

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 συνδεδεμένες 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 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 Σαγιαζή 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 σύγχρονης 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

* 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 δημοσίευσμά μου: *Περικλής Σφυριδής, 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 Σφυριδής, σε συνεργασία με τον Τομέα ΜΝΕΣ του Τμήματος Φιλολογίας του ΑΠΘ.

² Ενδεικτικά αναφέρω την ανθολογία του Ανέστη Ευαγγέλου για τη δεύτερη μεταπολεμική ποιητική γενιά (1994)· τις ανθολογίες του Περικλή Σφυριδή 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).

ροής, που την ονόμασαν «εσωτερικό μονόλογο».⁴ Οι παραπάνω συγγραφείς ανήκουν όλοι στην πεζογραφική γενιά του 1930. Η τομή είχε συνέχεια δημιουργώντας 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 άστρ) 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 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 Μπρετόν 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

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.

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)

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, Ρίτσος, Εμπειρικός, 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 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

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 μυθιστορήματός 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.

⁸ Εξαίρεση αποτελεί η Μέλω Αξιώτη με το μυθιστόρημά της *Δύσκολες νύχτες* (1938).

ονόματα: Κιτσόπουλος, Αλαβέρας, Παπασιώτης, 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 κάποιος μορφής πεσιμισμό του⁹ 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 τροτσοιστή, ομορτιστή 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 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

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.

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.

(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, 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 δοκιμακός 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», 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,

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”».

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 *Παραφνάδα* (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 (Εδεσσα), 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 Χατζητάσης και ο Μίγγας (κατάφεραν μια 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, Εμπειρικός, 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 χούντα των

¹³ (Σφυρίδης 1989)· (Σφυρίδης 1993)· (Σφυρίδης 1995).

¹⁴ (Σφυρίδης 2001)

¹⁵ (Βασιλειάδης, 213). Ο Βασιλειάδης συνεργάστηκε, ως ποιητής, και με τη *Διαγωνίου*.

¹⁶ (Μουλλάς 1997, 426)

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.

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

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

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 Ελύαρ. Ο υπερρεαλισμός εκφυλίστηκε διότι μας υποσχέθηκε το σκάνιμο 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 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).

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

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 κινήρι 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, Πυλώραφ, 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 αραιώσαν τον χρόνο της έκδοσή τους. Παράλληλα, λογοτεχνικά περιοδικά

²¹ (Κεχαγιόγλου 2003, 257-258)

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.
- Μουλλάς, Παναγιώτης: «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.