογλου 1982

Τσαντσάνογλου, Ελένη: *Μια λανθάνουσα ποιητική σύνθεση του Σολωμού: το αυτόγραφο τετράδιο Ζακύνθου αρ. 11. Εκδοτική δοκιμή*. Ερμής 1982.

Τσαντσάνογλου 1988

Τσαντσάνογλου, Ελένη: «Ο πληροφοριακός λόγος και ο λόγος της τέχνης στη "Γυναίκα της Ζάκυθος" του Σολωμού». *Παλίμψηστον* 6/7 (Δεκέμβριος 1988): 17-46.

Vincent 1997

Vincent, Alfred: «Κωμωδία». Στο: David Holton (επιμ.), *Λογοτεχνία και Κοινωνία στην Κρήτη της Αναγέννησης*. Απόδοση στα ελληνικά Ναταλία Δεληγιαννάκη. Ηράκλειο: Π.Ε.Κ. 1997: 125-156.

«...απ' τα κόκαλα β γ α λ μ έ ν ο ι »; Α. Κάλβος, Δ. Σολωμός, Ι. Ρίζος Νερουλός: Φαναριώτες και Επτανήσιοι στη δίνη της κρίσιμης επαναστατικής δεκαετίας 1820-1830

Αναστασία Δανάη Λαζαρίδου *

Εάν αληθεύει πως δεν υπάρχει παιδεία και πολιτισμός χωρίς μνήμη, και κατα συνέπεια συλλογικό σώμα στο οποίο να μπορεί να εντάσσεται το άτομο, άδικο δεν είχε ο Ανδρέας Κάλβος να επικαλείται με τους «ιταλίζοντας», όπως έλεγε ο Παλαμάς, ενδεκασύλλαβούς του, τα «θρέμματα πτερωτά» της «πολυτέκνου θεάς» Μνημοσύνης, στον «πρόλογο» της πρώτης συλλογής των Ωδών του, *Η Λύρα* (Calbo 1824, 5-6):[1]

Πολυτέκνου θεάς, ώ Μνημοσύνης
θρέμματα πτερωτά, χαραί του ανθρώπου,
και των μακάρων Ολυμπίων αείμνηστα
κ' ευτυχή δώρα· επι τα νώτα ακάμαντα
των ζεφύρων, πετάξατε ταχέως.
Εσάς προσμένει η γή μου· εκεί τα σφάγια,
και τ' άνθη εκεί πλουτίζουσι, και η σμύρνα,
χιλίους ναούς· τους έκτισαν ανίκητα
της ιεράς Ελευθερίας τα χέρια.
Ήλθεν η ποθητή ώρα· στολίζουσι
την κεφαλήν σεβάσμιον της Ελλάδος
αι δάφναι, φύλλα αμάραντα θριάμβων·
και σείς χρυσά, σείς αμβροσίοδμα ρόδα
του παραδείσου ελικωνίου, συμπλέξατε
σήμερον τον αγνόν στέφανον· μόνη,

* Αναστασία Δανάη Λαζαρίδου, chargée d'enseignement, Université de Genève, Suisse. E-mail: anastasia.lazaridis@unige.ch

1 Όπως σωστά επισημαίνει ο Μ. Γ. Μερακλής, και καλό θα ήταν να μας προβληματίσει, ωστόσο, στη γαλλική μετάφραση η προλογική αυτή επίκληση στις Μούσες, άγνωστο γιατί, παραλείφθηκε (Μερακλής χ.χ., 31).

Πρακτικά Ε΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτ. 2014): Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία
Τόμος Β΄ (ISBN: 978-960-99699-9-4)
© 2015 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

αμάργαρος, ολόγυμνος, αυτάγγελτος,
το καθαρόν του ουρανού αναβαίνει
η Αρετή· αλλ' αν αι Πιερίδες
την λαμπράν της χαρίσωσιν ακτίνα
αφθόνητος τιμάται· επαινουμένη
τους επιγείους χορούς τότε δεν φεύγει.

Χαρές του ανθρώπου, αείμνηστα και ευτυχή δώρα των μακάρων Ολυμπίων, οι Μούσες αποτελούν μια προσδοκία για τη «γή» του ποιητικού υποκειμένου. Η ιερά Ελευθερία, που έδρασε –στο παρελθόν– εκεί χτίζοντας χιλίους ναούς, η Ελλάς, που αμέσως ονοματίζεται και πάλι δαφνοστεφανώνεται –στο παρόν– με φύλλα αμάραντα θριάμβου, η Αρετή, άχρονη αυτή, αιθέρια, αμάργαρος, ολόγυμνος, αυτάγγελτος, που στην ουράνια πατρίδα της μόνη ανεβαίνει, συμπληρώνουν τον νεοκλασικό αυτό πίνακα της επίκλησης, με κατάληξη τον υποθετικό λόγο: αν οι Πιερίδες –δηλαδή ο ίδιος ο ποιητής, ο Κάλβος– της χαρίσουν τη χρυσή ακτίνα –της ποίησης–, η άσπιλη, δίκαιη τιμή και ο έπαινος θα τη συγκρατήσουν στη γή: τους επιγείους χορούς τότε δεν φεύγει. Με τους «τραγικούς ή ενδεκασύλλαβους» αυτούς στίχους, πρόσφορους για τη σύνθεση θεατρικών και λυρικών ποιημάτων, όπως εξηγούσε ο ποιητής στην «επισημείωση» των Ωδών του (Calbo 1824, 146), το νήμα της παράδοσης άρρηκτο στήνει και πάλι το υφάδι του λόγου: ένα νέο, αντάξιό τους κάλεσμα περιμένουν οι Πιερίδες, τις κόρες της Μνημοσύνης προσμένει η καθαγιασμένη απο την Ελευθερία γή της Ελλάδος.

Στην πρώτη των ωδών που ακολουθούν και η οποία τιτλοφορείται «Ο φιλόπατρις», ο Κάλβος προσδιορίζει το στίγμα του στη συντεταγμένη του χώρου: η «θαυμασία νήσος» Ζάκυνθος είναι η συγκεκριμένη «φιλτάτη πατρίς». Στα φυσικά κάλλη που –αρχαιόθεν– την λαμπρύνουν και την καθιστούν ευτυχή, και που ο νοσταλγός ποιητής ερωτικά αναπολεί και απαριθμεί, προστίθεται και η ετυμηγορία του αυτοεξόριστου αλλά και κοσμοπολίτη τέκνου της που γνώρισε την Αυσονία, την Αλβιόνα, τα ένδοξα Παρίσια: «και πλέον σέ λέγω ευτυχεστέραν, / οτι σύ δεν εγνώρισας / ποτέ την σκληράν μάστιγα / εχθρών, τυράννων».

Η αγαπημένη γενέτειρα που φέρεται να έχει προσφέρει μαζί με την πνοή –τη ζωή– και τα δώρα του Απόλλωνα –την ποιητική

φλέβα– και που ο νεότευκτος Έλληνας ποιητής της *Λύρας* θεωρεί ιερό χρέος να τιμήσει στην κεφαλή του έργου του, εμφανίζεται εν κατακλείδι και ποθητή ως τάφος, με την ευχή να μην δώσει η μοίρα σε ξένη γή την ύστερη αγκαλιά: «είναι γλυκύς ο θάνατος, / μόνον όταν κοιμώμεθα / εις την πατρίδα». Ο αυτοβιογραφικός κύκλος κλείνει, εξαίροντας μέσω του γενέθλιου τόπου την μυθολογικά-μυθικά καθαγιασμένη, ευγενική –μή δουλική, δηλαδή ελεύθερη–, δημοκρατική καταγωγή, το ποιητικό τάλαντο και το υψηλό φρόνημα που χαρίζει η συνείδηση της ελευθερίας.

Η Δόξα, οι Μούσες, η Ελευθερία, όλες με κεφαλαία, θα επανέλθουν και θα εξυμνηθούν στις ωδές β΄, ε΄, θ΄, των οποίων και συνιστούν τον τίτλο. Το νέο ηρωικό έπος των επαναστατημένων και μαχομένων Ελλήνων θα αποτελέσει το θέμα της δ΄ ωδής «Εις τον Ιερόν Λόχον», της στ΄ «Εις Χίον», της ζ΄ «Εις Πάργαν», της η΄ «Εις Αγαρηνούς». Η γ΄ ωδή, «Εις Θάνατον», επιστρέφει στον ιδιωτικό-αυτοβιογραφικό κύκλο, με τη νυκτερινή οπτασία της νεκρής μητέρας του ποιητή, και η ι΄ ωδή «Ο Ωκεανός», συνδυάζοντας το μυθολογικό συμβολισμό με τα πολεμικά –κυρίως ναυτικά– γεγονότα του αγώνα, τερματίζει την πρώτη αυτή ποιητική συλλογή που σφραγίζει την είσοδο του ιταλοθρεμμένου Ζακύνθιου Ανδρέα Κάλβου στο υπο κατασκευήν αρχιτεκτόνημα της αναγεννώμενης Ελλάδας.

Στη δεύτερη ποιητική συλλογή, του 1826, *Τα Λυρικά* ή *Νέες Ωδές*, μετά τον εισαγωγικό θρήνο για τον Μπάυρον («Η Βρεταννική Μούσα»), που επέβαλλαν οι περιστάσεις,[2] οι ωδές συνέχιζαν να εξυμνούν τον αγώνα, τον ηρωισμό των Ελλήνων, το ολοένα και μεγαλύτερο πλήθος των μαρτύρων, τις νίκες: «Τα Ηφαίστια» –η δόξα του Κανάρη–, «Εις Σάμον», «Εις Σούλι», «Εις Νίκην», όμως εξίσου και τις συμφορές: «Εις Ψαρά», τους κινδύνους που απειλούσαν την επανάσταση, κυρίως τους εσωτερικούς: «Το Φάσμα» (της διχόνοιας), «Εις τον προδότην» –το όνειδος του Βαρνακιώτη–, «Ο Βωμός της Πατρίδος», όπως και τους εξωτερικούς: «Αι Ευχαί», «Ο Βωμός της Πατρίδος», στον ίδιο πάντα υψηλόφρονα τόνο και υπο την αιγίδα της αρετής, της δικαιοσύνης, του ελεύθερου νόμου, της

2 Ως γνωστόν, ο Μπάυρον απεβίωσε στο Μεσολόγγι τον Απρίλιο του 1824, κι αν ο ίδιος ο θάνατος του Άγγλου ποιητή ήταν πλέον κάπως απόμακρος, ο φιλελληνισμός –και μάλιστα η βυρωνική του εκδοχή– το 1826 βρισκόταν πάλι στο επίκεντρο της ευρωπαϊκής επικαιρότητας.

δόξας, της φιλοπατρίας, της περιπόθητης ελευθερίας. Ας σημειωθεί ακόμη πως η θρησκευτική διάσταση του αγώνα τονίζεται μόνο στην ιστ΄ ωδή «Αι Ευχαί»: «Ημείς δια τον σταυρόν / ανδρείως υπερμαχόμεθα, / και σείς εβοηθήσατε / κρυφά τους πολεμούντας / σταυρόν και αλήθειαν», όπως και στη ιθ΄ «Εις τον προδότην»: ο Βαρνακιώτης άφησε πίσω του το σταυρό και τους Έλληνες, έδωσε αδελφικό χέρι στους Τούρκους, προσκύνησε βάρβαρο νόμο.

Το 1934 ο Γιάννης Μ. Αποστολάκης στη μελέτη του *Τα τραγούδια μας* σάρκαζε –όχι εντελώς άτοπα– την τεχνική των Ωδών, θεωρώντας την πεζής ρητορικής σύλληψης, καταφυγή «μέσα στο ανίσκιωτο βασίλειο των λογικών εννοιών» (Αποστολάκης 1934, 298), παρατηρώντας ειδικά για την ωδή «Εις Δόξαν»: «Δεν είναι ψυχική συγκίνηση, παρά μια γενική κρίση που τη νομίζει αληθινή ο ποιητής ο αρχικός σπόρος απ' όπου βγήκανε οι στροφές αυτές χωρίς μεγάλον κόπο. Είναι το ευκολότερο πράμα του κόσμου να κάνει κανείς να ζωηρέψει μια γενική αντικειμενική κρίση· την αλλάζει, όπως ο Κάλβος, σε αόριστη υποκειμενική (η δόξα είναι χρήσιμη στην αρετή – γενική αντικειμενική κρίση. Σφάλλεται όστις νομίζει άχρηστη την αρετή κτλ. – αόριστα υποκειμενική)· μόνο που δε φτάνει τέτοια αλλαγή για να γεννηθεί ποίηση.» (Αποστολάκης 1934, 293).[3] Η Ελλάς, «μήτηρ ηρώων», σύμφωνα με την έβδομη στροφή της ωδής, εφύτευσε στα παιδιά της τον πόθο της δόξας, άρα οι Έλληνες, κ' οι παλαιοί κ' οι νέοι, είναι όλοι ενάρετοι, όλοι ήρωες κι αρκεί ένα σάλπισμα για να μιμηθούν, επιτυχώς, οι νεότεροι τους αρχαίους εκείνους προγόνους· οι κατα κάποιο τρόπο μαθηματικές αυτές εξισώσεις που όντως χαρακτηρίζουν την ποιητική έκφραση του Κάλβου, χαρτογραφούν όχι μόνο τα όρια της τέχνης του, αλλά και τον πολιτισμικό χώρο μέσα στον οποίο εγγράφονται οι προσπάθειες επαναπροσδιορισμού της παράδοσης ή ανάδειξης νέων ταυτοτήτων.

Το μέγιστο γεγονός της ελληνικής εξέγερσης το 1821 ασφαλώς δεν βρήκε εντελώς απροετοίμαστη την πολιτική συνείδηση του ήδη καρμπονάρου Κάλβου, που απελάθηκε εξάλλου ακριβώς γι' αυτή του την ιδιότητα απο τις αυστριακές αρχές του Μεγάλου Δουκάτου της Τοσκάνης τον Απρίλιο του 1821, εγκαταλείποντας την Φλωρεντία, όπου είχε φτάσει τον Σεπτέμβριο του 1820 απο

3 Στο παράθεμα προσαρμόζω σιωπηρά ορισμένους τύπους στη σημερινή ορθογραφία.

το Λονδίνο, για να καταλήξει τον Μάιο του 1821 στη Γενεύη – εκεί, το υπενθυμίζουμε, θα τυπωθεί τρία χρόνια αργότερα και η *Η Λύρα*· εγκαθιστούσε όμως *de facto* νέους ορίζοντες ένταξης σε πολιτικά, κοινωνικά και πολιτισμικά σύνολα, έθετε προβληματισμούς καταγωγής –άρα παρελθόντος– και ενδεχομένως δράσης –άρα μέλλοντος– τόσο για προσωπική καταξίωση όσο και για σύσταση εθνικής συνείδησης· κάτι που δεν απασχολούσε βέβαια μόνον τους οιονεί Έλληνες, αλλά αφορούσε και πλήθος άλλων Ευρωπαίων, εν μέρει και κάποια ελίτ μουσουλμάνων στον ευρύτερο χώρο των Βαλκανίων και της Μέσης Ανατολής, στη συνέχεια και ως συνέπεια των κοσμοϊστορικών επιπτώσεων της Γαλλικής Επανάστασης, των Ναπολέοντειων πολέμων, της Παλινόρθωσης και εντέλει της Ιεράς Συμμαχίας. Ας μην ξεχνούμε πως σε διάστημα ουσιαστικά μιας τριακονταετίας (1789-1821), δηλαδή μιας μόνο γενιάς, ο ευρωπαϊκός χώρος γνώρισε πρωτοφανείς ανατροπές και διαρκή κινητικότητα σε όλα τα επίπεδα του βίου ατόμων και λαών.[4]

Ο καθ' όλα «πλάνης» Ανδρέας Κάλβος, φιλοπερίεργος, φιλομαθής και τελικά μάλλον καθ' όλα αυτοδίδακτος, κάτω απο την επήρεια της γνωριμίας, στα είκοσί του χρόνια, με τον ήδη διάσημο συντοπίτη του Ugo Foscolo (1778-1827), φαίνεται να είχε αρχικά επιλέξει, για τις προσωπικές του φιλοδοξίες, τη λατρεία της Μούσας –και δή της δραματικής– στα πλαίσια της ιταλικής γλώσσας και παιδείας της εποχής του, που αποτελούσε ταυτόχρονα χώρο έντονου πολιτικού προβληματισμού.

Την –εν πολλοίς άγνωστή μας– ιταλική ωδή του «Εις τον Μέγαν Ναπολέοντα», του 1811, θα την αποκηρύξει λίγο αργότερα σθεναρά, απογοητευμένος, στην αναβράζουσα Ευρώπη των αρχών του 19ου αιώνα, όπως και τόσοι άλλοι διανοούμενοι και καλλιτέχνες, απο τη δράση του αυτοκράτορα που διέψευσε οικτρά τις πατριωτικές προσδοκίες και τις φιλελεύθερες ιδέες τους. Στην περιγραφή της υπόθεσης (*argomento*) για την «Ode agli Ionii», του 1814, ο Κάλβος, απαρνούμενος και καταρώμενος μάλιστα το προηγούμενο πόνημά του, θα διευκρινίσει πως είχε απευθυνθεί σε «εκείνον τον σκηπτρούχο» παρακινημένος απο το θέαμα των συμφορών όλης

4 Η Αθηνά Γεωργαντά μιλά μάλιστα για «επιθετικό διδακτισμό των Ωδών», διαπιστώνοντας τη βαθιά πολιτική συνείδηση του Κάλβου και τις αντιλήψεις του για το ρόλο των ποιητών στην εποχή των εθνικών κινημάτων που δονούσαν τότε ιδιαίτερα την ευρωπαϊκή διανόηση (Γεωργαντά 2011, 113).

της Ευρώπης, «με την ελπίδα να τον αποτρέψει απο τις αιματηρές και φρικτές μάχες», συμβουλεύοντάς τον μάλιστα να καταπαύσει τους πολέμους που υποδαύλιζε η Αγγλία, προτείνοντας ως μέσον γι' αυτό –κυριολεκτικά αφοπλιστική– ειρήνη! Μάταιος ο κόπος του, αφού στη συνέχεια ο κόσμος είδε «τη γή να ρουφά το αίμα σχεδόν ενός εκατομμυρίου πολεμιστών, σπουδαίες πόλεις να καίγονται, επαρχίες ολόκληρες να ερημώνονται, και χίλια δυό ανοσιουργήματα στυγνών κατακτητών».[5]

Η «Ωδή εις Ιονίους», σύνθεση σε 15 στροφές και 160 στίχους με αποστροφή στον αναγνώστη, επεξηγήσεις, υποσημειώσεις και υψιπετή, αυτάρεσκα αυτοσχόλια, που έτυχε αυστηρής κριτικής απο τον Φόσκολο σε επιστολή του και παρέμεινε ανέκδοτη ως το 1884, είχε κι αυτή πολιτική αφορμή. Σημείωνε ο Κάλβος: «Η φήμη είχε διαρρεύσει πως ενώ ο αυτοκράτορας Αλέξανδρος υποσχόταν στον δικό μας Κερκυραίο Καποδίστρια πως τα Ιόνια νησιά θα γίνονταν Δημοκρατία, αυτά θα δίνονταν στον βασιλιά της Νεάπολης ο οποίος είχε χάσει το μισό του βασίλειο και είχε περιοριστεί στη Σικελία: εξ ού ένας τρόμος μην συμβεί αυτή μου η συμφορά, μου υπαγόρευσε τούτη την ωδή: *onde un timore che avvenisse questa mia disgrazia mi dettò questa ode*.» Δεν παρέλειπε όμως και να προσθέσει ταυτόχρονα: «Λίγοι θα κατανοήσουν το πνεύμα αυτής της ποίησης: *la ragione poetica sarà intesa da pochi*.» (Ζώρας 1960, 9).

Απο την ανέκδοτη αυτή ωδή[6] ο ποιητής θα χρησιμοποιήσει αργότερα, για τη θεματική και αρχιτεκτονική σύνθεση της *Λύρας* κυρίως, αλλά και των *Λυρικών* του, πλήθος στοιχεία: μυθολογικές αναφορές, νεοκλασικό διάκοσμο, έντονη προσωπική εμπλοκή, επιφωνήματα, ρητορικές ερωτήσεις κ.ά. Ο οργίλος τόνος του αυτόκλητου υπέρμαχου της αρχαίας αρετής και ανδρείας, του ελληνικού αλλά και του ιταλικού έθνους, και συνάμα επικριτή της παρούσας παρακμής αμφοτέρων –στάση που φαίνεται να δυσαρέστησε τον όχι λιγότερο οργίλο Φόσκολο– μπορεί να αμβλύνθηκε στη συνέχεια, αποτελεί όμως μέρος του υψηλού πινδαρικού, όπως το εννοούσε ο 18ος-19ος αιώνας, ύφους που διατρέχει όλες τις συνθέσεις των καλβικών ωδών.

5 Βλ. γενικά για την «Ωδή εις Ιονίους», και ειδικά για το ιταλικό κείμενο, Ζώρας 1960, 10· η μετάφραση, όπως και στα επόμενα παραθέματα, δική μου.

6 Η πρώτη δημοσίευση έγινε το 1884, απο τον Camillo Antona-Traversi (Ζώρας 1960, 9).

Αυτό όμως που περισσότερο εντυπωσιάζει στην «Ωδή εις Ιονίους» είναι η καταγραφή, η κατάθεση ενός ήδη συγκροτημένου σύμπαντος πολιτικών διεκδικήσεων και ηθικών αξιών που λειτουργεί σε απόλυτη σύμπνοια με τα κλασικά ιδεώδη, τις κυρίαρχες αντιλήψεις της αντιπαράθεσης «Ανατολή-Δύση» και τα φιλελεύθερα στερεότυπα των αρχών του ευρωπαϊκού 19ου αιώνα, στο πεδίο της ποίησης κατα κύριο λόγο, και σ' εκείνο της πολιτικής υπόστασης. Τα δίπολα ελευθερία/δουλεία, ανδρεία/δειλία, ευσπλαγχνία/ωμότητα, γενναιόψυχη σκέψη/επίβουλος οκνηρία του νού ή και χρυσοθηρία, δικαιοσύνη/αδικία, αγνότητα/μίασμα, αρετές των προγόνων/παρούσα παρακμή, πολιτισμός (διάνοια, τέχνες, επιστήμες)/βαρβαρότητα (τυραννία, συμφορές, ερήμωση), φιλοπατρία/επιλήσμων λήθαργος νού και καρδιάς, οριοθετούν έναν φαντασιακό κειμενικό χώρο, μέσα στον οποίο ο ποιητής –και ο αναγνώστης του– καλούνται, μέσω της επίκλησης, να βιώσουν μιαν άχρονη και άφθαρτη παράδοση ευγενούς λυτρωτικής καταγωγής, ενεργοποιώντας με τη μαγική δύναμη της θέλησης, και δια της μιμήσεως, την προγονική αρετή και το αρχαίο κλέος.

Η Ελλάδα «ως ασπίς» ήδη στην αρχαιότητα συνέτριψε την περσική επιβουλή· στα χρόνια της επανάστασης του '21, ο Οθωμανός, «φοβερόν, μυσερόν θρέμμα σκληράς Ασίας» («Εις Δόξαν»), θρασύδειλος και αλαζών, αμέτοχος της παλαιόθεν ελληνικής αρετής, «άγριο Αράβιον έθνος, της Άγαρ υπερήφανον σπέρμα» («Εις Ψαρά»), «σκληρά, δειλά αναθρέμματα της ποταπής Ασίας» («Τα Ηφαίστια»), ταυτόσημο της τυραννίας και της βαρβαρότητας,[7] θα υποκύψει και πάλι, με την προϋπόθεση οι

7 Ήδη στην όγδοη επεξηγηματική σημείωση για τον στίχο 78 της «Ωδής εις Ιονίους», ενδεικτικά, έγραφε ο Κάλβος: «Η συναναστροφή με τους Μουσουλμάνους νόθευσε πολλά απο τα ήθη μας και κατέστρεψε τα πιό αναγκαία: δεν έχουμε πιά δημόσια αγωνίσματα στα οποία η νεολαία να συναγωνίζεται απο αίσθημα ευγενούς άμιλλας· αλλά βλέπεις πολλούς απο εμάς να είναι επιρρεπείς στην εκθηλυσμένη πολυτέλεια της Ανατολής· όχι πιά δημόσια σχολεία όπου να διδάσκονται οι αρετές που κοσμούσαν τους προγόνους μας· δεν έχουμε παρά μόνο άθλιους περίκλειστους χώρους γεμάτους απο γραμματικούς και θεολόγους, κι αυτοί μάλιστα είναι καταπονημένοι απο βαρύτατους καταναγκασμούς. *Il commercio dei Maomettani ha imbastardito molti de'nostri costumi, ed annientati i più necessarii ; non abbiamo più giuochi pubblici in cui la gioventù per nobile emulazione concorra ; ma vedi molti di noi dediti al lusso effeminato dell'Asia ; non scuole pubbliche dove s'insegnino le virtù di cui s'ornavano i nostri avi ; nè abbiamo che miserabili recinti pieni di grammatici e di teologhi, e questi pure sono aggravati*

Έλληνες να μην παραδοθούν στο μισητό έργο της Διχόνοιας και να μην τους ξεγελάσουν ιδιοτελείς βλέψεις των Δυνάμεων που εμφανίζονται ως σύμμαχοι ή προστάτες.

Η λανθάνουσα ως τον Ιούλιο του 2003 πρώτη ελληνική σύνθεση του Κάλβου, η ωδή «Ελπίς πατρίδος», την οποία ανακάλυψε και δημοσίευσε πλήρη τον Απρίλιο του 2006 ο Λεύκιος Ζαφειρίου,[8] τυπώθηκε για πρώτη φορά στο Λονδίνο, φέρει χρονολογία 20 Νοεμβρίου 1819 και είναι αφιερωμένη στον γνωστό φιλέλληνα Λόρδο Γκίλφορντ, με αφορμή τον επίσημο διορισμό του ως «άρχοντος της επτανησιακής παιδείας και προέδρου της Ιονίου Ακαδημίας», που άρχισε να λειτουργεί στην Κέρκυρα τον Νοέμβριο του 1823. Ως πρώτο δείγμα νεοελληνικής σύνθεσης του Κάλβου, είναι αποκαλυπτικό όχι μόνο για τη γλωσσική ανασφάλεια που αποπνέει, κάτι που η κριτική έχει προ καιρού επισημάνει, όσο για το εκπεφρασμένο δέος του ποιητή μπροστά στο νέο του εγχείρημα, όπως καταγράφεται ήδη απο την πρώτη στροφή: «Ευλαβώς, τρέμων, ρίπτω / πρώτην βολάν τα δάκτυλα / επι την αργυρόχορδον / πάτριον κιθάρα». Η κατοπινή λύρα είναι ακόμη *κιθάρα*, αλλά είναι σταθερώς *πάτρια*, κληρονομιά των προγόνων, σημαίνον ουράνιον ξύλον της παράδοσης, κατα την έκφραση της δεύτερης στροφής: «Σήμανε σύ ουράνιον / ξύλον, σύ της ψυχής μου / την τόλμαν, σύ παρώρμησον, / Μουσάων δώρον».

Την «ελπίδα πατρίδος» γεννά η προσμονή της νίκης του φωτός πάνω στο σκότος της βαρβαρότητας, χάρη στους καρπούς της παιδείας που μεταφυτεύεται σε έδαφος ελληνικό –η Ιόνια Ακαδημία– σύμφωνα με το πρότυπο του Διαφωτισμού, και που απώτερο στόχο έχει την πολιτική ελευθερία, σε άρρηκτη σύζευξη με τον πολιτισμένο βίο. Στο σύνολο των δέκα στροφών, οι τέσσερεις τελευταίες, μελοδραματικά σχεδόν, εστιάζονται στις ελπίδες του ποιητικού υποκειμένου, αλλά και στον υπερβολικό φόβο της ματαίωσής τους, βλ. ένατη και δέκατη στροφή: «(...) και εάν μή ίδω / Πρό της Ελλάδος του ιερού, / χορώ συμπεπλεγμένας, / Ελευθερίαν και Μούσας, / θάνατον θέλω», στην παράκληση

da pesantissime imposizioni.» (Ζώρας 1960, 18).

8 Ως τότε ήταν γνωστό μόνον μικρό απόσπασμα, δημοσιευμένο απο τον Μάριο Βίττι το 1960. Βλ. τώρα Ζαφειρίου 2006. Το ποίημα σχολίασαν επίσης εύστοχα, λιγότερο ή περισσότερο εκτενώς, η Αθηνά Γεωργαντά, ο Ευριπίδης Γαραντούδης (βλ. ενδιαφέρουσα αντιπαράθεση των ερμηνειών τους σε ανακοίνωση του τελευταίου, Γαραντούδης 2006), ο Γιάννης Δάλλας , ο Μιχαήλ Πασχάλης.

προς τον «πατέρα του κόσμου» (έβδομη στροφή), σε περίπτωση που τις ελπίδες τις σκορπίσει ο άνεμος, να χάσει κι ο ποιητής τη ζωή, και μάλιστα εν είδει τιμωρίας και δή δημόσιας, βλ. όγδοη στροφή: «Σβύσον το φώς μου, σύγχυσον / τον νούν μου, ποίησόν με / παίγνιον του πλήθους, βρέξον / πύρ να με καύση». Η ελπίς πατρίδος είναι γλυκιά, μοναδική πηγή χαράς: «Γλυκεία ελπίς, εάν χάσω σε, / και τί μοι μέλει ο βίος; / Δια σέ πνέω, και χαίρομαι» (ένατη στροφή). Με άλλα λόγια, η οδός της ποίησης είναι η οδός ενός αμετάκλητου χρέους προς την πατρίδα.

Ο κατα έξι έτη νεότερος συμπατριώτης του Κάλβου, ο κόντε Δονύσιος Σολωμός, θα φύγει κι αυτός απο τη Ζάκυνθο σε ηλικία δέκα ετών, και θα επιστρέψει δέκα χρόνια αργότερα στα πάτρια εδάφη, το 1818, με γερές σπουδές στα λατινικά και ιταλικά γράμματα περισσότερο απ' ό,τι στις προγραμματισμένες σπουδές νομικής στο Πανεπιστήμιο της Παβίας. Το προφανές πάθος –και το τάλαντό του– για την ποίηση, η ευχέρειά του στον αυτοσχεδιασμό, ο κοινωνικός κύκλος των φίλων του νησιού, οι προσωπικές του φιλοδοξίες, όπως κι αυτές του περίγυρού του, θα οδηγήσουν στην έκδοση των *Rime improvvisate*, το 1822, στην Κέρκυρα. Η γνωριμία με τον Σπυρίδωνα Τρικούπη στα τέλη του 1822, αλλά προ πάντων η έκρηξη της ελληνικής επανάστασης, όπως είναι γνωστό, θα σταθούν γεγονότα αποφασιστικά για την μετεξέλιξή του σε Έλληνα ποιητή.

Απο τα πρωτόλεια «τραγουδάκια» που συνέθετε στα ελληνικά αναζητώντας τη μητρική γλώσσα, και μια παράδοση ποιητική στην άγνωστή του αυτή ήπειρο –ο Σολωμός δεν είχε σπουδάσει τα αρχαία ελληνικά και οι σχετικές, διόλου επιπόλαιες, γνώσεις του ήταν διαμεσολαβημένες, όπως κι εκείνες του Κάλβου, απο την ιταλική του παιδεία και γενικά ήταν αμέτοχος της λόγιας ελληνικής παράδοσης–, θα αναδυθεί ξαφνικά τον Μάιο του 1823 η χειμαρρώδης σύνθεση του *Ύμνου εις την Ελευθερίαν*: 158 τροχαϊκά τετράστιχα, «ποίηση συνειδητά εθνικοπολιτική» κατα τον Στυλιανό Αλεξίου (Αλεξίου 2007, 25), η οποία, « με την έξαρση του '21 και τη σύνδεση προς την αρχαία Ελλάδα, δημιουργούσε τη βάση της νεοελληνικής ιδεολογίας, ζωντανής ακόμη εκείνη την εποχή» (Αλεξίου 2007, 26). Όμοια κι ο Γιώργος Βελουδής: «Με τον *Ύμνο στην Ελευθερία* (...), ο Σολωμός επιβεβαιώνει την πολιτική και ιδεολογική του μεταστροφή και την ποιητική του συστράτευση

στην "εθνική υπόθεση" και με το μακρόπνοο αυτό έργο αναγνωρίζεται ήδη στα 1825 απο τη μαχόμενη λογοτεχνική κριτική (Σπ. Τρικούπης, Γεώργ. Ψύλλας), ως ο πρώτος "εθνικός ποιητής" της Νέας Ελλάδας, δηλαδή ως ο "θεμελιωτής νέας φιλολογίας" (= λογοτεχνίας), όπως θα το διατυπώσει, ιστορικότερα, στα 1859, ο πρώτος "φιλολογικός" εκδότης και βιογράφος του Ιάκωβος Πολυλάς.» (Βελουδής 2008, 15).

Και ακόμη, κατα τον Βελουδή: «(...) το λαμπρότερο δείγμα της στρατευμένης ποίησης και της κλασικιστικής ποιητικής στην ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας», όπου «έχουν συντηχθεί τα ευγενέστερα μέταλλα της κλασικής παιδείας του, απο τον Όμηρο και τη χριστιανική Βίβλο, τον Αριόστο και τον Πολιτσιάνο, μέχρι το Μόντι και το Μαντσόνι, με ποιητικά δάνεια απο το Γερμανό κλασικό Κλόπστοκ, τους Άγγλους ρομαντικούς Μπάυρον και Σέλλευ, αλλά και την τοπική ποιητική του παράδοση (Μαρτελάος, Δανελάκης)», «(...) συγχωνευτεί αφηγηματικά στοιχεία απο τις διαφορετικές ιστορικές πηγές: αναμνήσεις απο την «εθνική» ιστορία (αρχαιότητα, τουρκοκρατία), αφηγήσεις και μαρτυρίες για τη νικηφόρα προέλαση της Ελληνικής Επανάστασης (...) και για τη θετική ή αρνητική απήχησή της στην Αμερική και στην Ευρώπη, (...)», ο *Ύμνος*, «αυτή η σύντηξη των πιο διαφορετικών θεματικών στοιχείων εμβαπτίζεται μέσα σ' ένα ετερόκλητο αλλά ζωντανό γλωσσικό αμάλγαμα, αποτελούμενο απο ιδιωματικούς-διαλεκτικούς τύπους, αρχαϊσμούς και νεολογισμούς». (Βελουδής 2008, 15-16).

Ο Louis Coutelle αναρωτιόταν αν εικόνες απο μία ωδή του Αντώνιου Μάτεση που απευθυνόταν στον ποιητή το 1822, και ειδικά εκείνη που αναφερόταν στις σκιές των νεκρών που εμφανίζονταν στους αγωνιστές της ελευθερίας, δεν είχαν επίσης επηρεάσει την έμπνευση του σολωμικού *Ύμνου*: « Surtout on relèvera chez Matesis l'apparition des ombres des morts aux combattants de la Liberté : "se pressant dans les espaces de l'éther", les esprits "agitent leurs épées sur des nuages brillants", et leurs casques "étincellent au loin" ». (Coutelle 1977, 228).

Όλα αυτά τα στοιχεία οπωσδήποτε υπάρχουν και συνυπάρχουν, το ερώτημα όμως που θα άξιζε να τεθεί πέρα από την αναδίφηση πηγών, επιδράσεων, απομιμήσεων, άμεσων και έμμεσων αναφορών, και κάθε λογής υπαινιγμών, αφορά το

προσδοκώμενο αποτέλεσμα στον αναγνώστη-ακροατή, το κοινό στο οποίο απέβλεπε συνειδητά, ή και μή, ο ποιητής.

Ο *Ύμνος εις την Ελευθερίαν* φέρει ως επιγραφή δύο στίχους απο το «Καθαρτήριο» (I, 71-72) του Δάντη: «Libertà vo cantando, ch'è sì cara / come sa chi per lei vita rifiuta», με ελαφρά, αλλά σημαντική και τολμηρή παραλλαγή στη θέση του πρωτοτύπου «va cercando»· πρόκειται για λόγο που απευθύνει ο Βιργίλιος στον Κάτωνα, εμβληματικό προασπιστή της αληθινής ελευθερίας, και αφορά τον Δάντη. Το άτεγκτο, υψηλό φιλελεύθερο-δημοκρατικό φρόνημα εγγράφεται εξαρχής με τον τρόπο αυτό στην ευρύχωρη ευρωπαϊκή παράδοση, αγκαλιάζοντας τόσο την πολιτική όσο και την ηθική διάσταση της ελευθερίας. Η πρωτοτυπία όμως και η τόλμη του Σολωμού έγκειται στην απόλυτα ελεγχόμενη οικειοποίηση του ποιητικού υποκειμένου το οποίο δεν επικαλείται πλέον μιαν αφηρημένη –όσο κι αν είναι κληροδοτούμενη, όπως στον Κάλβο– ηθική ή πολιτική προσωποποιημένη έννοια, αλλά αντικρίζει και χαιρετά μια ήδη μαχόμενη, πάλλουσα φυσιογνωμία που με το σπαθί της κερδίζει και με το βλέμμα ταυτόχρονα αναμετράει τη γή της οποίας πάλι αναλαμβάνει την κυριότητα και την κυριαρχία. Κάθε πέτρα και κάθε χορτάρι της εξάλλου αποτελούν μνήμη της παλαιάς δόξας: «Φεύγει οπίσω το ποδάρι / και ολογρήγορο πατεί / ή την πέτρα ή το χορτάρι / που τη δόξα σου ενθυμεί» (13η στροφή). Στην ίδια αυτή ύπαιθρο, εξάλλου, στην 86η στροφή ο ποιητής θριαμβικά θα δηλώσει: «Μές στα χόρτα, τα λουλούδια, / το ποτήρι δεν βαστώ· / φιλελεύθερα τραγούδια / σαν τον Πίνδαρο εκφωνώ.»

Η εξαιρετικής απλότητας αλλά και πυκνότητας πρώτη στροφή αποσαφηνίζεται και ολοκληρώνεται στη δεύτερη, όπου την αναγνώριση ακολουθεί η ονοματοθεσία, ο μεγαλοπρεπής αλλά και περίχαρος χαιρετισμός –το διπλό *χαίρε*–, η κατάφαση της επανακτηθείσας παλαιάς ανδρείας, η ιερή καταγωγή: «απ' τα κόκαλα βγαλμένη των Ελλήνων τα ιερά». Και, αντίθετα απο τον κλασικότροπο Κάλβο, αυτή η παλαιά ανδρεία που κατα προτροπή και μίμηση αποκτάται, γίνεται τώρα αντικείμενο θαυμασμού απο τους νεκραναστημένους αρχαίους ήρωες, τους τριακόσιους του Λεωνίδα: «Ώ τρακόσιοι, σηκωθείτε / και ξανάλθετε σε μάς· / τα παιδιά σας θέλ' ιδείτε / πόσο μοιάζουνε με σάς.» (78η στροφή).

Όσο για την ελευθερία, ιερή αναμφίβολα, για όλο το κοσμοπολιτικό, φιλελεύθερο, νεοτερικό πνεύμα της Ευρώπης στην

αυγή του 19ου αιώνα· ιερή η βαριά κληρονομιά των Ελλήνων, των αρχαίων εκείνων που απο αιώνες λατρεύει σύσσωμη η ευρωπαϊκή διανόηση, και που με το σαρωτικό κύμα του φιλελληνισμού έμαθε στους Γραικούς/Ρωμιούς να υπερηφανεύονται που είναι Έλληνες· τα ιερά όμως κόκαλα παραπέμπουν σε άμεσο συγκινησιακό περιεχόμενο τον οποιονδήποτε αναγνώστη-ακροατή, και ιδίως τον απλό «Νεοέλληνα», καθώς τον συνδέουν με την –όποια– βιολογική του καταγωγή, παρακαταθήκη για τη διατήρηση της οποίας φέρει ευθύνη. Ο ισχυρός συμβολισμός των οστών, τα σχετικά πρόσφατα γεγονότα της Πάργας (η εκσκαφή των προγονικών οστών απο τους βίαια εκπατριζόμενους Παργινούς την Μεγάλη Παρασκευή του 1819 και το κάψιμό τους στην πλατεία για να πάρουν μαζί τους τη στάχτη), για ορισμένους ίσως ακόμη και ο Ύμνος του Μαρτελάου, αποκτούν καταλυτική ενέργεια για την εικόνα της Ελευθερίας που απο τα οστά των Ελλήνων ξεπηδά. Τα κόκαλα βέβαια σηματοδοτούν θάνατο και τάφο, αλλά μέσα απο τη χριστιανική κοσμοαντίληψη, το αναστάσιμο μήνυμα «θανάτω θάνατον πατήσας και τοις εν τοις μνήμασιν ζωήν χαρισάμενος» προϋποθέτει τον θάνατο και διαιωνίζει την ελπίδα της Ανάστασης. Απόηχοι και αναλογίες πιθανόν να υπάρχουν και με το ανάγνωσμα προφητείας Ιεζεκιήλ (κεφ. λζ΄ 1-14) της ακολουθίας του Μεγάλου Σαββάτου, πρβλ. ιδιαίτερα: «Ιδού εγώ ανοίγω τα μνήματα υμών και ανάξω υμάς εκ των μνημάτων υμών και εισάξω υμάς εις την γήν του Ισραήλ, και γνώσεσθε οτι εγώ ειμι Κύριος εν τω ανοίξαί με τους τάφους υμών του αναγαγείν με εκ των τάφων τον λαόν μου.» Στον *Ύμνο*, η θρησκεία, προσωποποιημένη και μή, θα παρασταθεί στον αγώνα της Ελευθερίας, θα τον καθαγιάσει μάλιστα στις σκηνές που αναφέρονται στην πρώτη πολιορκία του Μεσολογγίου· το μαρτύριο του Πατριάρχη θα μνημονευθεί, όπως και η Αγία Σοφία, «μές στους λόφους τους επτά» (113η στροφή), χωρίς να παραλειφθεί και η μνεία στην «πολεμόκραχτη φωνή του Ρήγα» (18η στροφή): η γενεαλογία της παλιγγενεσίας έχει ήδη έτοιμο το μαρτυρολόγιό της, εξίσου στη μικρή όσο και στη μεγάλη ιστορική διάρκεια.

Παράλληλα, τα αφηγηματικά μέρη του *Ύμνου* εξυφαίνουν με ζωηρά χρώματα το σύγχρονο έπος των ηρωικών πράξεων του αγώνα, χωρίς να παραλείπονται οι ακρότητες της βίας που αυτός συνεπάγεται, ούτε το φίλαρχον των αγωνιστών που μοιραία οδηγεί σε διχόνοια και διαίρεση. Αναλαμβάνοντας το νέο εθνικό αφήγημα

αγώνων και θυσιών που θα θεμελιώσουν τη νεκραναστημένη Ελλάδα, ανασύροντάς την απο το σκοτάδι του τάφου στο φώς της ζωής, είναι φανερό πως ο Σολωμός βρίσκεται σε αναζήτηση μιας συνέχειας η οποία να μπορεί να πείθει Έλληνες και ξένους για το δίκαιο των πολιτικών διεκδικήσεων των επαναστατημένων, για το συμβατό του αγώνα με το κυρίαρχο θρησκευτικό πνεύμα μιας πολιτισμένης κοινότητας, αλλά και να συνεπαίρνει τις καρδιές των ανθρώπων, αδιακρίτως του ταπεινού λαού όπως και των πεφωτισμένων. Απέναντι σε αυτό που αναγνωρίζουν ως παράδοση, ο Κάλβος και ο Σολωμός, με καταλύτη και οι δυό την επανάσταση του '21, λειτουργούν συμμετρικά – και ταυτόχρονα αντίρροπα, ως προς τις γλωσσικές τους επιλογές και το προσδοκώμενο κοινό.

Άνοιξη-καλοκαίρι του 1824 ο Σολωμός καταπιάνεται με τη συγγραφή του *Διαλόγου* που αποτελεί κατα κάποιο τρόπο, σε πεζό λόγο, το δίδυμο του *Ύμνου*. Και ο *Διάλογος* επιγράφεται με μια δαντική τερτσίνα απο το «Καθαρτήριο» (XXVI 121-123): «A voce più ch'al ver drizzan li volti ; / e così ferman sua opinïone, / prima ch'arte o ragion per lor s'ascolti». Στόχος του είναι τώρα η αναζήτηση της αλήθειας για τη γλώσσα και οι σχέσεις της με το ελεύθερο φρόνημα: «μήγαρις έχω άλλο στο νού μου πάρεξ ελευθερία και γλώσσα;» λέει ο Ποιητής στον Φίλο (Αλεξίου 2007, 406), κι έγνοια του, όσο ακόμη ο αγώνας μαίνεται, είναι εδώ η νεκρανάσταση της σοφίας: «Οι ευχές οπού κάνω είναι για να ξαναζήσει η σοφία, και η σοφία δεν θέλει ξαναζήσει ποτέ όσο γράφεται με τον τρόπον τον εδικόν σας», δηλώνει εξαρχής ο Ποιητής στον Σοφολογιότατο (Αλεξίου 2007, 411).

Το νήμα της παράδοσης εδώ διαγράφεται απο τη γενεαλογία: *Βοσκοπούλα*, κλέφτικα, Χριστόπουλος, με απώτερο πρότυπο και ίνδαλμα τον Όμηρο και τη λειτουργία των ομηρικών επών.[9] Πρωταγωνιστής όμως δεν είναι πλέον η προσωποποιημένη Ελευθερία/Ελλάδα, αλλά ο λαός, που αναφέρεται 31 φορές στον *Διάλογο*, 1 στον *Ύμνο*, 4 στην περίπου σύγχρονη Ωδή στον Μπάυρον. Η υπεράσπιση της γλώσσας του λαού και η μελλοντική προκοπή

9 Βλ. και Αλεξίου 2007, 30: «Διάλεκτοι δεν υπάρχουν στην Ελλάδα, επομένως δεν χρειάζεται να διαμορφωθεί μια τεχνητή κοινή: η κρητική *Βοσκοπούλα*, τα ποιήματα του Χριστόπουλου, τα κλέφτικα, ακόμη και κάποιες *τρέλες ποιητικές και αηδέστατες* (των Φαναριωτών) κατανοούνται.» Ο δέ Βελουδής: «Εδώ <στον *Διάλογο*> γίνεται διάφανη η αξεδιάλυτη σύζευξη στο Σολωμό της εθνογένεσης με τη δημιουργία μιας εθνικής γλώσσας και λογοτεχνίας» (Βελουδής 2008, 15).

του έθνους δεν εξαρτώνται μόνον απο τη γνώση και σπουδή των «ελληνικών», της γλώσσας δηλαδή των αρχαίων προγόνων, αλλά απο τη γνωριμιά και μελέτη των ζωντανών ανθρώπων: «–Σοφ.: Γνωρίζεις τα ελληνικά, κύριε; Τα γνωρίζεις; Τα εσπούδαξες απο μικρός; –Ποιητής: Γνωρίζεις τους Έλληνες, κύριε; Τους γνωρίζεις; Τους εσπούδαξες απο μικρός;» (Αλεξίου 2007, 408-409).

Και στον *Διάλογο*, σαφέστερα διακρίνονται απόηχοι απο την ίδια προφητεία Ιεζεκιήλ, ανάμεσα στα εξής χωρία: «(...) και εξήγαγέ με εν Πνεύματι Κύριος και έθηκέ με εν μέσω του πεδίου, και τούτο ήν μεστόν οστέων ανθρωπίνων· και περιήγαγέ με επ' αυτά κυκλόθεν κύκλω, και ιδού πολλά σφόδρα επι προσώπου του πεδίου, ξηρά σφόδρα. (...) τα οστά τα ξηρά, ακούσατε λόγον Κυρίου». Και στο κείμενο του Σολωμού, ο Ποιητής στον Σοφολογιότατο: «Άλλην έγνοια δεν έχετε παρά να διακονεύετε λέξες με τα κεφάλια σας· και τα κεφάλια σας είναι άλαλα και ξερά ωσάν τα κρανία που κοιμούνται στα χώματα.» (Αλεξίου 2007, 422).

Στις 18 Ιουνίου 1826 έφτανε στη Γενεύη, όπου διαβίωνε απο την 1η Δεκεμβρίου 1823 ο Ιωάννης Καποδίστριας, και ο Φαναριώτης Γιακωβάκης Ρίζος Νερουλός (1778-1850), χάρη στη φιλία και την επιμονή του νεαρού Élie-Ami Bétant.[10] Πρώην ποστέλνικος των οσποδάρων της Μολδοβλαχίας, γνωστός ήδη στους φαναριώτικους κύκλους απο τις τραγωδίες του: *Ασπασία* (Βιέννη 1813 και Λειψία 1823), *Πολυξένη* (Βιέννη 1813-1814), την κωμωδία *Κορακιστικά* (Κωνσταντινούπολη 1812 και Λειψία 1816), το ηρωικό-κωμικό ποίημα *Κούρκας αρπαγή* (Βιέννη 1815), ο Νερουλός, κατα παράκληση των λόγιων φιλελλήνων και συχνά δεινών ελληνιστών της Γενεύης, ανέλαβε απο τα τέλη Ιουλίου 1826 ένα δημόσιο μάθημα για τη νέα ελληνική γλώσσα, καθώς, καλύτερα απο οποιονδήποτε άλλο, ήταν σε θέση να αναπτύξει «τον χαρακτήρα, τις λεπτές αποχρώσεις και την κομψότητα του τόσο λίγο γνωστού αυτού ιδιώματος».[11] Παρασυρμένος απο τη σπουδαιότητα της γενικής εισαγωγής στο κυρίως θέμα του, ο Ρίζος –κατα τον Humbert, που λίγο αργότερα προλόγισε την έκδοση των διαλέξεων αυτών–, αφιέρωσε ουσιαστικά όλα του τα

10 Ο Élie-Ami Bétant (1803-1871) υπήρξε και γραμματέας στην Ελλάδα του Κυβερνήτη Καποδίστρια στα χρόνια 1827-1829.

11 Εισαγωγή του Jean Humbert, στην έκδοση του *Cours de littérature grecque moderne* (Rizo Néroulos 1827, XI).

μαθήματα –16 συνολικά– στην παρουσίαση της γραμματείας του ελληνικού έθνους, απο τις μυθικές απαρχές του έως τη φλέγουσα επικαιρότητα, με πλήθος παραδείγματα και αρκετές μεταφράσεις, σε ένα περιορισμένο μέν, αλλά γοητευμένο απο τον χαρισματικό ομιλητή ακροατήριο.

Περιστασιακά, αλλά και με πρωτοποριακό τρόπο, ο Νερουλός αξιοποίησε τις τεράστιες γνώσεις και το ταλέντο του προσθέτοντας στις ιδιότητες του λόγιου Φαναριώτη και δραματικού συγγραφέα, του διπλωμάτη και υψηλού αξιωματούχου των Ηγεμονιών, κι εκείνην του συναρπαστικού «καθηγητή» και πρώτου ιστορικού της ελληνικής λογοτεχνίας. Το σύνολο της πνευματικής παραγωγής του Γένους, σε λόγια αλλά και σε λαϊκή γλώσσα, παρελαύνει στις σελίδες του *Cours de littérature grecque moderne* που δεν άργησε να τυπωθεί στη Γενεύη, στα τέλη ήδη του 1826, και κυκλοφόρησε σε κομψή έκδοση με χρονολογία 1827.[12]

Ιστορία της γλώσσας, ιστορία των γραμμάτων και πολιτική ιστορία των Ελλήνων είναι άρρηκτα συνδεδεμένες και σε διαρκή αμοιβαία επίδραση στο σχήμα που επεξεργάζεται ο Νερουλός και που διέπεται απο τις εξής φάσεις: απαρχές-πρόοδος-παρακμή· η τελευταία, για το γένος των Ελλήνων, ήδη απο την εποχή του Ιουστινιανού και με βαθμιαία επιδείνωση εξαιτίας των Σταυροφοριών, και βέβαια με την οθωμανική κατάκτηση. Το Πατριαρχείο Κωνσταντινουπόλεως και η εκκλησιαστική παράδοση παρέμειναν έτσι οι μόνοι θεματοφύλακες της καθαρότητας της γλώσσας και της πνευματικής δημιουργίας, παρά την απώλεια της πολιτικής ελευθερίας. Στα νεότερα χρόνια, το σχήμα μεταλλάσσεται: απαρχές-στασιμότητα-πρόοδος και κανονική διαμόρφωση της γλώσσας στη γενέτειρά της στις αρχές του 18ου αιώνα.

Η συμβολή των Φαναριωτών εξαίρεται εκτενώς κυρίως για το ρόλο που διαδραμάτισαν ως προς τη διάδοση των Φώτων. *Η Βοσκοπούλα*, ο *Ερωτόκριτος*, η *Ερωφίλη*, η *Θυσία του Αβραάμ* είναι έργα οικεία στο Νερουλό, αλλά δεν προκρίνονται για τον υπο κατασκευή κανόνα του «καλού γούστου» που επιχειρεί να συστήσει, κυρίως διότι καθώς μιμούνται δυτικά πρότυπα, τους λείπει παντελώς ο «εθνικός χαρακτήρας». Ο τελευταίος αυτός περίλαμπρα αναδεικνύεται στα κλέφτικα τραγούδια που η

12 Σχεδόν αμέσως πραγματοποιήθηκε και δεύτερη έκδοση το 1828.

πρόσφατη έκδοση του Φωριέλ (1824-1825) είχε κάνει γνωστά και αντικείμενο θαυμασμού στην Ευρώπη: ποίηση που ξαναπιάνει το διακεκομμένο νήμα της ευγενούς αρχαίας, ομηρικής παράδοσης, έργο των ελεύθερων ορεσίβιων Ελλήνων, ποίηση πρωτότυπη, απλή, απέριττη, διακρίνεται για τα αρρενωπά και αφελή κάλλη της (*des beautés mâles et naïves*). Επιπλέον, ισχυρίζεται ο Ρίζος, αν και ο Φωριέλ δημοσίευσε τραγούδια που δεν είναι πολύ παλιά, τα κλέφτικα ανάγονται στους πρώτους χρόνους της οθωμανικής κατάκτησης, κάτι που έχει και το πλεονέκτημα να αποτελεί σημαντική για τον συγγραφέα ένδειξη πως το επαναστατικό πνεύμα εναντίον του στυγνού κατακτητή δεν έσβησε ποτέ, όπως και ο πόθος της ελευθερίας.

Απόλυτα ενημερωμένος για την πνευματική και λογοτεχνική κίνηση των ημερών του, ο Νερουλός θα αναφερθεί ακόμη στον Κοραή, τον Δούκα, τον Καταρτζή, τον αγαπημένο του Χριστόπουλο, τον Μουστοξύδη, τον Φόσκολο, τον Ιωάννη Ζαμπέλιο, τον Κάλβο και τον Σολωμό – μεταξύ άλλων: ποιητές που μάλλον αμηχανία του προκαλούν, οι δύο τελευταίοι ιδιαίτερα, αλλά που τυχαίνει να είναι γνωστοί στο γαλλόφωνο κοινό και έχουν το προτέρημα να εμπνέονται και οι δύο απο την εθνεγερσία του ’21.

Ασφαλώς τυχαίο δεν είναι που το *Μάθημα της νεοελληνικής λογοτεχνίας* του Ρίζου Νερουλού έλαβε χώρα σε ουδέτερο αλλά φιλελληνικό έδαφος, σε μια πολύ κρίσιμη στιγμή για την έκβαση του αγώνα των Ελλήνων για την ανάκτηση της πολιτικής τους ελευθερίας και τη δημιουργία ανεξάρτητου κράτους. Φιλοδοξώντας να συνεχίσει να προσφέρει τις υπηρεσίες του στο ταλανιζόμενο έθνος, ο Νερουλός άδραξε με θεμιτό, κομψό κι ελκυστικό τρόπο, την ευκαιρία να κάνει γνωστή στη φωτισμένη και φιλελεύθερη Ευρώπη την άγνωστη ιστορία όχι μόνον της ελληνικής γραμματείας, αλλά και τη νέα του ελληνική συνείδηση, έτσι όπως την σμίλεψαν η παιδεία του, η ευαισθησία του και οι αμείλικτοι καιροί:[13]

Εδώ σταματώ, με την καρδιά μου σφιγμένη απο θλίψη: τελειώνω την άθλια αυτή αφήγηση: διέγραψα, έστω βιαστικά, την ιστορία του Φαναριού. Όχι, δεν είναι η οδυνηρή ανάμνηση των τόπων όπου γεννήθηκα, των ηθών και των εθίμων με τα οποία ανατράφηκα, που μου υπαγόρευσαν αυτές τις θλιβερές σελίδες.

13 Rizo Néroulos 1827, 86-87· η μετάφραση είναι δική μου.

Απαρνούμενος τις προκαταλήψεις, τις διακρίσεις και τις κάστες, δεν θεώρησα ποτέ μου τον εαυτό μου Φαναριώτη: υπήρξα πάντα Έλληνας, και Έλληνας θα είμαι έως τον τάφο. Αλλά θρηνώ απο τα βάθη της ψυχής μου αυτές τις δυστυχισμένες οικογένειες, αυτούς τους αξιόλογους ανθρώπους, που χάθηκαν ανώφελα. Μετά τον αφανισμό τους, θεωρώ τον εαυτό μου ευτυχή που μπορώ να τους αφιερώσω κάποια μνεία τιμητική. Αλίμονο! δεν είναι ο έπαινός τους που μόλις έγραψα, αλλά ο επικήδειός τους.

Βιβλιογραφία

Αλεξίου, Στυλιανός: *Διονυσίου Σολωμού, Ποιήματα και πεζά*. Επιμέλεια-εισαγωγή Στ. Αλεξίου. Στιγμή 2007.

Αποστολάκης, Γιάννης Μ.: *Τα τραγούδια μας*. Πυρσός 1934.

Βελουδής, Γιώργος: *Διονύσιος Σολωμός. Ποιήματα και πεζά*. Φιλολογική επιμέλεια Γ. Βελουδής. Εκδόσεις Πατάκη 2008.

Γαραντούδης, Ευριπίδης: «Ο Κάλβος εκ των υστέρων». *poema, ηλεκτρονικό περιοδικό για την ποίηση* (2006) www.e-poema.eu/afieromatext.php?id=41

Γεωργαντά, Αθηνά: *Τα θαυμάσια νερά. Ανδρέας Κάλβος. Ο ρομαντισμός, ο βυρωνισμός και ο κόσμος των Καρμπονάρων*. Ερμής 2011.

Δάλλας, Γιάννης: *Η ποιητική του Ανδρέα Κάλβου: Η πνευματική συγκρότηση και η τεχνική των «Ωδών»*. Συνέχεια 1994.

Ζαφειρίου, Λεύκιος: *Ο βίος και το έργο του Ανδρέα Κάλβου (1792-1869)*. Μεταίχμιο 2006.

Ζώρας, Γεώργιος Θ.: *Ανδρέου Κάλβου, Ωδή εις Ιονίους και άλλα μελετήματα.* Σπουδαστήριον Βυζαντινής και Νεοελληνικής Φιλολογίας του Πανεπιστημίου Αθηνών 1960.

Μερακλής, Μ. Γ.: *Ανδρέα Καλβού Ωδαί (1-20). Ερμηνευτική έκδοση.* Βιβλοπωλείον της «Εστίας» χ.χ.

Πασχάλης, Μιχαήλ: *Ξαναδιαβάζοντας τον Κάλβο. Ο Ανδρέας Κάλβος, η Ιταλία και η αρχαιότητα*. Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης 2013.

Calbo, A.: *La Lyre. Odes en grec moderne.* Genève 1824.

Coutelle, Louis: *Formation poétique de Solomos (1815-1833).* Ερμής 1977.

Rizo Néroulos, Jacovaky: *Cours de littérature grecque moderne.* Genève 1827.

Vitti, Mario: *A. Kalvos e i suoi scritti in italiano*. Napoli 1960.

Από τη φιλολογία στη γενετική κριτική: (α)συνέχειες και ρήξεις στην ερμηνεία και έκδοση του πρώτου σχεδίου γραφής των *Ελεύθερων πολιορκισμένων* του Διονύσιου Σολωμού

Κωστής Παύλου *

Αρχίζω με μια διευκρίνιση που αφορά τον τίτλο της ανακοίνωσης: με τον όρο «πρώτο σχέδιο γραφής» των *Ελεύθερων πολιορκισμένων* του Σολωμού αναφέρομαι στην αυτόγραφη εκδοχή που, αρχής γενομένης από την έκδοση Πολυλά (1859), είναι ευρέως γνωστή ως το «Β΄ Σχεδίασμα» του έργου, και η οποία χρονολογικά κυμαίνεται περίπου ανάμεσα στο 1834 και το 1844. Με άλλα λόγια, υιοθετώ τη θέση ενός μέρους της σύγχρονης σολωμικής έρευνας, σύμφωνα με την οποία δεν υφίστανται τρία, αλλά δύο σχέδια γραφής των *Ελεύθερων πολιορκισμένων*, αφού το λεγόμενο «Α΄ Σχεδίασμα» του έργου αποτελεί με ειδολογικούς όρους μία ωδή, αναπόσπαστο μέρος του 23ου κεφαλαίου της *Γυναίκας της Ζάκυθος*· επομένως κάθε απόπειρα ερμηνείας της ωδής αυτής εκτός του πλαισίου της *Γυναίκας* είναι τουλάχιστον παραπλανητική,[1] όσο και αν η ωδή αυτή διατηρεί μιαν εσωτερική σχέση που τη συνδέει με την εναρκτήρια γενετική φάση του πρώτου σχεδίου γραφής των *Ελεύθερων πολιορκισμένων*.[2] Μένει να δικαιολογηθεί η αντικατάσταση του όρου «σχεδίασμα» από τον όρο «σχέδιο γραφής»: ο δισυπόστατος όρος «σχεδίασμα», όρος και αυτός του Πολυλά, χρησιμοποιείται στην καθιερωμένη σολωμική ορολογία για να χαρακτηρίσει τόσο το σύνολο των αυτόγραφων τεκμηρίων ενός έργου του Σολωμού όσο και μέρος των, συνήθως, ιταλικών σεναρίων ή πλάνων του έργου· αντιθέτως, με τον όρο «σχέδιο γραφής», το κέντρο βάρους

* Μέλος της ερευνητικής ομάδας «Multilinguisme, Traduction, Création» του Institut des Textes et Manuscrits modernes (CNRS-Γαλλία) και Συνεργαζόμενο Εκπαιδευτικό Προσωπικό στο Ανοικτό Πανεπιστήμιο Κύπρου.

1 Βλ. Αγγελόπουλος 1988, 32, 117 και Αγγελόπουλος 1998, 257-258, 261-262.

2 Βλ. Τικτοπούλου 1997, 99-101.

Πρακτικά Ε΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτ. 2014): Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία
Τόμος Β΄ (ISBN: 978-960-99699-9-4)
© 2015 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

μετατίθεται κυρίως στη διαδικασία γένεσης, αφού είναι ακριβώς η ανάδειξη των μηχανισμών γένεσης του έργου που πρωτίστως ενδιαφέρει μια *γενετική προσέγγιση*.[3]

Όποιοι και αν είναι οι λόγοι για τους οποίους ο Σολωμός επέλεξε να αφήσει αδημοσίευτο το μεγαλύτερο μέρος της λογοτεχνικής του παραγωγής, ένα είναι βέβαιο: ότι χωρίς τη θεμελιώδη έκδοση του Πολυλά και τις λοιπές μεταθανάτιες εκδόσεις του έργου του ποιητή, δε θα υπήρχε σολωμικό «κείμενο». Και αυτό γιατί το κείμενο εν γένει δεν είναι αποτέλεσμα παραγωγής (με άλλα λόγια γένεσης του έργου), αλλά αποτέλεσμα καθαρά πρόσληψης (η οποία, σε τελευταία ανάλυση, ολίγον ενδιαφέρει αν επικυρώνεται ή όχι από κάποια σχετική απόφαση του συγγραφέα).[4] Πρόκειται βέβαια, στην περίπτωση του Σολωμού, για μιαν ιδιαίτερη μορφή πρόσληψης: από τη μια, οι γλωσσικές, αισθητικές και ιδεολογικές επιλογές του ποιητή περιέπλεξαν –και εν πολλοίς συνεχίζουν να περιπλέκουν– την κριτική σε μιαν αέναη αμηχανία· από την άλλη, με την αδιαφορία ή την άρνησή του να οδηγήσει το μεγαλύτερο μέρος της λογοτεχνικής παραγωγής του στο τυπογραφείο, μας στέρησε οριστικά το τυπωμένο «κείμενό» του, δηλαδή το κείμενο εκείνο που θα αντιπροσώπευε την «πραγματική βούλησή» του.[5]

Δε διαθέτουμε λοιπόν ένα τέτοιο κείμενο, αλλά, τύχη αγαστή, διαθέτουμε πλήθος γενετικών τεκμηρίων των σχεδίων γραφής, επιμελώς συγκεντρωμένων στη μνημειώδη έκδοση των αυτογράφων του Σολωμού από τον Λίνο Πολίτη το 1964.[6] Η αποκάλυψη του εργαστηρίου του ποιητή από τον Πολίτη επέφερε μιαν πραγματική αλλαγή παραδείγματος στις σολωμικές σπουδές και δε θα ήταν υπερβολή ο ισχυρισμός ότι η έκδοση των αυτογράφων έθεσε τις στέρεες βάσεις για μια δυναμική (επαν)ερμηνεία της πρωτεϊκής γραφής του Σολωμού.

3 Για μιαν απόπειρα καταρτισμού μιας λειτουργικής, γενετικά προσανατολισμένης τυπολογίας των αυτόγραφων εγγραφών του Σολωμού βλ. Pavlou 2012/1, 99-104 και Pavlou 2015, 145-148.

4 Βλ. Ferrer 1994, 100.

5 Στο βαθμό φυσικά που υφίσταται πραγματικά μια τέτοια «βούληση». Πράγματι, η γενετική έχει από καιρό διαπιστώσει ότι, στις πλείστες των περιπτώσεων, η λεγόμενη «τελευταία βούληση» του συγγραφέα αποδεικνύεται περισσότερο μια φιλολογικού τύπου διευθέτηση παρά μια αδιαμφισβήτητη πραγματικότητα· περισσότερο δηλαδή μια κειμενοκεντρικού προσανατολισμού κριτική προσαρμογή παρά μια πραγματικότητα που αντανακλάται στα αυτόγραφα ενός συγγραφέα. Για το ζήτημα αυτό, στο οποίο θα επανέλθουμε παρακάτω, βλ. Ferrer 2011α.

6 Βλ. Πολίτης 1964.

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι η κριτική επαναδιαπραγμάτευση μιας τέτοιας γραφής αποτελεί μια διαδικασία ιδιαίτερα περίπλοκη, η οποία μπορεί να οδηγήσει και σε νέες απόπειρες έκδοσης του Σολωμού. Πράγματι, η δημοσίευση των σολωμικών αυτογράφων είχε ως αποτέλεσμα, από τη δεκαετία του 1970 μέχρι και τις μέρες μας, την πραγματοποίηση ενός σημαντικού αριθμού νέων εκδόσεων των έργων ή των σχεδίων γραφής του Σολωμού. Ως γνωστό, οι εκδόσεις αυτές, σύμφωνα με τους επιδιωκόμενους στόχους και τη μεθοδολογία που υιοθετούνται, διακρίνονται σε δύο κατηγορίες: από τη μια οι «συνθετικές» εκδόσεις, τρέχουσα ονομασία στη σολωμική βιβλιογραφία των κριτικών εκδόσεων, αν και όχι πάντα με την αυστηρή σημασία του όρου· από την άλλη οι «αναλυτικές» εκδόσεις, οι οποίες διακρίνουν τις βασικές θεματικές μονάδες στα σχέδια γραφής του Σολωμού κατά τρόπο ώστε αυτές οι τελευταίες να αναπαρίστανται σύμφωνα με τη χρονολογική σειρά γραφής τους και στο πλαίσιο των διαφόρων γενετικών σταδίων.

Όσον αφορά τις συνθετικές εκδόσεις των *Ελεύθερων πολιορκισμένων*, μια έκθεση των μέσων που οι σημαντικότερες από αυτές θέτουν σε εφαρμογή, για να επιλύσουν τα προβλήματα που εμπλέκονται στη δημοσίευσή τους (και των οποίων ακόμη και μια σύνοψη είναι αδύνατο να γίνει στο πλαίσιο μίας ανακοίνωσης[7]), θα καταδείκνυε σαφώς ότι το εκτενές του ανολοκλήρωτου ή ημιτελούς ων *Ελεύθερων πολιορκισμένων* δεν επιτρέπει τον καταρτισμό μιας επαρκούς παραδοσιακής έκδοσης, που να αποσκοπεί δηλαδή στη συγκρότηση ενός «σταθερού» κειμένου, ενός κειμένου *ne varietur*. Απλοποιώντας και συμπυκνώνοντας μια σειρά εκδοτικών πρακτικών, με εμφανείς κυρίως τις μεταξύ τους συγκλίσεις και δευτερευόντως κάποιες αποκλίσεις, σχετικά με το χειρισμό του γενετικού υλικού του σχεδίου –είτε πρόκειται για την έκδοση του «κανόνα» από τον Πολυλά[8] και την παγίωση του πολυλαϊκού παραδείγματος από την έκδοση Πολίτη, είτε για την απόπειρα του Αλεξίου να παρουσιάσει έναν ως επί το πλείστον «ολοκληρωμένο» Σολωμό, αλλά και για την «ανακαίνιση»[9] του

7 Μια λεπτομερής συζήτηση του όλου ζητήματος επιχειρείται στο Pavlou 2012/1, 19-52.

8 Για την πολυλαϊκή μέθοδο έκδοσης γενικά βλ. Καψωμένος 1998. Για τις παρεμβάσεις του Πολυλά ειδικότερα στο κείμενο των *Ελεύθερων πολιορκισμένων* σε σχέση με τα αυτόγραφα του σχεδίου βλ. Mackridge 2001, 115-138.

9 Με την έννοια που ο όρος έχει στην οικοδομική βιομηχανία: η υποδομή μένει

πολυλαϊκού μοντέλου από την έκδοση Βελουδή[10]–, θα μπορούσαμε να πούμε πως στόχος των συνθετικών εκδόσεων παραμένει σταθερά ο ίδιος: η αποκατάσταση, στο μέτρο του δυνατού, ενός ελληνικού ομοιογενούς και «αναγνώσιμου» κειμένου· η εξαγωγή, με άλλα λόγια, μέσα από το σύμφυρμα των αυτογράφων, ενός κειμένου (ή μήπως πρόκειται στην ουσία για ένα μετακείμενο;[11]), το οποίο να χαρακτηρίζεται από τη μέγιστη δυνατή αλληλουχία

λίγο ως πολύ ανέπαφη, και το κτήριο αποκαθίσταται διατηρώντας τα βασικά χαρακτηριστικά της αρχικής του κατασκευής.

10 Πρόκειται για τις εξής εκδόσεις των *Ελεύθερων πολιορκισμένων*: Πολυλάς 1859, 223-282· Πολίτης 1961, 207-250· Αλεξίου 2007, 235-280· Βελουδής 2006· Βελουδής 2008, 205-241. Θα πρέπει ωστόσο να σημειωθεί ότι δικαίως η χωριστή έκδοση των *Ελεύθερων πολιορκισμένων* από τον Βελουδή (Βελουδής 2006) τιτλοφορείται «ερμηνευτική», και αυτό χάρη στον αναλυτικό σχολιασμό που έπεται του κειμένου. Στο σημαντικό αυτό σχολιασμό –που καλύπτει 127 σελίδες, γύρω στο μισό δηλαδή της συνολικής έκτασης του τόμου–, πέραν του ότι ο Βελουδής καταγράφει και δικαιολογεί τις παρεμβάσεις του στο συγκροτημένο από τον Πολυλά κείμενο του έργου (κείμενο που αποτελεί τη βάση και της δικής του έκδοσης), προβαίνει με τρόπο συστηματικό και στην απάντηση των ερωτημάτων που θέτει στην εισαγωγή, στο βαθμό που τα ερωτήματα αυτά αφορούν το καθένα από τα, λιγότερο ή περισσότερο, ολοκληρωμένα επεισόδια, τα οποία αποκαθίστανται στο κείμενο. Πέραν τούτων, ο Βελουδής επιχειρεί να δώσει απαντήσεις και σε πρωταρχικής σημασίας αναπάντητα ερωτήματα ή να σχηματίσει στέρεες υποθέσεις αναφορικά με φλέγοντα ζητήματα που παρέμειναν ανοικτά στη διάρκεια των χρόνων. Κατορθώνει, για παράδειγμα, σε αρκετές περιπτώσεις να ταυτίσει, μέσα από τη μελέτη και ανάλυση των ιταλικών σεναρίων, και με αρκούντως πειστικά επιχειρήματα, τους ομιλητές στους μονολόγους ή τους συνομιλητές στους διαλόγους, καθιστώντας πιο καταληπτή την αφήγηση και διευκολύνοντας το έργο του ερευνητή που επιχειρεί να διαβεί την κινούμενη άμμο της γένεσης του έργου, όπως αυτή λαμβάνει χώρα στα πολύμορφα και πρωτεϊκά αυτόγραφα. Τίποτα λοιπόν πολυτιμότερο από ένα σχολιασμό· όχι μόνο για τον ενθουσιώδη αναγνώστη των κριτικών εκδόσεων αλλά, αίφνης, και για τον γενετιστή του κειμένου, δύσπιστο συνήθως στην αξία των κριτικών εκδόσεων νεότερων έργων των οποίων σώζονται τα αυτόγραφα, αφού του παρέχει ένα επιπλέον εργαλείο –όσο περιορισμένη και αν είναι η χρήση του– για τη μελέτη της γένεσης των *Ελεύθερων πολιορκισμένων*.

11 Για τη διαπίστωση ότι το κείμενο που προκύπτει από μιαν κριτική ή μιαν «επιστημονική» έκδοση (édition savante) συνιστά περισσότερο ένα μετακείμενο παρά ένα κείμενο βλ. Rico 2010, 33· ένα μετακείμενο με την έννοια «μιας μελέτης, όχι μιας έκδοσης, διότι δεν απευθύνεται στον αναγνώστη χάρη σε ένα συγκεκριμένο τρόπο μετάδοσης. Επιδιώκει κατά κάποιον τρόπο να φτάσει σε έναν πλαστό παραλήπτη, του οποίου ο στόχος δεν είναι να αποτιμήσει το κείμενο στην αρχική του μορφή, αλλά να το αναλύσει σε μιαν άλλη αφηρημένη σφαίρα». Σημειώνω ότι η ελληνική απόδοση του παραθέματος αυτού, όπως και όλων των παραθεμάτων από τη ξενόγλωσση βιβλιογραφία που ακολουθούν, είναι δική μου.

και συνοχή, με κόστος ακόμη και τη μείξη διαφορετικών μεταξύ τους επεξεργασιών. Και αυτό, αρχής γενομένης μιας γένεσης που χαρακτηρίζεται από ένα ετερόκλητο μίγμα σε επίπεδο γλωσσικό (ιταλικά-ελληνικά) και αφηγηματικό (θεματικά στοιχεία άνισα ανεπτυγμένα ή σε εμβρυακό στάδιο). Δεν εκπλήσσει λοιπόν που οι συνθετικές εκδόσεις των *Ελεύθερων πολιορκισμένων* –και όχι μόνο– εδράζονται σε μια σειρά υποκειμενικών μεθόδων και, ενίοτε, ισχυρών αισθητικών προτιμήσεων, ενώ συνάμα χαρακτηρίζονται από μιαν εγγενή αδυναμία να ερμηνεύσουν τις διαδικασίες γένεσης, οι οποίες κυρίως ενδιαφέρουν μια γενετική προσέγγιση.

Σε αντίθεση με τις συνθετικές εκδόσεις που επιχειρούν να υποκαταστήσουν τα σολωμικά αυτόγραφα με κείμενα πλασματικά ολοκληρωμένα, οι λεγόμενες αναλυτικές εκδόσεις επιχειρούν να λάβουν σοβαρά υπόψη τη γένεση των σχεδίων γραφής και των έργων του Σολωμού. Και είναι βέβαια στην Ελένη Τσαντσάνογλου που οφείλουμε την επινόηση της εκδοτικής αυτής μεθόδου –ακόμη και την ονομασία της ως «αναλυτική»– με την εκδοτική δοκιμή μέρους των ποιημάτων του Σολωμού που περιλαμβάνονται στο αυτόγραφο τετράδιο *Ζακύνθου αρ. 11* στα τέλη της δεκαετίας του 1970,[12] και την επικύρωση και ενδυνάμωση του εκδοτικού μοντέλου με την έκδοση της *Γυναίκας της Ζάκυθος* στις αρχές της δεκαετίας του 1990.[13] Δε διαθέτουμε ακόμη αναλυτική έκδοση των *Ελεύθερων πολιορκισμένων*, αλλά η σχετική μέθοδος είναι επαρκώς εκπεφρασμένη στις σχετικές εκδόσεις άλλων σχεδίων γραφής του Σολωμού, και κυρίως στις εκδοτικές δοκιμές της εισηγήτριάς της, Ελένης Τσαντσάνογλου.

Η αναλυτική μέθοδος βρίσκεται ποικιλοτρόπως στους αντίποδες της συνθετικής μεθόδου, επιδιώκοντας κατά κάποιον τρόπο να τη βγάλει από τα αδιέξοδα, στα οποία έχει παγιδευτεί. Εξάλλου, τόσο το γεγονός ότι η μέθοδος εφευρίσκεται κατά βάση από την Τσαντσάνογλου όσο και η σπουδαιότητα των εκδοτικών δοκιμών της σε επίπεδο πολυπλοκότητας των σχεδίων γραφής που επιλέγονται (ειδικά της *Γυναίκας της Ζάκυθος*) και ποιότητας του κριτικού λόγου που αναπτύσσεται, καθιστούν σχεδόν υποχρεωτικό

12 Βλ. Τσαντσάνογλου 1982, 163-364 (διδακτορική διατριβή που κατατέθηκε στη Φιλοσοφική Σχολή του Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης το 1977 και υποστηρίχθηκε το 1978).

13 Βλ. Τσαντσάνογλου 1991.

η όποια συζήτηση διεξάγεται σχετικά με την αναλυτική μέθοδο να έχει ως πλοηγό τις σχετικές εκδόσεις της Τσαντσάνογλου.[14]

Βασική προϋπόθεση μιας αναλυτικής έκδοσης, την οποία η Τσαντσάνογλου δικαίως τονίζει, είναι η μοναδικότητα κάθε σχεδίου γραφής του Σολωμού: και το παραμικρό σχέδιο γραφής παρουσιάζει τις μορφικές ιδιαιτερότητές του, συμπεριλαμβανομένου και του βαθμού ολοκλήρωσης ή καλύτερα, στην περίπτωση της ώριμης δημιουργίας του ποιητή, μη ολοκλήρωσής του. Ο φιλόδοξος εκδότης που εμπνέεται από την αναλυτική μέθοδο θα πρέπει, ως εκ τούτου, να λάβει σοβαρά υπόψη του τις ιδιαιτερότητες του κάθε σχεδίου γραφής, προσαρμόζοντας αναλόγως τη μέθοδο.[15] Η αναλυτική έκδοση λαμβάνει επίσης υπόψη και αναλύει (όπως εξάλλου δηλώνει και το όνομά της) τις δύο βασικές στρατηγικές, μέσω των οποίων ο Σολωμός προχωρεί στη δόμηση των θεματικών ενοτήτων: το πήγαινε-έλα ανάμεσα στα ιταλικά σενάρια και την πραγμάτωση των ελληνικών στίχων και τη διαδικασία της «σύνθεσης» / «αποσύνθεσης» των ελληνικών εκφωνημάτων στο πλαίσιο των σταδίων επεξεργασίας.[16]

Αναμφισβήτητα, η έμφαση στη μοναδικότητα των σχεδίων γραφής και η ανάλυση των βασικών στρατηγικών γραφής αποτελούν βασικές αρχές που μοιράζονται η αναλυτική μέθοδος έκδοσης των σολωμικών κειμένων και η γενετική κριτική γενικότερα. Από εκεί και πέρα, όμως, τα όσα χωρίζουν τις δύο προσεγγίσεις είναι πολύ περισσότερα από τα όσα τις ενώνουν: το εκδοτικό-ερμηνευτικό μοντέλο της αναλυτικής μεθόδου διέπεται από μιαν κατά βάση φιλολογική λογική στη διαπραγμάτευση των αυτόγραφων-γενετικών ενδείξεων των σχεδίων γραφής[17] και ένα

14 Υπάρχουν βέβαια και άλλες αναλυτικές εκδόσεις ή προτάσεις για μια «χρονολογική» έκδοση (ο όρος «χρονολογική» ανήκει στον Γιώργο Κεχαγιόγλου) των σχεδίων γραφής του Σολωμού: Κεχαγιόγλου 1979· Αγγελόπουλος 1988· Κεχαγιόγλου 1997· Αγγελόπουλος 2001· Τικτοπούλου 2003.

15 Βλ. Τσαντσάνογλου 1982, 167-168 και Τσαντσάνογλου 1991, ιδ΄-ιε΄.

16 Βλ. Τσαντσάνογλου 1982, 172-178.

17 Η διαπίστωση για «την ευφυή αλλαγή παραδείγματος» που η αναλυτική μέθοδος της Τσαντσάνογλου επέφερε στις «σολωμικές σπουδές» και τη «νεοελληνική φιλολογία» γενικότερα (Συντακτική Επιτροπή 2009, 8) αποτελεί γεγονός αναντίρρητο. Θα πρέπει βέβαια να έχουμε μόνιμα κατά νου ότι, σε ένα τουλάχιστον γενικότερο θεωρητικό επίπεδο, η αλλαγή αυτή παραδείγματος λαμβάνει χώρα στο εσωτερικό του τότε κυρίαρχου φιλολογικού κανόνα, απομακρύνοντας την αναλυτική μέθοδο από την παραδοσιακή φιλολογία και

σαφή φιλολογικό προσανατολισμό που καταλήγει στη θέσπιση ενός χρηστικού κειμένου, στοιχεία που καθιστούν και αυτό το μοντέλο ανεπαρκές για μιαν εις βάθος εξέταση της γένεσης των σχεδίων γραφής του Σολωμού. Αντιθέτως, μία ενδεχόμενη γενετική προσέγγιση θα επικεντρωνόταν στην ενδελεχή μελέτη των αυτογράφων του Σολωμού με σκοπό την αποσαφήνιση των διαδικασιών γένεσης των σχεδίων γραφής ή των έργων του και θα κατέληγε, στην καλύτερη περίπτωση, σε μια γενετικά προσανατολισμένη έκδοση του αυτόγραφου υλικού. Προτού όμως επικεντρωθώ στις βασικότερες διαφοροποιήσεις μεταξύ αναλυτικής μεθόδου και γενετικής κριτικής,[18] κρίνω σκόπιμο να επιμείνω τουλάχιστον στις κύριες διαφοροποιήσεις ανάμεσα στη γενετική και τη φιλολογία.

Ο καλύτερος ίσως τρόπος για να ορίσει κανείς συνοπτικά[19] τη γενετική κριτική είναι μέσα από την αντιπαραβολή της με τη φιλολογία. Η φιλολογία[20] είναι, ήδη από τις μακρινές απαρχές

φέρνοντάς τη πλησιέστερα σε ό,τι ευρύτερα ονομάζεται «γενετική φιλολογία». Οι αρχές ωστόσο και οι επιδιώξεις της γενετικής φιλολογίας αποκλίνουν σημαντικά από αυτές της γενετικής κριτικής. Το ζήτημα όμως είναι πολύπλοκο και απαιτεί περαιτέρω ανάπτυξη, η οποία είναι αδύνατο να επιχειρηθεί εδώ.

18 Η όλη συζήτηση επικεντρώνεται σχεδόν αποκλειστικά στην ανάδειξη των θεωρητικών και μεθοδολογικών αποκλίσεων μεταξύ της γενετικής κριτικής και της αναλυτικής μεθόδου αφήνοντας εκτός τη συνθετική μέθοδο, αφού είναι φανερό ότι αυτήν την τελευταία ελάχιστα (έως καθόλου) την ενδιαφέρει η ανάδειξη και ερμηνεία των διαδικασιών γένεσης των σολωμικών σχεδίων γραφής. Θα πρέπει εντούτοις, για λόγους μιας δίκαιης αποτίμησης, να τονιστούν δύο σημεία: (α) δεν αποκλείονται οι περιπτώσεις στις οποίες μια συνθετική έκδοση, και δη ο σχολιασμός που τη συνοδεύει, να περιέχει στοιχεία χρήσιμα για το γενετιστή του σολωμικού έργου (βλ. παραπάνω, σημ. 10)· (β) η διαπίστωση ότι η αναλυτική μέθοδος «χρονικά συνέπιπτε και συμπτωματικά τεμνόταν με τη γαλλική "γενετική κριτική"» (Συντακτική Επιτροπή 2009, 8) ισχύει μόνο εν μέρει όσον αφορά το δεύτερο σκέλος της, αφού, όπως ελπίζω να καταδειχθεί στη συνέχεια, τα σημεία τομής μεταξύ των δύο προσεγγίσεων είναι πολύ λιγότερα από ό,τι φαίνεται με μιαν πρώτη ματιά.

19 Συνοπτικά και εκ των πραγμάτων λειψά και αποσπασματικά, θα πρέπει να ομολογήσουμε, αφού μία ολοκληρωμένη παρουσίαση των επιστημολογικών και των μεθοδολογικών αρχών και των επιδιώξεων της γενετικής κριτικής, όπως αυτές διαμορφώθηκαν τα τελευταία τριανταπέντε χρόνια, και όπως φυσικά συνεχίζουν να εξελίσσονται διαρκώς στις μέρες μας, θα υπερέβαινε κατά πολύ το πλαίσιο μιας ανακοίνωσης.

20 Με τον πολυσήμαντο –λόγω μακραίωνης ιστορίας και ύπαρξης πολλών νεότερων διαφορετικών εθνικών παραδόσεων– όρο φιλολογία αναφέρομαι εδώ κυρίως στην «κριτική των κειμένων» (textual criticism), η οποία, στην κλασική της

της, η επιστήμη του κειμένου· η επιστήμη που ως βασικότερο στόχο έχει τη σύσταση ενός κειμένου στο «γράμμα» του, ενός δηλαδή κειμένου που θα εκπροσωπεί ενδεχομένως την «τελική» ή «έσχατη βούληση» του συγγραφέα, ενός κειμένου κατά το δυνατόν *ne varietur*, ενός τέλος πάντων κειμένου που επιδιώκει να καταστεί –αν όχι να επιβληθεί ως– κείμενο αναφοράς. Στο ενιαίο και αδιάσπαστο αυτό εγχείρημα της φιλολογίας, η γενετική κριτική αντιτάσσει ένα αντικείμενο πολλαπλό, ασταθές και πρωτεϊκό. Η πολλαπλότητα αυτή εκπροσωπείται από το *«avant-texte»*, το «*προκείμενο»*.[21] Ο όρος «προκείμενο» προσδιορίζει το σύνολο των αυτόγραφων τεκμηρίων των σχετικών με τη γένεση ενός σχεδίου γραφής ή ενός έργου, και κυρίως το αποτέλεσμα του κριτικού μετασχηματισμού του συνόλου αυτού σε ένα φάκελο στοιχείων που έχουν τύχει ανάλυσης και ανάγνωσης, μεταγραφής και χρονολογικής ταξινόμησης.[22] Δεν πρόκειται πάντα για εύκολο εγχείρημα, και σίγουρα όχι στην περίπτωση των *Ελεύθερων πολιορκισμένων*,[23] όπου για παράδειγμα –και αυτή δεν είναι παρά

τουλάχιστον μορφή, «επιχειρεί να εγκαθιδρύσει τις εκδοτικές αρχές και τις μεθόδους σύμφωνα με τις οποίες ένας φιλολογικός επιμελητής οργανώνει και παρουσιάζει στο κοινό το *κείμενο* ενός λογοτεχνικού ή άλλου έργου» (Abrams 2005, 197· δικά μου τα πλάγια στοιχεία). Η διευκρίνιση αυτή είναι αναγκαία και για τον επιπλέον λόγο ότι η γενετική κριτική παρουσιάζει σημαντικά σημεία σύγκλισης με ορισμένες νεότερες φιλολογικές παραδόσεις, όπως για παράδειγμα με τη «ρωσική κειμενολογία», με την οποία μοιράζεται το ενδιαφέρον για κατανόηση των διαδικασιών γραφής (βλ. σχετικά Ferrer 2007, 6-7).

21 Δική μου η ελληνική απόδοση του όρου.

22 Για μία ουσιαστική παρουσίαση του ιστορικού εμφάνισης της έννοιας *avant-texte* (*προκείμενο*), καθώς και των ποικίλων κριτικών ανασχηματισμών και σημασιοδοτήσεων που η έννοια αυτή δέχτηκε στο πλαίσιο ανάπτυξης των γαλλικών γενετικών σπουδών βλ. Ferrer, 2010α.

23 Δυστυχώς, δεν υπάρχει εδώ η δυνατότητα να εκτεθούν αναλυτικά τα διάφορα στάδια και η όλη διαδικασία συγκρότησης ενός προκειμένου γενικότερα (για το θέμα βλ. Grésillon 1994, 110-136· Grésillon 2008, 43-65· Biasi 2008· Biasi 2011, 129-145) ή του προκειμένου του πρώτου σχεδίου γραφής των *Ελεύθερων πολιορκισμένων* ειδικότερα (βλ. σχετικά Pavlou 2015, 148-156). Περιορίζομαι να αναφέρω ότι σε πολύ αδρές γραμμές –χωρίς εκ των πραγμάτων να υπεισέρχομαι σε λεπτομέρειες, στις οποίες και βρίσκεται τις πλείστες φορές η πεμπτουσία του όλου εγχειρήματος– ένα προκείμενο συγκροτείται μέσα από τα εξής διακριτά αλλά και αλληλένδετα μεταξύ τους στάδια: την ταυτοποίηση όλων των αυτόγραφων τεκμηρίων που συνδέονται με τη γένεση ενός έργου ή σχεδίου γραφής, τη διπλωματική τους μεταγραφή, τη διάκριση των σημαντικότερων και χρονικά εκτενέστερων γενετικών φάσεων, τη χρονολογική ταξινόμηση των αυτόγραφων τεκμηρίων (τόσο την αποκατάσταση της χρονολογικής σειράς μεταξύ των

μία μόνο δυσκολία ανάμεσα στις πολλές– η σχετική έστω αποκατάσταση τόσο της χωροχρονικότητας της γραφής σε κάθε χειρόγραφη σελίδα όσο και της χρονολογίας της γραφής ανάμεσα στις αυτόγραφες σελίδες συνιστούν ενίοτε ένα ανυπέρβλητο εμπόδιο.[24]

Είναι προφανές ότι μέχρι τη στιγμή της ολοκλήρωσης συγκρότησης του προκειμένου –με το πέρας δηλαδή αποκατάστασης της μικρο- και μακρογενετικής χρονολογίας της γραφής– η όλη εργασία μπορεί εύλογα να ταυτιστεί με μιαν καθαρά φιλολογική προσέγγιση. Ωστόσο, δεν είναι παρά μετά την ολοκλήρωση της διαδικασίας αυτής, που η καθαυτό γενετική εργασία αρχίζει, και η οποία συνίσταται στον εντοπισμό και την ερμηνεία των διαδικασιών γραφής. Επομένως, η φιλολογική εργασία που προϋποθέτει το προκείμενο δε συνιστά για το γενετιστή έναν αυτοσκοπό, αλλά απλώς ένα μέσο, ένα περιγραφικό εργαλείο που θα του επιτρέψει, όπως σημειώνει η Almuth Grésillon, να «κατανοήσει την αργή ανάδυση ενός έργου, να συλλάβει και να ερμηνεύσει όλα αυτά που δεν μπορούν να αναχθούν στη φιλολογική προσέγγιση της ταξινόμησης».[25] Η γενετική αντιμετώπιση αρχίζει λοιπόν εκεί που τερματίζει η φιλολογική εργασία, με τη γενετική κριτική να συνιστά –παραφράζοντας τον τίτλο σχετικής μελέτης του Jean-

χειρόγραφων σελίδων στο πλαίσιο της καθεμιάς από τις γενετικές φάσεις, όσο και την αποκατάσταση της, σχετικής έστω, χρονολογικής σειράς γραφής των διαφόρων στοιχείων στο εσωτερικό της καθεμιάς από τις χειρόγραφες αυτές σελίδες) και τέλος, τη δημιουργία του συνοπτικού πίνακα της γένεσης του έργου ή του σχεδίου γραφής.

24 Άλλα προβλήματα που συνδέονται με τη συγκρότηση και ανάλυση του προκειμένου του πρώτου σχεδίου γραφής των *Ελεύθερων πολιορκισμένων*: η ακριβής ένταξη των περισσότερων από τα αυτόγραφα που ο Λίνος Πολίτης συγκέντρωσε σε μιαν ξεχωριστή ενότητα, την οποία ονόμασε «Στοχασμοί» (βλ. Πολίτης 1964, 469-484), στο γενετικό φάκελο του πρώτου σχεδίου γραφής· η σαφής διάκριση των κύριων γενετικών φάσεων· η δυσκολία δόμησης ενός στέρεου συνοπτικού πίνακα της γένεσης, δυσκολία η οποία προέρχεται, μεταξύ άλλων, και από το γεγονός ότι ο Σολωμός συχνά στο πρώτο σχέδιο γραφής εργάζεται παράλληλα σε περισσότερες από μία χειρόγραφες σελίδες (πρακτική που δικαιολογεί και την επιλογή των λυτών φύλλων, σε αντίθεση με προηγούμενα σχέδια γραφής όπου ο ποιητής χρησιμοποιεί τετράδια), πράγμα που περιπλέκει επιπλέον την αποκατάσταση μιας πλήρους χρονολογίας της γραφής. Γι' αυτά και άλλα προβλήματα, καθώς και για κάποιες προτάσεις χειρισμού ή επίλυσής τους βλ. Pavlou 2015, 148-156.

25 Grésillon 2008, 27.

Louis Lebrave[26]– έναν αυτόνομο κλάδο, και σε καμία περίπτωση μία σύγχρονη «ενσάρκωση» της φιλολογίας.[27]

Πράγματι, η γενετική κατόρθωσε να διαφύγει από τα αξιώματα της παλαιότερης φιλολογικής προσέγγισης των αυτογράφων, αντιπαραθέτοντας την αρχή της *εξαντλητικότητας*[28] στον *εκλεκτισμό* της φιλολογικής προσέγγισης: για τη φιλολογία, κλάδο που ασχολείται με τη σύσταση του –σε εισαγωγικά πάντα– «τελικού» ή «οριστικού» κειμένου, υπάρχουν σε ένα γενετικό φάκελο στοιχεία που ευνοούν τη μετάδοση του κειμένου, με τα υπόλοιπα στοιχεία να θεωρούνται ως περιττά, ως *απόβλητα*· αντιθέτως, για τη γενετική κριτική, κλάδο της κριτικής που ασχολείται με την ερμηνεία *παραγωγής* του κειμένου, κάθε αυτόγραφο ίχνος, όποια και αν είναι η έκταση και η θέση του στο γενετικό φάκελο, αποτελεί ένα σημαίνον στοιχείο, ένα στοιχείο επιδεκτικό ανάλυσης πριν αποφασιστεί ο λιγότερο ή περισσότερο σημαντικός ρόλος του στη διαδικασία της γένεσης. Η γενετική προσέγγιση επιμένει στο ότι μόνο η έρευνα είναι ικανή να επισημάνει και να ιεραρχήσει ενδεχόμενες διαφορές σημαντικότητας ανάμεσα στα γενετικά

26 Βλ. Lebrave 1992. Ενδιαφέροντα είναι τα όσα σημειώνει στη μελέτη του αυτή ο Lebrave σχετικά με τα «ολισθήματα» των φιλολογικών προσεγγίσεων του 19ου και των αρχών του 20ου αιώνα, έργων των οποίων σώζονται τα αυτόγραφα, και τα οποία, τηρουμένων των αναλογιών, δύνανται να συνοψίσουν σε πολύ μεγάλο βαθμό και ορισμένα από τα αντίστοιχα «ολισθήματα» των συνθετικών εκδόσεων (και ειδικότερα της έκδοσης Αλεξίου, 2007): «υπεροχή του οριστικού κειμένου, το οποίο να χαρακτηρίζεται από την τελειότητα και την ολοκλήρωσή του, ακόμη και όταν […] αυτό δεν υπήρξε ποτέ· πανταχού παρουσία του συγγραφέα, βιογραφικό και ψυχολογικό υποκείμενο που εγγυάται την αυθεντικότητα του κειμένου· αναγωγισμός του εκφερόμενου λόγου (réductionnisme énonciatif) τυφλός στις διαδικασίες παραγωγής, που παραπέμπει σε μιαν έμπνευση της οποίας οι άφατοι μηχανισμοί διαφεύγουν κάθε ανάλυσης».

27 Το πλέον πρόσφατο, από όσο μπόρεσα να διαπιστώσω, παράδειγμα έμμεσης πλην σαφούς συμπερίληψης της γενετικής κριτικής στις φιλολογικές μεθόδους εντοπίζεται στο Italia και Raboni 2010, 26-28. Πρόκειται για το βασικότερο εγχειρίδιο «φιλολογίας του συγγραφέα» (filologia d'autore)· η απόπειρα λοιπόν «συγχώνευσης» (σε σημείο που να γίνεται λόγος για σύσταση κριτικών εκδόσεων από τους γάλλους γενετιστές!), θα πρέπει να θεωρηθεί πράγμα εν πολλοίς αναμενόμενο, δεδομένης της εξαιρετικά μακράς και ισχυρής ιταλικής φιλολογικής παράδοσης.

28 Εξαντλητικότητα στο ανθρώπινο μέτρο του δυνατού φυσικά, γιατί αν επιμείνουμε υπερβολικά τότε, όπως μας προειδοποιεί ο Peri 2015, δεν κάνουμε άλλο από το να υιοθετούμε ένα βολικό θετικιστικό μύθο που, στο πλαίσιο της φιλολογικής παράδοσης αλλά και ευρύτερα, έχει πληγεί ανεπανόρθωτα.

τεκμήρια και να εντοπίσει τις ευμετάβλητες δυνάμεις αναλόγως των διαθέσιμων στοιχείων· εκ των προτέρων, ωστόσο, όλα τα στοιχεία θα πρέπει να τίθενται στο ίδιο επίπεδο.[29] Το «τυχαίο» στη γραφή –με την έννοια του απρόβλεπτου και απροσχεδίαστου– αποτελεί ένα πολύ καλό παράδειγμα που σηματοδοτεί ακόμη περισσότερο την ουσιαστική διαφορά ανάμεσα στους δύο κλάδους: για τη φιλολογία το τυχαίο είναι ένα φαινόμενο που διαταράσσει την επαρκή μετάδοση του κειμένου, ένα φαινόμενο «παραφθοράς» του κειμένου μεταξύ άλλων· για τη γενετική κριτική, αντιθέτως, το τυχαίο αντιπροσωπεύει ένα πεδίο γόνιμων διερωτήσεων σχετικά με τις διαστάσεις και το ρόλο της «απροβλεψιμότητας» στη γένεση του κειμένου.[30]

Ωστόσο, θα μπορούσε δικαίως να αντιτείνει κάποιος: φιλόλογοι και γενετιστές του κειμένου δεν εργάζονται στα ίδια πράγματα; Συγκεκριμένα σε σωρούς χειρογράφων χρονολογικά ταξινομημένων, επιχειρώντας σε τελευταία ανάλυση να σκιαγραφήσουν τη γένεση ενός έργου; Πράγματι· με τη διαφορά όμως ότι φιλόλογοι και γενετιστές έχουν διαφορετική αντίληψη των πραγμάτων. Θα λέγαμε, παραφράζοντας σχετικές διαπιστώσεις της Grésillon,[31] ότι ο φιλόλογος αντιλαμβάνεται το σωρό αυτό των χειρογράφων ως μια σειρά *δομών*, μια σειρά μορφών λίγο ως πολύ σταθεροποιημένων, ενώ ο γενετιστής επιχειρεί να εξιχνιάσει σε αυτά τη *διαδρομή*, την εξέλιξη μιας διαδικασίας γραφής, της οποίας η πορεία είναι συχνά ελικοειδής, και όπου οι παλινδρομήσεις, οι διακοπές και οι οριστικές ρήξεις είναι συχνότερες από την όποια πρόοδο. Για το φιλόλογο, οι όποιες διακλαδώσεις στη γενετική διαδικασία του έργου κυβερνώνται από μία δυαδική λογική (την αποκλειστική λογική του στέμματος, ακόμη και όταν μια τέτοια λογική παραφράζεται ή παραλλάσσεται συχνά στο φιλολογικό σχολιασμό, στις περιπτώσεις που η έκδοση αφορά ένα έργο του οποίου σώζονται τα αυτόγραφα). Αντιθέτως –για να επιμείνουμε λίγο ακόμη στις «διακλαδώσεις» και στη μεταφορά από το φυτικό

29 Βλ. Biasi 2008, 30.

30 Βλ. Ferrer 2009 και Ferrer 2011β, 54-61 (αμφότερες οι μελέτες περιέχουν και αρκετά παραδείγματα περιστάσεων «τυχαίου» στη γραφή, τόσο εξωγενετικών –εξωτερικά γεγονότα που κάνουν τη γένεση του έργου να παρεκκλίνει από την πορεία που είχε πάρει– όσο και ενδογενετικών – που εκπορεύονται δηλαδή από το εσωτερικό της ίδιας της διαδικασίας γραφής).

31 Βλ. Grésillon 1999, 54.

βασίλειο– ο γενετιστής ακολουθεί τους μαιάνδρους ενός ριζώματος του οποίου οι ρίζες πολλαπλασιάζονται, χάνονται και αναφύονται αλλού.[32] Ο γενετιστής του κειμένου δεν αρκείται μάλιστα να ανασυστήσει τη συχνά δαιδαλώδη αυτή διαδρομή, αλλά προχωρεί και στην απόπειρα ερμηνείας της (πηγαίνοντας έτσι πολύ παραπέρα από το σημείο τερματισμού της φιλολογίας που είναι η σύσταση ενός κειμένου). Όπως καίρια το συνοψίζει ο Ferrer:

> Η γενετική κριτική αποτελεί ταυτόχρονα μία περισσότερο και μία λιγότερο υλική επιδίωξη από την κριτική των κειμένων. Είναι περισσότερο αφηρημένη, διότι τελικός στόχος της δεν είναι ένα τυπώσιμο κείμενο αλλά μία κίνηση, η διαδικασία γραφής, η οποία μόνο κατά προσέγγιση μπορεί να αποκατασταθεί από τα υπάρχοντα έγγραφα και μόνο ατελώς να αναπαρασταθεί […] από μία "γενετική" έκδοση ή από μία υπερκειμενική αναπαράσταση. Είναι επίσης περισσότερο συγκεκριμένη, στο βαθμό που δεν πάει πέραν από τα υπάρχοντα έγγραφα προς ένα ιδανικό κείμενο το οποίο δεν υπήρξε ποτέ και πουθενά, αλλά αντιθέτως πασχίζει να ανασυστήσει, από όλες τις ενδείξεις που μπορεί να συγκεντρώσει, μία ιστορικά μαρτυρημένη αλυσίδα γεγονότων. Η ανασύσταση μιας αλυσίδας γεγονότων, ωστόσο, είναι περισσότερο από μία χαρτογράφηση των διαδοχικών σταδίων. Η γενετική κριτική δε λειαίνει απλώς το έδαφος για τη λογοτεχνική κριτική· είναι άρρηκτα αναμεμειγμένη με αυτή. Η γενετική προσέγγιση είναι ένα είδος λογοτεχνικής κριτικής, αλλά δεν μπορεί να διαχωριστεί από τις άλλες μορφές διότι, αν πρόκειται να είναι κάτι περισσότερο από περιγραφή, απαιτεί μία ή περισσότερες αρχές εξήγησης, οι οποίες μπορούν να ανευρεθούν στην αφηγηματολογία, στην κοινωνιολογική ή ψυχαναλυτική ερμηνεία, και ούτω καθεξής.[33]

Ας επιστρέψουμε όμως στην εξέταση ορισμένων βασικών διαφοροποιήσεων στους στόχους, τις αρχές και τη μεθοδολογία ανάμεσα

32 Πβ. και τις καίριες παρατηρήσεις της Grésillon 2008, 28, όπου η γενετική προσέγγιση συσχετίζεται περισσότερο «με τη θεωρία των καταστροφών παρά με τη δενδρική δομή που καθορίζεται από τα φιλολογικά "στέμματα", περαιτέρω με τα "ριζώματα" των Deleuze-Guattari παρά με τη δυαδική λογική της δομικής θεωρίας, συχνότερα με τους υπερκειμενικούς συσχετισμούς παρά με το Κείμενο με Κ κεφαλαίο».

33 Ferrer 2002, 49· πβ. και τα όσα σημειώνονται στο Grésillon 1994, 161-175 και στο Biasi, 2011, 192-218.

στην αναλυτική προσέγγιση και στη γενετική κριτική –έχοντας πάντα κατά νου τα βασικά διδάγματα που εκπορεύονται από την εξέταση του προκειμένου του πρώτου σχεδίου των *Ελεύθερων πολιορκισμένων*–, πράγμα που θα μας επιτρέψει και την παράλληλη ανάδειξη επιμέρους διαφοροποιήσεων ανάμεσα στη φιλολογία και τη γενετική γενικότερα.

Καταρχάς –και χωρίς να επιθυμώ σε καμία περίπτωση να εμπλακώ στη διαμάχη ανάμεσα στους επικριτές και τους υποστηρικτές της αναλυτικής μεθόδου[34]–, η αναλυτική προσέγγιση στοχεύει περισσότερο στην αποκατάσταση ενός *καταληπτού κειμένου*, και σαφώς λιγότερο στην αποκατάσταση της *«καταληπτότητας» της γένεσης*. Ως εκ τούτου, στην προσέγγιση αυτή δεν εκπροσωπούνται παρά ελάχιστο οι διαδικασίες γραφής και, επομένως, ο αναγνώστης που θα επιχειρήσει να ανασυγκροτήσει τη γένεση των *Ελεύθερων πολιορκισμένων* στηριζόμενος σε μιαν αναλυτική έκδοσή τους (όταν και εφόσον μια τέτοια έκδοση υπάρξει μελλοντικά, και νοουμένου φυσικά ότι οι μεθοδολογικές αρχές και οι επιδιώξεις της αναλυτικής μεθόδου παραμένουν αυτές που γνωρίζουμε σήμερα), δε θα μπορέσει να το πράξει παρά μερικώς, και μέσα από μια συνεχή και επισταμένη καταφυγή στα χειρόγραφα. Η σαφής εξάρτηση από τη φιλολογική σκέψη που διέπει την αναλυτική μέθοδο φαίνεται εξάλλου και από το ότι τη χρηστική έκδοση, στην οποία αυτή στοχεύει, ενδιαφέρουν κυρίως τα τελικά στάδια της παραγωγικής διαδικασίας και η λεγόμενη «τελευταία βούληση» του συγγραφέα. Είναι γεγονός ότι, τα τελευταία χρόνια, και η ίδια η φιλολογία άρχισε να κάνει δεύτερες σκέψεις σχετικά με τη νομιμότητα ή/και σκοπιμότητα απόλυτης υποταγής του εκδοτικού εγχειρήματος, σε όλες ανεξαιρέτως τις περιπτώσεις, στην «τελευταία βούληση» του συγγραφέα.[35] Η γενετική κριτική έχει προχωρήσει όμως και ένα βήμα παρακάτω, διαπιστώνοντας ότι, κατά τη δημιουργική διαδικασία, η συγγραφική βούληση τελεί υπό μία «αέναη ολίσθηση»[36] σε κάθε γενετικό στάδιο, ακόμη και σε κάθε πράξη της γραφής. Χρονολογικά μιλώντας, υπάρχει όντως μία

34 Για μιαν κριτική στην αναλυτική μέθοδο βλ. κυρίως Αλεξίου, 1997, 18-21, 36-41· για μιαν απάντηση στον Αλεξίου και μιαν ευρεία υπεράσπιση της αναλυτικής προσέγγισης βλ. Κεχαγιόγλου, 1998.

35 Βλ. για παράδειγμα τις νεότερες θέσεις της ιταλικής σχολής της «φιλολογίας του συγγραφέα» στο Italia 2011 και Italia 2013, 13-52.

36 Ferrer 2011α, 101.

τελευταία συγγραφική βούληση, η οποία ωστόσο δεν περικλείει κατ' ανάγκη τις μυριάδες των προηγούμενων βουλήσεων,[37] που συνυπάρχουν με αυτή μέσα στην παραγωγική διαδικασία. Εξάλλου, όπως παρατηρεί ο Ferrer, «η ιδέα μιας ενοποιημένης και έσχατης βούλησης του συγγραφέα είναι επίμονη, είναι ακόμη και ακαταμάχητη, αλλά δεν υφίσταται παρά σε ένα συντελεσμένο μέλλοντα».[38] Πρόκειται με άλλα λόγια –προεκτείνοντας τη συλλογιστική του Ferrer– για το αποτέλεσμα μιας μόνιμα ετεροχρονισμένης ενέργειας εκ μέρους του φιλολογικού εκδότη, η οποία στην πραγματικότητα παραμορφώνει και περιορίζει τη δυναμική της γενετικής-παραγωγικής διαδικασίας ενός έργου.

Επιπλέον, η πεμπτουσία της αναλυτικής έκδοσης βρίσκεται στην υποταγή των παραλλαγών στα όρια μιας άκαμπτης διάταξης στο πλαίσιο των θεματικών ενοτήτων, ούτως ώστε το σύστημα να διατηρεί τη συνοχή και την «καταληπτότητά» του. Υποβόσκει, επομένως, μία ταξινομική λογική, με τον εκδότη να είναι αναγκασμένος να ταξινομεί εκ των προτέρων όλες τις παραλλαγές, ακόμη και αυτές που αντιστέκονται σθεναρά στην όποια λογική ταξινόμησης. Πέραν του ότι μία τέτοια λογική είναι παντελώς ξένη με την κινούμενη άμμο των σολωμικών αυτογράφων και πολύ περισσότερο των λυτών φύλλων των *Ελεύθερων πολιορκισμένων*, είναι επίσης σαφές ότι η έννοια της παραλλαγής, όπως εφαρμόζεται στις αναλυτικές εκδόσεις, προσιδιάζει στο *στατικό και ομοιόμορφο* περιεχόμενο που έχει η παραλλαγή στη φιλολογική εργασία και κατ' επέκταση στις κριτικές εκδόσεις, και απομακρύνεται σημαντικά από τη *δυναμική και ποικιλόμορφη* σημασία που προσδίδει σε αυτήν η γενετική κριτική.[39] Η συσσώρευση επίσης παραλλαγών που υπακούουν στον ίδιο θεματικό πυρήνα –αν φυσικά συνηγορήσουμε σε μιαν τέτοια πραγματικότητα, αφού ο ακριβής ορισμός ενός θέματος και η διαφοροποίησή του από ένα άλλο θέμα δεν είναι, σε θεωρητικό και πρακτικό επίπεδο, καθόλου εύκολο εγχείρημα[40]– και η παράθεσή τους στα διάφορα χρονολογικά στάδια της γένεσής τους υπακούουν σε μια βασική

37 Βλ. Ferrer 2011α, 103.
38 Ferrer 2011a, 104.
39 Για μια σχετική συζήτηση βλ. Ferrer και Lebrave 1991 και πιο πρόσφατα Ferrer 2011β, 130-139.
40 Σχετική συζήτηση στο Peri 2015.

αρχή της κριτικής του κειμένου και της φιλολογίας γενικότερα: την *επανάληψη* του κειμένου, χάρη στην οποία η φιλολογία εκπληρώνει το βασικό της στόχο, ο οποίος είναι η *σύσταση* του κειμένου. Αντιθέτως, η γενετική κριτική, καθώς πρόκειται για τη μελέτη της κειμενικής *επινόησης*, ενδιαφέρεται ακριβώς με ό,τι *δεν* αποτελεί επανάληψη.[41] Αυτή δε η διαφορά βάσης ανάμεσα στη φιλολογία και τη γενετική κριτική γίνεται ακόμη πιο φανερή από τη στάση αμφοτέρων έναντι στο χειρισμό του γενετικού υλικού ενός ημιτελούς έργου, κατεξοχήν παράδειγμα του οποίου, σε ολόκληρη τη νεότερη ευρωπαϊκή λογοτεχνία, αποτελούν οι *Ελεύθεροι πολιορκισμένοι*: ό,τι για τη γενετική κριτική αποτελεί μία εξαιρετική ευκαιρία γόνιμης εξέτασης και ανάλυσης του εργαστηρίου του συγγραφέα, για τη φιλολογία αποτελεί μια μεγάλη έγνοια –αν όχι έναν αδιέξοδο εφιάλτη–, ένα πρόβλημα που δεν μπορεί να βρει μία ικανοποιητική και κοινώς αποδεκτή λύση.

Τέλος, η αναλυτική έκδοση επιδιώκει «να προσφέρει όλο το υλικό σε όλα τα στάδια της επεξεργασίας του».[42] Τηρείται όμως κάτι τέτοιο; Αν ναι, γιατί οι λεγόμενοι στοχασμοί του ποιητή –στην επανοριοθέτηση της σημασίας και της λειτουργίας των οποίων προβαίνει μάλιστα η Τσαντσάνογλου[43]– τοποθετούνται σε υπόμνημα ξεχωριστό από το κείμενο; Μήπως δεν αποτελούν αναπόσπαστο μέρος του «υλικού»; Μήπως δεν αποτελούν αναπόσπαστο μέρος των «σταδίων της επεξεργασίας»;[44] Ή μήπως θεωρούνται αποκλειστικά και μόνο «μεταγραφικό» (métascriptural) υλικό –δηλαδή γλωσσικό γενετικό υλικό με το οποίο ο ποιητής σχολιάζει και κατευθύνει τη δημιουργική γραφή– ή, με βάση μία αμιγώς φιλολογική λογική, «εξωκειμενικό» ή παρακειμενικό υλικό, υλικό δηλαδή που δε συμβάλλει στον καταρτισμό ενός κειμένου, και άρα δε διαδραματίζει παρά επικουρικό ρόλο στο τελικό εκδοτικό

41 Βλ. Ferrer 2010β, 21 και Ferrer, 2011β, 29-35. Θα πρέπει ωστόσο να διευκρινιστεί, όπως σημειώνεται στο Ferrer 2002, 54, πως: «δε θα μπορούσε να υπάρξει ένα τέτοιο πράγμα όπως καθαρή επινόηση (και να υπήρχε, θα ήταν εκτός πεδίου εφαρμογής οποιασδήποτε επιστήμης, οποιαδήποτε κριτικής), έτσι αυτό με το οποίο η γενετική κριτική βρίσκεται αντιμέτωπη είναι στην πραγματικότητα μία διαλεκτική ανάμεσα σε επινόηση και επανάληψη».

42 Τσαντσάνογλου 1982, 177.

43 Βλ. Τσαντσάνογλου 1982, 173.

44 Πβ. Peri, 2015, όπου, ωστόσο, η κριτική που ασκείται ακολουθεί διαφορετικούς ερμηνευτικούς προσανατολισμούς.

προϊόν; Η γενετική κριτική, αντιθέτως, ενδιαφέρεται σταθερά και απαρέγκλιτα για το σύνολο των αυτόγραφων-γενετικών ενδείξεων ως μαρτυρία των ποικίλων υπομνήσεων, εντολών ή αποφάσεων που δόθηκαν ή λήφθηκαν στη διάρκεια της πορείας παραγωγής, διότι το αντικείμενο της γενετικής κριτικής είναι αδιαχώριστο από τις γενετικές αυτές διαδικασίες. Για τη γενετική κριτική τόσο τα χρονολογικά πρώτα γραπτά τεκμήρια όσο και τα ατελέστερα γραπτά ίχνη είναι εξίσου ενδιαφέροντα με τις τελικές διορθώσεις· ή μάλλον είναι ενδιαφέροντα «*σε σχέση* με τις τελευταίες παραλλαγές, το "τελικό" κείμενο και τα ενδιάμεσα στάδια, διότι σηματοδοτούν την πορεία της γενετικής ακολουθίας».[45] Η γενετική προσέγγιση δικαίως εμμένει στην υπόθεση ότι είναι αδύνατο να γίνει πλήρως κατανοητή η παρούσα κατάσταση μιας αυτόγραφης εκδοχής χωρίς να είναι γνωστές οι περασμένες καταστάσεις από τις οποίες πέρασε[46] και αυτό για τον απλούστατο λόγο ότι η κάθε χρονικά μεταγένεστερη εκδοχή (στην περίπτωση των *Ελεύθερων πολιορκισμένων*: ενός σεναρίου στα ιταλικά· ενός ή περισσότερων στίχων ή ημιστιχίων στα ελληνικά, στα ιταλικά[47] ή σε μεικτή γλώσσα· μίας και μόνο λέξης στα ελληνικά ή στα ιταλικά), όσο διαφορετική ή όμοια και αν είναι με τις χρονικά προγενέστερες τις εκδοχές, δεν παύει να φέρει τη «μνήμη του συγκειμένου» (mémoire du contexte)[48] αυτών των τελευταίων. Ωστόσο, θα λέγαμε, παραφράζοντας πάλι τον Ferrer,[49] ότι κάθε γενετικό στάδιο όχι μόνο εξαρτάται από όλα τα προηγούμενα στάδια, αλλά μεταβάλλει και το status τους σε ένα είδος αναδρομικής τελεολογίας. Κάτι τέτοιο μπορεί να φανεί παράλογο –ένα είδος μπορχεσιανού παράδοξου που θυμίζει τον Δον Κιχώτη του Πιέρ Μενάρ –, εκτός αν λάβουμε υπόψη ότι η κάθε μεταγενέστερη εκδοχή δεν είναι απομονωμένη,

45 Ferrer 2002, 49.

46 Βλ. Ferrer 2002, 49.

47 Πρόκειται για τους λεγόμενους «κρυμμένους» ή «καμουφλαρισμένους» ιταλικούς στίχους, διάσπαρτους στα ιταλικά «πεζά» των αυτογράφων που συγκεντρώνουν την ελληνόγλωσση ποιητική παραγωγή της ωριμότητας του ποιητή: ενδεκασύλλαβοι, διπλοί επτασύλλαβοι (doppi settenari) και άλλα ιδιόμορφα μετρικά μορφώματα. Για το ζήτημα αυτό στον *Λάμπρο* και στον *Κρητικό* βλ. Peri 1996 και Peri 2015 αντίστοιχα· για μια σύντομη αναφορά στο φαινόμενο όπως αυτό συναντιέται στο πρώτο σχέδιο γραφής των *Ελεύθερων πολιορκισμένων*, με την προσκόμιση και κάποιων σχετικών παραδειγμάτων βλ. Pavlou 2015, 143-144.

48 Βλ. Ferrer 1994, 101-106 και Ferrer 2011β, 109-113.

49 Βλ. Ferrer 2002, 50-51.

αλλά ενταγμένη σε ένα σύστημα, το οποίο υπόκειται σε μία σειρά μετασχηματισμών και το οποίο αναγκαστικά διατηρεί τα ίχνη των διαφόρων σταδίων από τα οποία έχει διέλθει.

Καλά και ενδιαφέροντα όλα αυτά· ωστόσο θα μπορούσε δικαίως να αντιτείνει κανείς: οι μαθητές, οι φοιτητές και το ευρύ αναγνωστικό κοινό δε χρειάζονται ένα κείμενο αναφοράς των *Ελεύθερων πολιορκισμένων*; Η απάντηση είναι αναμφισβήτητα ναι! Όποιες και να είναι οι θεωρητικές ή άλλες αδυναμίες των υφιστάμενων εκδοτικών μοντέλων, η ύπαρξη ενός κειμένου αναφοράς αποτελεί μία, όπως εύστοχα το θέτει ο Hans Walter Gabler, «πραγματιστική αναγκαιότητα»,[50] και μία αναγκαιότητα πρέπει να γίνεται πάντα αποδεκτή. Κατά πόσο δε αυτό το κείμενο θα προέρχεται από μιαν από τις υφιστάμενες συνθετικές εκδόσεις του έργου ή από μια μελλοντική, αναλυτικής κατεύθυνσης έκδοση, αυτό εναπόκειται στον καθένα από εμάς να το επιλέξει, ανάλογα πάντα με τις προτιμήσεις του, όπως αυτές διαμορφώνονται από τον κυρίαρχό του θεωρητικό και κριτικό προσανατολισμό.[51]

Όσον αφορά τώρα την έκδοση του προκειμένου των *Ελεύθερων πολιορκισμένων*, μία δηλαδή γενετική έκδοση, θα πρέπει να έχουμε υπόψη μας ότι το *προκείμενο* πόρρω απέχει από το να είναι ένα *κείμενο*, και επομένως το βιβλίο κρίνεται ένα καθόλα ανεπαρκές μέσο για την αποτελεσματική αναπαράστασή του. Αντιθέτως, το προκείμενο μοιράζεται πολλά από τα χαρακτηριστικά ενός ηλεκτρονικού *υπερκειμένου*: τη μη γραμμικότητα, την έλλειψη μονοδιάστατων και απαρέγκλιτων ιεραρχήσεων, τη δυνατότητα αποθήκευσης και ανάκλησης ανά πάσα στιγμή απειρίας

50 Αναφέρεται στο Ferrer 2002, 56, χωρίς όμως βιβλιογραφική αναφορά.

51 Η δική μου τουλάχιστον προτίμηση κλίνει απερίφραστα υπέρ της αναλυτικής. Και αυτό γιατί, με βάση το γενετικής φύσεως προσανατολισμό μου, η ανάμειξη στοιχείων που ανήκουν σε διαφορετικές εκδοχές, κύρια πρακτική της συνθετικής μεθόδου, αντιτίθεται εν πολλοίς σε ό,τι ανακαλύπτουμε γύρω από τον καθοριστικό ρόλο του συγκειμένου στα αυτόγραφα. Τα χειρόγραφα των *Ελεύθερων πολιορκισμένων* –αλλά και των λοιπών σολωμικών έργων της ωριμότητας του ποιητή, καθώς και των λογοτεχνικών αυτογράφων γενικότερα– αποδεικνύουν σε μεγάλο βαθμό –σύμφωνα πάλι με το Ferrer 2002, 56– την αλληλεγγύη όλων των παραγόντων μίας εκδοχής, σε σημείο που, αν κάτι εισχωρήσει σε μιαν εκδοχή, αυτό καθίσταται συγκείμενο για επιπρόσθετες προσθήκες και μετασχηματισμούς και βασικός πόλος αλληλεπιδράσεων. Η ανάμειξη, ως εκ τούτου, ποικίλων συγκειμενικών στρωμάτων με σκοπό τη σύσταση ενός σύνθετου κειμένου κρίνεται ως γενετικά αυθαίρετη, αν όχι παράλογη.

πληροφοριών. Θα ήταν εξαιρετικά ενδιαφέρουσα μια συζήτηση γύρω από την αναγκαιότητα σύστασης μίας ηλεκτρονικής υπερκειμενικής έκδοσης του πρώτου σχεδίου γραφής των *Ελεύθερων πολιορκισμένων*, ως μόνης μορφής έκδοσης ικανής να αναπαραστήσει πραγματικά την πρωτεϊκή γένεσή του. Μιας δηλαδή έκδοσης μέσα από την οποία θα επιτυγχανόταν η πιστότερη δυνατή προσομοίωση των διαδικασιών γραφής του Σολωμού στη χρονολογική σειρά εμφάνισής τους, όπως αυτές μαρτυρούνται στα αυτόγραφα του εν λόγω σχεδίου γραφής. Ωστόσο, μία τέτοια συζήτηση θα πρέπει να περιμένει μιαν άλλη, μελλοντική περίσταση, διότι, σε αντίθεση με τη γένεση ενός έργου που εν δυνάμει μπορεί να συνεχιστεί επ' άπειρον και που μόνο ο θάνατος του συγγραφέα μπορεί να περατώσει, μια ανακοίνωση πρέπει υποχρεωτικά να έχει μιαν περιορισμένη έκταση.

Βιβλιογραφία

Abrams, M. H. 2005. *Λεξικό λογοτεχνικών όρων: θεωρία, ιστορία, κριτική λογοτεχνίας*, μτφρ. Γιάννα Δεληβοριά και Σοφία Χατζηιωαννίδου, Αθήνα: Πατάκης.

Αγγελόπουλος, Π. 1988. «Εκδοτική αναθεώρηση του Α΄ Σχεδιάσματος των *Ελεύθερων Πολιορκημένων* του Σολωμού», [αδημοσίευτη μεταπτυχιακή εργασία], Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.

————. 1998. «Διονυσίου Σολωμού Α΄ Σχεδίασμα των *Ελεύθερων Πολιορκημένων.* Ένα παρέμβλητο τραγούδι στη *Γυναίκα της Ζάκυθος*», στο: Καράογλου 1998, 257-275.

Αγγελόπουλος, Π. 2001. «Δ. Σολωμού Α΄ Σχεδίασμα των *Ελεύθερων Πολιορκισμένων*. Αναλυτική έκδοση», *Ελληνικά* 51/2, 295-333.

Αλεξίου, Σ. 1997. *Σολωμιστές και Σολωμός*, Αθήνα: Στιγμή.

————, επιμ., 2007. *Διονυσίου Σολωμού, Ποιήματα και πεζά*, δεύτερη έκδοση επαυξημένη, Αθήνα: Στιγμή.

Anokhina, O. και Pétillon, S., επιμ., 2009. *Critique génétique: concepts, méthodes, outils*, Παρίσι: Institut Mémoires de l'édition contemporaine.

Βελουδής, Γ., επιμ., 2006. *Διονυσίου Σολωμού, Οι Ελεύθεροι πολιορκισμένοι*, Ερμηνευτική έκδοση, Αθήνα: Πατάκης.

————, επιμ., 2008. *Διονυσίου Σολωμού, Ποιήματα και πεζά*, Αθήνα: Πατάκης.

Bergmann Loizeaux E. και Fraistat N., επιμ., 2002. *Reimagining Textuality: Textual Studies in the Late Age of Print*, Μάντισον: The University of Wisconsin Press.

Biasi, P.-M. de 2008. «Les six grandes étapes de la recherche en génétique des textes», στο: Grasson 2008, 25-46.

———— de 2011, *Génétique des textes,* Παρίσι: CNRS Éditions.

Ferrer, D. 1994. «La toque de Clementis. Rétroaction et rémanence dans les processus génétiques», *Genesis* 6, 93-106.

———— 2002. «Production, Invention, and Reproduction: Genetic vs. Textual Criticism», στο: Bergmann Loizeaux και Fraistat 2002, 48-59.

Ferrer, D. 2007. «Pourquoi la textologie russe?», στο: Mikhailov και Ferrer 2007, 1-10.

———— 2009. «L'écriture et l'accident», στο: Anokhina και Pétillon 2009, 123-133.

———— 2010α. Article «Avant-texte», préfiguration en ligne du *Dictionnaire de critique génétique* de l'ITEM, version du 21 décembre 2010, διαθέσιμο στην ηλεκτρονική διεύθυνση: www.item.ens.fr/index.php?id=577463.

———— 2010β. «Critique génétique et philologie: racine de la différence», *Genesis* 30, 21-23.

———— 2011α. «"Le Pays des trente-six mille volontés", ou "tu l'auras voulu"», *Ecdotica* 8, 97-104.

———— 2011β. *Logiques du brouillon: modèles pour une critique génétique*, Paris: Seuil.

Ferrer, D. και Lebrave, J.-L. 1991. «Introduction: de la variante textuelle au geste d'écriture variant», στο: Ferrer και Lebrave 1991, 9-25.

————, επιμ., 1991. *L'écriture et ses doubles. Genèse et variation textuelle*, Paris: Éditions du CNRS.

Grasson, A., επιμ., 2008. *L'édition du manuscrit. De l'archive de création au scriptorium électronique*, Λουβαίν-Λα-Νεβ: Academia Bruylant.

Grésillon, A. 1994. *Eléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Παρίσι: Presses Universitaires de France.

——— 1999. «Philologie et critique génétique: ressemblances et différences», στο: *I nuovi orizzonti della filologia. Ecdotica, critica testuale, editoria scientifica e mezzi informatici elettronici*, Atti del Convegno Internazionale in collaborazione con l'Associazione Internazionale per gli Studi di Lingua e Letteratura Italiana (Roma, 27-29 maggio 1998), Ρώμη: Accademia Nazionale dei Lincei, 1999, 53-58.

Grésillon, A. 2008. *La mise en œuvre. Itinéraires génétiques*, Παρίσι: CNRS Éditions.

Italia, P. 2011. «"As you like it". Ovvero di testi, autori, lettori», *Ecdotica* 8, 129-141.

——— 2013. *Editing Novecento*, Ρώμη: Salerno.

——— και Raboni, G. 2010. *Che cos'è la filologia d'autore*, Ρώμη: Carocci.

Καράογλου, Χ. Λ., επιμ., 1998. *Μνήμη Ελένης Τσαντσάνογλου. Εκδοτικά και ερμηνευτικά ζητήματα της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Πρακτικά Ζ΄ Επιστημονικής Συνάντησης, Θεσσαλονίκη: University Studio Press.

Καψωμένος, Ε. 1998. «Ο Πολυλάς εκδότης του Σολωμού», *Πόρφυρας* 84-85, 163-182.

Κεχαγιόγλου, Γ. 1979. «Προτάσεις για τον "Πόρφυρα" του Σολωμού», στο: *Αφιέρωμα στον καθηγητή Λίνο Πολίτη*, Θεσσαλονίκη 1979, 153-184.

——— 1997. «Προτάσεις για το "Carmen Seculare" του Σολωμού», στο: *2+7 Εισηγήσεις για το Διονύσιο Σολωμό*, Αθήνα: Περίπλους, 1997, 39-58.

——— 1998. «Χαρακτηριστικά σολωμικών εκδόσεων στις τελευταίες δεκαετίες: από τον υποκειμενισμό των "συνθετικών" ανθολογιών ως την ακρίβεια της "αναλυτικής" μεθόδου έκδοσης των κειμένων», στο: Καράογλου 1998, 243-255.

Lebrave, J.-L. 1992. «La critique génétique: une discipline nouvelle ou un avatar moderne de la philologie?», *Genesis* 1, 33-72 (Διαδικτυακή δημοσίευση: http://www.item.ens.fr/index.php?id=14048).

Mackridge, P. 2001. «Οι μεταμορφώσεις των *Ελεύθερων πολιορκισμένων*: από τα χειρόγραφα στις εκδόσεις», *Ελληνικά* 51/1, 109-139.

Mikhailov, A. και Ferrer D., επιμ., 2007. *La textologie russe*, Paris: CNRS Éditions.

Pavlou, K. 2012. «La genèse du premier projet d'écriture des *Libres Assiégés* de Dionysios Solomos: une approche génétique», 2 τόμοι, [αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή], Université Paris-Sorbonne (Paris IV).

———— 2015. «Le premier projet d'écriture des *Libres Assiégés* de Dionysios Solomos: vers une démarche génétique», στο: Pavlou και Pilidis 2015, 127-159 (υπό δημοσίευση).

———— και Pilidis, G., επιμ., 2015. *Autografi letterari romanzi e neogreci*, Due giornate di studio in memoria di Filippo Maria Pontani (Padova, 24-25 ottobre 2013), Πάδοβα: S.A.R.G.O.N. (υπό δημοσίευση).

Peri, M. 1996. «Μικροπαρατηρήσεις στον Σολωμό», *Μαντατοφόρος* 41, 83-115.

———— 2015. *Η φεγγαροντυμένη του Σολωμού. Ένας άγνωστος χ που πρέπει να παραμείνει άγνωστος*, μτφρ. Κωστής Παύλου – επιμ. Μαρία Σπυριδοπούλου, Ηράκλειο: Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης (υπό δημοσίευση).

Πολίτης, Λ., επιμ., 1961. *Διονυσίου Σολωμού, Άπαντα*, τόμ. Α΄: *Ποιήματα*, δεύτερη έκδοση διορθωμένη, Αθήνα: Ίκαρος.

————, επιμ., 1964. *Διονυσίου Σολωμού, Αυτόγραφα Έργα*, τόμ. Α΄: *Φωτοτυπίες*, τόμ. Β΄: *Τυπογραφική μεταγραφή*, Θεσσαλονίκη: Αριστοτέλειον Πανεπιστήμιον Θεσσαλονίκης.

Πολυλάς, Ι., επιμ., 1859. *Διονυσίου Σολωμού*, *Τα Ευρισκόμενα*, Κέρκυρα: Τυπογραφείον Ερμής.

Rico, F. 2010. «Éditions savantes et lecteurs réels», traduit de l'anglais par Marie Laniel, *Genesis* 30, 29-34.

Συντακτική Επιτροπή 2009. «Επέτειοι», *Κονδυλοφόρος* 8, 7-8.

Τικτοπούλου, Κ. 1997. «Οι στοχασμοί στους "Ελεύθερους Πολιορκημένους"», στο: *2+7 Εισηγήσεις για το Διονύσιο Σολωμό*, Αθήνα: Περίπλους, 1997, 95-107.

Τικτοπούλου, Αι. 2003, «Δύο επιμνημόσυνα ποιήματα του Σολωμού. *Εις το θάνατο του Λορδ Μπάιρον* και *Νεκρική Ωδή ΙΙ*. Αναλυτική και χρηστική έκδοση», [αδημοσίευτη διδακτορική διατριβή], Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης.

Τσαντσάνογλου, Ε. 1982. *Μία λανθάνουσα ποιητική σύνθεση του Σολωμού. Το αυτόγραφο τετράδιο Ζακύνθου αρ. 11. Εκδοτική δοκιμή*, Αθήνα: Ερμής.

————, επιμ., 1991. *Διονυσίου Σολωμού, Η Γυναίκα της Ζάκυθος. Όραμα του Διονυσίου Ιερομόναχου εγκατοίκου εις ξωκλήσι Ζακύνθου*, Εισαγωγή, αναλυτική έκδοση, σημειώσεις-σχόλια, Ηράκλειον: Βικελαία Δημοτική Βιβλιοθήκη.

Από το *Μισολόγγι* του Δ. Σολωμού στη *Μεσολογγιάδα* του Α. Αντωνιάδη: μια ποιητική ασυνέχεια

Κωνσταντίνος Φουρναράκης *

Η "Μεσολογγιάς" του Αντωνίου Ι. Αντωνιάδη[1], γραμμένη σύμφωνα με την ποιητική της σχολαστικής παράδοσης, έπος με διαβήτη ομηρικό καμωμένο, αποτελούμενο από μυρίους στίχους, διηρημένο σε 24 ραψωδίες, έπος με απόλυτη νοηματική αλληλουχία, με στεγνό πραγματισμό βρίσκεται στον αντίποδα μιας συντομότερης σύνθεσης, που αποφεύγει την επική αφήγηση και μεγαληγορία, οργανώνεται σε αυτοδύναμες λυρικές ενότητες, κατά τον εύστοχο ορισμό του Λίνου Πολίτη, ενότητες ενταγμένες σε μια ποιητική και φιλοσοφική προγραμματική αρχή, οι οποίες δίνουν μια σύνθεση με πλήρες νόημα, με αρχή, μέση και τέλος. Οι πρώτοι εκδότες και κριτικοί του Σολωμού θεώρησαν τις λυρικές ενότητες των "Ελεύθερων Πολιορκημένων"[2] αποσπάσματα ή συντρίμμια μιας ευρύτερης επικής σύνθεσης, γιατί δεν μπόρεσαν να κατανοήσουν ότι ο Σολωμός δημιούργησε ένα νέο είδος, "μεικτό αλλά νόμιμο", το ονομάζει, με την υπέρβαση του Ομήρου και του Σαίξπηρ, με το ξεπέρασμα του νεοκλασικισμού και του ρομαντισμού.

Το αναγνωστικό κοινό της εποχής του Σολωμού προσδοκούσε να διαβάσει κλασικιστικά έπη, κάποιοι μάλιστα απαριθμούσαν στις νεκρολογίες τους για τον ποιητή "τα Μεσολογγιακά, τα των Ψαρών, τα Ηπειρωτικά του, τα των Συμμάχων, τα της Σεβαστουπόλεως (ο 'Ανατολικός Πόλεμος')"[3]. Η αλήθεια όμως ήταν εντελώς διαφορετική. Οι "Ελεύθεροι Πολιορκημένοι" συγκροτούνταν από μικρά λυρικά επεισόδια και παραλλαγές στίχων. Τα προσδοκώμενα

* Κωνσταντίνος Φουρναράκης, Προϊστάμενος ΓΑΚ - Ιστορικού Αρχείου Κρήτης. Τελευταίο δημοσίευμα: Αντωνούσα Ι. Καμπουροπούλα, εκ Χανίων της Κρήτης, Η Λάμπρω, τραγωδία εις πράξεις πέντε, εισαγωγή - επιμέλεια Κωνσταντίνος Φουρναράκης, εκδόσεις Έρεισμα, Χανιά 2013.

1 (Αντωνιάδης 1876)

2 (Σολωμός, 1859), (Σολωμός 1964), (Σολωμός, 1994)

3 (Πολίτης 1985, 281, 286)

Πρακτικά Ε΄ Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών (Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτ. 2014): Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στον ελληνικό κόσμο (1204-2014): οικονομία, κοινωνία, ιστορία, λογοτεχνία
Τόμος Β΄ (ISBN: 978-960-99699-9-4)
© 2015 Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών (www.eens.org)

έπη των Ψαρών και των Κριμαϊκών ήταν πραγματικά δυο επιγράμματα. Σ' αυτή την περιρρέουσα ατμόσφαιρα και ο Ιάκωβος Πολυλάς δεν έκρυψε την ανησυχία του για την απουσία ολοκληρωμένων συνθέσεων στα κατάλοιπα του ποιητή και έπλασε την παράδοξη θεωρία για τα μεγάλα σολωμικά έπη, που κινδύνευαν να χαθούν από την κακία των ανθρώπων. Του φαινόταν μάλλον αδιανόητο ο Σολωμός, που φαντάστηκε τον Όμηρο στη σιγαλιά της νύχτας να τον εμψυχώνει, που βαθιά εκτιμούσε και μελετούσε την Ιλιάδα και την Οδύσσεια, που μετέφρασε τεμάχια των ομηρικών επών, που "εις αυτά μόνον εύρισκε το αθάνατο παράδειγμα της αρχαίας Τέχνης"[4], ν' αφήσει τους "Ελεύθερους Πολιορκημένους" ανολοκλήρωτους και αποσπασματικούς.

Ο Πολυλάς αυτοχαρακτηρίζεται "ειλικρινής του αοιδίμου θαυμαστής"[5]. Αυτό στάθηκε αφορμή για να γράψει αργότερα ο Παλαμάς ότι "[Ο Πολυλάς] Υπήρξε θαυμαστής μάλλον ή μαθητής του τρανού Σολωμού"[6]. Ο Ν. Τωμαδάκης συντασσόμενος με τη γνώμη του Παλαμά ορθώς παρατήρησε ότι ο Πολυλάς ακολούθησε διαφορετικό δρόμο από τον δάσκαλό του, γιατί ήταν άνθρωπος με εντελώς διαφορετική πνευματική συγκρότηση και ιδιοσυγκρασία, μια προσωπικότητα ανεξάρτητη απ' τον Σολωμό. Και επιλέγει με νόημα: "Και την έκδοσι και προ παντός τα Προλεγόμενά της, τα επηρέασε όπως ήταν φυσικό αυτή η δική του αντισολωμική ιδιοσυγκρασία".

Πράγματι, η έκδοση των "Ευρισκομένων" πραγματοποιήθηκε με θαυμασμό και αγάπη[7], αλλά η ερμηνεία των ποιημάτων της ωριμότητας υποτάχθηκε στις αισθητικές αρχές του γερμανικού ιδεαλισμού. Επιπλέον, τα "Προλεγόμενα" του Πολυλά έκλειναν με τον μύθο "ότι πολύ περισσότερα και πολύ τελειώτερα, παρά τα ευρισκόμενα, συγγράμματα είχεν αφήσει ο μακαρίτης" και την ευχή να μην αργήσει η ώρα "να φανερωθούν τα ακόμη σωζόμενα συγγράμματα"[8]. Αυτό υποδηλώνει ότι ο Πολυλάς προσδοκούσε να βρει στα κατάλοιπα του ποιητή ολοκληρωμένες επικές συνθέσεις, σαν τα έπη του Ομήρου. Είναι εξάλλου γνωστό ότι ο Πολυλάς είχε

4 (Πολυλάς 1859, λε΄)
5 (Πολυλάς 1860, 3)
6 (Παλαμάς 2, 509)
7 (Παλαμάς 2, 101-2)
8 (Πολυλάς 1859, νγ΄-νδ΄)

μελετήσει και με επιτυχία είχε μεταφράσει στη νέα ελληνική τα ομηρικά έπη. Ο μύθος για μεγάλα, ολοκληρωμένα και τελειότερα έργα, που δεν είχαν βρεθεί μέχρι τότε, επηρέασε και την εκδοτική του μέθοδο. Ο πρώτος εκδότης για να δείξει ότι οι "Ελεύθεροι Πολιορκημένοι ήταν αποσπάσματα ενός έπους, παραγέμισε τους στίχους που βρήκε στα κατάλοιπα του ποιητή με επεξηγηματικά σχόλια. Για να συμπληρώσει τα αφηγηματικά χάσματα και να αυξήσει τα μικρά ποιήματα πρόσθεσε στίχους, γνωστούς μόνο δι᾽ ακοής και έθεσε πλήθος αποσιωπητικών εκεί που τάχα είχαν χαθεί τμήματα των επικών συνθέσεων. Αργότερα ο Βάρναλης σοφά εξήγησε γιατί το ποίημα "Ελεύθεροι Πολιορκημένοι" "δε θα γινότανε μεγαλύτερο απ᾽ ό,τι δείχνουμε τα αποσπάσματά του", αφού λείπουν από τη σύνθεση τα χαρακτηριστικά στοιχεία του έπους, όπως η αναφορά σε συγκεκριμένα πρόσωπα-ήρωες, στον τόπο και στον χρόνο. Αντίθετα υπερέχει η ιδεαλιστική αφαίρεση, που οδηγεί στην υποτίμηση των πραγμάτων και στον περιορισμό της επικής ανάπτυξης[9]. Η συγκριτική μελέτη της "Μεσολογγιάδος" και των "Ελεύθερων Πολιορκημένων", που επιχειρείται στην παρούσα ανακοίνωση, αποδεικνύει πόσο δίκιο είχε ο Βάρναλης. Η "Μεσολογγιάς" αναπτύσσεται επικά σε δέκα χιλιάδες στίχους, γιατί ακριβώς εμμένει στη ρεαλιστική και χρονογραφική απεικόνιση των γεγονότων δίνοντας λεπτομέρειες για τον τόπο, τον χρόνο, τα ιστορικά πρόσωπα χωρίς ίχνος ιδεαλισμού.

Επικριτικός ήταν και ο Σπυρίδων Ζαμπέλιος, παλιός φίλος του Σολωμού, μόλις αντίκρισε τα ανολοκλήρωτα ποιήματα στην έκδοση Πολυλά. Η ποιητική παραγωγή του Σολωμού διαχωρίστηκε από τον Ζαμπέλιο σε δύο φάσεις, στην πρώτη, της ελεγειοποιίας, που θεωρείται από τον κριτικό η καλύτερη, και στη δεύτερη των υστερόχρονων επικών σχεδιασμάτων. Η αποτυχία του Σολωμού στη δεύτερη φάση έγκειται, κατά τον Ζαμπέλιο, στην αποστασία του από τη λυρική ποίηση. Μετά τη δημιουργία του ελληνικού κράτους, όταν είχε πάψει πια ο επαναστατικός ενθουσιασμός, ο Σολωμός άφησε για πάντα τη σπουδαία λυρική ποίηση της νιότης του και επεδίωξε να αποκτήσει φήμη επικού και ευρωπαίου ποιητή. "Έκτοτε ο μεν ορίζων της αφελούς και ειδυλλιακής στιχουργίας φαίνεται αυτώ στενάχωρος, η δε λυρική ανεπαρκής. Όθεν βάσκα-

9 (Βάρναλης 1979, 70-71)

νον επιβάλλων οφθαλμόν προς τα τρόπαια του Goethe, και αναπολών σχετικώς προς το ελληνικόν κοινόν το του Κολόμβου el mundo es poco, φιλοτιμείται να κτήση φήμην Επικού και Ευρωπαϊκού ποιητού"[10]. Ο Σολωμός όμως απέτυχε να αφήσει ένα ολοκληρωμένο έπος, αντάξιο του Ομήρου, του μέγιστου εποποιού. Κατέλειπε μόνο ασυνάρτητα τεμάχια, σχεδιάσματα, μεμονωμένους στίχους. Ανεκπλήρωτη έμεινε η λαχτάρα της "επικής υπεραιωρήσεως". "Ουδέν η απολελεγμένη Μούσα του Σολωμού άφισεν εις κληρονομίαν ολομελές και πλήρες επικόν δοκίμιον"[11]. Η αποτυχία του Σολωμού να ολοκληρωθεί ως εποποιός οφείλεται, σύμφωνα με τον Ζαμπέλιο, αφενός στην ανεπαρκή μελέτη της ιστορίας και αφετέρου στη δηλητηρίαση του ποιητή από τον ολέθριο γερμανικό μυστικισμό[12]. Ήταν επιβεβλημένο ο επικός ποιητής να μελετήσει τα γεγονότα της ιστορίας για να μπορέσει στη συνέχεια με το ποίημα του να εκφράσει το πνεύμα της εθνότητας. Ο μυστικισμός εξάλλου αφαίρεσε απ᾽ τον Σολωμό την επικοινωνία με την πραγματικότητα και τον οδήγησε σε αναληθείς ποιητικούς μετεωρισμούς. Σκωπτικά σχολιάζει ο Ζαμπέλιος την αντίφαση που παρατηρεί στο πλάσιμο των ηρώων του Μεσολογγιού: "Ανιπτόπους, σκορδοφάγος Σουλιώτισσα, εφαρπαζομένη εις υπερκοσμίους Πετραρχικάς οπτασίας"[13]. Συνεπώς, για τον Ζαμπέλιο, η συντριβή του Σολωμού ήταν αναπόφευκτη.

Δεκαπέντε μόλις χρόνια μετά την μεταθανάτια έκδοση των "Ευρισκομένων" βρέθηκε η κατάλληλη στιγμή για να εφαρμοστούν στη "Μεσολογγιάδα" οι αισθητικές αρχές του Ζαμπελίου. Γερές βάσεις για την επιτυχία του εγχειρήματος είχαν ρίξει εν τω μεταξύ και τα θεωρητικά κείμενα του Βαλαωρίτη. Το ολοκληρωμένο έπος του Μεσολογγίου σε ανομοιοκατάληκτους δεκαπεντασύλλαβους υλοποιείται από τον Αντώνιο Αντωνιάδη, κρητικής καταγωγής φιλόλογο, ευνοημένο παιδί του Βουτσιναίου Ποιητικού Διαγωνισμού, πολλάκις δαφνοστεφή ποιητή, γονιμότατο συγγραφέα ιστορικών δραμάτων και ιστορικών επών[14].

10 (Ζαμπέλιος 1859, 74)
11 (Ζαμπέλιος 1859, 83)
12 (Ζαμπέλιος, 1859, 8-13, 75, 79)
13 (Ζαμπέλιος, 1859, 84)
14 Ο Αντώνιος Ι. Αντωνιάδης (1836-1905) γεννήθηκε στον Πειραιά, σπούδασε φιλολογία στο Πανεπιστήμιο Αθηνών και δίδαξε στην Πάτρα, στα Χανιά, στον Πειραιά και στο Βαρβάκειο. Έγραψε ιστορικά έπη, τραγωδίες και κωμωδίες και πολλές φορές έλαβε το

Και ο Αντωνιάδης ήταν μεγάλος θαυμαστής του Σολωμού. "Η Μάννα του Γενιτσάρου" απηχεί κάτι από το πάθος και τη φαντασία του "Λάμπρου". Ο ανεκπλήρωτος έρωτας, η παιδοκτονία, η παραφροσύνη της μάνας είναι θέματα κοινά και στα δύο ποιήματα. Ο χρόνος του ποιήματος, στη διάρκεια του οποίου η μάνα σκοτώνει το παιδί της για να μην το δώσει στο παιδομάζωμα, είναι οι γιορτινές μέρες μετά τη Λαμπρή[15].

Ένα στιχούργημα του Αντωνιάδη με την ευκαιρία των αποκαλυπτήριων του ανδριάντα του Σολωμού στη Ζάκυνθο το 1902 είναι αρκετά εύγλωττο για το πώς αντιλαμβανόταν το έργο του Σολωμού. Ο θεόπνευστος ποιητής γίνεται υπηρέτης του μεγαλοϊδεατισμού, του πόθου του Αντωνιάδη για την απελευθέρωση των αλύτρωτων πατρίδων. "Έμπνευσις! Ην έχουν στείλη / άγγελοι του ουρανού, / εκ των σπλάχνων δε εξήλθε / του ελληνικού λαού / και πριν ή παρέλθη μία / μόνον δεκαετηρίς / είχεν ήδη εξυμνήση / των Ελλήνων βασιλείς. / Ω θεόπνευστε

βραβείο του Βουτσιναίου Ποιητικού Αγώνα. Κληροδότησε την περιουσία του στο Πανεπιστήμιο Αθηνών και γι' αυτό θεωρείται ως ένας από τους μεγάλους ευεργέτες του. Συνέλεξε δημοτικά τραγούδια και λαϊκές παραδόσεις. Το γνωστότερο έπος του είναι η "Κρητηΐς", το οποίο έγινε και σχολικό εγχειρίδιο επί Κρητικής Πολιτείας. Αν και η υπόθεση της "Κρητηίδος" διαδραματίζεται στην εποχή της Ενετοκρατίας, οι συσχετισμοί με γεγονότα στην Κρήτη, την εποχή που γράφεται το ποίημα, είναι προφανείς. Ο Αντωνιάδης υπήρξε ένας πατριώτης -ποιητής που βοήθησε με πάθος τις κρητικές επαναστάσεις. Από τον Β. Ψιλάκη θεωρείται ως ένας από τους συντάκτες του μυστικού υπομνήματος προς τους προξένους των Ευρωπαϊκών Δυνάμεων το 1866, με το οποίο ζητείτο η ένωση της Κρήτης με την Ελλάδα. Ήταν συνομήλικος με τον Εμμανουήλ Ροΐδη (1836-1904), τους χώριζε όμως αγεφύρωτο χάσμα στις αισθητικές αντιλήψεις τους περί λογοτεχνίας. Ο Ροΐδης συχνά ειρωνεύεται την πολυλογία, την ψυχρολογία και την ευτοκία του Α. Αντωνιάδη. Βλ. (Ροΐδης 2, 1976, 287, 296, 302) και (Ροΐδης 3, 1976, 125, 133, 218). Ο Παλαμάς επισημαίνει ότι θα πρέπει να επανεκτιμήσουμε την ποιητική προσπάθεια του Αντωνιάδη, αφήνοντας στην άκρη τα σκωπτικά σχόλια του Ροΐδη. Κατατοπιστικά όσα έχουν γραφτεί για τον ποιητή από τον Θ. Βελλιανίτη (Βελλιανίτης 1928, 10-11). Για την καταγωγή του ποιητή βλ. (Αντωνιάδη 1971, 11-16). Για τη συμμετοχή του Αντωνιάδη στον Βουτσιναίο Διαγωνισμό, τα υποβληθέντα έργα του και κρίσεις των Πανεπιστημιακών γι' αυτά βλ. (Παπαπάνος 1973, passim) και (Moullas1989, passim). Η κρίση της ελλανοδίκου επιτροπής του Πανεπιστημίου ήταν υπερβολικά αυστηρή για την "Μεσολογγιάδα". Βλ. (*Κρίσις* 1874, 24).

15 (Αντωνιάδης 1877, 55): "Δεν πέθανε, παιδί μ', κανείς ... ανάστασι δεν είναι; / ακόμη λεν στην εκκλησιά ... "Χριστός Ανέστη ψάλλουν ... / Κάνω κ' εγώ ανάστασι, γιατί, παιδί μ', ποιος ξέρει ..." / Ανάστασι! Μαννούλα μου, το είδα 'ς τωνειρό μου, / πως 'πάν' από τον ουρανόν, απ' τα ψηλά τα νέφη / εκατεβήκαν άγγελοι μ' αφτούμενες λαμπάδες / 'ς το χέρι τους το δεξιό, και ΄ς τάλλο πλουμισμένο / κι ολόχρυσο λαμπρής αυγό μου φάνηκε να είχαν".

τω όντι, / της πατρίδος ποιητά! / και ο ανδριάς σου έτι, / ως εν μυστική χαρά / προαγγέλλει ότι μέλλουν / τάχιστα Ελληνικαί / της Ηπείρου και της Θράκης / ναποβώσι αι ακταί/ Εν Αθήναις τη 4η Μαΐου 1902"[16]. Ας κρατήσουμε μόνο ότι την ίδια χρονιά γράφει και ο Παλαμάς σαράντα τετράστιχες στροφές, έναν "Ύμνο για τ' άγαλμα που στήθηκε του Σολωμού στη Ζάκυθο". Επιλέγουμε το απόσπασμα στο οποίο φαίνεται ότι ο αρχαίος επικός φωτίζει το δρόμο του νεότερου ποιητή: "[...]Και δοξάστε Τον ! Ολόγυρα / σε μια πλάση νέα χλωρή / (ω τα ρείθρα γλυκοφλοίσβιτα / κ' οι έρμοι βράχοι οι σιγαλοί!) / Γρίκησε το Μήνιν άειδε / να του ψάλλη μια φωνή, / και σε θεία δύο μάτια ολόσβυστα / είδε νέαν ανατολή. / Και είδε την Κυθέρεια, γέννημα / δεύτερη φορά του αφρού, / και ολοτρέμουλο στα πόδια της / το φιλί του φεγγαριού. / Και Ιλιάδων αστραπόφεγγα / μέσα του άστραψεν ο νους / και στον κήπο ηύρε του Αλκίνοου / τους αγέραστους καρπούς[...]"[17].

Επιβεβαιώνεται και με τον Α. Αντωνιάδη η παρατήρηση ότι ο Σολωμός θαυμαζόταν στην καθαρευουσιάνικη Αθήνα ως "μεγάλος ωδοποιός", ως ο ποιητής του "Ύμνου εις την Ελευθερίαν". Τα έργα της ωριμότητάς του όμως ήταν ακατανόητα, ασύμβατα γλωσσικά και κακότεχνα λόγω της αποσπασματικότητας. Έχει λεχθεί ότι ο Βαλαωρίτης είναι ο γεφυροποιός ανάμεσα στην Επτανησιακή και την Παλαιά Αθηναϊκή Λογοτεχνία. Το ίδιο θα λέγαμε και για τον Αντωνιάδη. Χωρίς να το επιδιώξει, ο Αντωνιάδης με τη "Μεσολογγιάδα" και πολύ περισσότερο με τη "Μάνα του Γενιτσάρου" το 1877, που γράφτηκε στη δημοτική και ολοκλήρωσε το φαινόμενο των Πανεπιστημιακών Διαγωνισμών, γίνεται από την αντίπερα όχθη ο σύνδεσμος της Παλαιάς Αθηναϊκής και της Επτανησιακής λογοτεχνικής παράδοσης.

Η "Μεσολογγιάς" ακολουθεί πιστά τους κανόνες που θέτουν οι καθηγητές του Πανεπιστημίου για να πατάξουν στην αρρώστια του ρομαντισμού και ανταποκρίνεται στις προσδοκίες του κοινού της εποχής που διψούσε να διαβάσει σύγχρονα έπη καμωμένα με πρότυπο τα ομηρικά. Αποτελεί ένα απτό παράδειγμα για το πώς ακριβώς θα μπορούσαν να γραφτούν οι "Ελεύθεροι Πολιορκημένοι", αν ο Σολωμός υπάκουε στις αισθητικές αντιλήψεις της εποχής του. "Το Μεσολόγγι τ' ακουστόν παντού 'ς την οικουμένη / θα ψάλω,

16 (Αντωνιάδης 1902, 74)
17 (Παλαμάς 5, 331-332)

και την σιδηράν ψυχήν θα εικονίσω / των εκ της πείνης μελανών του έθνους οπλοφόρων" (σ. 1). Έτσι αρχίζει η "Μεσολογγιάς". Ο Αντωνιάδης είναι σίγουρος ότι δύναται χωρίς τη θεϊκή έμπνευση, τη θεία μανία κατά τον Ίωνα, να παραθέσει χρονογραφικά τα γεγονότα. Ο Σολωμός παρακαλεί να του δώσει φωνή η Μούσα, η μάνα Ελλάδα: "Άλλά , Θεά, δεν ημπορώ ν' ακούσω τη φωνή σου, / κ' ευθύς εγώ του ελληνικού κόσμου να τη χαρίσω;". Ο Αντωνιάδης εκπροσωπεί την αισθητική της σχολαστικής παράδοσης. Πρότυπό του ήταν ο Όμηρος. Υπακούοντας στο συρμό μεταγλώττισε στη λόγια γλώσσα τα δημοτικά τραγούδια και τα ενέταξε μέσα στις μακρές επικές αφηγήσεις του. Ο Σολωμός αν και είχε λάβει κλασική παιδεία στην Ιταλία, δεν μπήκε στον πειρασμό της άκριτης μίμησης των αρχαίων συγγραφέων.

Ο Αντωνιάδης μελετά την ιστοριογραφία και μεταβαίνει στο Μεσολόγγι για να καταγράψει τις διηγήσεις των επιζώντων γερόντων από τη μεγάλη Έξοδο. Έχοντας "ιστορικευθεί", είναι έτοιμος, σύμφωνα με τον Ζαμπέλιο, να γράψει εθνική επική ποίηση[18]. Το έπος του συμπληρώνει με χιλιάδες στίχους τα κενά της αφήγησης ανάμεσα στις λυρικές ενότητες των "Ελεύθερων Πολιορκημένων". Δύο είναι τα διακείμενα της "Μεσολογγιάδος", η "Ιλιάδα" και οι "Ελεύθεροι Πολιορκημένοι". Το πρώτο είναι αξεπέραστο πρότυπο για μίμηση, το δεύτερο, αν και το θαυμάζει, πιστεύει ότι μπορεί να το υπερακοντίσει, να το συμπληρώσει, να δώσει επιτέλους τη διασαλεμένη νοηματική αλληλουχία στα ασύνδετα συντρίμμια. Ήταν αρκετό στον Αντωνιάδη το έπος του να πει αστόλιστη την ιστορική αλήθεια "περί την τελευταίαν πολιορκίαν και έξοδον των σιδηροψύχων εκείνων μαχητών" (σ. η΄). Ο Αντωνιάδης ζήλωσε τη δόξα του Σολωμού κάνοντας χρήση της ποιητικής του απόλυτου πραγματισμού. Γράφει στον πρόλογο της έκδοσης: «Ευτυχής δε θέλω λογισθή αν ακριβώς κατόρθωσα να περιγράφω τα δεινά πάθη και μεγάλα φρονήματα των αγίων τούτων της πατρίδος μαρτύρων καθότι και μόνη της γιγαντιαίας εκείνης πάλης η πιστή απεικόνησις εξισούται προς παν ό,τι ποιητικόν και ιδεώδες η ανθρωπίνη διάνοια εφαντάσθη» (σ. η΄). Τα ίδια ακριβώς είχαν διατυπωθεί από τον Βαλαωρίτη λίγα χρόνια πρωτύτερα, το 1867, στα σχόλια του επυλλίου για τον "Άθανάση Διάκο": "[...] αι

18 (Ζαμπέλιος 1859,10)

ταλαιπωρίαι και τα δυστυχήματα της φυλής και εν πεζώ λόγω ιστορούμενα είναι πάντοτε ποίησις"[19]. Οι λόγιοι της εποχής είχαν την εντύπωση ότι μπορεί να γίνει τέχνη με την προσκόλληση στην πραγματικότητα, με τη χρονογραφική παράθεση των γεγονότων. Ο Σολωμός έδειχνε έναν άλλο δρόμο: ο αληθινός ποιητής πατά γερά στην πραγματικότητα για να την ανυψώσει με τον δικό του στοχασμό.

Ένας στίχος των "Ελεύθερων Πολιορκημένων": "Άραπιάς άτι, Γάλλου νους, σπαθί Τουρκιάς, μολύβι", σημαίνει πολύ περισσότερα από όσα εκτενώς λέγονται στη "Μεσολογγιάδα" για τους Γάλλους στρατιωτικούς συμβούλους του Ιμπραήμ, την "επίκουρον τέχνην της Ευρώπης", τις "πελώριες νήες" και στους "μελαμψούς ιππείς" σ. 3-4. Η "περιπαίχτρα σάλπιγγα" είναι ένα ποιητικό θέμα που απασχόλησε τον Σολωμό σε δεκάδες παραλλαγές στίχων. Ο Αντωνιάδης αγνοεί την ποιητική μεταμόρφωση του κόσμου μέσα από τις λέξεις. Αρκείται να παραθέσει μια αντιποιητική πληροφορία: "Μέχρι του τείχους δ' έφτανεν ο ήχος υποκώφως [...] αρχίζουσι τους Έλληνας να σκώπτουν χαιρεκάκως" (σ. 4) Το θέμα τησπείνας έχει παρατεθεί στη "Μεσολογγιάδα" με διδασκαλική ευσυνειδησία, παρ' όλα αυτά δεν κατορθώνει να μεταδώσει στο νου και στην ψυχή του ακροατή την τραγική σύγκρουση, τη μεγάλη δοκιμασία των Ελεύθερων Πολιορκημένων. Διαβάζουμε: "Μάτην οι γέροντες ποθούν ολίγον οίνον κι άρτον / νέαν ζωήν να δώσωσι 'ς τα μαραμένα μέλη, / κ' αυτό το ύδωρ έγινε θολόν και μολυσμένον/ με αίμα των την λάγηνον φερόντων προς τας βρύσεις/ Ψωμί, ψωμί τα δύστηνα κραυγάζουσι παιδία,/ κ' η μήτηρ με τους οφθαλμούς δακρύων πλήρης δίδει / να φάγουν κεφαλήν κυνός και τούτου δυσευρέτου" (σ. 131). Ακόμα και αν είχε σωθεί μόνο ένας στίχος από τους "Ελεύθερους Πολιορκημένους" "Μάνα φθονεί μικρό πουλί πούβρε σπυρί κ' ελάλει" (ΑΕ, 474) έφτανε να εκφράσει όσα δεν μπόρεσαν εκατοντάδες στίχοι της "Μεσολογγιάδος" με φορτικές πεζολογίες και απέραντες πολυλογίες.

Ο πραγματισμός της "Μεσολογγιάδος" θα μπορούσε να αξιοποιηθεί στην ένταξη μεμονωμένων στίχων του Σολωμού στα ιστορικά συμφραζόμενα. Ο φαινομενικά αδέσποτος στίχος στα χειρόγραφα του Σολωμού "όσες μακριά παίρνουν μορφές οι στρού-

19 (Βαλαωρίτης 1981, 329)

νοι στον αέρα" (ΑΕ, 478) είναι μια παρομοίωση που αναφέρεται στον στρατό των Τούρκων. Ο Αντωνιάδης συμπληρώνει το δεύτερο μέρος της παρομοίωσης: "Ως ότε σμήνος κολοιών ιπτάμενον μαυρίζει, / ομοίως μαύρος ο στρατός εφαίνετο των τούρκων, / ως χείμαρρος εις το ευρύ πεδίον πλημμυρήσας" (σ. 2). Κολοιός είναι η καλιακούδα. Στη "Μεσολογγιάδα" συναντάμε και Κρητικούς μαχητές να πολεμούν με τους Μεσολογγίτες. Ένας μάλιστα απ᾽ αυτούς είναι σημαιοφόρος. Η λέξη LA CANEA (= τα Χανιά) που βρέθηκε δίπλα σε στίχους των "Ελεύθερων Πολιορκημένων" και δημιούργησε απορία στον Ν. Τωμαδάκη και στον Λ. Πολίτη, ίσως με τους στίχους της "Μεσολογγιάδος" και τις αναφορές των ιστορικών πηγών να μπορεί να εξηγηθεί[20]. Ο Π. Νικολαΐδης δημοσίευσε στο Μεσολόγγι, το 1824, από το τυπογραφείο Δ. Μεσθενέως ένα σημαντικό κείμενο, την "Κριτικήν και ιστορικήν σύνοψιν των εν Κρήτη διατρεξάντων...". Τον Αύγουστο του 1825 οι Μεσολογγίτες πληροφορούνταν την κατάληψη της νησίδας Γραμβούσας στη δυτική Κρήτη από τα "Ελληνικά Χρονικά" και οι Γραμβουσιανοί εύχονταν να κερδίσουν τη δόξα των Μεσολογγιτών. Μαχητές από τη Κρήτη πολέμησαν ηρωικά στο Μεσολόγγι. Γράφει μεταξύ άλλων ο Αντωνιάδης: "[...] και Κρης τις έχων τρόπους / υπέρ το δέον αφελής, αλλά ψυχήν τοσούτον / ηρωικήν και υψηλόν ανάστημα ωραίον, / ώστ᾽ εις αυτόν ανέθηκαν να φέρη την σημαίαν, / ην είχον αι Παρισιναί νεάνιδες ποικίλει" (σ. 16).

Όσο και αν η αισθητική της "Μεσολογγιάδος" δεν μπόρεσε να επιβληθεί, ο Παλαμάς στα εκατόχρονα της ηρωικής Εξόδου δικαίωσε τη σύνθεση του Αντωνιάδη ως προς για την πραγματοποίηση του επικού. Αφού συνέκρινε τον Αντωνιάδη με τον Σολωμό, τον Βαλαωρίτη και τον Ζαλοκώστα, τον ανακήρυξε ως τον μοναδικό επικό ποιητή του νεότερου ελληνισμού[21]. Αξίζει να παρατεθεί ένα

20 (Τωμαδάκης 1935, 74), (Πολίτης 1964, 604)

21 Επτά συνολικά έπη έγραψε ο Α. Αντωνιάδης, φαινόμενο μοναδικό στη γραμματολογία μας: α) Κρητηίς, ήτοι ο Λακκιώτης Δράκος και της Κρήτης οι Ορεινοί. Έπος ποιηθέν μεν υπό Αντ. Ι. Αντωνιάδου τυχόν δε του πρώτου επαίνου εις τον ποιητικόν διαγωνισμόν του φιλογενούς κ. Ι. Βουτσινά τη 7 Μαΐου 1867, Εν Αθήναις 1868, β) Ο Κατσαντώνης, εποποιΐα των Αρματωλών τυχούσα του πρώτου επαίνου εις τον ποιητικόν διαγωνισμόν του φιλογενούς Κ. Βουτσινά τη 21 Μαΐου 1871, Εν Αθήναις 1873, γ) Μεσολογγίας, έπος ιστορικόν, Εν Αθήναις, 1876, δ) Η μάννα του γενιτσάρου, βραβευθείσα εις τον ποιητικόν διαγωνισμόν του φιλογενούς Ι. Βουτσινά τη 5η Ιουνίου 1877 και Αμβρόσιος Μεδιολάνων, ποιήματα επικά, Εν Αθήναις 1878, ε) Ο εθελοντής της Κρήτης, ήτοι η Επανάστασις του 1866, ποίημα επικόν εις στροφάς ομοιοκαταλήκτους,

εκτενές απόσπασμα από την κριτική του για τη "Μεσολογγιάδα". Πρωτοδημοσιεύτηκε στην εφημερίδα "Ελεύθερο Βήμα" το 1926: "[...] Όμως κανείς ας μην παραξενευτή και ας μη σουφρώση τα φρύδια κανένας από τους μπασμένους μέσα στα μυστήρια της ποιητικής εκφραστικής γοητείας, αν εδώ και αν εγώ τονίσω πως ως την ώρα αυτή εκείνος που πρέπει να αναγνωριστή και να τιμηθή ως ο καθεαυτό ψάλτης της μισολογγίτικης παλληκαριάς και της θυσίας είναι ο Αντώνιος Αντωνιάδης, ο επικός της "Μεσολογγιάδος". Καλά το είπε ο Βλαχογιάννης ότι πρέπει κατά μέρος να βάλουμε την ειρωνεία που βέβαια δεν ξεσπά χωρίς λόγο στον άφτερο και κάπως κρύο πραγματισμό του αντωνιαδικού στίχου και να λησμονήσουμε – προσθέτω – τα πειρακτικά επιγράμματα του Εμμανουήλ Ροΐδη, για να ιδούμε πιο ξάστερα και ν' αντιληφθούμε τι κατάφερε με τη "Μεσολογγιάδα" του ο Αντωνιάδης. Εποποιός όλου του μεγάλου κύκλου της ηρωικής σκλαβιάς μας, της φραγκοκρατίας με την "Κρητηίδα" της τουρκοκρατίας με τον "Κατσαντώνη", της εθνεγερσίας με τη "Μεσολογγιάδα" [...]"[22].

Ο Παλαμάς δεν παραβλέπει τις τεράστιες αδυναμίες της ποίησης του Αντωνιάδη, γνωρίζει την καταδικαστική κρίση του Ροΐδη, επισημαίνει όμως την επική πνοή στο έργο του Αντωνιάδη, συγκρίνοντας την με τον Σολωμό: "[...]Το μόνο επικό ποίημα το πλατιά εμπνευσμένο εκτελεσμένο και συγκροτημένο από την ιστορία της θρυλικής γης είναι η "Μεσολογγιάς" του Αντωνίου Αντωνιάδη, έπος, πάντοτε, σαν όλα του τα έργα με διαβήτη ομηρικό μετρημένο, και στην ουσία και στο είδος του πεζολογικώτερο από τους δεκαπεντασύλλαβους του βυζαντινού προγόνου του Κωνσταντίνου Μανασσή. Και όμως ο μόνος γνήσια στη διάθεσή του και στην τάση του επικός του Γένους είναι ο ποιητής της 'Κρητηΐδος', του 'Κατσαντώνη' και της 'Μεσολογγιάδος', ο με χιλιάδες στίχους αναπαραστάτης του ιστορικού τριπτύχου που ονομάζεται Φραγκοκρατία, Τουρκοκρατία, Παλλιγγενεσία. Χαμένες πόσες Ιλιάδες και Οδύσσειες της εθνικής ψυχής! [...]".[23]

Οι βασικές θέσεις του Παλαμά για το σολωμικό έργο από το

Εν Αθήναις 1881, στ΄) Η Χρυσομαλλούσα των Σφακιών, ποίημα επικόν, Εν Αθήναις 1883.

22 (Παλαμάς 12, 495-511)

23 (Παλαμάς12, 390)

πρώτο κριτικό του κείμενο του 1884 δεν διαφοροποιήθηκαν[24]. Αν και ο κριτικός αναγνωρίζει στον Σολωμό τη θέση του αρχηγέτη στην ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας, τον κρίνει αρνητικά για την αδυναμία του να ολοκληρώσει τα έργα της τελευταίας περιόδου. Θεωρούσε ότι ο Σολωμός δεν κατόρθωσε να δώσει μορφή στα σχέδια της φαντασίας του και γι' αυτό άφησε μόνο συντρίμμια και αποσπάσματα, τα οποία θα έπρεπε να συμπληρωθούν. Στους επόμενες γενιές ποιητών, έγραφε το 1891, απόκειται αυτό το έργο[25]. Μετά την ανακάλυψη μάλιστα του έπους του Διγενή, ο Παλαμάς περίμενε τον μεσσία- ποιητή που θα αξιοποιούσε τα δημοτικά τραγούδια και θα έδινε στον νέο ελληνισμό το έπος που δεν κατόρθωσε να συνθέσει ο Σολωμός[26]. Πίστευε ότι το επικό είδος επιβίωνε στην εποχή του και απέρριπτε τη θεωρία του Πόε για το μικρό ποίημα και την ανάγνωση των μακρών ομηρικών επών σαν μια σειρά από αυτοτελή λυρικά κομμάτια. Είναι χαρακτηριστική η βεβαιότητά του: "Το μεγάλο το ποίημα, όχι μόνο υπάρχει, όσο κι αν ο Πόε δεν το θέλει, μα και βασιλεύει απάνου στ' άλλα. Και τα μικρά τραγούδια του ποιητή τότε πιο πολύ αξίζουνε, όταν απ' όλα μαζί μπορεί και απλώνεται κάποιο σύνολο πλατύ, σαν ακομμάτιαστο"[27].

Παρακολουθήσαμε γραμματολογικά και γενετικά τη δημιουργία μιας ποιητικής ασυνέχειας. Ο αγώνας του Σολωμού για το νέο μεικτό είδος και ενός ποιήματος εν προόδω, όπως ήδη είχε αντιληφθεί ο Παλαμάς, ενός ποιήματος που γίνεται αντικείμενο συνεχούς αναδημιουργίας και απαιτεί την συμμετοχή του αναγνώστη στην παραγωγή του νοήματος, έμεινε χωρίς συνέχεια. Η ποιητική του Ζαμπέλιου είχε θριαμβεύσει προσωρινά. Με τη "Μεσολογγιάδα" η

24 Συγκεντρωτική παρουσίαση των κριτικών κειμένων του Παλαμά για τον Σολωμό βλέπε στο: (Χατζηγιακουμής 1970). Παραθέτουμε εδώ μόνο μερικές στροφές από ποιητικό μετασχηματισμό των πεζών κριτικών κειμένων του: "Γι' αυτό στων τραγουδιών σου το βιβλίο/ σκόρπιοι, ριγμένοι ΄σαν από την τύχη,/ μισόπλαστοι, ένας ένας, δύο δύο,/ μαζή αστράφτουν και σβύνουν τόσοι στίχοι [...] Γιατί για την ιδέα, λάμψι θεία, /Δεν έφταναν των στίχων σου τα κάλλη./ Και ήταν η δική σου φαντασία,/ Παράξενη, ανυπόταχτη, μεγάλη" (Παλαμάς 1, 136-7).

25 (Παλαμάς 2, 269)

26 (Παλαμάς 6, 500-507). Πρβλ. (Παλαμάς 12, 387-388)

27 (Παλαμάς 6, 216-217). Υπενθυμίζουμε ότι και ο Λ. Πολίτης ονόμασε τα αποσπάσματα των συνθέσεων του Σολωμού "λυρικά επεισόδια" ή "λυρικές ενότητες". (Πολίτης 1985,170).

ποίηση γυρνούσε στην ασφάλεια της μίμησης των κλασικών, στα ολοκληρωμένα πεζολογικά έπη. Οι "Ελεύθεροι Πολιορκημένοι" δεν εντάσσονταν στην ποιητική της εποχής. Προηγούνταν και προκαλούσαν τις παγιωμένες αντιλήψεις περί λογοτεχνίας. Ήταν ποιήματα μιας μελλοντικής εποχής. Όπως έχει γραφτεί η ποιητική του Σολωμού εμφανίζει ισχυρές αντιστοιχίες με τη μουσικότητα της καθαρής ποίησης και τον μοντερνισμό του 20ου αιώνα και συγκεκριμένα με τη μέθοδο γραφής που οι σύγχρονοι θεωρητικοί ονόμασαν "σημαίνουσα πρακτική"[28].

Βιβλιογραφία

Αντωνιάδης Αντώνιος Ι., *Μεσολογγιάς*, έπος ιστορικόν, εκ του τυπογραφείου Κ. Αντωνιάδου, Αθήνα 1876.

————, *Η μάννα του γενιτσάρου*, βραβευθείσα εις τον ποιητικόν διαγωνισμόν του φιλογενούς Γ. Βουτσινά τη 5 Ιουνίου 1877, και Αμβρόσιος Μεδιολάνων, ποιήματα επικά, εκ του τυπογραφείου Κ. Αντωνιάδου, Αθήναι 1877.

————, *Φώτις Τζαβέλας,* ήτοι η καταστροφή του Σουλίου, τραγωδία βραβευθείσα υπό της εταιρείας "Ελληνισμού" εν τη μεγάλη αιθούση του Εθνικού Πανεπιστημίου τη 5η Νοεμβρίου 1900, Εν Αθήναις 1902.

Αντωνιάδη Σοφία, *Εμμανουήλ Αντωνιάδης*, ο αγωνιστής, ο δημοσιογράφος 1791-1863, Αθήνα 1971

Βαλαωρίτης Αριστοτέλης, *Ποιήματα και Πεζά*, τ. Β΄, Ίκαρος, Αθήνα 1981.

Βάρναλης Κώστας, *Σολωμικά*, Κέδρος, Αθήνα 1979.

Βελλιανίτης Θ., "Αντωνιάδης Αντώνιος", *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαιδεία Πυρσού*, τ. Ε΄, 1928

Ζαμπέλιος Σπυρίδων, *Πόθεν η κοινή λέξις τραγουδώ;*, σκέψεις περί ελληνικής ποιήσεως υπό Σπ. Ζαμπέλιου, Εν Αθήναις, 1859.

Καψωμένος Ερατοσθένης, *Αναζητώντας το χαμένο ευρωπαϊκό πολιτισμό*, Α΄, Πατάκης, Αθήνα 2002.

Κρίσις του Βουτσιναίου Ποιητικού Αγώνος του 1874 , Αθήναι, εκ του τυπογραφείου της Ελληνικής Ανεξαρτησίας, 1874.

28 (Καψωμένος 2002, 75)

Παλαμάς Κωστής, *Άπαντα*,τόμοι 1, 2, 5, 6, 12, εκδόσεις Μπίρη, επιμέλεια Ιδρύματος Κ. Παλαμά, χ.χ.

Παπαπάνος Κώστας, *Ποιητικοί Διαγωνισμοί 1851-1873*, Αθήνα 1973.

Moullas Panayotis, *Les concours poétiques de l' Université d' Athènes 1871-1877*, Athènes 1989.

Πολίτης Λίνος, *Γύρω στον Σολωμό*, μελέτες και άρθρα (1938-1982), ΜΙΕΤ, Αθήνα, 1985.

Πολυλάς Ιάκωβος, *Προλεγόμενα*, στο Διονυσίου Σολωμού, Τα Ευρισκόμενα, εκδίδονται δαπάνη Αντωνίου Τερζάκη, Εν Κερκύρα, τυπογραφείον Ερμής, Αντωνίου Τερζάκη, 1859.

————, *Πόθεν η μυστικοφοβία του κ. Σπ. Ζαμπελίου;*, στοχασμοί Ιακ. Πολυλά, Εν Κερκύρα, τυπογραφείον Ερμής, Αντωνίου Τερζάκη, 1860.

Ροΐδης Εμμανουήλ, *Άπαντα*, τ. Β΄ και Γ΄, επιμέλεια Α. Αγγέλου, Ερμής, Αθήνα 1976.

Σολωμός Διονύσιος, *Τα ευρισκόμενα*, προλεγόμενα υπό Ιακ. Πολυλά, εν Κερκύρα, τυπογραφείον Ερμής Αντ. Τερζάκη, 1859.

————, *Αυτόγραφα Έργα*, Α΄ φωτοτυπίες, Β΄ τυπογραφική μεταγραφή, επιμέλεια Λίνου Πολίτη, Θεσσαλονίκη, 1964 (ΑΕ).

————, *Ποιήματα και πεζά*, επιμέλεια- εισαγωγές Στυλιανός Αλεξίου, Στιγμή, Αθήνα 1994.

Τωμαδάκης Νικόλαος, *Εκδόσεις και χειρόγραφα του ποιητού Διονυσίου Σολωμού*, διατριβή επί διδακτορία, Εν Αθήναις 1935.

Χατζηγιακουμής Εμμ. Κ., *Κωστής Παλαμάς, Διονύσιος Σολωμός*, ΝΕΒ, Ερμής, Αθήνα 1970.

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ ΤΟΜΩΝ Α΄, Γ΄, Δ΄, Ε΄

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ
ΤΟΥ Α΄ ΤΟΜΟΥ

Πρόλογος (Κ. Α. Δημάδης) 21

1. Εννοιολογήσεις των κρίσεων

Βασιλική Παπαγεωργίου: Κρισιακό τοπίο και ΜΜΕ: μετατοπίσεις του δημόσιου λόγου και νέα πολιτισμικά πρότυπα στην περίπτωση της ελληνικής τηλεόρασης 31

Παρασκευή Δεληκάρη: Απόπειρες αμφισβήτησης της «κρίσης» ως ηγεμονικής πολιτισμικής μεταφοράς, με όρους κοινωνιολογίας της τέχνης 65

Κώστας Θεολόγου: The "priblic" (a modern-Greek particularity) and public space in modern Greece 81

2. Μεταβολές του θρησκευτικού παραδείγματος

Αθανάσιος Σωτ. Τζιερτζής: Εκκλησιαστική συνέχεια και ρήξη μετά την προσάρτηση των Νέων Χωρών: οι θέσεις του Μητροπολίτου Σερρών Αποστόλου Χριστοδούλου (1909-1917) για τις σχέσεις Εκκλησίας – Πολιτείας και η στάση του απέναντι στο Οικουμενικό Πατριαρχείο και την Εκκλησία της Ελλάδος 99

Μ. Γ. Βαρβούνης, Νάντια Μαχά – Μπιζούμη: Συνέχειες και ασυνέχειες στην ελληνική παράδοση των ιερατικών αμφίων (19ος–20ός αιώνας) 125

Carlos Martínez: Με το βλέμμα στο Ισλάμ. Ο διάλογος μεταξύ Μανουήλ Β΄ και ενός Mudarris 147

Μαίρη Μαργαρώνη: Η εξάπλωση της Μπαχάι Πίστης από το Ιράν στην Ελλάδα: Συμβολή στην ιστορία και τον πολιτισμικό βίο των ελληνικών θρησκευτικών μειονοτήτων 159

Αλέξανδρος Σακελλαρίου: Μορφές αθεΐας στη σύγχρονη ελληνική κοινωνία: πολιτισμικές ρήξεις εντός ενός ελληνορθόδοξου κοινωνικού περιβάλλοντος 179

Δημήτρης Αγγελής: Η πρόσληψη των νεοορθοδόξων από τα περιοδικά λόγου και στοχασμού 197

3. Μεταβολές του πολιτικού / οικονομικού παραδείγματος

3.1. Κοινωνικοί μετασχηματισμοί και ιδεολογικές αναζητήσεις στο ύστερο Βυζάντιο και στα χρόνια της οθωμανικής κυριαρχίας

Daniel Hernández San José: The Perception of Justinian in the Latin West: Considerations from Dante's Works 211

Χαράλαμπος Μηνάογλου: Επιστροφή, συνέχεια ή καινά δαιμόνια; Ο άλλος «Ελληνισμός» του Πλήθωνα 225

Στέλιος Μουζάκης: Πρακτικές, συμπεριφορές και ρήξεις στον αγροτικό κόσμο. Βροντολόγια-σεισμολόγια-νομοκανόνες 17ου-18ου αιώνα. Καταχρηστικές παρεκκλίσεις στη διαχείρισή τους 237

Tudor Dinu: Οι ηγεμονίες του Νικόλαου Μαυροκορδάτου στη Βλαχία – ορόσημο στον τρόπο διακυβέρνησης των Παραδουνάβιων Ηγεμονιών; 265

Stefan Petrescu: Συνέχειες και ασυνέχειες στην οργάνωση και τη λειτουργία του ελληνόφωνου κόσμου των παραδουνάβιων ηγεμονιών κατά το πρώτο μισό του δέκατου ένατου αιώνα 281

3.2. Κοινότητες σε μετάβαση και η συγκρότηση των θεσμών του νεοελληνικού κράτους

Ντίνα Μουστάνη: Αφομοίωση και διάκριση: οι κοινότητες των Οθωμανών και Εβραίων στο Βόλο μετά την προσάρτηση 295

Νικόλαος Αναστασόπουλος: Από την Οθωμανική περίοδο στο Ελληνικό κράτος: πολιτικές και κοινωνικές διαστάσεις για την περιοχή των Ιωαννίνων 311

Ιωάννης Μ. Μπακιρτζής: Η μετάβαση από το 19ο στον 20ό αιώνα για τις πόλεις του βορειοελλαδικού χώρου – η περίπτωση των αστικών κέντρων της δυτικής Θράκης, όπως αποτυπώνεται στις επίσημες οθωμανικές επετηρίδες και λεξικά και στη γαλλόφωνη Επετηρίδα της Ανατολής 325

Αργύριος Ν. Γιαννέλος: Παραβατικές συμπεριφορές και η ποινική τους όψη στις εκλογές του Ελληνικού κράτους 1867-1872. Ένας πίνακας ποινών του Υπουργείου Δικαιοσύνης (1873) 341

Σοφία Αλεξία Παπαζαφειροπούλου: Ο ρόλος της αυτοκίνησης στην κουλτούρα του ελεύθερου χρόνου των ελληνικών μεσαίων και κατώτερων τάξεων κατά την περίοδο 1950–1970 367

3.3. Ιδεολογικές κρίσεις και συγκρούσεις και η ιστοριογραφική τους αποτύπωση (19ος-20ός αι.)

Αριάδνη Μουταφίδου: Der "heilige Kampf" und das "revolutionäre Element". Kontinuität und Diskontinuität in Krisen- und Übergangszeiten 389

Dimitris Miguel Morfakidis-Motos: Η ελληνική εθνεγερσία στον ισπανικό Τύπο (1821-1830). Μια εισαγωγική μελέτη 403

Matilde Morcillo: La crisis griega de 1909: La Liga Militar y la Asamblea revisionista griega a través de la correspondencia diplomática 423

Χριστίνα Βαμβούρη, Δημήτρης Μαυρίδης: Ασυνέχεια και ρήξη της ελληνικής κοινωνίας στις μετεμφυλιακές δεκαετίες, 1950-1981 437

3.4. Στάσεις απέναντι στην αρχαιότητα

Αικατερίνη Λεύκα: Συνέχειες και ασυνέχειες στις εκπαιδευτικές απόψεις του Αδαμάντιου Κοραή 457

Βασίλης Μπακούρος: Η ρητορική αναπαλαίωση και «οι της αρχαιότητος πλίνθοι» στο εκπαιδευτικό οικοδόμημα του Γένους. Ένα ανέκδοτο προσφώνημα του 1706, έργο του Αντωνίου Βυζαντίου, προς τον πατριάρχη Γαβριήλ Γ΄ 467

Γεώργιος Κοντογιώργης: Σχετικά με το τέλος της αρχαιότητας 483

3.5. Διαβαλκανικές και διευρωπαϊκές σχέσεις

Ελεονώρα Ναξίδου: Η Ιδέα της Συνέχειας του Ελληνικού Έθνους στην Ιστοριογραφική Αφήγηση των Διανοούμενων της Βουλγαρικής Αναγέννησης 505

Γεώργιος Δ. Παναγόπουλος: Έλληνες και Πανσλαβισμός με βάση την αρθρογραφία του Κονσταντίν Λεόντιεφ: Η ρηγμάτωση των βεβαιοτήτων ή η επιβεβαίωση της ρήξης; 521

Ekkehard W. Bornträger: Παράδοση, εθνική ταυτότητα και εκσυγχρονιστικά οράματα στην ελληνική και ρουμανική δοκιμιογραφία του μεσοπολέμου: Θεοτοκάς και Cioran 547

Χρήστος Γραμματίκας: Το εγχείρημα της ελληνοτουρκικής φιλίας στην ιστορική του προοπτική: οι μορφωτικές και πολιτιστικές ανταλλαγές μεταξύ των δύο χωρών στο διάστημα 1955-1964 565

Ηλίας Γ. Σκουλίδας: Συνέχειες και ασυνέχειες στις ελληνο-αλβανικές σχέσεις: η ελληνική πολιτική σε περιφερειακές εντάσεις 575

Στράτος Ν. Δορδανάς: Ο κουμπάρος-βασιλιάς και η διαφύλαξη της εδαφικής ακεραιότητας: Από τη βουλγαροφαγία των Βαλκανικών Πολέμων στη γερμανόφιλη αναδίπλωση του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου 593

Δημήτρης Κ. Αποστολόπουλος: Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στη σχέση Ελλήνων-Γερμανών: από το Β΄ Παγκόσμιο Πόλεμο και την Κατοχή στον Ψυχρό Πόλεμο και την Ευρωπαϊκή Ενοποίηση 605

4. Η εκπαίδευση και οι προκλήσεις των θεσμικών αλλαγών

4.1. Ζητήματα ιστορίας της εκπαίδευσης, μειονοτική εκπαίδευση και σύγχρονες εκπαιδευτικές αλλαγές

Ευστράτιος Βαχάρογλου: Η ηθική διαπαιδαγώγηση των αγοριών και κοριτσιών τον 19ο και αρχές 20ού αιώνα μέσα από εγχειρίδια Ηθικής και Παιδαγωγικά κείμενα: μία πρώτη προσέγγιση 623

Ευαγγελία Καλεράντε: Ελληνική εκπαιδευτική πολιτική για την τεχνική εκπαίδευση: από την πολιτική των προθέσεων στη νομοθεσία (1860-2013) 641

Κωστής Τσιούμης: Πολιτικές διαχείρισης της μειονοτικής παρουσίας στην ελληνική εκπαίδευση 1923-2000 661

Μαριάνθη Παλάζη: Μια περίπτωση δίκης στο Διαρκές Εθνικό Μικτό Συμβούλιο: η «Δίκη των Αρχιγενείων Καθιδρυμάτων» Επιβατών Θράκης 1887-1892/1894 679

Κωστάντω Μπαρούτα – Ξέρρα: Η παιδεία στο χώρο της Εθνικής Ελληνικής Μειονότητας από την ίδρυση του αλβανικού κράτους μέχρι σήμερα 697

4.2. Συνέχειες, ασυνέχειες και ρήξεις στα σχολικά εγχειρίδια. Ζητήματα διδακτικής

Φωτεινή Πατεινάρη: Οι εκπαιδευτικές αλλαγές στο πλαίσιο των νέων δεδομένων που θέτει η πολυπολιτισμικότητα: το παράδειγμα των σχολικών εγχειριδίων σύγχρονης ιστορίας 715

Αγγελική Μουζακίτη: Από τη μία και μοναδική ιστορική αλήθεια στις πολλαπλές αναγνώσεις του ιστορικού παρελθόντος. Οι τομές και οι αλλαγές στην ελληνική μέση εκπαίδευση αναφορικά με τον τρόπο διδασκαλίας της ιστορίας. Θεωρητικά / Ιδεολογικά ζητήματα και προβληματισμοί 741

Encarnación Motos Guirao: La idea de Bizancio y el helenismo en los manuales escolares españoles de finales del siglo XIX y principios del XX 759

Κλεονίκη Δρούγκα: Οι Βαλκανικοί Πόλεμοι (1912-1913) στα ελληνικά διδακτικά εγχειρίδια Ιστορίας (δευτεροβάθμιας εκπαίδευσης) της περιόδου 1950-1974 777

Νίκος Ρουμπής: Η θέση της λογοτεχνίας στη διδασκαλία της Νέας Ελληνικής ως ξένης γλώσσας 791

Τριαντάφυλλος Η. Κωτόπουλος: Πράξη και διδασκαλία της «Δημιουργικής Γραφής» στη σύγχρονη ελληνική πραγματικότητα 801

Ana Elakovic – Nenadovic, Vojkan Stojičić: Ο ρόλος της Αρχαίας Ελληνικής γλώσσας στη διδασκαλία της Νέας Ελληνικής στο Πανεπιστήμιο του Βελιγραδίου 823

Μαρίνα Κοκκινίδου, Λήδα Τριανταφυλλίδου: Το προφίλ του σπουδαστή της ελληνικής γλώσσας στο επίπεδο επάρκειας: Διδακτικές προκλήσεις και προτάσεις 839

Anka Rađenović: Corrective feedback and its influence on L2 learners' performance 861

Stefan Dumitru: Η διδασκαλία της ελληνικής γλώσσας στην ανώτερη στρατιωτική εκπαίδευση: το πεπρωμένο ενός μαθήματος 873

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ ΤΟΜΩΝ Β΄, Γ΄, Δ΄, Ε΄ 883

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ
ΤΟΥ Γ΄ ΤΟΜΟΥ

Πρόλογος (Κ. Α. Δημάδης) 21

5. Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στη λογοτεχνία

5.8. Από τη γενιά του 1880 στις αισθητικές αναζητήσεις του Μεσοπολέμου

Γεράσιμος Ρεντίφης: Η γενιά του 1880. Παύλος Καλλιγάς και Ανδρέας Καρκαβίτσας 31

Λάμπρος Βαρελάς: Κόντρα στο ρεύμα: Ο Ανδρέας Καρκαβίτσας και οι ρήξεις του με τη νεοελληνική κοινωνία και τις αναμονές του αναγνωστικού κοινού 47

Γκρατσιέλλα – Φωτεινή Καστελλάνου: Κρίση και θύματα στο έργο του Κωνσταντίνου Θεοτόκη *Οι Σκλάβοι στα δεσμά τους* 61

Αγγελική Λούδη: Η αναδιήγηση μιας παλιάς ιστορίας: *Φρατζέσκα ντα Ρίμινι* (1922) του Διονύσιου Κόκκινου 73

Fatima Eloeva, Arina Reznikova: Η αισθητική του εφιάλτη στα έργα Παπαδιαμάντη και Ντοστογιέβσκι (*Έγκλημα και τιμωρία* και *Φόνισσα*). Το θέμα των ονείρων 87

Νικόλαος Α.Ε. Καλοσπύρος: Η βιοτική μεταφορά στον Παπαδιαμάντη: Το παπαδιαμαντικό *παράδειγμα* της ρήξης ανάμεσα στη μεταφυσική ανησυχία του αστικού κόσμου και στη νηπτική ενσωμάτωση της πολιτικοοικονομικής ελλαδικής κρίσης 97

Κ. Γ. Κασίνης: Η νεοελληνική βορειομανία: η ρήξη με το ρομαντικό παρελθόν 119

Βάλια Τσάιτα – Τσιλιμένη: Η μεταφραστική δραστηριότητα της «γενιάς του 1920»: μεταγγίζοντας όψεις πολιτισμού στην ελληνική κοινωνία 139

Απόστολος Μπενάτσης: Η πολυμορφία της ποίησης του Καρυωτάκη 149

Maria Caracausi: I racconti di Napoleon Lapathiotis 161

Κατερίνα Δ. Σχοινά: Η μεταιχμιακή ποιητική του «απόρριχτου» Ναπολέοντα Λαπαθιώτη: «μικρά τραγούδια σε πεζό ρυθμό» 171

Tea Gamrekeli: Για μια άγνωστη πτυχή της ποίησης του Κ. Π. Καβάφη 189

Hans Eideneier: Ο Καβάφης και οι ρίζες του φιλελληνισμού ... 197

5.9. Η «γενιά του 1930»: Ποίηση, Πεζογραφία, Ιδεολογία

Γιάννης Δημητρακάκης: Ο Γιώργος Σεφέρης και ο γαλλικός κλασικός 17ος αιώνας 207

Maila García – Amorós: Η οικογένεια Σεφεριάδη πριν και μετά το ’22 μέσα από την οικογενειακή αλληλογραφία 229

Μαρία Μανδαμαδιώτου: Η *φυλή* και το *έθνος* στο δημοσιογραφικό λόγο του Στράτη Μυριβήλη (1914-1949) 241

Bart Soethaert: Το *Χρονικό μιας πολιτείας* του Παντελή Πρεβελάκη και η «μεταβολή» της 4ης Αυγούστου 1936 257

Γεωργία Λαδογιάννη: Η λογοτεχνία στο μεσοπόλεμο. Απομυθοποιήσεις και αποσιωπήσεις. Το μυθιστόρημα του Θράσου Καστανάκη 275

Κατερίνα Μουστακάτου: Συγγενείς χαρακτήρες και αντικρουόμενες ιδεολογίες στο πεζογραφικό έργο του Γιώργου Θεοτοκά 289

Helena González – Vaquerizo: Η «μοντερνιστική» *Οδύσσεια* του Νίκου Καζαντζάκη. Κλασικός και φιλοσοφικός ήρωας .. 301

Νίκος Μαθιουδάκης: Η γλωσσική ποιητική ταυτότητα του Καβάφη και του Καζαντζάκη: μια συγκριτική μελέτη 319

Δημήτρης Κόκορης: Ρίτσος και σοσιαλιστικός ρεαλισμός : μία σύνθετη σχέση 343

5.10. Αφήγηση, αναπαράσταση και ιδεολογία στην πεζογραφία: από τις αρχές του 20ού αι. ως τη σύγχρονη λογοτεχνία της κρίσης

Γιώργος Φρέρης: Η συμβολή του πολέμου της δεκαετίας 1912-22 στη νεοελληνική γραμματεία 361

Έρη Σταυροπούλου: Η παρουσία της Μικρασιατικής Καταστροφής στη νεοελληνική πεζογραφία (συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις) 379

Θανάσης Αγάθος: *Γαλήνη*: από τον λυρισμό του Ηλία Βενέζη (1939) στον πειραματισμό του Gregory Markopoulos (1958) 397

Μαρία Αθανασοπούλου: Η 'ουλή του Οδυσσέα': Διακειμενικότητα και ερμηνεία στην *Αριάγνη* [1962] του Τσίρκα 409

Ulrich Moennig: *Θυμάμαι*: Ο Νίκανδρος Κεπέσης απαντά στον Άρη Αλεξάνδρου 427

Evgenia Iliopoulou: *Καλά εσύ σκοτώθηκες νωρίς*, κλασικά και εικονογραφημένα 441

Αυγή Λίλλη: «Ποιώντας» στο «περιθώριο»: Η ρήξη της μεταπολεμικής γενιάς με τη γενιά του '30 και την κριτική μέσα από το «ψευδορεαλιστικό» πρίσμα της *Φανταστικής περιπέτειας* του Αλέξανδρου Κοτζιά 453

Olena Polkhovska: Greek history in kaleidoscopic vision of Maro Douka's characters: narrative strategies unifying individual and historical experience 471

Δέσποινα Σκούρτη: Αντικατοπτρισμοί και μνήμες της περιόδου 1967-1974 στη ελληνική πεζογραφία 483

Εύα Γανίδου: Μυθοπλασιακές βιογραφίες του Γ.Μ. Βιζυηνού: Ρήξεις, ανατροπές και συνέχειες 497

Λίλια Μπάναχ: Κάλυψη των κενών της ιστορίας στο βιογραφικό μυθιστόρημα της Ρέας Γαλανάκη *Ο βίος του Ισμαήλ Φερίκ πασά* 511

Salome Gventsadze: Χαμένες πατρίδες – ρήξη και διχασμός ανάμεσα σε δύο κόσμους στην ελληνική και γεωργιανή λογοτεχνία (Ρ. Γαλανάκη – Κ. Ταταρασβίλι) 519

Αλίκη Τσοτσορού: Ρήξη και συνέχεια στην αναζήτηση του ελληνικού πολιτισμού: Τα μυθιστορήματα του Βασίλη Αλεξάκη *Η μητρική γλώσσα* και *μ.Χ.* 533

Ευανθία Βλαχάβα, Σμαράγδω Κωστούδα: Ο λογοτεχνικός κανόνας υπό διαπραγμάτευση στα λογοτεχνικά κείμενα για τους πολιτικούς πρόσφυγες στην Ανατολική Ευρώπη 549

Τάμαρα Κόστιτς – Παχνόγλου: Η Αθήνα και τα σπίτια της από την μεταπολεμική ως την καταναλωτική κρίση στο έργο του Αντρέα Φραγκιά 567

Γιώργος Κωστακιώτης: Από τη δυστοπία στη ρήξη. Ο αποκλεισμός και η απομόνωση του ατόμου στο έργο του Γιάννη Μακριδάκη 583

Μαρίτα Παπαρούση: Αφηγηματοποιώντας το μέλλον: δυστοπικές προοπτικές και ιδεολογικές αναζητήσεις στην πεζογραφία της Ι. Μπουραζοπούλου 593

Παναγιώτης Ξουπλίδης: Τα λογοτεχνικά μυστήρια της θάλασσας του Νότου: Από τη Βαρκελώνη της μεταπολίτευσης στην Αθήνα της κρίσης 611

5.11. Από τους πρώτους μεταπολεμικούς ποιητές και την ποιητική γενιά του '70 στη σημερινή ποίηση της κρίσης

Χριστίνα Δράκου: Θεματικές Τομές στο Έργο του Έκτορα Κακναβάτου *Χαοτικά Ι* 629

Θεοδούλη Αλεξιάδου: Σκηνοθεσίες θανάτου και ποιητικό σκηνικό. Καρυωτάκης-Σαχτούρης-Βαρβέρης 645

Δώρα Μέντη: Δεκέμβρης του '44: Από τα επικαιρικά ποιήματα του 1945 ως τη νηφάλια αποτίμηση του 2000 663

Νίκη Eideneier – Αναστασιάδη: Από τη «Γενιά της Αμφισβήτησης» στη λογοτεχνία της Κρίσης 677

5.12. Εκδοτική αγορά, αναγνωστικό κοινό και η ανάγνωση ως πολιτισμική πρακτική – Εκφάνσεις της διεύρυνσης του σύγχρονου λογοτεχνικού πεδίου

Γιώργος Βλαχοπάνος: Ρισκάροντας επιχειρηματικά εν καιρώ κρίσης: ο εκδοτικός οίκος Ελευθερουδάκη και το περιοδικό *Νεοελληνικά Γράμματα* 689

Σοφία Ιακωβίδου: Διαβάζοντας (για) την ανάγνωση: όψεις της θεματοποίησης της ανάγνωσης στη σύγχρονη μυθοπλασία 705

Αναστασία Χολιβάτου: Αληθινές Ιστορίες: η γοητεία της λογοτεχνικής μη-μυθοπλασίας στο πλαίσιο της ελληνικής 'νέας δημοσιογραφίας' 719

Ζωή Βερβεροπούλου: Ο δημιουργός σε α΄ πρόσωπο: έντυπες συνεντεύξεις σύγχρονων Ελλήνων συγγραφέων 735

5.13. Παιδική και εφηβική λογοτεχνία

Φωτεινή Βασιλοπούλου, Παναγιώτα Ψυχογυιοπούλου: «Παραμύθια... για μικρούς και μεγάλους» μια τέχνη και τεχνική που διαρκεί στο χρόνο 755

Μένη Κανατσούλη: Σύγχρονη ελληνική λογοτεχνία για εφήβους: οδεύοντας σε μια αβέβαιη ενηλικίωση(;) 769

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ ΤΟΜΩΝ Α΄, Β΄, Δ΄, Ε΄ 787

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ
ΤΟΥ Δ΄ ΤΟΜΟΥ

Πρόλογος (Κ. Α. Δημάδης) 19

6. Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στο θέατρο

6.1. Προσεγγίσεις στη δραματουργία του 19ου και του 20ού αιώνα

Αρετή Βασιλείου: Ερωτική επιθυμία και εθνικισμός: το θεματικό μοτίβο της αδελφικής αιμομειξίας στην ελληνική ρομαντική δραματουργία του 19ου αιώνα 29

Κωνσταντίνα Ριτσάτου: «Η ρίζα και η χλόη»: Ρήξεις και συνέχειες στη δραματουργία του Δημητρίου Γρ. Καμπούρογλου 47

Μανόλης Σειραγάκης: Η συνέχεια της ρήξης. Η *Τρισεύγενη* του Κωστή Παλαμά στη «Νέα Σκηνή» του Κωνσταντίνου Χρηστομάνου 73

Γεωργία Κονδύλη: Η επιρροή της Αθήνας στην καλλιτεχνική ζωή της Σμύρνης (1897-1922) 91

Κατερίνα Καρρά: Η κωμωδιογραφία της περιόδου 1936-1944 ως πεδίο μελέτης πολιτιστικών μεταβολών 105

Αρετή Μαθιουδάκη: Θέατρο σκιών και πολιτική μεταβολή στην Αθήνα του Μεσοπολέμου 115

Χριστίνα Παλαιολόγου: Παραμυθιακά και μεταφυσικά στοιχεία στο θεατρικό έργο του Σωτήρη Σκίπη 127

Βάνια Παπανικολάου: Καιροσκόπος ή κοινωνιστής; Η πρόσληψη του George Bernard Shaw από την ελληνική αριστερή διανόηση 141

Virginia López Recio: Το ισπανικό θέατρο στην Ελλάδα κατά τη διάρκεια της δικτατορίας των Συνταγματαρχών 157

Γρηγόρης Ιωαννίδης: Το ελληνικό θέατρο «της ρήξης»: Οι πρώτες προσπάθειες του νεανικού θεάτρου και του πειραματικού δραματικού λόγου κατά τη διάρκεια της Δικτατορίας και της πρώτης Μεταπολίτευσης (1967-1981) 167

6.2. Δραματουργικές μεταμορφώσεις του αρχαίου μύθου

Μιχάλης Γεωργίου: Μεταμορφώσεις των *Βακχών* στην Ελλάδα (1950-2005). Μια πρώτη προσέγγιση 189

Ana Chikovani: Η μορφή της Μήδειας στη σύγχρονη ελληνική και γεωργιανή λογοτεχνία. Τυπολογικοί παραλληλισμοί 207

Αθανάσιος Γ. Μπλέσιος: Ο Προμηθέας και ο Ηρακλής στη νεοελληνική δραματουργία του 20ού αιώνα 227

Sophie Shamanidi: Μεταμορφώσεις της Κλυταιμνήστρας (Γ. Σεφέρης – Γ. Ρίτσος – Ι.Καμπανέλλης) 245

6.3. Το σύγχρονο θέατρο και η θεατρολογική έρευνα σήμερα

Γιώργος Π. Πεφάνης: Συνέχειες, τομές και διακειμενικά πεδία στη σκηνική αφήγηση της φρίκης. Η περίπτωση της παράστασης *Μέδουσα* του Θωμά Μοσχόπουλου (2011) 259

Αφροδίτη Σιβετίδου: Σύγχρονο ελληνικό δράμα: επιστροφή και νεωτερικότητα 277

Καλλιόπη Εξάρχου: Δημήτρης Δημητριάδης: Η «Υπερλογοτεχνία» συναντά το «Δράμα του Σύμπαντος» 289

Σοφία Φελοπούλου: Συνέχεια και ασυνέχεια στο έργο του Γιώργου Διαλεγμένου 299

Κυριακή Πετράκου: Ελληνοκεντρισμός και παγκοσμιοποίηση στο ελληνικό θέατρο των τελευταίων δεκαετιών 315

Λητώ Ιωακειμίδου: Η ποίηση στη σκηνή: Συνέχειες και ρήξεις στην πρόσληψη των Ρομαντικών και των επιγόνων τους. Έλληνες Ρομαντικοί και Λωτρεαμόν από την ομάδα Bijoux de Kant 339

Άννα Μαυρολέων: Το ψηφιακό αρχείο του Ελληνικού Κέντρου Μελέτης και Έρευνας του Ελληνικού θεάτρου – Θεατρικού Μουσείου. Οι ανεκμετάλλευτοι αρχειακοί θησαυροί και η περιπέτεια της θεατρολογικής έρευνας στην Ελλάδα της κρίσης 357

Μαρία Δημάκη – Ζώρα: Συνέχειες και ρήξεις στην εξέλιξη του Θεάτρου για ανήλικους θεατές στην Ελλάδα 373

Ιωάννα Μενδρινού: Ασυνέχειες και ρήξεις στην πρόσληψη και προβολή όψεων της παιδικής ηλικίας στη δραματουργία για ανήλικους θεατές της μεταπολίτευσης 387

7. Συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις στη γλώσσα

7.1. Ζητήματα θεωρίας και ιστορίας της γλώσσας

Henri Tonnet: Η διαμόρφωση των ονοματικών και ρηματικών συνταγμάτων στα ελληνικά από τον 5ο μ.Χ. ως το 12ο αιώνα 419

Anna Lazarova: Συνέχειες ή ασυνέχειες στην κωμική γλώσσα; Ο ρόλος των πραγματολογικών μορίων στις (νεοελληνικές) μεταφράσεις της αρχαίας ελληνικής κωμωδίας 427

Karolina Gortych – Michalak: Ασυνέχειες ή συνέχειες της νομικής γλώσσας 1974-2014 439

Milena Jovanović, Πολύδωρος Γκοράνης: Ο Γιάννης Ψυχάρης και η Γλωσσολογική Εταιρεία των Παρισίων 473

Βούλα Ποσάντζη: Η μαχόμενη δημοτικίστρια Σίτσα Καραϊσκάκη και η σχέση της με τον Εθνικοσοσιαλισμό. Συνέχεια ή ρήξη; Η αλληλογραφία με τον Στρατή Δούκα 487

Akis Gavriilidis: The eternal return of the living-dead (languages): Spectres of (dis)continuity 501

7.2. Συγκριτικές και διαλεκτολογικές προσεγγίσεις

Predrag Mutavdžić, Αναστάσιος Καμπούρης: Η σύγχρονη ελληνική γλώσσα στο σταυροδρόμι ανάμεσα στις «μικρές» και «μεγάλες» γλώσσες (συμβολή στη θεωρία της διαπολιτισμικής επικοινωνίας) 521

Svetlana Berikashvili: Η διαπολιτισμική μεταφραστική προσέγγιση των ιδιωτικών εκφράσεων (με βάση ιδιωτικές εκφράσεις από το μυθιστόρημα του Νίκου Καζαντζάκη *Ο Χριστός Ξανασταυρώνεται*) 539

Irina Tresorukova: Κατάταξη των νεοελληνικών φρασεολογισμών: προσέγγιση στο θέμα (με βάση τη ρωσική θεωρία της γλωσσολογίας) 553

7.3. Γλωσσικά στοιχεία ως πολιτισμικοί δείκτες

Μαρία Βραχιονίδου: Η έννοια του «ξένου» μέσα από γλωσσικές παρατηρήσεις. Συνέχειες και ασυνέχειες 567

Μαρία Δημάση: Λέξεις από την τουρκική γλώσσα στα διηγήματα του Γεωργίου Βιζυηνού: η σημειωτική συμβολή τους στην αφηγηματική πλοκή και στην ενίσχυση της αναγνωστικής πρόσληψης διαχρονικά 585

Jingjing Hu: Οι διαπολιτισμικές διαφορές στο μάθημα μετάφρασης ελληνικών – κινέζικων μέσω των έργων του Καζαντζάκη 601

8. Ψηφιακή πραγματικότητα: συνέχειες, ασυνέχειες, ρήξεις της βιωμένης εμπειρίας

8.1. Ψηφιακές ανθρωπιστικές σπουδές και νέα κειμενική πραγματικότητα

Σωκράτης Μπαλτζής, Θεόδωρος Βυζάς, Ευγενία Ευμοιρίδου: Η σημασιοσυντακτική συμπεριφορά του ρήματος ως καθοριστικός παράγοντας στην κατασκευή των σημασιοσυντακτικών κανόνων της νεοελληνικής για την αυτόματη επεξεργασία της 623

Μαρία Ακριτίδου: Οι νεοελληνικές σπουδές μπροστά στην ψηφιακή πραγματικότητα. Η ανάπτυξη ψηφιακού σώματος νεοελληνικής ποίησης από το ΚΕΓ με το διεθνές πρότυπο Text Encoding Initiative 663

Dimitrios Kydros, Anastasios Anastasiadis: Social Network Analysis in Literature. The case of *The Great Eastern* by A. Embirikos 693

Μαρία Μοίρα, Δημήτριος Μακρής: Ψηφιακοί πλόες στη λογοτεχνική πόλη. Συνέχειες και ασυνέχειες της αστικής χωρικής εμπειρίας 715

Ευγενία Τσιουπλή: Διαδικτυακά περιοδικά: η ψηφιακή συνέχεια μιας διαχρονικής συνήθειας 735

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ ΤΟΜΩΝ Α΄, Β΄, Γ΄, Ε΄ 753

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ
ΤΟΥ Ε΄ ΤΟΜΟΥ

Πρόλογος (Κ. Α. Δημάδης) 21

9. Πολιτισμικές μεταφορές, διαπολιτισμικοί μετασχηματισμοί και διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις

9.1. Στρογγυλό Τραπέζι «Πολιτισμικές διαμεσολαβήσεις & διαμόρφωση του "εθνικού χαρακτήρα" στον περιοδικό τύπο του 19ου αιώνα»

Άννα Ταμπάκη: Εισαγωγή – Παρουσίαση των στόχων της έρευνας και των πρώτων πορισμάτων της 29

Κυριακή Αθανασιάδου: Εικόνες της *Μήδειας* και η κατασκευή του γυναικείου φύλου στον περιοδικό τύπο του 19ου αιώνα 51

Χρυσόθεμις Σταματοπούλου – Βασιλάκου, Αικατερίνη Διακουμοπούλου – Ζαραμπούκα: Διαπολιτισμική πρόσληψη της δραματουργίας μέσα από τον ελληνικό περιοδικό τύπο του 19ου αιώνα: Μια πρώτη προσέγγιση 65

Ευριπίδης Γαραντούδης: Η αναβίωση της αρχαίας ελληνικής μετρικής τον 19ο αιώνα: μετρική θεωρία και ποιητική πράξη 85

Μαρία Σπυριδοπούλου: Ο Εμίλ Ζολά μέσα από τον ελληνικό περιοδικό τύπο των δύο τελευταίων δεκαετιών του 19ου αιώνα: μια πρώτη προσέγγιση 95

Αγγελική Σπυροπούλου: Ελληνοαγγλικές λογοτεχνικές συναντήσεις του 19ου αι.- πρόσληψη και διαπολιτισμικότητα 115

Κατερίνα Καρακάση: Η *αρχαία δημοτική ποίηση* και τα *ωραία προϊόντα του γερμανικού Παρνασσού*. Σημειώσεις για την πρόσληψη του γερμανικού Ρομαντισμού στον περιοδικό τύπο του 19ου αιώνα 133

Άλκηστη Σοφού: Ο *Θεατής της Ανατολής* (*Le Spectateur de l'Orient*) διαλέγεται με την Ευρώπη. Οι διακυμάνσεις μιας «εθνικής αφήγησης» 151

Αύρα Ξεπαπαδάκου, Αλέξανδρος Χαρκιολάκης: Το λυρικό θέατρο και η μουσική σαλονιού στον ελληνόφωνο περιοδικό Τύπο του 19ου αιώνα 159

9.2. Μέσα από τον καθρέφτη: πολιτισμοί σε επαφή (Βενετοκρατία και οθωμανική κυριαρχία)

Ελένη Τσουραπά: Il buon governo: σχεδιάζοντας το σύστημα διακυβέρνησης στην ελληνοβενετική Ανατολή. Το παράδειγμα της Κρήτης (13ος-17ος αι.) 171

Ρομίνα Τσακίρη: Consistency and rupture in punishments in Crete under the Venetian rule (13th – 17th century) 185

Tatiana Markaki: Cultural transfers and social ruptures in Venetian Crete: dowries of distinguished *cittadini* in seventeenth-century Candia 207

Ουρανία Καραγιάννη: Η οικογένεια Λοράντου και η διαδρομή της από τον Χάνδακα στη Βενετία: μια περίπτωση διαπολιτισμικής τεκμηρίωσης του οικογενειακού και υλικού τους βίου (17ος αιώνας) 221

Χρήστος Αποστολόπουλος: Τα τελευταία χρόνια της Βενετοκρατίας στην Κύπρο: Αρχειακά τεκμήρια για την παρουσία, τη δράση και το θάνατο του Ιάκωβου Διασορηνού 239

Γιώργος Νικολάου: Συνέχειες, ασυνέχειες και ρήξεις στον ελληνικό κόσμο κατά τα νεότερα χρόνια: η περίπτωση της Πελοποννήσου (1685-1715) 253

Pedro Bádenas: Πειρατές και δούλοι ή αιχμάλωτοι. Οι Έλληνες και η θάλασσα στη διάρκεια της Τουρκοκρατίας 273

9.3. Μέσα από τον καθρέφτη: πολιτισμοί σε επαφή (20ός αι.)

Αλεξία Αλτουβά: Έλληνες ηθοποιοί στο Παρίσι σε αναζήτηση της δραματικής τέχνης: Σημεία επίδρασης στην ελληνική υποκριτική την περίοδο από τα τέλη του 19ου αιώνα ως τις αρχές του 20ού 285

Julien Calvié: La représentation des Grecs dans l'œuvre de l'helléniste français Louis Roussel (1881-1971): la thèmatique de la continuité 303

Μαριλένα Κουζίνη: «Γιατί όχι το Βυζάντιο;». Η θέση του ως συνεχιστή του ελληνικού πνεύματος στη συνείδηση των γάλλων λογίων επισκεπτών της Ελλάδας στα μέσα του 20ού αιώνα 321

Μαρίνα Κοκκινίδου: Πολιτισμοί σε επαφή στην Ελλάδα του μεταπολέμου: Η περίπτωση του περιοδικού *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση* (1945-1955) 339

9.4. Φιλέλληνες, Λόγιοι & Κοινότητες της διασποράς

Λίλια Διαμαντοπούλου: Ο Φιλέλληνας Carl Jakob Iken (1789-1841) και ο ρόλος του στις Νεοελληνικές Σπουδές 359

Ιωάννα Σπηλιοπούλου: Το ταξίδι του Ειρηναίου Θειρσίου στην Ελλάδα (1831-1832) μέσα από την αλληλογραφία του με τη γυναίκα του ως πηγή μαρτυρίας για τις ιδεολογικές διενέξεις αναφορικά με τις ρίζες του ελληνικού πολιτισμού 377

Konstantinos Tsivos: Οι πολιτικοί πρόσφυγες στην Τσεχοσλοβακία. Από τη μια ρήξη στην άλλη 397

Ρεγγίνα Κασιμάτη: Bova και το Africo. Η διαφιλονικούμενη παράδοση δύο κοινοτήτων του ιταλικού νότου για την πατρότητα ενός τοπικού Αγίου, και οι κεκαλυμμένες εδαφικές διεκδικήσεις 417

Νικόλαος Σιώκης: Η παροικία των Κλεισουριέων στο Ζέμουν (Σεμλίνο). Αμφίδρομες σχέσεις με τον γενέθλιο τόπο 425

Ευαγγελία Γεωργιτσογιάννη: Συνέχειες και ασυνέχειες στην πολιτισμική ιστορία μιας ελληνικής κοινότητας στη διασπορά: η περίπτωση της κοινότητας στο Σουλινά (Ρουμανία) με βάση τα γλυπτά μνημεία 449

9.5. Πολιτισμική πολιτική, οπτική κουλτούρα και διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις

Βασιλική Σαρακατσιάνου: Η Αναγιγνώσκουσα στη νεοελληνική τέχνη: θεσμικές αλλαγές στην εκπαίδευση των γυναικών στην καμπή του 19ου προς τον 20ό αιώνα 481

Στεριανή Τσιντζιλώνη: Χορευτικά σώματα και Ιστορία: αναλύοντας τρεις στιγμές από την ιστορία του χορού και της Ελλάδας 507

Christina Michael: Η χρήση της πολιτισμικής και μουσικής συνέχειας στη διάλεξη του Μάνου Χατζιδάκι για το ρεμπέτικο 523

Πολίνα Ταμπακάκη: Εξετάζοντας τον μύθο και τη μυθολογία της γενιάς του ’30: η ανακάλυψη του ρεμπέτικου από τον Μάνο Χατζιδάκι και ο Γιώργος Σεφέρης 533

Νικόλαος Μάμαλης: Η μουσική πρόσληψη της *Ορέστειας* του 1903 στο Βασιλικό Θέατρο 553

Alexandros Charkiolakis: Το Ωδείο Αθηνών ως καθοριστικός φορέας πολιτισμικής διαμόρφωσης 571

Άννα-Μαρία Ρεντζεπέρη – Τσώνου: Η μελοποίηση του ύμνου της Κασσιανής *Κύριε, η εν πολλαίς αμαρτίαις περιπεσούσα γυνή* από Έλληνες συνθέτες του 19ου και του 20ού αιώνα .. 581

Maria Athanassiou: Modern Greek Poetry set to music: a cultural diplomat? 597

Παρασκευάς Γ. Μουρατίδης: Εικόνες των «Συμμάχων»: Τα εθνικά θέματα και το αντιδυτικό πνεύμα στις δημοφιλείς πολιτικές κωμωδίες του παλιού ελληνικού κινηματογράφου (1946-1974) 623

Χρήστος Δερμεντζόπουλος: Place, memory and tradition in contemporary Greek cinema just before the crisis 645

María Eugenia De la Nuez Pérez: L’image de la Grèce et du Japon dans les premières expositions universelles (1851-1910): changement ou continuité? 653

Evi Baniotopoulou, Efthymia Lydia Roupakia, Eleni Sideri: Locating Belonging, Refiguring Space: Mediterranean crossings and the 4th Thessaloniki Biennale of Contemporary art 667

Vera Mystaka: Continuities and dis-continuities in the work of Jannis Kounellis 679

Ελένη Καρασαββίδου: Από το Όλνερμάστον στον Μαραθώνα: 50 χρόνια από την δολοφονία του Γρ. Λαμπράκη ή η πολιτική ως πολιτιστική πρόταση 699

9.6. Πολιτισμική πολιτική και χρήσεις της αρχαιολογίας και της παράδοσης στην τέχνη

Καλλιόπη Παυλή: Το κόστος της «καταγωγής» 727

Κατερίνα Τζάμου: Βασίλειος Κουρεμένος και ταφική αρχιτεκτονική: Τα όρια και οι υπερβάσεις του νεοκλασικισμού .. 745

Βασιλική Χρυσοβιτσάνου: Αρχαιολογία και Ιστορία της Τέχνης: Η Κυκλαδική Τέχνη και η αισθητική του Μοντερνισμού στον Christian Zervos 761

Αθηνά Ι. Τσιγκαροπούλου: Συνέχειες και ρήξεις στην παράδοση της αγιογραφίας. Ο μετασχηματισμός της δράσης των Κολακιωτών από το 18ο έως και τον 20ό αιώνα 777

9.7. Λαϊκή παράδοση και λαογραφικές προσεγγίσεις

Michał Bzinkowski, Manuel Serrano: Η δυτικοευρωπαϊκή μάσκα του Χάρου στα δημοτικά τραγούδια 807

Anna Koustinoudi, Charalampos Passalis: Gaskell the Ethnographer: The Case of Modern Greek Songs 829

Χριστίνα Πετροπούλου: Κάποτε υπήρχε ένα χωριό... ή Το πανηγύρι ως μέσο αναβίωσης μιας «χαμένης» συλλογικότητας 843

Στέλλα Αλεξίου: Λαϊκή παράδοση και εκπαίδευση: Γέφυρα επικοινωνίας στις προκλήσεις των θεσμικών αλλαγών. Η περίπτωση της Κύπρου 857

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ ΤΟΜΩΝ Α΄, Β΄, Γ΄, Δ΄ 871

Ε΄ Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών
της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών
Θεσσαλονίκη, 2-5 Οκτωβρίου 2014

5th European Congress of Modern Greek Studies
of the European Society of Modern Greek Studies
Thessaloniki, 2-5 October 2014

Ευρωπαϊκή Εταιρεία Νεοελληνικών Σπουδών
Αθήνα 2015