

Νεοτερικότητα και γενιά του '20

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Μοντερνισμός (νεοτερικότητα) και μεταμοντερνισμός

Γενικά χαρακτηριστικά του κινήματος του μοντερνισμού

Χρόνος εμφάνισης του μοντερνισμού

Γύρω από το περιεχόμενο των σχετικών με το μοντερνισμό όρων

Μοντερνισμός και πρωτοπορίες:

α) συγγένειες β) διαφορές

Η χρήση του όρου μοντερνισμός και νεοτερικότητα (-Ευρώπη-Ελλάδα)

α) Γάλλοι συμβολιστές S. Mallarme, P. Verlaine, T. Corbiere, Lautreaumont, A. Rimbaud, J. Laforgue
β) Charles Baudelaire

Η επικράτηση του όρου νεοτερικότητα στην Ελλάδα

α) Bernard Bergonzi: « *Ο ιστορικός χώρος* » (1971)
β) Α. Αργυρίου: « *Νεοτερικοί ποιητές του μεσοπολέμου* », εκδ. Σοκόλη (1979)

Κριτική της λογοτεχνίας και μοντερνισμός

Τάσεις του μοντερνισμού

Αγγλοσαξονικός μοντερνισμός

Εκπρόσωποι

Βιβλιογραφία:

- Α. Αργυρίου: *Νεοτερικοί ποιητές του Μεσοπολέμου*, εκδ. Σοκόλης, Αθήνα 1979
Α. Αργυρίου: *Ο μοντερνισμός στην ελληνική λογοτεχνία στο Μοντερνισμός η ώρα της αποτίμησης*, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 1996
Ν. Βαγενάς: *Για έναν ορισμό του μοντέρνου στην ποίηση στο Η ειρωνική γλώσσα*, εκδ. Στιγμή, Αθήνα 1994
Ο. Ελύτης: *Ανοιχτά χαρτιά*, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 1987
Γ. Δ. Παγάνος: *Μοντερνισμός και πρωτοπορείες*, εκδ. Σαββάλας, Αθήνα 2003
Γ. Σεφέρης: *Δοκιμές*, τομ.Α΄, εκδ. Ίκαρος, Αθήνα 1981
W. Preisendanz: *Ρομαντισμός-Ρεαλισμός-Μοντερνισμός*, εκδ. Καρδαμίτσα, Αθήνα 1990

ΕΙΣΑΓΩΓΗ**Μοντερνισμός (νεοτερικότητα) και μεταμοντερνισμός****Γενικά:**

Ο μοντερνισμός ως κίνημα έχει μεγάλο πλάτος, τμήμα του μόνο είναι ο καλλιτεχνικός και ειδικότερα ο λογοτεχνικός μοντερνισμός. Αναφέρεται σαν ανατρεπτική συμπεριφορά των παραδομένων αρχών και αξιών σε διάφορους επιστημονικούς τομείς: στην οικονομία, την κοινωνιολογία, την ανθρωπολογία, την ιστορία, τη νέα αγωγή, την αισθητική και την φιλολογία. Ειδικότερα σαν φιλοσοφική έννοια ο μοντερνισμός εμφανίζεται, με πολλές εκδοχές. Θα πρέπει, ωστόσο, να γίνει διάκριση ανάμεσα στον φιλοσοφικό μοντερνισμό και στο μοντερνισμό γενικά. Ο τελευταίος, όταν δεν συναρτάται με τον οικονομικό, κοινωνικό και φιλοσοφικό μοντερνισμό, εμφανίζεται σαν ξεχωριστό ρεύμα στις καλές τέχνες και στη λογοτεχνία, περίπτωση που επί του παρόντος μας ενδιαφέρει.

Προκειμένου για την αναζήτηση των απαρχών του μοντερνισμού θα πρέπει να προχωρήσει κανείς πολύ πιο πίσω στην έρευνα του από το χρονικό διάστημα, όπου εμφανίζεται να διεκδικεί την παρουσία του ως κίνημα στο χώρο της λογοτεχνίας. Διαπιστώνεται, λοιπόν, πως ο συμβολισμός το λογοτεχνικό ρεύμα που κάνει την παρουσία του αισθητή στην ποίηση αρχικά της Γαλλίας στο τέλος του 19^{ου} αιώνα ως αντίδραση στον περιγραφικό ρεαλισμό και στον επιστημονικό νατουραλισμό, είναι αυτός που προετοιμάζει το έδαφος για την εμφάνιση των μοντερνιστικών και πρωτοποριακών καλλιτεχνικών κινήσεων στην Ευρώπη στις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα. Πάντως, ενώ η μοντέρνα εποχή ανατρέχει στις αρχές των Νέων Χρόνων ή τουλάχιστον στις απαρχές του Διαφωτισμού, ο καλλιτεχνικός και κατ' επέκταση ο λογοτεχνικός μοντερνισμός έχει μικρότερη χρονική διάρκεια. Χοντρικά θα μπορούσε αυτή να υπολογισθεί στα όρια ενός αιώνα. Η λήξη του λογοτεχνικού μοντερνισμού τοποθετείται μετά το Β' Παγκόσμιο Πόλεμο, οπότε κάνουν την εμφάνιση τους τα καλλιτεχνικά ρεύματα του μεταμοντερνισμού.

Μοντέρνο, μοντερνικότητα, μοντερνιστής, μοντερνισμός, νεοτερικός, νεοτερικότητα είναι όροι που συναντώνται συχνά στη γλώσσα της κριτικής της λογοτεχνίας. Παράλληλα με αυτούς χρησιμοποιούνται οι όροι σύγχρονο, πρωτοποριακό, νέα τέχνη, νεότερη, πρωτοπορία, πρωτοποριακός, αβαγκαρντισμός και άλλοι. Πολλοί από όλους αυτούς τους όρους είναι παρεμφερείς και άλλοι ταυτόσημοι σημασιολογικά, το πλήθος τους είναι ενδεικτικό σε κάθε περίπτωση της χαρακτηρισολογίας στην οποία επιδόθηκε η κριτική προκειμένου να ορίσει το μοντερνισμό. Αποδεκτό σε μεγάλη κλίμακα είναι σήμερα ότι ο όρος μοντερνισμός υπονοεί τη σύγκρουση ή το διάλογο με το παραδομένο, την αναμέτρηση με το παρελθόν από την οποία προκύπτουν νεοτερικά εννοιολογικά και ποιητικά σχήματα, ενώ ο όρος μοντερνικότητα σηματοδοτεί το ευρύτερο πλαίσιο των δύο τελευταίων αιώνων από το οποίο αναδύεται ο φιλοσοφικός και καλλιτεχνικός μοντερνισμός. Στο σημείο αυτό θα πρέπει να τονισθεί, πως υπάρχει πέρα από κάθε αμφισβήτηση έντονη διαφορά μεταξύ των όρων μοντέρνο και σύγχρονο. Έτσι, το σύγχρονο έχει στενή συνάφεια με τη χρονικότητα, δηλαδή με την εποχή που εμφανίζονται νέες επιστημονικές φιλοσοφικές και καλλιτεχνικές τάσεις, ενώ το μοντέρνο δεν αποτελεί παρά τμήμα του σύγχρονου. Ο,τι όμως, είναι σύγχρονο δεν είναι κατ' ανάγκη και μοντέρνο. Μια άλλη, επιπλέον διευκρίνιση είναι, εδώ, αναγκαία σχετικά με τη διάκριση ανάμεσα στον μοντερνισμό

αυτή τη φορά και την πρωτοπορία. Τα δυο αυτά ρεύματα πολλές φορές συγχέονται ή και ταυτίζονται, πράγμα που δεν συμβαίνει στην πραγματικότητα. Ο μοντερνισμός έχει μεγαλύτερο πλάτος, αφού περιλαμβάνει ποικίλες τάσεις και ρεύματα, αντίθετα η πρωτοπορία ή αβανγκαρντισμός εντοπίζεται αποκλειστικά στις τέχνες και τη λογοτεχνία. Ο λογοτεχνικός μοντερνισμός από την πλευρά του, καθώς αφορά αποκλειστικά στη λογοτεχνία, συγγενεύει με την πρωτοπορία, κοινό σημείο και των δύο είναι να απαγκιστρωθούν από την παράδοση, διαφέρουν, όμως, ως προς την ένταση με την οποία συγκρούονται μαζί της. Η πρωτοπορία είναι πιο μαχητική και έχει έναν εμφανή-δεδομένο επαναστατικό χαρακτήρα (π.χ. Νταντά, υπερρεαλισμός).

Γενικά, ο μοντερνισμός και οι πρωτοπορίες είναι παράλληλα ρεύματα που παρουσιάζουν συγγένειες και διαφορές, αυτές οι τελευταίες, μάλιστα, είναι πολύ μεγαλύτερες από τις συγγένειες τους:

α) συγγένειες:

1. Ο μοντερνισμός και οι πρωτοπορίες είναι κινήματα καταρχήν σύγχρονα, καθώς εμφανίζονται την ίδια περίπου εποχή, στις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα.
2. Και τα δυο κινήματα (μοντερνισμός - πρωτοπορίες) έχουν κοινούς προγόνους και συγκεκριμένα τους Γάλλους ποιητές της σχολής του συμβολισμού του β' μισού του 19^{ου} αιώνα.
3. Σαν κινήματα ο μοντερνισμός και οι πρωτοπορίες εμφανίζονται στα μεγάλα αστικά κέντρα, στις μητροπόλεις της Ευρώπης συγκεκριμένα από ομάδες που περιλαμβάνουν πολίτες διαφόρων χωρών της ευρωπαϊκής ηπείρου και της Αμερικής.
4. Τόσο ο μοντερνισμός όσο και οι πρωτοπορίες είναι διεθνή κινήματα μια και ως υπερεθνικές κινήσεις διασχίζουν τα σύνορα και απλώνονται σε όλο τον κόσμο. Οι μητροπόλεις, όπου εμφανίζονται και διαμορφώνονται αυτές οι κινήσεις, είναι για το μοντερνισμό το Λονδίνο και για τις πρωτοπορίες το Παρίσι (κίνημα σουρεαλισμού) και η Ζυρίχη (κίνημα Νταντά). Αλλά και σε άλλες χώρες εμφανίζονται τέτοιες κινήσεις, όπως στην Ιταλία και στη Ρωσία (κίνημα φουτουρισμού).
5. Τέλος, ιδιαίτερα σημαντικό κοινό σημείο μεταξύ των κινήματων του μοντερνισμού και των πρωτοποριών είναι ότι και τα δυο αντιμάχονται, όπως φαίνεται εκ πρώτης όψεως τη λογοτεχνική παράδοση. Πέρα από τις διαφορές τόσο ο μοντερνισμός όσο και τα επαναστατικά κινήματα (πρωτοπορίες) εμφανίζονται ως αντίδραση στην ιδεολογία που υπόκειται στις στατικές λογοτεχνικές μορφές, τις οποίες έρχονται να ανατρέψουν. Κοινός παρονομαστής σε όλες τις κινήσεις είναι η ρητή ή η υπονοούμενη αντιπαλότητα απέναντι στο αστικό ιδεώδες για τη λογοτεχνία και την τέχνη.

β) Οι διαφορές:

Ο ιδιαίτερος τρόπος με τον οποίο εκδηλώνονται και δρουν τα δύο κινήματα (μοντερνισμός-πρωτοπορίες) παραπέμπει στις μεταξύ τους διαφορές:

1. Η βασικότερη ίσως διαφορά τους αφορά στην συμπεριφορά που επιδεικνύουν απέναντι στην παράδοση: Συνισταμένη αρχή του λογοτεχνικού μοντερνισμού είναι το νέο, το σύγχρονο, δηλαδή το καινούργιο σε αντίθεση με το παλιό. Γι' αυτό και ο μοντερνισμός, αν και εμφανίζεται ως κίνηση που αντιτίθεται στην παράδοση, όπως αυτή είναι διαμορφωμένη στις μέρες του, εύκολα συμφιλιώνεται μαζί της, τουλάχιστον, με τη λαϊκή και γενικά τη συλλογική φάση της, η συμβολή του, μάλιστα, περιορίζεται στη συγκεκριμένη περίπτωση στην ανανέωση ή τον εκσυγχρονισμό της. Ο μοντερνισμός

ερωτοτροπεί κατά κάποιο τρόπο με την παράδοση και μετεξελίσσεται ο ίδιος σε παράδοση. Οι πρωτοπορίες αντίθετα δεν συμφιλιώνονται με την παράδοση.

2. Σχετικά με τον τρόπο εκδήλωσης τους, η διαφορά τους έγκειται στο ότι ο μοντερνιστής συγγραφέας εργάζεται στη μοναξιά του και απομονωμένος πειραματίζεται με το υλικό του για την επίτευξη νέων μορφών. Δεν έχει συλλογικά μέσα να τον στηρίξουν ομάδες έντυπα κλπ. Οι πρωτοπορίες αντίθετα εκδηλώνουν τις δραστηριότητες τους ομαδικά και με θορυβώδη τρόπο. Διακηρύσσουν τη γενική ανατροπή των πάντων συλλογικά, μέσα από συγκεντρώσεις, περιοδικά, μπροσούρες, προκηρύξεις και μανιφέστα.

Η χρήση του όρου μοντερνισμός για την ποίηση πρωτοεμφανίζεται στην Αγγλία και τις Η.Π.Α στο τέλος του 19^{ου} αιώνα, η ανανέωση, όμως, έχει τους προδρόμους της στη Γαλλία στο πρόσωπο του Charles Baudelaire και των συμβολιστών ποιητών του δεύτερου μισού του 19^{ου} αιώνα. Ο Baudelaire με το έργο του πρόβαλε τις δημιουργικές αρχές της μοντέρνας ποίησης από το συμβολισμό ως τον υπερρεαλισμό. Ακόμη, οι Γάλλοι ποιητές του δεύτερου μισού του 19^{ου} αιώνα που θα συγκροτήσουν το κίνημα του συμβολισμού όπως οι: Stephane Mallarme, Paul Verlaine, Tristan Corbriere, Lautreaumont, Arthur Rimbaud, Jules Laforgue ασφυκτιώντας μέσα στα στενά πλαίσια των παλιών ποιητικών μορφών επιχειρούν αλλαγές στον παραδοσιακό στίχο που τείνουν να τον απελευθερώσουν από τις περιοριστικές δεσμεύσεις. Οι συμβολιστές δεν θα εγκαταλείψουν την προσωδία. Ο Mallarme επιζητούσε να ξαναπάρει η ποίηση από τη μουσική τα αγαθά της. Οι πρώτοι συμβολιστές αυτοαποκαλούνται παρακμίες (decadents) και το περιοδικό τους Le decadent. Ανάδοχος του μεταγενέστερου τίτλου του Symbolisme ήταν ο Jean Moreas ο Έλληνας ποιητής Ιωάννης Παπαδιαμαντόπουλος. Ο Ο. Ελύτης κρίνοντας την καθαρή ποίηση παρατηρεί ότι η μουσικότητα την οποία επιδίωξε με την ηχολογική συγκρότηση των λέξεων περιορίζει την εμβέλεια της ποίησης.

Ο όρος μοντερνισμός επικράτησε σχετικά πρόσφατα πιο συγκεκριμένα έγινε περισσότερο γνωστός στις αρχές της δεκαετίας του '70. Ο Α. Αργυρίου υποθέτει ότι ανάδοχος του όρου είναι ο Bernard Bergonzi στο βιβλίο του «*Ο ιστορικός χώρος*» (1971) και ιδιαίτερα στο κεφάλαιο «*Η εμφάνιση του μοντερνισμού*», όπου υπάρχει σαφής αναφορά του όρου με συγκεκριμένη παραπομπή στους Αγγλοσάξονες συγγραφείς James Joyce, T.S. Eliot, Ezra Pound, Virginia Woolf, Wyndham Lewis, D.H. Lawrence, W. B. Yeats, Ford Madox Ford. Ανάδοχος των όρων νεοτερική ποίηση και νεοτερικότητα στα ελληνικά πράγματα είναι ο Α. Αργυρίου. Το 1979 στον τόμο «*Νεοτερικοί ποιητές του μεσοπολέμου*» των εκδόσεων Σοκόλη (1979) που επιμελήθηκε ο ίδιος πρότεινε ως απόδοση του όρου μοντέρνα ποίηση τον όρο νεοτερική, λέξη η οποία στον Θουκυδίδη σήμαινε όχι μόνο το «νεότροπο» το «μοντέρνο» αλλά και το επαναστατικό και συνεπώς καλύπτει το πνεύμα των καλλιτεχνικών κινήματων του αιώνα μας που όλα τους είχαν ανατρεπτικό χαρακτήρα.

Ο μοντερνισμός είναι μια από τις σημαντικότερες έννοιες που χρησιμοποιούνται από την Κριτική για τη Λογοτεχνία της Δύσης του 20^{ου} αιώνα. Έρχεται να ανανεώσει τις στατικές μορφές που κληροδότησε ο συμβατικός ρεαλισμός με την απελευθέρωση του καλλιτεχνικού υποκειμένου από τους καθιερωμένους κανόνες. Και από την άποψη αυτή συγγενεύει περισσότερο με τον ρομαντισμό. Ο μοντερνισμός αναφορικά με τις έννοιες μίμησις /ποίησης που διατρέχουν την Ιστορία της θεωρίας της λογοτεχνίας συντάσσεται προς την κατεύθυνση της έννοιας ποίησης, δηλαδή, της καθαρής καλλιτεχνικής δημιουργίας, αφού απομακρύνεται συνειδητά από την παράδοση του ρεαλισμού και σε ορισμένες περιπτώσεις όπως π.χ. στις πρωτοπορίες συγκρούεται μαζί της. Ο μοντερνισμός βλέπει κριτικά τις έννοιες της πραγματικότητας και του ρεαλισμού. Απομακρύνεται από τη ρεαλιστική παράδοση

με ποικίλους πειραματισμούς που αποβλέπουν στο να καταστήσουν ανοίκεια την πρόσληψη του λογοτεχνικού φαινομένου τόσο στην ποίηση όσο και στην πεζογραφία.

Ο μοντερνισμός είναι μια ριζική ανατροπή στη λογοτεχνική και αισθητική παράδοση του Δυτικού κόσμου. Ο χαρακτήρας του κινήματος αυτού περισσότερο λιγότερο των Πρωτοποριών ήταν, όπως προαναφέρθηκε, διεθνής. Ενώ, όμως, υπάρχει γενική αποδοχή ότι ο μοντερνισμός ως διεθνές φαινόμενο υπερβαίνει τα εθνικά σύνορα, οι περισσότερες κριτικές μελέτες τον περιορίζουν στην αγγλοσαξωνική του εκδοχή. Όσο και αν δικαιολογείται από το γεγονός ότι η έκρηξη του κινήματος σημειώθηκε στην Αγγλία από το 1915-1925 περίπου, ο εντοπισμός του αφήνει έξω λογοτέχνες άλλων χωρών όπως: οι Proust, Kafka, Musil, Rilke, Pessoa, κλπ. Στο σημείο αυτό θα πρέπει να αναφερθούν δυο αλληλοεξαρτώμενες τάσεις του μοντερνισμού:

α) η ενασχόληση των συγγραφέων παράλληλα με το λογοτεχνικό τους έργο με θεωρητικά ζητήματα σχετικά με την λογοτεχνία,

και β) την απορρόφηση τους από μια προσπάθεια πειραματισμών για την έκφραση της νέας ευαισθησίας μέσα από νέες ριζοσπαστικές μορφές.

Θα πρέπει ακόμα να αναφερθεί ότι ο μοντερνισμός, ενώ αναπτύχθηκε μέσα στα εθνικά σύνορα της Αγγλίας οι σημαντικότεροι εκπρόσωποι του ήταν εκπατρισμένοι Αμερικανοί (Eliot Pound) ή Ιρλανδοί (Yeats, Joyce).

Η αρχή του αγγλοσαξωνικού μοντερνισμού ορίζεται από την εμφάνιση των *εικονιστών* (imagists). Την κίνηση αυτή που τη διαμόρφωσε το 1912 ο Pound την αποτελούσαν Άγγλοι και Αμερικανοί ποιητές. Οι εικονιστές έδιναν έμφαση στη δύναμη των εικόνων και στη μουσικότητα του στίχου, χρησιμοποιούσαν τη γλώσσα της καθημερινής επικοινωνίας αναζητούσαν την ακριβή λέξη και απέρριπταν τα διακοσμητικά μέσα. Θεωρούσαν τη συμπύκνωση μια από τις βασικές αρετές της ποίησης. Ο James και ο Yeats σύμφωνα με τις συνήθειες όλων των μοντερνιστών ασχολήθηκαν και με θεωρητικά ζητήματα. Ο James διακατέχεται από την ιδέα της ενότητας της οργανικής μορφής του μυθιστορήματος. Την ενότητα, όμως, αυτή δεν την αναζητά στα σύντομα μυθιστορήματα και διηγήματα με ένα θέμα, αλλά στην ποικιλία της υποκειμενικής ανταπόκρισης, της ατομικής εμπειρίας. Ο Yeats αποβλέπει στην αλλαγή της ποιητικής μεθόδου, πίστευε πάντα πως η Βικτωριανή ποίηση είχε φθαρεί από την πολύ ασυναρτησία και ότι η λύση που έφερε ο συμβολισμός, η δημιουργία, δηλαδή, μιας καθαρής ποίησης ήταν εξίσου ακατάλληλη. Η αλλαγή λοιπόν στο συγκεκριμένο χώρο θα είχε ως αποτέλεσμα την αντικατάσταση των δραστικών μορφών βούλησης από αμφιταλαντευόμενους στοχαστικούς οργανικούς ρυθμούς, καθώς και την αναγνώριση της επικράτησης της μορφής.

Παρά την κοινωνική αναστάτωση των ετών 1910 -1920, σε αντίθεση με ότι θα περίμενε κανείς, η περίοδος στάθηκε ιδιαίτερα γόνιμη για την τέχνη. Ο πόλεμος τελικά αποκρυστάλλωσε δραματικά και επιτάχυνε τις αλλαγές. Η έννοια του περίπλοκου -καθώς ο κόσμος μοιάζει πιο περίπλοκος από εκείνον της προηγούμενης εποχής- γίνεται τώρα το ιδιαίτερο χαρακτηριστικό του μοντερνισμού. Ο μοντερνιστής καλλιτέχνης αναγκάζεται να αντιμετωπίσει με νέες μεθόδους την άμετρη περιπλοκή της πραγματικότητας. Συνειδητοποιεί, ακόμη, ότι το ίδιο το μέσο της καλλιτεχνικής έκφρασης αποτελεί μέρος του προβλήματος. Οι μέχρι τώρα ρεαλιστικές μέθοδοι καθίστανται ακατάλληλες να αποδώσουν το πολυσύνθετο της εμπειρίας.

Ο Joseph Frank εξετάζει την παρακμή της χρονολογικής αφηγηματικής δομής στη μοντέρνα λογοτεχνία και την αντικατάσταση της από εκείνο που αποκαλεί *διασημική μορφή*, δηλαδή, την παρουσία της ενότητας σε ένα έργο μαζί με ολόκληρο το σχεδιάγραμμα των εσωτερικών αναφορών ή την αρχή της προσωπικής αναφοράς.

Απαιτείται, έτσι από τον αναγνώστη όχι να παρακολουθεί μια αφήγηση αλλά να διακρίνει ένα σχεδιάγραμμα. Ένα τέτοιο είδος λογοτεχνίας παρουσιάζει κατά τον Frank αναπόφευκτη δυσκολία : την ένταση ανάμεσα στη χρονική-λογική της γλώσσας και τη διαστημική –λογική που εμπεριέχεται στη μοντέρνα αντίληψη της φύσης της ποίησης, ακόμα και του μυθιστορήματος. Τα προβλήματα αυτά θεωρήθηκαν από ορισμένους κριτικούς ως η κυριότερη αδυναμία του μοντερνισμού. Άρχισε, λοιπόν, μια σχετική συζήτηση γύρω από τους πειραματισμούς του. Ο R. Aldington για παράδειγμα ένας από τους εικονιστές ποιητές στην ανασκόπηση του για τον *Οδυσσέα* αναφέρεται στο μεγάλο απειθάρχητο ταλέντο του Joyce υποστηρίζοντας πως, έστω, και αν η εποχή μας είναι ασυνάρτητη, αυτός δεν είναι λόγος για να είναι ασυνάρτητη και η τέχνη στο σύνολο της. Παίρνοντας μέρος στη συζήτηση ο Eliot απαντά πως ο Joyce υπήρξε πρωτοπόρος μιας αξιόλογης νέας μεθόδου, αντί της αφηγηματικής μεθόδου μπορούμε τώρα να χρησιμοποιούμε τη μυθική μέθοδο. Και αυτό αποτελεί κατά τη γνώμη του ένα βήμα που καθιστά τον μοντέρνο κόσμο προσιτό στην τέχνη. Γενικά, οι υπέρμαχοι του μοντερνισμού υποστήριζαν ότι οι επιτυχίες του ενέχουν μια αρχή συνοχής και τάξης πολύ πιο λεπταίσθητη, περίπλοκη και ικανοποιητική, γιατί ανταποκρίνεται περισσότερο στη σύγχρονη πραγματικότητα. Οι αντίπαλοι του, ωστόσο, αρνήθηκαν την ύπαρξη συνοχής. Ο Auerbach έφτασε στο σημείο να αναρωτηθεί μήπως η μοντερνιστική προσέγγιση είναι ένα σύμπτωμα σύγχρονης αμηχανίας ένας καθρέφτης της παρακμής του κόσμου μας.

Ανακεφαλαιώνοντας στο σημείο αυτό, εφόσον θελήσει κανείς να αναφερθεί στις βασικές αρχές του μοντερνισμού, θα μπορούσε να πει πως η συνείδηση του μοντερνιστή καλλιτέχνη στρέφεται περισσότερο στον εαυτό του και με τα πορίσματα της ψαχανάλυσης αποκαλύπτει το περίπλοκο της ανθρώπινης προσωπικότητας. Διαπιστώνεται, ακόμη, με τη βοήθεια που προσφέρει η φιλοσοφική ανάλυση ο ρόλος που παίζει στη δημιουργία της πραγματικότητας το υποκείμενο που τη βιώνει. Τέλος, η έλλειψη σεβασμού για καθετί που είναι καθιερωμένο, με άλλα λόγια η προβεβλημένη στάση απόρριψης της παράδοσης από τον μοντερνισμό, είναι, επίσης, μια αρχή του ίσως η βασικότερη, όπως αναφέρθηκε πιο πάνω.

1. **Γενικές διαπιστώσεις**
Μοντερνισμός: κίνημα εισαγόμενο στην ελληνική λογοτεχνία (αγγλοσαξωνική εκδοχή)
2. **Προϊστορία νεοτερικών κινήσεων στην Ελλάδα**
3. **Ελληνική και Ευρωπαϊκή λογοτεχνία**
Διαπίστωση: Παραλληλία ελληνικών και ευρωπαϊκών λογοτεχνικών φαινομένων
4. **Ιδιαιτερότητες της ελληνικής λογοτεχνίας**
Η ελληνική λογοτεχνία και τα ιστορικά και κοινωνιοοικονομικά δεδομένα της Ελλάδας (Γ. Βελουδής)
Το γλωσσικό πρόβλημα και οι συνέπειες του
Η επικοινωνία με την Ευρώπη
Το ζήτημα της παράδοσης
α) γενικά χαρακτηριστικά
β) εμπράγματος χαρακτήρας της ελληνικής παράδοσης – συνέπειες (Ν. Βαγενάς)
5. **Πρώτος Παγκόσμιος Πόλεμος και ελληνική λογοτεχνία**
α) Ο κανόνας (κοντά στην παράδοση) – οι συγγραφείς: Γ. Ξενόπουλος, Δ. Βουτυράς
β) οι εξαιρέσεις (νεοτερικά στοιχεία)- οι συγγραφείς: Α. Παπαδιαμάντης, Γ. Βιζυηνός
6. **Τέλη του 19^{ου} αρχές 20^{ου} αιώνα: λογοτεχνία και εσωτερικός κόσμος των ηρώων- κοινωνικές ιδέες**
7. **Συμπερασματικά: η ελληνική λογοτεχνία στο μεταίχμιο του 19^{ου} με τον 20^ο αιώνα**
8. **Το έργο τέχνης στον μοντερνισμό και τον μεταμοντερνισμό κατά τον Α. Μαραγκόπουλο**
9. **Α. Μαραγκόπουλος:** «Η νεοελληνική λογοτεχνία θα πρέπει να επαναγνωσθεί κάτω από νέα κριτήρια στο πλαίσιο μιας υπερχρονικής νεοτερικότητας»

Βιογραφία:

Α. Μαραγκόπουλος: *Διαφθορείς, εραστές, παραβάτες. Για την αναθεώρηση της νεοελληνικής πεζογραφίας*, εκδ. «ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΓΡΑΜΜΑΤΑ», Αθήνα

Το κίνημα του μοντερνισμού, ιδιαίτερα στη μορφή που θα το συναντήσουμε στη διάρκεια του μεσοπολέμου, -όπως και οι αντίστοιχες πρωτοπορίες της ίδιας περιόδου- θα μπορούσε να χαρακτηριστεί εισαγόμενο στην περίπτωση της ελληνικής λογοτεχνίας και, μάλιστα, στα πρότυπα της αγγλοσαξωνικής του εκδοχής. Προκειμένου, όμως, να διερευνήσουμε ζητήματα που αφορούν στην αποδοχή του μοντερνισμού και στο γενικότερο κλίμα που την προετοίμασε και επέτρεψε με τον τρόπο του τη μεταφύτευση του, είναι ανάγκη να εξεταστεί εν συντομία όλη η προϊστορία των νεωτερικών κινήσεων στον ελλαδικό χώρο. Ποιοι ήταν οι εκφραστές τους, οι δυνάμεις πρόδρομοι της νεοτερικότητας, σε συνάρτηση με τις αντίστοιχες ευρωπαϊκές ζυμώσεις αλλά και όχι απαραίτητα, καθώς και ποιες οι ιδιαιτερότητες του έργου τους. Μια τέτοιου είδους προσπάθεια θα αφορούσε τόσο το χώρο της πεζογραφίας όσο και της ποίησης, καθώς εύκολα διαπιστώνεται, πως οι δυο αυτές βασικές κατηγορίες του γραπτού λόγου(λογοτεχνικού) αντιδρούν και εκπροσωπούνται με διαφορετικό τρόπο αναφορικά με τη συμμετοχή τους και τη δεκτικότητα τους γενικότερα στο καινούργιο, στο νέο και στο ανατρεπτικό.

Έχει διαπιστωθεί από την μέχρι τώρα κριτική της λογοτεχνίας μια παραλληλία των λογοτεχνικών φαινομένων μεταξύ ευρωπαϊκού και ελλαδικού χώρου. Το γεγονός αυτό, όμως, δεν αποκλείει κάποιες βασικές διαφορές στη συνολική εικόνα εμφάνισης τους, είτε αυτό έχει να κάνει με την ένταση τους είτε με τη μεγαλύτερη ή μικρότερη διάρκεια τους, που οφείλονται σε λόγους ιστορικούς, κοινωνικοοικονομικούς, πολιτιστικούς, ακόμη και, γεωπολιτικούς. Τα ευρωπαϊκά καλλιτεχνικά και λογοτεχνικά ρεύματα ακολουθούν μια εσωτερική εξέλιξη, έναν μετασχηματισμό που εμφανίζεται συνήθως σαν μια ανανεωτική αντίδραση απέναντι σε μια παγιωμένη και αδρανή κατάσταση στα ζητήματα της τέχνης. Οικονομικές, κοινωνικές και ιδεολογικές μεταβολές διαμορφώνουν νέες συνειδήσεις και αισθητικές τάσεις που εκφράζουν τη νέα ευαισθησία. Στην Ελλάδα, αν και το παραπάνω σχήμα θεωρητικά τουλάχιστον φαίνεται να ισχύει, εμφανίζονται παρεκκλίσεις αναφορικά με τα γενεσιουργά αίτια του, έτσι ώστε η όλη εξέλιξη της νεοελληνικής λογοτεχνίας να διαφοροποιείται από τον ισχύοντα για τις υπόλοιπες χώρες κανόνα.

Η Ελλάδα είναι χώρα που βρίσκεται στην περιφέρεια των ισχυρών αποικιοκρατικών δυνάμεων που ελέγχουν ανταγωνιστικά την περιοχή. Από την εποχή που συγκροτήθηκε ως ανεξάρτητο κράτος ήλθε αντιμέτωπη με σοβαρά εσωτερικά και εξωτερικά προβλήματα, με ποικίλες οικονομικοπολιτικές και πολιτιστικές εξαρτήσεις. Τα σοβαρότερα από αυτά τα προβλήματα σχετιζόνταν με τον αλτρωτισμό, τις αδυναμίες στην οργάνωση του κράτους, τη διοίκηση και άλλα. Μέσα σε ένα τέτοιο πλαίσιο είναι ευνόητο τα καλλιτεχνικά ζητήματα από τις πρώτες κιόλας δεκαετίες του ελεύθερου κράτους να έρχονται σε δεύτερη μοίρα. Ο Γ. Βελουδής σχολιάζοντας το όλο θέμα λέει πως: *«η γεωγραφική θέση της Ελλάδας ανάμεσα σε Ανατολή και Δύση την προκαθόριζε ως γέφυρα πολιτισμικής ανταλλαγής ανάμεσα σε δυο κόσμους, ενώ η μακράιωνη ιστορική της μοίρα, η οικονομικοπολιτική της εξάρτηση από αποικιοκρατικές ευρωπαϊκές δυνάμεις απ' την ακμή ήδη του μεσαίωνα, της ανέθετε εκ των προτέρων το ρόλο του παθητικού κι υποτακτικού δέκτη όχι μόνο των αστικοβιομηχανικών προϊόντων αλλά και των πολιτισμικών και συνακόλουθα και των λογοτεχνικών αγαθών της εκάστοτε ευρωπαϊκής μητρόπολης».*

Στα σημαντικότερα προβλήματα το προαναφερθέν διάστημα συγκαταλέγονται αυτά του χώρου της παιδείας και του πολιτισμού, - χώρων άρρηκτα δεμένων με την τέχνη του λόγου- και πιο συγκεκριμένα το μεγαλύτερο όλων αυτών το γλωσσικό πρόβλημα. Ο οποιοσδήποτε βηματισμός *«προς τα εμπρός»* επιδιώχθηκε να βρεθεί,

παρεμποδίστηκε ή και ανακόπηκε εξαιτίας του και αυτό δεν αφορά μόνο στη χρήση της δημοτικής ή της καθαρεύουσας ως γραφόμενης γλώσσας, από τη στιγμή που εμπλέκονται εδώ και άλλα εξίσου σοβαρά ζητήματα, όπως αυτό του χειρισμού της λαϊκής παράδοσης. Γενικά, το γλωσσικό πρόβλημα θα αναδειχθεί ως ένα μεγάλο εμπόδιο τόσο για την κοινωνική όσο και για την πολιτιστική εξέλιξη. Η ύπαρξη του θα μεταφραστεί με καθυστέρηση για το επίσημο ελληνικό κράτος, γεγονός που θα χαρακτηρίσει κατ' επέκταση το χώρο του πολιτισμού και της λογοτεχνίας. Έτσι, ξεκινώντας κανείς από την περίοδο της λεγόμενης Α' Αθηναϊκής Σχολής (1830-1880) θα μπορούσε να παρατηρήσει πως τα κύρια γνωρίσματα της είναι ο δύσκαμπτος εισαγόμενος ρομαντισμός και η καθαρεύουσα. Η περίοδος αυτή ήταν άγονη λογοτεχνικά με εξαίρεση κάποια μεταβατικά ρεαλιστικά έργα και λιγιστούς αξιόλογους λογοτέχνες: Πάπισσα Ιωάννα (Ροΐδης), Θάνος Βλέκας (Καλλιγάς), Στρατιωτική ζωή εν Ελλάδι (Αγνώστου), Λουκής Λάρας (Δ. Βικέλας). Με τη Β' Αθηναϊκή Σχολή και τον Κ. Παλαμά η λογοτεχνική κίνηση, διαγράφοντας την άγονη περίοδο των πενήντα περίπου ετών που προηγήθηκαν, συνδέεται με τη δημοτική γλώσσα και το Σολωμό. Με το έργο δε του Ψυχάρη και την εξάπλωση του κινήματος του δημοτικισμού, ανοίγει ο δρόμος για τη χρήση της δημοτικής στη λογοτεχνία.

Είναι εύλογο, ότι το γλωσσικό φράγμα αλλά και άλλες προτεραιότητες περιορίζαν τις νεότερες κινήσεις. Παρά τις υπάρχουσες, όμως, δυσκολίες η επικοινωνία ακόμη και κατά τη διάρκεια του 19^{ου} αιώνα με τα όσα γίνονται στο χώρο της λογοτεχνίας ευρύτερα στην Ευρώπη είναι υπαρκτή και συνεχής, αν και τα αποτελέσματα δεν είναι εμφανή και πολυάριθμα. Άλλωστε κάτι τέτοιο έχει επιβεβαιωθεί στη περιοχή των Επτανήσων τα οποία, παρότι βρίσκονται υπό αγγλική κατοχή, έχουν να επιδείξουν την αντίστοιχη Επτανησιακή Σχολή με τους Σολωμό και Κάλβο, μια κίνηση που είναι κοντά στα ευρωπαϊκά πρότυπα αλλά και στην παράδοση. Ιδιαίτερα ο Σολωμός και μένει κοντά στην παράδοση την οποία αναβαθμίζει και το έργο του δεν αποτελεί μια αβασάνιστη στείρα αντιγραφή κάποιων ρομαντικών εισαγόμενων προτύπων γραφής.

Μένοντας στο σημείο αυτό στις ιδιοτυπίες της ελληνικής λογοτεχνίας, αυτό που θα πρέπει, επίσης, να διευκρινιστεί και να του αποδοθεί ιδιαίτερη βαρύτητα, είναι, ότι αυτή εκτός από τη μεγαλύτερη ή μικρότερη δεκτικότητα της απέναντι στις αναζητήσεις που κυοφορούνται στον ευρωπαϊκό χώρο, είναι και κληρονόμος μιας παλιάς αλλά ζωντανής παράδοσης. Η παράδοση αυτή δέχεται αμφίδρομες επιδράσεις από μέσα και από έξω, ενώ διακριτό χαρακτηριστικό της είναι η μεγάλη αφομοιωτική της δύναμη. Αυτός είναι, ίσως, και ο λόγος που τα ανανεωτικά κινήματα με τα οποία επικοινωνεί χάνουν τον επαναστατικό τους χαρακτήρα προκειμένου να προσαρμοστούν σε εγχώρια πρότυπα. Ότι δεν προσαρμόζεται προς αυτή την παράδοση, εύκολα απορρίπτεται.

Η ελληνική λογοτεχνική παράδοση παράλληλα με τη διάσωση σε μεγάλο βαθμό των αριστοτελικών απόψεων για την καλλιτεχνική δημιουργία, είναι ριζωμένη στα πράγματα. Ένας από τους παράγοντες που τη διαμορφώνουν και συντελούν στη διατήρηση της είναι το φυσικό περιβάλλον. Η ελληνική φύση, για παράδειγμα με το φως και τα καθαρά περιγράμματα του τοπίου, την ποικιλία της και την ατμοσφαιρική διαύγεια διαμόρφωσε μια εικαστική και λογοτεχνική παράδοση που εκφράζεται με την πλαστικότητα των μορφών. Είναι τόσο απόμακρη από τη φύση του ευρωπαϊκού Βορρά με τα θαμπά χρώματα που ευνοούν το μυστικισμό, τη λυρική και τη μουσική διάθεση, την ιμπρεσιονιστική απεικόνιση του τοπίου με τη διάθλαση των μορφών μέσα σε μια συγκεκριμένη ατμόσφαιρα. Γι' αυτό και τέτοιες εικόνες και διαθέσεις, όταν μεταφτυούνται αυτούσιες, δεν ευδοκιμούν στο ελληνικό έδαφος, αν δεν εγκλιματιστούν μέσα στις συνθήκες του περιβάλλοντος. Η ζωτικότητα της ελληνικής

λογοτεχνικής παράδοσης αποδεικνύεται από το γεγονός, ότι διαρκώς ανανεώνεται αφομοιώνοντας καινούργια στοιχεία από την επαφή της με τα ευρωπαϊκά στην αρχή και τα διεθνή στη συνέχεια πρότυπα. Όπως αναφέρει ο Ν. Βαγενάς στον επίλογο της μελέτης του *Ο ποιητής και ο χορευτής*: « πίσω από πολλά έργα της λογοτεχνίας μας βρίσκεται ένα ανάλογο ευρωπαϊκό, χωρίς το οποίο δε θα είχαμε το ελληνικό έργο στη μορφή που μας παραδόθηκε. Αυτή η δεκτικότητα της λογοτεχνίας μας, η απροθυμία της να αντλεί μόνο από ιθαγενή στοιχεία, αποτελεί, όσο κι αν φαίνεται παράδοξο, ένα από τα πιο ιθαγενή χαρακτηριστικά της. Και δεν είναι φαινόμενο που θα έπρεπε να βάζει κάποιον σε σκέψεις. Η μέχρι σήμερα ιστορία της λογοτεχνίας μας δείχνει πόσο δημιουργικό είναι αυτό το παράδοξο».

Αυτό το φαινόμενο το παρατηρούμε σε όλη τη διαδρομή της νεότερης λογοτεχνίας από τις αρχές του 19^{ου} αιώνα έως και σήμερα. Έτσι, στις πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αιώνα έχουμε έντονα σημάδια από παλιότερες διεργασίες και αλληλεπιδράσεις μεταξύ της υπάρχουσας αυτήν την εποχή λογοτεχνικής παράδοσης και των σχέσεων με τις αντίστοιχες ευρωπαϊκές κινήσεις. Ωστόσο, το κυρίαρχο γεγονός αυτής της περιόδου ο πρώτος, δηλαδή, παγκόσμιος πόλεμος, αν και στάθηκε αποφασιστικό ορόσημο στις ευρωπαϊκές χώρες, όσον αφορά τη διαμόρφωση της λογοτεχνίας τους, δεν υπήρξε ο ρόλος το ίδιο αποφασιστικός για την ιστορία της νεοελληνικής ειδικότερα πεζογραφίας και κατ' επέκταση του μοντερνισμού, καθώς δεν είχε τις ίδιες συνέπειες και τα ίδια δημιουργικά αποτελέσματα. Στις χώρες της Ευρώπης οι συγγραφείς, εκτός από μια ομάδα επαναστατική, βοηθημένοι από την παράδοση των λαών τους κατόρθωσαν να διατηρήσουν τα συνεκτικά στοιχεία, που εξασφάλιζαν τη σύνδεση με την προπολεμική περίοδο και την ομαλή μετάβαση στην ιστορική συνέχεια της. Αντίθετα, στην Ελλάδα ο πόλεμος αυτός δεν αποτέλεσε παρά ένα δύσβατο μονοπάτι, διαχωριστικό όριο, που δεν ήταν καθόλου εύκολο να ξεπερασθεί ιδιαίτερα από την πεζογραφία και αυτό εκτός των άλλων είχε να κάνει και με την υπάρχουσα παράδοση. Σε γενικές γραμμές, οι παλιότεροι πεζογράφοι γύρω στα 1920 είχαν εκφράσει αμετάκλητα τον εαυτό τους, κανείς δεν είχε τη δύναμη για μια γόνιμη ανανέωση, για τους περισσότερους κλείνει το έργο τους αυτή την εποχή. Από το να επαναλαμβάνονται πολλοί προτιμούν να πάψουν ουσιαστικά να γράφουν, όπως ο Νιρβάνας, ο Βλαχογιάννης, ο Τραυλαντώνης, άλλοι επιμένουν στην επανάληψη και συνεχίζουν όπως ο Ξενόπουλος και ο Βουτυράς. Πρόκειται για μια διαπίστωση που αφήνει εκτός παρατήρησης κάποιες περιπτώσεις λογοτεχνών που η ανανεωτική τους διάθεση, χωρίς να είναι άμεσα συνδεδεμένη με μηνύματα που έρχονται απέξω, στηρίζεται ή διαμορφώνεται μέσα από διεργασίες που αφήνουν αυτή τη δυνατότητα στο χώρο της παράδοσης. Θα μπορούσαμε σ' αυτό το σημείο να αναφέρουμε τον Παπαδιαμάντη και τον Βιζυηνό για την πεζογραφία ή τον Καβάφη και τον Καρυωτάκη για την ποίηση. Ο Παπαδιαμάντης για παράδειγμα μπορεί να προέρχεται μέσα από τους κόλπους της ηθογραφίας, με την έξοχη, όμως, ψυχογράφηση της *Φόνισσας* του βρίσκεται ήδη πολύ κοντά στην προσπάθεια διερεύνησης της υποκειμενικότητας του ατόμου, που θα προβληθεί με το κίνημα του συμβολισμού στις αρχές του εικοστού αιώνα και που θα αναδειχθεί σε μια από τις βασικές αρχές του επερχόμενου μοντερνισμού.

Η παρουσίαση του εσωτερικού κόσμου των ηρώων από μέρους των συγγραφέων, απ' ότι έχει διαπιστωθεί, δεν είναι κάτι εντελώς νέο στο χώρο της ελληνικής λογοτεχνίας, ώστε η αναφορά του σ' αυτόν να αποτελεί αποκλειστικά πρόταση του μοντερνισμού. Βέβαια, οι κοινωνικές ιδέες και οι νέες τάσεις στη λογοτεχνία, που υπαγορεύουν μια πιο ενεργή συμμετοχή των συγγραφέων στα κοινωνικά δρώμενα αποτυπώνονται από την αρχή του 20^{ου} αιώνα και σε κείμενα ελληνικά, ενώ δεν υπάρχει αμφιβολία, πως μέχρι ενός σημείου αντανακλούν ξένα πρότυπα. Άλλωστε,

προβάλλονται ως επικρατούσες στην Ευρώπη από τις στήλες της *Εστίας* και του *Ραμπαγά*, όπως λίγο αργότερα από τα βραχύβια περιοδικά *Η Τέχνη* (1898-1899) του Κωνσταντίνου Χατζόπουλου και *Ο Διόνυσος* (1901-1902) των Δημητρίου Χατζόπουλου και Γιάννη Καμπύση. Πρόκειται για τάσεις που θα οδηγήσουν και στους κόλπους της ελληνικής λογοτεχνίας σε ανανέωση στο χώρο της πεζογραφίας, στρεφοντας το ενδιαφέρον των λογοτεχνών στο μυθιστόρημα της ψυχολογικής ανάλυσης των χαρακτήρων, στο ψυχολογικό ή συμβολιστικό μυθιστόρημα. Ο Κωνσταντίνος Χατζόπουλος, όμως, που θεωρείται ο βασικός εκπρόσωπος του είδους και ο εκφραστής της συμβολιστικής ποίησης στην Ελλάδα και του αντίστοιχου μυθιστορήματος, όπως και ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης, ο κύριος εκπρόσωπος του ιδεολογικού μυθιστορήματος δεν στερούνται προδρόμων.

Γενικά στο μεταίχμιο του 19^{ου} με τον 20^ο αιώνα, ενός χρονικού διαστήματος μεταβατικού κατά πολλούς ερευνητές, εντοπίζεται μια σειρά από προβλήματα, που αφορούν σε ένα ευρύ φάσμα ζητημάτων γύρω από τον τρόπο έκφρασης και ύπαρξης του λογοτεχνικού φαινομένου στην Ελλάδα. Πρόκειται για συσσωρευμένα προβλήματα του χώρου κληροδοτημένα από το παρελθόν, που ανάλογα είτε ξεπεράστηκαν είτε όχι, όπως και για προβλήματα επικαιρικά, σύγχρονα της εποχής, τα οποία με τη μορφή, ακριβώς, συγχρονικών προκλήσεων άλλοτε λειτουργούν θετικά διασταυρούμενα με την υπάρχουσα παράδοση ανανεωτικά και άλλοτε αρνητικά σε σχέση με το παραγόμενο λογοτεχνικό προϊόν. Πολλά από αυτά τα προβλήματα δεν είναι άγνωστα στην κριτική σκέψη της εποχής, οπότε δε λείπει ο σχολιασμός τους, άλλα ωστόσο αγνοήθηκαν ή δεν έγιναν κατανοητά στο βαθμό, που θα έπρεπε. Στην τελευταία περίπτωση θα μπορούσαν να συνυπολογισθούν και προβλήματα που ναι μεν απαντήθηκαν από την μετέπειτα κριτική, σήμερα, όμως, μετά από μια πιο ενδελεχή έρευνα και κάτω από νεότερες συχνά θεωρητικές αντιλήψεις οδηγούν στον επαναπροσδιορισμό τους και σε διαφορετικά φυσικά συμπεράσματα.

-προβληματισμοί και προτάσεις γύρω από την ελληνική περίπτωση-

Μια προσπάθεια καθορισμού του περιεχομένου της έννοιας της νεωτερικότητας και της οριοθέτησης της ως φαινομένου στο πλαίσιο της ευρύτερης της λογοτεχνίας, προκειμένου να αναγορευθεί σε ερμηνευτικό εργαλείο για την κατανόηση της, δεν μπορεί παρά να αρχίσει με την αποσαφήνιση της, παράλληλα με την επιβεβλημένη διάκριση ανάμεσα στο μοντερνισμό και το μεταμοντερνισμό. Πρόκειται για δυο έννοιες παρεξηγημένες σε μεγάλο βαθμό είτε από άγνοια είτε από ιδεολογικό αλληθωρισμό. Οι διαχωριστικές γραμμές, μεταξύ των δύο αυτών ρευμάτων είναι σαφείς και τίποτα δεν επιτρέπει την αλληλοεπικάλυψη τους. Έτσι, ο μοντερνισμός ταυτίζεται με την αυθεντικότητα, τη ρήξη, την απορρόφηση και την ενσωμάτωση της παράδοσης, ενώ ο μεταμοντερνισμός με την έκπτωση, τη διάχυση, τον κερματισμό, την ισοπέδωση, τη σύνθλιψη και την ανυπαρξία του εγώ και του προσωπικού ύφους. «Στον μοντερνισμό το έργο τέχνης» κατά τον Άρη Μαραγκόπουλο «ομνύει στην αυθεντικότητα εξασφαλίζει την εγκυρότητα του, καθώς διαλέγεται με την προηγηθείσα παράδοση των μεγάλων αφηγήσεων, παρουσιάζεται συγκρουσιακό με τον κανόνα της κοινωνικής και ηθικής νομιμοφροσύνης προτείνει τη συνολική επανανάγνωση του κόσμου στρέφεται, τέλος, επίμονα στις παρεκκλίσεις από τη συμβατική συμπεριφορά: στο σκοτεινό, στο δαιμονικό κομμάτι της ανθρώπινης ψυχής και όχι στο βιαίως εκπολιτισμένο». Σε πλήρη αντιπαράθεση με τον μοντερνισμό ορθώνεται ο μεταμοντερνισμός, όλες οι κατηγορίες που τον βαραίνουν, συνδέονται με την έκπτωση και τον ευτελισμό της αυθεντικότητας. «Στο μεταμοντερνισμό» πάντα κατά τον Μαραγκόπουλο «το έργο τέχνης αδιαφορεί για την αυθεντικότητα, ενδιαφέρεται για

την ποσοτική αναπαραγωγή του. Το μεταμοντερνιστικό έργο είναι μια προσθήκη (*ersatz*) του πραγματικού, η απόλυτη διαφθορά του. Χαϊδεύει το κοινό γούστο στην αναπαράσταση του κόσμου: το αναπαριστά με τη γλώσσα και τη δομή του ευθέως επικοινωνιακού λόγου, με δυο λόγια με την ανυπαρξία της μεταφορικής γλώσσας». Ακόμη και, η προβεβλημένη έννοια της διακειμενικότητας δεν αποβλέπει στην επαναδιήγηση του παρελθόντος ή στην αποσαφήνισή του αλλά στην ειρωνική, με τη μέθοδο της τεχνητής συγκόλλησης ετερόκλητων στοιχείων ή ανομοιογενών όρων, ανάσυρση του στο παρόν.

Η στάση του Μαραγκόπουλου, η πολεμική του πιο συγκεκριμένα, εναντίον του μεταμοντερνισμού πλήττει το ίδιο το κέντρο του που γίνεται αντιληπτό ως το νέο αβαθές αλλά και τη φιλοσοφική περιφέρειά του, όπου εξισώνεται το προσωπικό έργο με το ανώνυμο κείμενο, καθώς καταργείται κάθε αισθητικό κριτήριο και διακηρύσσεται ένα είδος ερμηνευτικού μηδενισμού. Παίρνοντας θέση απέναντι στο πρόβλημα απαντά ως σύγχρονος αποδομιστής, ο οποίος συντάσσεται με την ανεξάντλητη ερμηνευτική δραστηριότητα, στην οποία υπόκειται κάθε έργο, και την απειρία των σημασιών που προκρίνει. Παράλληλα, αυτό που μετράει κυρίως για αυτόν είναι ότι στο όνομα ενός σχετικιστικού μυστικισμού, θυσιάζεται μια ολόκληρη κλασική και ανθρωπιστική παράδοση. Η νεωτερικότητα είναι μια αξία εν κατακλείδι που διασχίζει το πεπρωμένο της λογοτεχνίας. Υπό αυτές λοιπόν τις συνθήκες αποτελεί επείγουσα ανάγκη να φωτισθεί η πεζογραφική μας παράδοση απ' αυτή την πλευρά, και να ιδωθεί στη βάση της νεωτερικότητας έξω από θεωρητικά σχήματα και ασφαλή υποτίθεται ιδεολογήματα. Η νεοελληνική λογοτεχνία θα πρέπει να επαναγνωσθεί κάτω από νέα κριτήρια στο πλαίσιο μιας υπερχρονικής νεωτερικότητας. Δεν είναι κάτι εύκολο, οι μέχρι στιγμής υπάρχουσες ιστορίες της νεοελληνικής λογοτεχνίας έχουν παγιώσει ένα συγκεκριμένο γραμματολογικό σχήμα και έχουν ταξινομήσει το υλικό τους με την ασφάλεια που προσφέρουν η συγκριτολογική μέθοδος και η αυτονόητη λογική της περιοδολόγησης. Αυτό, βέβαια, δεν σημαίνει, πως δεν έχουν σε επί μέρους μελέτες από καιρό αμφισβητηθεί σταθερές με τις οποίες ερμηνεύτηκαν μείζονα γραμματολογικά θέματα, όπως, για παράδειγμα, το είδος και η ταυτότητα της μετεπαναστατικής λογοτεχνίας, το περιεχόμενο και οι υποδιαίρεσεις της λεγόμενης ηθογραφίας, η αυθεντικότητα και η καθαρότητα του μεσοπολεμικού μοντερνισμού ή ακόμα, ο ρόλος που έπαιξε η ελληνοκεντρική ιδεολογία στη διαμόρφωση του λογοτεχνικού κανόνα. Μια αντιμετώπιση, όμως του όλου ζητήματος που θα στρέφεται γύρω από τον άξονα της νεωτερικότητας και θα την αναγορεύει σε ερμηνευτικό εργαλείο, δεν επιχειρήθηκε. Στην Ελλάδα η λογοτεχνία αντιμετωπίστηκε, ήδη από το 19^ο αιώνα, ως μηχανισμός εξασφάλισης της εθνικής ταυτότητας, μέχρι και τη δεκαετία του '80 επωμίζεται συχνά την παιδαγωγική ευθύνη και τον εθνικό ρόλο της πατριδογνωσίας. Η πρόσληψη της νεοελληνικής λογοτεχνίας, όμως, κατ' αυτόν τον τρόπο αντιστοιχεί σε μια μόνο πλευρά της πραγματικότητας. Για παράδειγμα, η ειδυλλιακή ή αγροτική ηθογραφία δεν καλύπτει όλο το φάσμα της λογοτεχνικής παραγωγής από το 1880 ως το 1910, αφού παράλληλα με τον λαογραφικό προσανατολισμό της διηγηματογραφίας που εξαντλείται σε μια αναπαραστατική τοπιογραφία, συνυπάρχουν ο ποιητικός ρεαλισμός του Παπαδιαμάντη και ο ψυχαναλυτικός αναγωγισμός του Βιζυηνού. Παρά ταύτα, όλες αυτές οι ποικιλίες, οι διακλαδώσεις και οι αποχρώσεις, απορροφήθηκαν από τη γενική και ισοπεδωτική έννοια της λαογραφικής ηθογραφίας στα πλαίσια μιας προσπάθειας να ενταχθούν στη συνέχεια σε μια διευρυμένη έννοια του ελληνοκεντρισμού. Λογοτεχνικά, όμως, κείμενα (παραβατικότητα) που παρεκκλίνουν του συνόλου της λογοτεχνίας, εφόσον

αντιμετωπιστούν ακριβώς ως ενδείξεις διαφορετικότητας, μας φέρνουν κοντά στην άποψη μιας αυτοφυσούς νεωτερικότητας.

Κώστας Καρυωτάκης

Γενικά

1. Γύρω από τη μοντέρνα ποίηση -χαρακτηριστικά

- α) Η ακαθοριστία του όρου «μοντέρνο»
- β) Οι θεματικές περιοχές του μοντέρνου
- γ) Κριτήρια για έναν ορισμό του «μοντέρνου» στην ποίηση

2. Νεορομαντικοί-Νεοσυμβολιστές ποιητές του Μεσοπολέμου

Γενικά χαρακτηριστικά - Κυριότεροι εκπρόσωποι

3.Γύρω από τη μορφή (Ορισμός)

- α) Παραδοσιακή - δημοτική ποίηση
- β) Έμμετρη Ομοιοκατάληκτη ποίηση
- γ) Ποίηση του Ελευθερωμένου στίχου και Ποίηση του Ελεύθερου στίχου
- δ) Πεζόμορφα ποιήματα
- ε) Μικτά ποιήματα

4.Εισαγωγικά

α) Βιογραφικά

(Η αποχαιρετιστήρια επιστολή)

Βιβλιογραφία

1. Αγγελάτος Δ.: Διάλογος και ετερότητα: Η ποιητική διαμόρφωση του Κώστα Καρυωτάκη, εκδ. Σοκόλης, Αθήνα 1994.
2. Άγρας Τ.: «Καρυωτάκης Κώστας Γ.», Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια 13. Αθήνα, Πυρσός, 1933
3. Άγρας Τ.: «Ο Κ.Γ. Καρυωτάκης και οι Σάτιρες»
4. Κ.Γ.Καρυωτάκη Άπαντα: Έμμετρα και Πεζά, σ. LXXXIX. Αθήνα, 1938
5. Αργυρίου Α.: «Τα πλαίσια ενός ανθρώπου και ενός έργου», Το Βήμα, 20/11/1971.
6. Βαρίκας Β.: Κ.Γ.Καρυωτάκης, Το δράμα μιας γενιάς, Γκοβόστης, Αθήνα 1938.
7. Βάρναλης Κ.: Αισθητικά – Κριτικά Β', εκδ. Κέδρος, Αθήνα 1958, σ.225 - 229
8. Βούλγαρης Κ.: Κ.Γ.Καρυωτάκης Φύλλα πορείας, Γαβριηλίδης, Αθήνα 1998.
9. Γιάκος Δ.: «Κώστας Γ. Καρυωτάκης, Ένας δραματικός κλαυσίγελος και για τη σημερινή εποχή», εφημ. Η Βραδυνή, 8, 15, 22 και 29/7/1968
10. Δάλκου Γ.: Κωνσταντίνος Γ. Καρυωτάκης, εκδ, Καστανιώτης, Αθήνα 1986.
11. Δάλλας Γ.: «Η διάρκεια του Καρυωτάκη, Μια επανεκτίμηση», Ενδοχώρα 34-35, ετ.6, Ιωάννινα 1965, σ.106.
12. Δάλλας Γ.: «Οι λύσεις Καρυωτάκη και η μεταπολεμική γενιά της λογοτεχνίας», Δοκιμασία 1, Ιωάννινα 5-6/1973, σ.30.
13. Δήμος Πρέβεζας: Συμπόσιο για τον Κ.Γ. Καρυωτάκη, Πρέβεζα 11-14/09/1986. Πρέβεζα 1990.
14. Καραντώνης Α.: «Η επίδραση του Καρυωτάκη στους νέους», Τα Νέα Γράμματα 9, 9/1935, σ. 478
15. Καρυωτάκης και καρυωτακισμός, Επιστημονικό συμπόσιο. Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Αθήνα 1998.
16. Κωστόπουλος Φ.: Ο Καρυωτάκης μεταφράζει, Ιωλκός, Αθήνα
17. Λορεντζάτος Ζ.: Ο Καρυωτάκης, εκδ. Δόμος, Αθήνα 1988.
18. Μαλάνος Τ.: Ένας Ηγησιακός, Συμβολή στη μελέτη του Καρυωτάκη, Αλεξάνδρεια 1938.

19. Μπαλούμης Ε.: Ο Καρυωτάκης πεζογράφος, εκδ. Κοχλίας, Αθήνα, 1995.
 20. Παπακώστας Γ.: Κ.Γ.Καρυωτάκης, Ανάγκη Χρηστότητας, Ένα λανθάνον κείμενο κοινωνικής πολιτικής εκδ. Φιλιπότης, Αθήνα 1986.
 21. Παπακώστας Γ.: Ο πολιτικός Καρυωτάκης, εκδ. Εστία, Αθήνα, 1992.
 22. Σαββίδης Γ.Π.: «Κρίσεις για τον Καρυωτάκη και το έργο του»
 23. Κ.Γ.Καρυωτάκης: Ποιήματα και πεζά, εκδ. Ερμής, Αθήνα 1972, σ.183-284.
 24. Σαββίδης Γ.Π.: Ο Καρυωτάκης ανάμεσά μας ή Τι απέγινε εκείνο το μακρύ ποδάρι; Αθήνα 1972.
 25. Σαββίδης Γ.Π. - Χατζηδάκη Ν.Μ.: Σχεδιάγραμμα χρονογραφίας Κ.Γ.Καρυωτάκη (1896-1928), Αθήνα 1966
 26. Σαββίδης Γ.Π.: Ένα άγνωστο άρθρο του Κ.Γ.Καρυωτάκη, ανάλ. από τον Παρνασσό, Αθήνα 1973.
 27. Σαββίδης Γ.Π.: Η αποχαιρετιστήρια επιστολή του Κ.Γ.Καρυωτάκη. Κέρκυρα 1987 (ανάλ. στο περιοδικό Πόρφυρας 40, 4-5/1987, σ.199-207).
 28. Σαββίδης Γ.Π. – Χατζηδάκη Ν.Μ. – Μήτσου Μ.: Χρονογραφία Κ.Γ. Καρυωτάκη (1896-1928). Μ.Ι.Ε.Τ., Αθήνα 1989
 29. Σακελλαριάδης Γ.Χ.: Ανέκδοτες επιστολές του Καρυωτάκη, ανάλ. από τη Νέα Εστία, Αθήνα 1971.
 30. Στεργιόπουλος Κ.: Οι επιδράσεις στο έργο του Καρυωτάκη, Διδακτορική Διατριβή, εκδ. Σοκόλης, Αθήνα 1972.
 31. Στεργιόπουλος Κ.: «Ο Καρυωτάκης ποιητής του καιρού του», Χρονικό '78
 32. Συμπόσιο για τον Κ.Γ.Καρυωτάκη: Πρέβεζα, 11-14 /9/ 1986. Πρέβεζα 1990.
 33. Τοκατλίδου Β.: Οι μεταφράσεις του Καρυωτάκη, ένταξή τους στο ποιητικό πρωτότυπο έργο των συλλογών του, Διδακτορική Διατριβή, Θεσσαλονίκη 1978.
 34. Τοκατλίδου Β.: «Καρυωτάκης Κώστας», Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό 4, Εκδοτική Αθηνών, Αθήνα 1985.
 35. Perri M.: (επιμέλεια), Πίνακας λέξεων του Καρυωτάκη. Padova, Liviana, 1983.
- Αφιερώματα περιοδικών :**
 Ελληνική Επιθεώρησις, τευχ. 268, 3/1930. /Νεοελληνική Λογοτεχνία, τευχ. 3, 1/1938.
 Προσανατολισμοί, τευχ. 4, 1-2/1971. /Νέα Εστία, τευχ. 90, ετ. 15/11/1971, αρ.1065.
 Νέα Εστία, τευχ. 96, ετ. 1/12/1974, αρ.1138. /Γράμματα και τέχνες, τευχ. 41, 6-7/1985. /Διαβάζω, τευχ. 157, 17/12/1986. /Η λέξη, τευχ. 79-80, 11-12/1988. /Νέα Εστία, τευχ. 139, ετ. 15/6/1996, αρ.1655.

1. Γύρω από τη μοντέρνα ποίηση -χαρακτηριστικά**α) Η ακαθοριστία του όρου «μοντέρνο»**

Το να μιλήσει κανείς θεωρητικά για το «μοντέρνο» στην ποίηση είναι ένα εγχείρημα εξ αρχής προβληματικό, για διάφορους λόγους. Το μοντέρνο δεν αποτελεί κάποια συγκεκριμένη σχολή ή κίνημα, με σαφώς διατυπωμένες προγραμματικές αρχές. Η μοντέρνα ποίηση φαίνεται να είναι μια σύνθεση πολλών ατομικών ποιητικών περιπτώσεων, που βέβαια έχουν ορισμένες κοινές αφετηρίες ή κοινά γνωρίσματα, όμως, διεκδικούν την ατομικότητα τους μέσα από σημαντικές ιδιαιτερότητες και ποικιλία επιλογών. Η διαπίστωση αυτή ενισχύεται και από μια σχετική ακαθοριστία που εντοπίζουμε στον θεωρητικό και κριτικό λόγο περί μοντέρνας ποίησης. Έτσι, για παράδειγμα, δεν διακρίνεται ξεκάθαρα ένας διαχωρισμός μεταξύ των όρων «μοντερνισμός» και «μοντέρνο», αντιλαμβανόμαστε ότι το μοντέρνο αναφέρεται πιθανώς σε μια ευρύτερη λογοτεχνική-καλλιτεχνική περιοχή που εμπεριέχει τον μοντερνισμό, αλλά επεκτείνεται και παραπέρα, υπερβαίνοντας τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του και φτάνοντας ίσως ως τις μέρες μας.

Η συζήτηση για το «μεταμοντέρνο», εξάλλου, ενώ φαινομενικά θέτει ένα όριο *post quem* για το μοντέρνο, δεν επιβεβαιώνει το προαναγγελθέν τέλος του, αφού συνήθως ο *μεταμοντερνισμός* αυτοπροσδιορίζεται σε αντιδιαστολή προς τη μοντέρνα κατάσταση με όρους που δανείζεται απ' αυτό ακριβώς που αντιμάχεται: η λέξη «μεταμοντέρνο» διατηρεί μέσω των συνθετικών της τόσο την προηγούμενη όσο και τη νέα κατάσταση που επαγγέλλεται. Όσα κείμενα αναφέρονται στο μεταμοντέρνο, σχεδόν χωρίς εξαιρέσεις, περνούν από την περιοχή του μοντέρνου με σκοπό να το απορρίψουν. Όμως, αυτό που επιχειρείται να απορριφθεί, δεν μπορεί παρά να εξακολουθεί να υπάρχει. Μια ακόμη αβεβαιότητα εντοπίζεται στο ζήτημα των λεγόμενων πρωτοποριών των αρχών του 20^{ου} αιώνα και στο ερώτημα, αν αυτές πρέπει να στεγάζονται ή όχι κάτω από τον γενικότερο ορισμό του μοντέρνου. Εντάσσεται, για παράδειγμα, ο *Υπερρεαλισμός* στον μοντερνισμό ή αποτελεί φαινόμενο αυτόνομο; Πρόκειται, βέβαια, για ένα ζήτημα μικρής σημασίας για την ουσία της τέχνης, αξίζει, όμως, να επισημάνουμε ότι ο **Ανδρέας Εμπειρικός**, για παράδειγμα, θεωρεί τον υπερρεαλισμό ως το «*αποκορύφωμα, το άκρον άωτον παντός μοντερνισμού*», ενώ ο **Οδυσσεύς Ελύτης** υποστηρίζει ότι «*ήταν άλλο πράγμα ο Υπερρεαλισμός και άλλο η λεγόμενη Μοντέρνα Ποίηση*».

β) Οι θεματικές περιοχές του μοντέρνου

Τα θέματα του μοντέρνου αναφέρονται στα βασικά ζητήματα των κοινωνιών του 20^{ου} αιώνα τα οποία περνούν και στη λογοτεχνία, επιβάλλοντας νέους τρόπους απόδοσης της: στροφή προς το ασήμαντο και το καθημερινό, έμφαση στο βίωμα και την υποκειμενικότητα, τη φαντασία και το παράλογο, ελεύθερος συνειρμός, διάλυση των μορφών και των λογοτεχνικών χαρακτήρων, αφανής αιτιότητα που ο αναγνώστης καλείται να ανακαλύψει, καυστική κριτική του τεχνοκρατικού λόγου, ενασχόληση με την παράδοση ταυτόχρονα με την αντίδραση στον επαρχιωτισμό, έκθεση της αδυναμίας του ποιητή, αναμέτρηση του ποιητικού εγώ με τις απόλυτες αξίες, με τους άλλους, με τον ίδιο του τον εαυτό, με την ίδια την ποίηση, αυτοαναφορικότητα.

γ) Κριτήρια για έναν ορισμό του «μοντέρνου» στην ποίηση

Ο **Νάσος Βαγενάς**, στη μελέτη του με τίτλο *Για έναν ορισμό του μοντέρνου στην ποίηση* (1984), μας δίνει τα βασικότερα χαρακτηριστικά της μοντέρνας ποίησης: **ο ελεύθερος στίχος, η μεγάλη ανάπτυξη της δραματικότητας, το καθημερινό λεξιλόγιο, η σκοτεινότητα**. Θεωρεί επίσης ότι «*η μοντέρνα ποίηση καθορίζεται*

από έναν ελάχιστο [αλλά επαρκή] βαθμό άλογου στοιχείου, που είναι σε θέση να χρωματίσει ολόκληρο το ποίημα και ο οποίος δεν είναι αναγκαστικά μεγαλύτερος από το βαθμό του έλλογου στοιχείου που περιέχει [...]».

Ακόμη, χαρακτηριστικά όπως η αμφισημία, η αυτοσκόπευση, η νοηματική συμπύκνωση, η υποβολή, το παράλογο, η συνδήλωση, η συγκινησιακή λειτουργία της γλώσσας, η χρήση της μεταφοράς και του συμβόλου, η απροσδόκητη διατάραξη του συντακτικού ρυθμού, σηματοδοτούν οπωσδήποτε τη μοντέρνα ποίηση και συντείνουν στη σκοτεινότητα, την οποία επισημαίνει η συντριπτική πλειονότητα των μελετητών της. Από την άλλη πλευρά, η αφιμμηθιώτη γλώσσα που πλησιάζει στην καθημερινή προφορική ομιλία, η πεζολογία, η ανάπτυξη της δραματικότητας, η χρήση της παρομοίωσης, ακόμα και ο ελεύθερος στίχος, υποβοηθούν σε κάποιο βαθμό στην οικείωση με το ποίημα δημιουργώντας μικρές ρωγμές που φωτίζουν τις σκοτεινές περιοχές του, δεν εγγυώνται όμως τη βεβαιότητα μιας αντικειμενικής ερμηνείας. Σε κάθε περίπτωση, δεν είναι καθόλου αυτονόητη η διάκριση μεταξύ των μεν και των δε ως μοντέρνων ή παραδοσιακών, άλογων ή έλλογων χαρακτηριστικών.

Από: **Θ. ΑΛΕΞΙΑΔΟΥ: «Αυτοσκόπευση και διαύγεια: ο διάλογος του μοντέρνου με το παραδοσιακό στην ποίηση του 20ου αιώνα.»**

2. Νεορομαντικοί-Νεοσυμβολιστές ποιητές του Μεσοπολέμου

Οι ποιητές του Μεσοπολέμου που έγραψαν στο διάστημα 1910-1930 περίπου διαθέτουν κοινά χαρακτηριστικά που τους διαφοροποιούν από τους προγενέστερους ποιητές που εμφανίστηκαν μετά τον Παλαμά. Η ποίηση τους διαμορφώθηκε σε μεγάλο βαθμό υπό την επίδραση των ιστορικών γεγονότων και των πολιτικοκοινωνικών συνθηκών της περιόδου. Έτσι απέχει πολύ από την πατριδολατρία του Παλαμά, την έντονη λυρική διάθεση του Σικελιανού και τις σοσιαλιστικές ιδέες του Βάρναλη. Είναι ποίηση χαμηλών τόνων, που δείχνει εικόνα διάλυσης και παρακμής, χωρίς πίστη στις μεγάλες ιδέες που ως ένα βαθμό καθοδηγούσαν το έργο των προηγούμενων μεγάλων ποιητών. Κυρίαρχη μορφή αυτής της γενιάς είναι ο **Κ. Καρυωτάκης**.

Γενικά χαρακτηριστικά των νεορομαντικών και νεοσυμβολιστών ποιητών

1. απαισιοδοξία, μελαγχολία, αίσθηση του ανικανοποίητου του αδιεξόδου
2. απουσία ιδανικών, θρήνος για την απώλειά τους
3. στροφή στο άτομο
4. καταφύγιο στην ονειροπόληση και τη φυγή
5. περιφρόνηση της κοινωνίας
6. επίδραση από τον γαλλικό συμβολισμό
7. προσπάθειες ανανέωσης της παραδοσιακής ποίησης τόσο σε στιχουργικό επίπεδο («παραβίαση» της αυστηρής μορφής του παραδοσιακού στίχου), όσο και σε επίπεδο περιεχομένου (σταδιακή χαλάρωση της λογικής, εμφάνιση του συνειρμού στη σύνθεση των ποιημάτων).

Κυριότεροι εκπρόσωποι: 1) Κ. Καρυωτάκης. (1896-1928) 2) Κ Ουράνης (1890-1953) 3) Ν. Λαπαθιώτης (1888-1943) 4) Τ. Άγρας (1899-1944) 5) Ρ. Φιλύρας (1889-1942) 6) Φ. Γιοφύλλης (1887-1981) 7) Μ. Παπανικολάου (1900-1943) 8) Μ. Πολυδούρη (1902-1930)

3.Γύρω από τη μορφή:

Ορισμός: «**Μορφή**» είναι η εξωτερική όψη - εικόνα, της (διά-) τάξης του κειμένου. Επιμέρους στοιχεία της μορφής είναι η γλώσσα και τα εκφραστικά μέσα. Η εξελικτική πορεία της «μορφής», σαν εξωτερική εικόνα, σαν σχήμα της (διά-) τάξης του ποιητικού κειμένου, από την παραδοσιακή ποίηση του δημοτικού τραγουδιού ως τις μέρες μας έχει ως εξής.

1. Παραδοσιακή - δημοτική ποίηση. Η παραδοσιακή - δημοτική ποίηση έχει ως κύριο χαρακτηριστικό της τους έμμετρους, ισοσύλλαβους, ομοιοκατάληκτους ή και ανομοιοκατάληκτους στίχους, συχνά χωρισμένους σε στροφικά μέρη, στροφές.

2. Έμμετρη Ομοιοκατάληκτη ποίηση. Η έμμετρη ομοιοκατάληκτη ποίηση έχει σαν κύριο χαρακτηριστικό τη δόμηση της σε αυστηρά προκαθορισμένες μορφές (φόρμες) και στροφικά μέρη, με εξειδικευμένους κανόνες ως προς την μετρική των στίχων και την ομοιοκαταληξία, ενώ και στην περίπτωση της οι στίχοι του ποιήματος είναι ισοσύλλαβοι. Στην εποχή μας συχνά αναφέρεται ως παραδοσιακή ποίηση, αν και καταχρηστικά, αφού παραδοσιακή ποίηση είναι μόνο η δημοτική ποίηση, καθώς ο όρος παράδοση αναφερόμενος σε είδος τέχνης προϋποθέτει κοινούς τόπους αναφοράς, δηλαδή συλλογικά κριτήρια, κανόνες και νοήματα, κάτι που ίσχυε μόνο στην δημοτική ποίηση.

3. Ποίηση του Ελευθερωμένου στίχου και Ποίηση του Ελεύθερου στίχου. Αν δεχτούμε ότι ο αποτυπωμένος ποιητικός λόγος είναι η απόπειρα σχηματοποίησης μιας πνευματικής κατάστασης, με εργαλείο του ποιητή την γλώσσα, διαπιστώνουμε ότι η ποίηση στις δύο προαναφερόμενες κατηγορίες αποτυπώνει παραλληλόγραμμα σχήματα, με στοιχεία συμμετρίας, άρα σύμμετρα και ως προς την ύπαρξη μέτρου στους στίχους (σύμμετρο: από το συν + μέτρο = με μέτρο) αλλά και ως προς την συμμετρία των σχημάτων που απεικονίζονται, ανεξάρτητα από την όποια διαφοροποίηση στην έκτασή τους. Μέχρι εδώ, παρατηρούμε, επίσης, ότι η διαφορά εντοπίζεται κυρίως στη «γραμμική μορφική μονάδα», με άλλα λόγια στον στίχο, ανάλογα με το μέτρο που επιλέγει να χρησιμοποιήσει ο κάθε ποιητής. Οι μετρικές διαφορές, δηλαδή οι διαφορές μεταξύ των χρησιμοποιούμενων μέτρων, σε σχέση με τη μονάδα, τον στίχο, είχαν σαν εξελικτικό αποτέλεσμα την δημιουργία της ποίησης του ελευθερωμένου στίχου και εν συνεχεία της ποίησης του ελεύθερου στίχου, με κοινό χαρακτηριστικό την χρήση ανισοσύλλαβων, μεταξύ τους στίχων, ενώ στο σύνολο της η «μορφή» εξακολούθησε να δομείται, να χωρίζεται σε στροφικά μέρη, σύμφωνα όμως με την κρίση του εκάστοτε δημιουργού, ανεξαρτημένη από συγκεκριμένους κανόνες. Σε αυτές τις δύο «κατηγορίες» - και κυρίως στον ελεύθερο στίχο, παρατηρούμε το σύνολο της «μορφής», ως σχήμα, να απομακρύνεται από την έως πρότινος συμμετρία, με μικρές ίσως εξαιρέσεις, παρουσιάζοντας ποικίλα σχήματα. Στην Ελλάδα η χρήση του ελευθερωμένου στίχου (*vers libre*) παρατηρείται καθ' όλη τη διάρκεια της περιόδου 1890-1920. Ορόσημο μεταξύ ελευθερωμένου και ελεύθερου στίχου αποτέλεσαν ο Καβάφης, ο Παλαμάς, ο Βάρναλης, ο Καρυωτάκης και ο Σικελιανός, η ποίηση των οποίων είναι ο προάγγελος του ελεύθερου στίχου (*vers libre*) της γενιάς του '30.

4. Πεζόμορφα ποιήματα Πρόκειται για ποιήματα (*poeme en prose, verset*), που μπορούμε να πούμε ότι αποτελούν το εξελικτικό αποτέλεσμα του ελεύθερου στίχου, ως «γραμμική μονάδα» της «μορφής», αλλά και σαν εξέλιξη της «μορφής» στο σύνολο της, εμπεριέχοντας όλες τις προηγούμενες «μορφές» ως προς την «γραμμική μονάδα», τον στίχο.

5. Μικτά ποιήματα. Τα μικτά ποιήματα ως προς την εξωτερική εικόνα τους, συνθέτουν στοιχεία από τις διάφορες «κατηγορίες» που προαναφέρθηκαν και όπως είναι προφανές εμπεριέχουν τις προγενέστερες «μορφικές κατηγορίες». Συνοπτικά, η «μορφή», ως σχήμα της εξωτερικής εικόνας, περίγραμμα, στις προηγούμενες κατηγορίες εμφανίζει τα εξής σχήματα: Στην παραδοσιακή - δημοτική ποίηση και στην έμμετρη ομοιοκατάληκτη, τα σχήματα που αποτυπώνονται είναι ορθογώνια παραλληλόγραμμα - όπως και στα πεζόμορφα ποιήματα, οπότε έχουμε συμμετρία ως προς τους άξονες (οριζόντιο, κάθετο, διαγώνιους) αλλά και ως προς σημείο (κέντρο). Η απομάκρυνση από την προαναφερόμενη συμμετρία ξεκινά με τον ελευθερωμένο

στίχο και ολοκληρώνεται με τον ελεύθερο στίχο, όπου η συμμετρία περιορίζεται μόνο ως προς τον κάθετο άξονα των αποτυπωμένων σχημάτων, με μικρές εξαιρέσεις, ενώ στα μικτά ποιήματα, σχήματα και συμμετρία ποικίλουν.

Από: Γ. Ν. Μανιάτη: «Το αδιαπέραστο της Μορφής από τον Διονύσιο Σολωμό έως σήμερα»

4. Κώστας Καρυωτάκης

Εισαγωγικά:

Ο Καρυωτάκης υπήρξε κατά κοινή ομολογία ποιητής της εποχής του και ο πιο αντιπροσωπευτικός εκφραστής της. Ο ποιητής αυτός του μηδενισμού και της απαισιοδοξίας δε βγαίνει μονάχα μέσα από το κλίμα του ελληνικού μεσοπολέμου, έχει περισσότερο από κάθε άλλο σύγχρονο του τις ρίζες του στην ιστορική στιγμή του και στα περιστατικά που δημιούργησαν την ασφυκτική της ατμόσφαιρα. Πρόκειται για μια περίοδο γενικής αναταραχής, πολιτικής αναρχίας και αστάθειας στον ελληνικό χώρο, όλο στρατιωτικά κινήματα και κυβερνητικές κρίσεις, με κορυφαίο επιστέγασμα της τη μικρασιατική καταστροφή. Ο Καρυωτάκης βγήκε κυριολεκτικά από ένα κλίμα ασφυξίας. Ανδρώθηκε μέσα στα ταραγμένα χρόνια του πρώτου παγκόσμιου πολέμου έζησε τον τελειωτικό ενταφιασμό της Μεγάλης Ιδέας κι όσα άλλα επακολούθησαν μετά το άδοξο τέλος της μικρασιατικής εκστρατείας. Έζησε κάτω από την αδιάκοπη απειλή μιας φοβερής αρρώστιας της «*ωχράς σπειροχαΐτης*», δοκίμασε ως δημόσιος υπάλληλος τις ταπεινές συκοφαντίες και την άδικη δίωξη των ανώτερων του, παίρνοντας αλλεπάλληλες μεταθέσεις από την μια επαρχιακή πόλη στην άλλη. Με την αυτοκτονία του στην Πρέβεζα έγινε τελικά το σύμβολο μιας γενιάς στην ποίηση. Αυτός που στάθηκε τόσο άτυχος και τόσο βασανισμένος στη ζωή του θαρρείς κι άνοιξε η τύχη του με μια πιστολιά. Το έργο του συζητήθηκε όσο κανενός άλλου απ' τους σύγχρονους του, νέοι τον μιμήθηκαν με το περίφημο ρεύμα του *καρυωτακισμού*, άλλωστε, θεωρήθηκε και αρχηγός σχολής. Είναι ο σημαντικότερος εκφραστής της ποίησης της γενιάς του στην οποία ανήκουν μεταξύ άλλων οι: Ν. Λαπαθιώτης, Τ. Άγρας, Κ. Παράσχος, Μ. Παπανικολάου, Κ. Ουράνης.

Βιογραφικά:

Ο Κ. Καρυωτάκης γεννήθηκε στην Τρίπολη στις 30 Οκτωβρίου του 1896. Ήταν δευτερότοκο παιδί του μηχανικού Γεωργίου Καρυωτάκη από τη Συκιά της Κορινθίας και της Αικατερίνης Σκάγιαννη από την Τρίπολη. Πέρασε στα παιδικά του χρόνια στο Αργοστόλι, τη Λευκάδα, τη Λάρισα, την Καλαμάτα, την Αθήνα και τα Χανιά λόγω των συνεχών μεταθέσεων του πατέρα του. Από το 1912 δημοσιεύει ποιήματα σε διάφορα παιδικά περιοδικά. Το 1913 ολοκλήρωσε τις γυμνασιακές σπουδές του στα Χανιά. Εκεί συνδέθηκε συναισθηματικά με την Άννα Σκορδύλη, ο δεσμός τους κράτησε με διακοπές, τουλάχιστον ως το 1922. Δεκαεπτά χρονών έρχεται στην Αθήνα, και γράφεται στη Νομική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών, απ' όπου αποφοίτησε το 1917 με βαθμό «λίαν καλώς». Το 1918 επισκέφτηκε την οικογένεια του στη Θεσσαλονίκη και συνελήφθη ως ανυπότακτος. Αναγκάστηκε να καταταγεί στο στρατό, όμως, λίγο αργότερα γράφτηκε στη Φιλοσοφική Σχολή της Αθήνας και έτσι, πήρε αναστολή στρατεύσεως.

Στις αρχές του 1919 προσπάθησε να ασχοληθεί με τη δικηγορία, αλλά η έλλειψη πελατείας τον ανάγκασε να ζητήσει δημόσιο διορισμό. Τον ίδιο χρόνο στρατεύτηκε ξανά και τον Οκτώβριο διορίστηκε υπουργικός γραμματέας Α' στη Νομαρχία Θεσσαλονίκης, όπου έμεινε μέχρι το Φεβρουάριο του 1920. Το Σεπτέμβριο του ίδιου έτους απαλλάχτηκε από τα στρατιωτικά του καθήκοντα για λόγους υγείας και το Νοέμβριο μετατέθηκε στην Άρτα. Ακολούθησε η μετάθεση του στη νομαρχία Κυκλάδων το Σεπτέμβριο του 1921 και στη Νομαρχία Αττικής. Η ελεύθερη φύση του

δεν μπορούσε να δεχθεί την γραφειοκρατία της κρατικής μηχανής, την οποία και καυτηριάζει όποτε μπορεί. Γι' αυτό και μετατέθηκε πολλές φορές διωκόμενος από ανώτερους του. Στη διάρκεια αυτών των μεταθέσεων γνωρίζει την ανία και τη μιζέρια της επαρχίας, πράγμα που τον στιγματίζει. Το 1922 γνωρίστηκε με τη Μαρία Πολυδούρη, η οποία επίσης υπηρετούσε την εποχή εκείνη στη Νομαρχία Αθηνών. Η Πολυδούρη ερωτεύτηκε τον Καρυωτάκη με πάθος και η σύντομη σχέση τους την οδήγησε στην απελπισία. Το φθινόπωρο του 1923 ο Καρυωτάκης παραιτήθηκε από τη θέση του και διορίστηκε στην κεντρική Υπηρεσία του υπουργείου Πρόνοιας στην Αθήνα. Το 1924 ταξίδεψε στη Γερμανία (Βερολίνο, Λειψία) και την Ιταλία (Νεάπολη, Ρώμη, Βενετία). Το 1926 ταξίδεψε με αναρρωτική άδεια στη Ρουμανία μαζί με το ξάδερφο του Θ. Δ. Καρυωτάκη και το Δεκέμβριο του ίδιου χρόνου μετατέθηκε στο τμήμα Αγαθοεργών Ιδρυμάτων. Από εκείνη την περίοδο εντάθηκαν οι αντιδράσεις των ανώτερων του εξαιτίας της έντονης συνδικαλιστικής του δράσης. Το Δεκέμβριο του 1927 ο υπουργός Μ. Κύρκος του επιβάλλει πρόστιμο ίσο προς το μισό του μισθού του και τον μεταθέτει στο τμήμα Λοιμωδών Νόσων. Τον Ιανουάριο του 1928 εκλέχτηκε Γενικός Γραμματέας του Δ.Σ. της Ένωσης Δημοσίων Υπαλλήλων Αθηνών και μετείχε ενεργά στην Οικονομική Επιτροπή της Συνομοσπονδίας Δημοσίων Υπαλλήλων. Τότε ασχολήθηκε με τη σύνταξη προγραμματικής προκήρυξης και με μια μελέτη για σοβαρές οικονομικές περικοπές στον Κρατικό Προϋπολογισμό, ενώ αποσπάστηκε για πέντε μήνες στην Πάτρα. Τον Απρίλιο του ίδιου έτους έκανε ένα σύντομο ταξίδι στο Παρίσι. Στην Αθήνα επέστρεψε το Μάη του ίδιου χρόνου και αμέσως μετά μετατέθηκε στην Πρέβεζα, απ' όπου ήλπιζε ότι σύντομα θα επιστρέψει στην Αθήνα. Αισθανόμενος αηδία και απόγνωση για τη ζωή αυτής της μικρής πόλης στέλνει απελπισμένα γράμματα σε συγγενείς και φίλους, περιγράφοντας την αθλιότητα και τη μικρότητα που κυριαρχεί εκεί. Στις 20 Ιουλίου αποφασίζει να βάλει τέλος στη ζωή του πέφτοντας γυμνός στη θάλασσα και προσπαθώντας μάταια επί δέκα ώρες να πνιγεί. Δεν τα καταφέρνει, όμως γιατί ήταν καλός κολυμβητής. Το πρωί της επόμενης, απτόητος, αγοράζει ένα περίστροφο και πάει σε ένα καφενείο στην παραλιακή τοποθεσία Άγιος Σπυρίδων, όπου φυτεύει μια σφαίρα στην καρδιά του. Ήταν τριάντα δύο ετών. Στην τσέπη του αφήνει το τελευταίο του σημείωμα.

Η αποχαιρετιστήρια επιστολή

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

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

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

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

Κ.Γ.Κ.

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

Κ.Γ.Κ.

Κι αυτό ήταν η ζωή και ο θάνατος του φίλου μου.

Η ενασχόληση του Καρυωτάκη με τη λογοτεχνία ξεκίνησε ερασιτεχνικά σε ηλικία 16 ετών, γύρω στο 1912, όταν άρχισε να δημοσιεύει τα πρώτα του ποιήματα σε λαϊκές εφημερίδες και περιοδικά (*Παρνασσός, Ελλάς*), ενώ παράλληλα σ' όλη τη διάρκεια της ζωής του ασχολήθηκε με το σκίτσο. Συνέχισε να δημοσιεύει στίχους στα φοιτητικά του χρόνια και το 1916 πραγματοποίησε μια διάλεξη στην αίθουσα εμποροϋπαλλήλων για τον ποιητή *Ζοζέ Μαρία ντε Ερεντιά*. Στις αρχές του 1919 ξεκίνησε τη συνεργασία του με το περιοδικό *Νουμάς* και εξέδωσε την πρώτη του ποιητική συλλογή με τίτλο *Ο πόνος του ανθρώπου και των πραγμάτων* την οποία υποδέχτηκε η κριτική με αδιαφορία. Το ίδιο έτος εξέδωσε μαζί με τον φίλο του Άγη Λεβέντη (με τα ψευδώνυμα Μίμης Χλαπάτσας και Νίκος Τσαπατσούλιας, αντίστοιχα) το σατιρικό περιοδικό «*Η Γάμπα*», που παρά την επιτυχία του κυκλοφόρησε μόνο σε έξι τεύχη, καθώς η αστυνομία απαγόρευσε την έκδοσή του. Συνεργάστηκε επίσης με τα περιοδικά *Μούσα, Λόγος* (Κων/πολης), *Νέα Ζωή* (Αλεξάνδρειας), *Εσπερος* (Σύρου), *Νέα Τέχνη, Νέα Εστία, Εμείς* (το 1924 δημοσίευσε εδώ το ποίημα *Ένα σπιτάκι*, αφιερωμένο στην Μ. Πολυδούρη). Το 1920 πήρε το Β' βραβείο στο *Φιλαδέλφειο ποιητικό διαγωνισμό* για την ανέκδοτη ποιητική συλλογή του *Τραγούδια της πατρίδας*, ποιήματα της οποίας θα περιληφθούν στα *Νηπενθή*. Το βραβείο παρέλαβε ο φίλος του Χαρίλαος Σακελλαριάδης, γιατί ο Καρυωτάκης τότε νοσηλευόταν στο 6^ο Στρατιωτικό Νοσοκομείο Αθηνών. Το 1921 κυκλοφορεί τη δεύτερη συλλογή του τα «*Νηπενθή*». Την εποχή αυτή συνδέεται στενά με την ποιήτρια Μαρία Πολυδούρη, συνάδελφο του στη Νομαρχία Αττικής. Έγραψε τη θεατρική επιθεώρηση *Πελ - Μελ* μαζί με το Σακελλαριάδη, και ένα χαμένο μονόπρακτο θεατρικό έργο με τίτλο *Ο Άρρωστος*. Η τελευταία ποιητική συλλογή του είναι η *Ελεγεία και Σάτιρες* (1927).

Μετά την έκδοση της τρίτης και (όπως αποδείχτηκε) τελευταίας ποιητικής του συλλογής, ο Καρυωτάκης βρίσκεται μπροστά σ' ένα όριο. Εκφραστικό, δημιουργικό, εσωτερικό. Μολονότι, όμως, σκέφτεται να στραφεί στο πεζό κατά τα πρότυπα των πεζών ποιημάτων του Baudelaire, αλλά και με αναφορές στον Ροε και σε άλλους συγγραφείς, γράφει και τα παρακάτω τρία ποιήματα από τον Απρίλιο έως και τον Ιούνιο του 1928. 1. *Αισιοδοξία*: Γράφτηκε τον Απρίλιο-Μάιο του 1928. Δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στη *Νέα Εστία* (6, 63, 01/08/ 1929) μετά το θάνατο του ποιητή. 2. *Όταν κατέβουμε τη σκάλα...* Γράφτηκε τον Απρίλιο-Μάιο του 1928. Δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Ξεκίνημα* (07/07/ 1933) μετά το θάνατο του Καρυωτάκη. 3. *Πρέβεζα* : Γράφτηκε τον Ιούνιο του 1928. Δημοσιεύτηκε στη *Νέα Εστία* (8, 88, 15/08/ 1930).

Με τον τίτλο *Νεανικά ποιήματα* ο Γ.Π. Σαββίδης δίνει, επίσης, στην επιμελημένη από τον ίδιο έκδοση των *Απάντων* του Καρυωτάκη (1972) και ορισμένα ποιήματα που δημοσίευσε ο ποιητής κατά την περίοδο 1919-1924, και τα οποία δεν συμπεριέλαβε στις ποιητικές του συλλογές. 1) *Ξεπροβόδισμα*: Δημοσιεύτηκε στον «*Νουμά*» (638), 29/06/ 1919. 2) *Όταν ήρθες...*: Δημοσιεύτηκε στον «*Νουμά*» (650), 21/09/ 1919. 3) *Τα γράμματα σου*: Δημοσιεύτηκε στον «*Νουμά*» (671), 15/02/1920. Είναι γραμμένο για την πρώτη αγαπημένη του ποιητή, την Άννα Σκορδύλη, μετά το γάμο της. 4) *Τραγούδι*: Δημοσιεύτηκε στον «*Φάρο*» της Αλεξάνδρειας (82), 29/07/ 1922. 5) *Στον τεφρό πέρα ορίζοντα...*: Δημοσιεύτηκε στον «*Νουμά*» (771), Φλεβάρης 1923. 6) *Varium et Mutabile*: Δημοσιεύτηκε στην «*Πασχαλινή Ανθολογία*», 1923 (επιμέλεια Α. Λεβέντη). Ο τίτλος του ποιήματος προέρχεται από τον παροιμιακό στίχο του Βιργιλίου (Αινειάδα, IV, 569): «... Varium et mutabile semper / femina»

(μετάφραση: *άστατο κι ευμετάβλητο [πλάσμα] είναι πάντα η γυναίκα*). 7) *Λυκαβηττός*. 8) *Φυγή*: Δημοσιεύτηκε στη «*Νέα Ζωή*» Αλεξάνδρειας (324), 30/04/1923. 9) *Προπομπή*: Δημοσιεύτηκε στον «*Εσπερο*» Σύρου, 3/8/1923. 10) *Κυριακή*.

Ο Καρυωτάκης έγραψε επίσης πεζογραφήματα, ασχολήθηκε με μεταφράσεις και το 1928 δημοσίευσε το άρθρο *Ανάγκη Χρηστότητας: Το Δημοσιοϋπαλληλικόν Ζήτημα*. Το έργο του δεν σταμάτησε ποτέ να επανεκδίδεται, μεταξύ των σημαντικότερων εκδόσεων είναι οι παρακάτω:

Γύρω από τις πρώτες εκδόσεις

I. Πρώτη ποιητική συλλογή: *Ο πόνος του ανθρώπου και των πραγμάτων*. Εκδόθηκε το Φεβρουάριο του 1919 με έξοδα του ίδιου του ποιητή. Τυπώθηκε σε 120 αντίτυπα, εκ των οποίων τα 20 σε χαρτί πολυτελείας.

Στο εξώφυλλο και κάτω από τον τίτλο, επιγραφή του Καρυωτάκη:

Τ' αστέρια τρεμουλιάζουνε καθώς

το μάτι ανοιγοκλεί προτού δακρύσει...

Η συλλογή υποδιαιρείται σε δύο μέρη:

1. Ο Πόνος του Ανθρώπου (6 ποιήματα)
2. Ο Πόνος των Πραμάτων (4 ποιήματα)

II. Δεύτερη ποιητική συλλογή: *Νηπενθή*. Εκδόθηκε το 1921, αλλά είναι άγνωστο πότε ακριβώς, από ποιο τυπογραφείο και σε πόσα αντίτυπα. Στον υπότιτλο γράφει: «*Ποιήματα βραβευμένα στο Φιλαδέλφειο Διαγωνισμό*». Ο Καρυωτάκης υπέβαλε τα ποιήματα της συλλογής αυτής στο Διαγωνισμό υπό τον τίτλο *Τραγούδια της Πατρίδας*, μάλλον γιατί σύμφωνα με την προκήρυξη του εν λόγω διαγωνισμού τα ποιήματα έπρεπε να έχουν πατριωτικό θέμα. Μοιράστηκε το ένα βραβείο [1.000 δρχ.] με τον Ν. Κυπαρίσση (για τη συλλογή του *Ολυμπιακά*). Το άλλο βραβείο έλαβε η συλλογή *Ανοιχτό Παράθυρο* του Σ. Δάφνη. Η λέξη *νηπενθή* είναι ομηρική («*νηπενθές φάρμακον*», Οδύσσεια, δ 221) και σημαίνει: αυτά που διώχνουν το πένθος. Ο Μπωντλαίρ με κείμενο του οποίου προλογίζει τη συλλογή του ο Καρυωτάκης χαρακτήρισε "pharmakon nepenthes" το όπιο.

Η συλλογή υποδιαιρείται σε τέσσερα μέρη (μετά το «Σαν Πρόλογος»):

1. Πληγωμένοι Θεοί (7 ποιήματα)
2. Η Σκιά των Ωρών (18 ποιήματα)
3. Νοσταλγικά (12 ποιήματα)
4. Μεταφράσεις (6 ποιήματα)

III. Η τρίτη ποιητική συλλογή: *Ελεγεία και Σάτιρες*. Εκδόθηκε το 1927 από την «Εκδοτική Εταιρεία Αθήνα». Στην πρώτη έκδοση των *Απάντων* του Καρυωτάκη (1938, επιμ. Χ. Σακελλαριάδη), αναφέρονται χαρακτηριστικά τα εξής: «Την τρίτη συλλογή του έλεγε από το 1923 να την εκδώσει, χωρίς τίτλο, με μια νεκροκεφαλή στο ξώφυλλο και δυο κόκαλα «χιαστί» κάτω απ' αυτή και με την ακόλουθη λεζάντα: «*Με το Μηδέν και το Άπειρο να συμφιλιωθούμε*». Ο Σαββίδης στην έκδοση των *Απάντων* της Νεφέλης σημειώνει: «Η δεκαπεντασύλλαβη λεζάντα, ενδέχεται να έλκει την λογοτεχνική της καταγωγή από τον Δ. Παππαρηγόπουλο:

Ω έρωσ, τέκνον τ' ουρανού και της μελαγχολίας,

ω σφιγξ, προτείνουσα διπλόν γριφώδες προσωπίον

το άπειρον και το μηδέν, το μνήμα και τον βίον...

Τελικά, ο Καρυωτάκης διάλεξε μια επιγραφή από το *De rerum natura* (III, στ. 37-38) του Λουκρήτιου, η οποία, σε μετάφραση του Κ. Θεοτόκη, έχει ως εξής:

... και να γκρεμίσουν [οι στίχοι μου]

**αράθωμα του Αχέροντα τον τρόμο που θολώνει
τέλεια του ανθρώπου τη ζωή...**

Η συλλογή υποδιαιρείται σε πέντε μέρη:

1. Πρώτη Σειρά [*Ελεγεία*] (21 ποιήματα)
2. Δεύτερη Σειρά [*Ελεγεία*] (13 ποιήματα)
3. Ηρωική Τριλογία (3 ποιήματα)
4. Σάτιρες (16 ποιήματα)
5. Μεταφράσεις (18 ποιήματα)

Συγκεντρωτικές εκδόσεις

Άπαντα έμμετρα και πεζά. Αθήνα 1938.

Άπαντα τα ευρισκόμενα , τόμ. Α΄, επιμ. Γ.Π. Σαβίδη. Αθήνα 1965.

Άπαντα τα ευρισκόμενα , τόμ. Β΄, επιμ. Γ.Π. Σαββίδη. Αθήνα 1966.

Ποιήματα και πεζά, επιμ. Γ. Σαββίδης, εκδ. Ερμής, Αθήνα 1972

Ποιητικές μεταφράσεις, Δίγλωσση εκδ. Γραφή Αθήνα 1980.

Οι μεταφράσεις του Κ.Γ. Καρυωτάκη, εκδ. Το Ροδακίό, Αθήνα 1994.

Β) Ερμηνευτικές προσεγγίσεις στο έργο του Κ. Καρυωτάκη

1. Η απαισιοδοξία και ο μηδενισμός στην ποίηση του Κ. Καρυωτάκη

Η απαισιοδοξία και ο μηδενισμός αποτελούν δυο από τα πιο βασικά γνωρίσματα της ποίησης του Καρυωτάκη, αλληλένδετα και αδιάρρηκτα, στενά δεμένα με την ψυχοσύνθεση του. Πρόκειται για μιαν απαισιοδοξία κι έναν μηδενισμό που όσο πάνε παίρνουν και μεγαλύτερες διαστάσεις, για να τον οδηγήσουν τελικά στην απόλυτη άρνηση, στον σαρκασμό και στη σάτιρα. Έτσι, ξεκινώντας στις δυο πρώτες συλλογές του («*Ο Πόνος του Ανθρώπου και των Πραγμάτων*», (1919) «*Νηπενθή*», (1921)) από μια βαθιά μελαγχολική στάση απέναντι στη ζωή και δοκιμάζοντας μάταια κάθε τόσο να διαφύγει, οδηγείται βαθμιαία με τα *Ελεγεία και Σάτιρες* (1927) προς τη μοναδική για την περίπτωση του λύση.

Πραγματικά, τόσο τα θέματα που τον απασχολούν στις δυο πρώτες συλλογές του όσο και τα ερωτήματα που θέτει, οι προβληματισμοί στους οποίους επιδίδεται με άλλα λόγια, δεν αφήνουν ακόμα να διαφανεί το απόλυτο αδιέξοδο στο οποίο θα καταλήξει στην τελευταία του συλλογή. Μια προσπάθεια να κατανοηθεί ο απόλυτος μηδενισμός του, που τον οδήγησε τελικά στην αυτοχειρία, θα μπορούσε να αφορά, ακριβώς, στην παρακολούθηση όλων αυτών των συναισθημάτων του ποιητή γύρω από μια σειρά υπαρξιακά ερωτήματα τα οποία καταγράφονται (περνούν) κατά τρόπο κλιμακωτό με αυξανόμενο διαρκώς το αρνητικό τους πρόσημο μέσα στα ποιήματα των δυο πρώτων συλλογών του, για να κορυφωθούν στην τρίτη και τελευταία του. Έτσι, ξεκινώντας από την πρώτη του κιόλας συλλογή μπορεί να παρατηρήσει κανείς σε επίπεδο προκαταρκτικό, δηλωτικό των προθέσεων του ποιητή και της όλης στάσης του, εφόσον μείνει στους τίτλους της συλλογής, στους υπότιτλους της και στους τίτλους στην συνέχεια των ποιημάτων της, την ενασχόληση του με μια σειρά από ζητήματα τόσο σε σχέση με τον ίδιο όσο και τον άνθρωπο γενικότερα, που τον οδηγούν σε διαπιστώσεις και διατυπώσεις πεσιμιστικές στερούμενες αισιοδοξίας και σε κάθε περίπτωση μειωμένης διάθεσης, όσον αφορά την επίδειξη μιας ανατρεπτικής αντίστασης απέναντι στα πράγματα και στην ατέλεια του ανθρώπου. Ξεκινώντας από τον τίτλο της ίδιας της συλλογής *Ο Πόνος του Ανθρώπου και των Πραγμάτων*, βλέπουμε να θεωρείται απολύτως και ανεξαρτήτως σχολιασμού ως δεδομένος ο πόνος του ανθρώπου, κάτι που ενισχύεται ως αφετηρία γραφής για τον ποιητή από

τους δυο υπότιτλους, που διακρίνουν σε δυο ομάδες τα ποιήματα της α) *Ο Πόνος του Ανθρώπου* (6 ποιήματα) και β) *Ο Πόνος των Πραμάτων* (4 ποιήματα). Ο πόνος επαναλαμβάνεται ως δεδομένο συναίσθημα της ψυχосύνθεσης του ποιητή και εδώ, εν είδει πλαισίου εμπεριέχεται και αφορά τόσο στον κόσμο του ανθρώπου, υπαρκτό και συγκεκριμένο, όσο και σε αυτόν παράλληλα των άψυχων πραγμάτων. Δεν πρόκειται για θεώρηση του κόσμου επιλεκτική που θα μπορούσε να ίσχυε για ένα μέρος του αποκλείοντας το υπόλοιπο. Ο πόνος καλύπτει όλο το φάσμα του, πρόκειται για μια διαπίστωση που προδίδει τελικά στο πρόβλημα καθολικές διαστάσεις, καθώς αυτό διαπερνά τα πάντα. Συνεχίζοντας με τους τίτλους των ίδιων των ποιημάτων της συλλογής και μένοντας στην πρώτη εξάδα *Θάνατοι*, *Gala*, *Χαμόγελο*, *Ζωές*, *Νοσταλγία*, *Η αγάπη*, αυτό που θα μπορούσε καταρχήν να προξενήσει μεγάλη εντύπωση είναι ο τίτλος του πρώτου ποιήματος του Καρυωτάκη, θα 'λεγε κανείς πως είναι τραγικά προφητικός, πέρα από αυτό όμως ο χορός (*Gala*) που ακολουθεί το χαμόγελο και οι ζωές παραπέμπουν σε στιγμές ευτυχίας, έστω και πρόσκαιρης, ενώ ο πληθυντικός ζωές έρχεται να αντισταθμίσει τον πληθυντικό θάνατοι. Η νοσταλγία και η αγάπη, εντωμεταξύ, είναι συναισθήματα δυνατά ακόμη και στην περίπτωση που αμφισβητούνται, ενώ αφορούν σε καταστάσεις που διαπερνούν τα στενά προσωπικά όρια, μια και έχουν να κάνουν με αναφορές εξωατομικές. Γενικά, απ' ότι φαίνεται ο ποιητής σε αυτά τα πρώτα ποιήματα του, δεν είναι μόνος, κινείται σε χώρους, όπου η παρουσία των πολλών είναι υπαρκτή, δεν βλέπουμε τίτλους ακόμη που να παραπέμπουν με ένα άμεσο ή έμμεσο τρόπο σε συναισθήματα που να μην διαχέονται αλλά να χαρακτηρίζουν τον βαθύτερο και μόνον κόσμο του. Οι τίτλοι της επόμενης τετράδας των ποιημάτων *Άνοιξη*, *Νύχτα*, *Μυγδαλιά*, *Θάλασσα*, πιο πολύ παραπέμπουν σε θέματα νεορομαντικά και νεοσυμβολιστικά με προεξάρχουσα την παρουσία της φύσης σε συνδυασμό με ανάμεικτα συναισθήματα τα οποία θα μπορούσαν να ανακινήσουν. Η νύχτα πάντα ακολουθείται από τη μέρα, η μυγδαλιά από την άνοιξη και η θάλασσα είναι αναμφίβολα μια λύση διαφυγής. Το πρόσκαιρο, εδώ, μπορεί να προβάλλεται αλλά δεν αποκλείει το αντίθετο του, την αντικατάσταση του από το μόνιμο, μπορεί να μην αρκεί για τον ποιητή μας είναι, όμως, ικανό να αποτρέψει από κάποια δεδομένα αναντίρρητης φθοράς, έτσι, όπως αυτά εγγράφονται στον τρόπο με τον οποίο εκλαμβάνει και αποτιμά τον κόσμο. Η προτίμηση πάντως εδώ συμβολιστικά πρότυπα είναι ιδιαίτερα εμφανής. Σ' αυτό το σημείο, πιο πολύ θα μπορούσαν να βοηθήσουν μέσα από μια προσέγγιση του προκαταρκτικού σχεδίου και της συγκεκριμένης οπτικής γωνίας από την οποία θεωρεί το ποιητικό του αντικείμενο ο ποιητής, οι επιγραφές που ακολουθούν τους τίτλους των ποιημάτων του με στόχο πάντα την κατανόηση των συναισθημάτων του:

Θάνατοι: Είναι άνθρωποι που την κακήν ώρα/ την έχουν μέσα τους. (αδυναμία αποφυγής του αναπόφευκτου)

Gala: Θα γλεντήσω κι εγώ μια νύχτα (διάθεση φυγής αλλά και δυνατότητα)

Χαμόγελο: Χωρίς να το μάθει ποτέ, εδάκρυσε,/ίσως γιατί έ π ρ ε π ε να δακρύσει, / ίσως γιατί οι συφορές έ ρ χ ο ν τ α ι. (αδυναμία αποφυγής του αναπόφευκτου)

Ζωές: Κι έτσι πάνε και σβήνουνε όπως πάνε. (αίσθηση φθοράς και αδυναμία αποφυγής του αναπόφευκτου)

Νοσταλγία: Μεσ' από το βάθος των καλών καιρών/οι αγάπες μας πικρά μας χαιρετάνε. (δυνατότητα ευτυχίας αλλά αδυναμία αποφυγής του αναπόφευκτου)

Η αγάπη: Κι ήμουν στο σκοτάδι. Κι ήμουν το σκοτάδι./Και με είδε μια αχτίδα (δυνατότητα ευτυχίας, διαφυγής)

Άνοιξη: Έτσι τους βλέπω εγώ τους κήπους. (ο ποιητής/υποκείμενο)

Νύχτα: Είναι αξημέρωτη νύχτα η ζωή. (ο ποιητής/υποκείμενο)

Μυγδαλιά: Κι ακόμα δεν μπόρεσα να καταλάβω/ πώς μπορεί να πεθάνει μια γυναίκα που αγαπιέται. (ο ποιητής/υποκείμενο)

Θάλασσα :Όμως τα στήθια που τα ταράζει κάποιος/ θανάσιμο πάθος δεν θα γαληνέσουν (ο ποιητής/υποκείμενο)

Εάν από τη μέχρι τώρα προσέγγιση του ποιητικού λόγου του Καρυωτάκη προκύπτει μια διάθεση πεσιμιστική, ροπής προς την βεβαιότητα μιας αναπότρεπτης φθοράς ως αντίπαλης κατάστασης σε μια μόνιμη ευτυχία, με τις επιγραφές που επιλέγει για τα ποιήματα του, φαίνεται πως ο ποιητής δεν προσπαθεί καθόλου να εξωραΐσει τα πράγματα. Εδώ, εμφανίζεται πιο «ειλικρινής», ας μας επιτραπεί να πούμε, περισσότερο εξομολογητικός και σε κάθε περίπτωση πιο προσωπικός, έτσι ώστε αυτή η μέχρις ενός σημείου «σκληρύνηση» της στάσης του ακόμη και όταν δεν περνάει μέσα στα ποιήματα της πρώτης συλλογής του να είναι αναμενόμενο, πως στα ποιήματα που θα ακολουθήσουν θα τη δούμε πιο ξεκάθαρα. Μοναδική διέξοδος ίσως να υπάρχει, ακριβώς, στην ίδια τη διάθεση του να αντιμετωπίσει κατά πρόσωπο τα πράγματα (Ανοιξη, Νύχτα, Μυγδαλιά, Θάλασσα), κάτι τέτοιο αφήνει πάντα ένα περιθώριο ανασκευής των όποιων πεποιθήσεων και πιστεύω στον καθένα.

Τα Νηπενθή είναι η δεύτερη συλλογή ποιημάτων, όπως προαναφέρθηκε του Καρυωτάκη, υποδιαιρείται σε τέσσερα μέρη μετά το «Σαν Πρόλογος»(πρόκειται για τη μετάφραση αντίστοιχου ποιήματος του Charles Baudelaire) :

1. Πληγωμένοι Θεοί (7 ποιήματα): *Οι στίχοι μου, Γυρισμός, Ευγένεια, Δον Κιχώτες, Πολύμνια, Ποιητές, Μπαλάντα*

2. Η Σκιά των Ωρών (18 ποιήματα): *Δέντρο, Χαρά, Σε παλαιό συμφοιτητή, Στροφές, Το φεγγαράκι απόψε ... Γραφιάς, Αθήνα, Πάρε τα δώρα, Πεθαίνοντας*

3. Νοσταλγικά (12 ποιήματα): *Μόνο, Δρόμος, Η ψυχή μου, Υπνος, Αφιέρωμα Τώρα που μήτε ... ,Εσπέρα, Μοναζιά, Κι αν έσβησε ... , Του αδερφού μου*

4. Μεταφράσεις (6 ποιήματα): *Τώρα Ανοιξιάτικο (Heinrich Heine), Η αγάπη του Βικέντιου (Frederoc Mistral), Στον Franciw Jammes (Charlew Guerin), Ένα ποιηματάκι (Marie von Ebner-Eschenbach), Ultima (Emile Despax) Επίλογος (Georges Rodenbach).*

Στα νηπενθή, αν προσεγγίσει κανείς τα εξωτερικά χαρακτηριστικά της συλλογής, κατά τον τρόπο που ακολουθήσαμε πιο πάνω, δεν οδηγείται σε τόσο εμφανή συμπεράσματα, όσον αφορά τα συναισθήματα του ποιητή, αν και δεν λείπουν και εδώ αντίστοιχες αναλογίες με αυτές που εντοπίσαμε στο *Ο Πόνος του ανθρώπου και ο πόνος των πραγμάτων*. Τα θέματα ειδικότερα στο δεύτερο και στο τρίτο μέρος της συλλογής κινούνται και πάλι στο πλαίσιο της θέασης του κόσμου από μια οπτική γωνία το ίδιο απαισιόδοξη και πεσιμιστική με ελάχιστες αναλαμπές συγκρατημένης αισιοδοξίας ή καλύτερα παθητικής στάσης, αποδοχής διαφορετικά του αναπόφευκτου. Τα ποιήματα που κάνουν, ωστόσο, τη διαφορά με την πρώτη συλλογή του ποιητή, γιατί πρωτοτοποθετούν στην όλη προβληματική που διαπνέει το έργο του μια σημαντική συνισταμένη, που θα τη δούμε να αποκτά τη σημασία κεντρικού άξονα προκειμένου για την κατανόηση του καρυωτακικού έργου, είναι αυτά του πρώτου μέρους. Πρόκειται για τη διάσταση της τέχνης, που θα αποτελέσει για τον ποιητή χώρο προβληματισμού, μια προσπάθεια σωτήριας φυγής από αναπάντητα ερωτήματα που θα διαμορφώσουν, τελικά, τη βιοθεωρία του και θα καθορίσουν τις αποφάσεις που θα πάρει για την ύπαρξη του ή όχι. Στο *Οι στίχοι μου* ο ποιητής σαν *ανίδεος ρήγας που έχασε την αγάπη του λαού του* τους στίχους του στο πλοίο της *Λήθης* για έναν άλλο κόσμο μακριά από τους θνητούς. Η ποίηση εδώ για τον Καρυωτάκη δεν είναι ικανή να γεφυρώσει την απόσταση του από τους άλλους, και αυτό είναι μια αίσθηση που διαρκώς θα μεγαλώνει προδίδοντας κατά τον ίδιο την ανεπάρκεια του αλλά και τις ίδιες τις περιορισμένες δυνατότητες της ποίησης. Ο

ποιητής δεν μπορεί να ξεφύγει από την ατέλεια του εαυτού του σαν άσωτο παιδί στο Γυρισμό έρχεται και πάλι να την επιβεβαιώσει: να λυγιστώ ...στο χώμα, ... της Αττικής, που σας χρωστώ τα πάντα, το Τραγούδι! Και εδώ μπροστά στην ανάγκη του για έμπνευση αλλά και για το χρέος απέναντι στο ιδανικό της ποίησης, έτσι όπως αυτό εκπέμπεται από χώρους που κάποτε τη γέννησαν, περνάει στην επίκληση στο *Ευγένεια* της θείας άρπας: *Κάνε τον πόνο σου άρπα./ Και γίνε σαν αηδόνη,/ και γίνε σα λουλούδι.* Η ποίηση δεν θα είναι ένα εύκολο καταφύγιο για τον Καρυωτάκη, θα το δηλώσει και ο ίδιος, όταν πια θα περάσει στη σφαίρα της σάτιρας και του σαρκασμού, στοιχείο που το βλέπουμε, επίσης, να εμφανίζεται στους *Δον Κιχώτες* σε μια ήπια σχετικά μορφή, καθώς, ο ποιητής αρκείται στη διαπίστωση ενός αυτόπτη μάρτυρα μιας ανείπωτης υποκρισίας και ενός ανώφελου αγώνα. Το ηρωικό στοιχείο υπό αμφισβήτηση για πρώτη φορά. *Κάποια μεσάνυχτα θα σε αγαπήσω Μούσα γράφει στην Πολύμνια*, με ένα σπαρακτικό τόνο με μια απελπισία απρόσμενου βάθους που από δω και πέρα δεν θα πρέπει να μας εκπλήσσει. Το ψέμα, ο θάνατος η αρρώστια και ο υπαινικτικός τόνος του ποιητή για την ποίηση και τη σχέση του μ' αυτή θα επιβεβαιώνουν πλέον αργά αλλά και σταθερά το ότι θέτει εαυτόν αμετάκλητα εκτός του κόσμου. Πίκρα για τους ποιητές και το έργο τους, η λύση ποίηση υπό αμφισβήτηση και στους *Ποιητές*. Αλλά στη Μπαλάντα στους άδοξους ποιητές των αιώνων θα μπορούσαμε να πούμε, πως έχουμε μια στροφή, μια κατανόηση για την τύχη των ποιητών μια προσπάθεια φυγής από το βάρος της αθανασίας μετά τυμπάνων και της αποδοχής της μικρής αλλά, γιατί όχι, σημαντικής διάστασης.

Τα Νηπενθή, όπως έχουμε ήδη αναφέρει, είχαν μια διαφορετική αντιμετώπιση από την πρώτη συλλογή του Καρυωτάκη που σχεδόν πέρασε απαρατήρητη. Για την όλη εξέλιξη του έργου του δεν είναι μόνο σημαντική η μελέτη τους, κυρίως, για την κατανόηση της τρίτης του συλλογής, που σίγουρα αποτελεί την κορύφωση του, αλλά και, για το γεγονός, ότι μένοντας στις μεταφράσεις, όπως και στη γενικότερη ποιητική του τέχνη από δω και πέρα αντιλαμβανόμαστε πιο καθαρά από ποιους και σε ποιο βαθμό επηρεάζεται. Τα θέματα του, ο τρόπος που τα επεξεργάζεται και η αυξανόμενη παρουσία του εγώ του μέσα σε ένα ταραγμένο κόσμο όπως αυτός της δεκαετίας του '20 φέρνουν στην ποίηση του καιρού του κάτι καινούργιο.

Καρυωτάκης: Ελεγεία και Σάτιρες

Εισαγωγικά:

... και να γκρεμίσουν [οι στίχοι μου] αράθυμα του Αχέροντα τον τρόμο που θολώνει τέλεια του ανθρώπου τη ζωή...

1. Ελεγεία και Σάτιρες: οι τίτλοι των ποιημάτων της συλλογής (κατάλογος)

Πρώτη σειρά (Ελεγεία: 21) : Υστεροφημία, Το τελευταίο ταξίδι, Όλα τα πράγματα..., Τι νέοι που φτάσαμεν εδώ, Επιστροφή, Φύγε, η καρδιά μου νοσταλγεί, Δέντρα, Χωρίς τίτλο, Αγάπες, Ένα ξερό δαφνόφυλλο, Κριτική, Παιδικό, Θέλω να φύγω πια..., Βράδυ.

Δεύτερη σειρά (Ελεγεία: 13) : Ω Βενετία..., Ηλύσια, Σαν δέσμη από τριαντάφυλλα, Ωδή σε ένα παιδάκι, Ιστορία, Είμαστε κάτι..., Ποια θέληση θεού, Ανδρείκελα, Τι να σου πω φθινόπωρο..., Τάφοι, Επίκλησις, Όταν άνθη εδένατε..., Φθορά.

Ηρωική τριλογία (3): Διάκος, Κανάρης, Βυγον.

Σάτιρες (16): Στο άγαλμα της ελευθερίας, Εις Ανδρέαν Κάλβον, Αποστροφή, Όλοι μαζί..., Δημόσιοι υπάλληλοι, Ο Μιχαλιός, Υποθήκαι, Ωχρά σπειροχαίτη, Δελφική εορτή, Επρόδωσαν την αρετή..., Η πεδιάς και το νεκροταφείον, Μικρή ασυμφωνία εις Α μείζον, Σταδιοδρομία, Εμβατήριο πένθιμο και κατακόρυφο, Ιδανικοί Αυτόχειρες, Δικαίωσις.

2. Πρώτη σειρά (Ελεγεία: 21) : Υστεροφημία

3. Η βιοθεωρία του Καρυωτάκη

4. Πρώτη σειρά (Ελεγεία: 21) : Τι νέοι που φτάσαμεν εδώ....

5. Η σύγκρουση με την κοινωνική πραγματικότητα

6. Δεύτερη σειρά (Ελεγεία: 13) : Ανδρείκελα (η παρουσία του «παράλογου»)

7. Κ Στεργιόπουλος-Σάτιρες

8. Σάτιρες (16): Αισιοδοξία

9. Σάτιρες (16): Εμβατήριο Πένθιμο και Κατακόρυφο

10. Επίλογος

Καρνωτάκης: Ελεγεία και Σάτιρες

Εάν στις δυο πρώτες συλλογές του Καρνωτάκη (*Ο πόνος του ανθρώπου και των πραγμάτων- Νηπενθή*) υπάρχει, ακόμα, πίστη στην ποίηση και γίνεται μια προσπάθεια να βρεθεί η λύτρωση μέσα από την τέχνη, στην τελευταία του συλλογή *Ελεγεία και Σάτιρες*, -στην οποία οφείλει, κυρίως, την επιβίωση του-, κι αυτή και κάθε άλλη πίστη έχει χαθεί, άξονας κεντρικός έχει γίνει, εδώ, ο θάνατος, που αποτελεί το κέντρο όλης της βιοθεωρίας του. Θα μπορούσαμε να πούμε, μάλιστα, πως ο τίτλος της τρίτης συλλογής του συνδυάζει, ακριβώς, την Ελεγεία και τη Σάτιρα στα ποιήματα που περιέχονται σ' αυτήν. Με την *Ελεγεία* ο ποιητής προσπαθεί να εκφράσει το εσωτερικό του αδιέξοδο, την έλλειψη χαράς και ελπίδας στη ζωή του, ενώ με την σάτιρα προβάλλει έντονα τη διαμαρτυρία και την αγανάκτηση του για την υπάρχουσα κοινωνική πραγματικότητα καταλήγοντας στο σαρκασμό.

Για το πιο θα είναι το περιεχόμενο της συλλογής του μας προειδοποιεί ο Καρνωτάκης καθώς προτάσσει τους στίχους -ως υπότιτλο του τίτλου της, του Λατίνου ποιητή Λουκρήτιου επίσης αυτόχειρα:... **και να γκρεμίσουν [οι στίχοι μου] αράθυμα του Αχέροντα τον τρόπο που θολώνει τέλεια του ανθρώπου τη ζωή...** Εάν θα μπορούσε να εξαχθεί κάτι από αυτή την επιγραφή ως κυρίαρχη πρόθεση του για το ποιητικό υλικό, που θα ακολουθήσει, αυτό έχει να κάνει με το γεγονός, ότι παρουσιάζεται αποφασισμένος να αναμετρηθεί σαν συγκεκριμένη οντότητα, ψυχοσύνθεση, πιστεύω και αρχές με το τέλος. Το επιχειρεί εν γνώσει του, ο *τρόμος του Αχέροντα* δεν του είναι άγνωστος ούτε και το ότι μια τέτοια αντιπαράθεση ξεπερνάει τις δυνάμεις του. Αποδέχεται την πρόκληση, με μόνο όπλο τους στίχους του, τολμά να μετρήσει το ύψος του απέναντι του με μια τραγικότητα στο βάθος της οποίας βρίσκεται ο ίδιος ως απόλυτα βασανισμένη ύπαρξη. Δεν υπάρχει αμφιβολία, πως έχει συναίσθηση της ήττας του, διέξοδοι άλλωστε, όπως η ποίηση και οι μεγάλες ιδέες δε θα τον βοηθήσουν, τις ακυρώνει – από την προηγούμενη ακόμη συλλογή του, μέσα από μια προσπάθεια αξιολόγησης τους, με το να τις υποβιβάζει σε λεκτικά παιχνίδια χωρίς νόημα και σε ισχνές αντίστοιχα δυνατότητες ανατροπής των πραγμάτων χωρίς ουσία μπροστά στο αναπόφευκτο του θανάτου. Στην ποίηση του Καρνωτάκη αναγνωρίζεται μια αργή πορεία προς το θάνατο μέσα από μια σειρά προβληματισμών που στην τελευταία του συλλογή ανακεφαλαιώνουν τα όσα πίστευε μέχρι τότε συγκλίνοντας πλέον στον απόλυτο ενσυνείδητα μηδενισμό. Ο Κ. Παράσχος το είχε επισημάνει, και έβλεπε αυτή την κατάληξη πριν ακόμα ο ποιητής αυτοκτονήσει και πριν το επαναλάβουν όσοι άλλοι ασχολήθηκαν μαζί του: « *Ο Καρνωτάκης δεν έχει καμία απολύτως πίστη, ούτε επίγεια ούτε μεταφυσική. Εξ ου και ο πλήρης, ο απελπισμένος νιχιλισμός του....Για τους απελπισμένους μια μόνον λύτρωση υπάρχει, μια μόνον κατάσταση ανεκτή: ο θάνατος...Είναι τόσο έμφυτο και βαθύ το τραγικό αυτό αίσθημα στον Καρνωτάκη, ώστε νομίζεις ότι η μόνη πραγματικότητας γι' αυτόν είναι η στιγμή του θανάτου, το μόνο γεγονός στο οποίο συνοψίζεται όλη η ζωή, ο θάνατος.*»

Μια περιδιάβαση στους τίτλους των ποιημάτων της τελευταίας συλλογής του δείχνει πως παρέμεινε εγκλωβισμένος στα ίδια ερωτήματα και σε παρόμοιου τύπου αντιπαραθέσεις με ζητήματα που τον απασχόλησαν από τα πρώτα κιόλας ποιήματα του, μόνο που αλλάζει πια ο τόπος και η ένταση με την οποία τοποθετείται απέναντι τους. Στο *Ελεγεία και Σάτιρες* δίνονται απαντήσεις, δεν μένουν περιθώρια για υπαναχωρήσεις και, όταν γίνεται αυτό, δεν κρατάει παρά μόνον στο βαθμό που επιβεβαιώνει, ακριβώς, απόψεις που θα κυριαρχήσουν στο τέλος, έτσι ώστε να

προκύπτει μια βιοθεωρία ανθεκτική και απολύτως συγκεκριμένη ως μια πρόταση άρνησης της ζωής. Στις *Σάτιρες* μάλιστα προχωράει ένα βήμα πιο πέρα περνάει σε μια μορφή πολεμικής όσον αφορά την ισχύ αυτής του της βιοθεωρίας.

Κατάλογος ποιημάτων(τίτλων) σε *Ελεγεία και Σάτιρες*:

Πρώτη σειρά (Ελεγεία: 21) : Υστεροφημία, Το τελευταίο ταξίδι, Όλα τα πράγματα...,Τι νέοι που φτάσαμεν εδώ, Επιστροφή, Φύγε, η καρδιά μου νοσταλγεί, Δέντρα, Χωρίς τίτλο, Αγάπες, Ένα ξερό δαφνόφυλλο, Κριτική, Παιδικό, Θέλω να φύγω πια..., Βράδυ.

Δεύτερη σειρά (Ελεγεία: 13) : Ω Βενετία...., Ηλύσια, Σαν δέσμη από τριαντάφυλλα, Ωδή σε ένα παιδάκι, Ιστορία, Είμαστε κάτι..., Ποια θέληση θεού, Ανδρείκελα, Τι να σου πω φθινόπωρο..., Τάφοι, Επίκλησις, Όταν άνηθ εδένατε..., Φθορά.

Ηρωική τριλογία (3): Διάκος, Κανάρης, Byron.

Σάτιρες (16): Στο άγαλμα της ελευθερίας, Εις Ανδρέαν Κάλβον, Αποστροφή, Όλοι μαζί...,Δημόσιοι υπάλληλοι, Ο Μιχαλιός, Υποθήκαι, Ωχρά σπειροχαίτη, Δελφική εορτή, Επρόδωσαν την αρετή..., Η πεδιάς και το νεκροταφείον, Μικρή ασυμφωνία εις Α μείζον, Σταδιοδρομία, Εμβατήριο πένθιμο και κατακόρυφο, Ιδανικοί Αυτόχειρες, Δικαίωσις.

Το ποίημα *Υστεροφημία* είναι το πρώτο της συλλογής *Ελεγεία και Σάτιρες*, ο θάνατος του ποιητή αλλά και όλων είναι εδώ , δεδομένος: *Το θάνατό μας χρειάζεται η άμετρη γύρω φύση/ και τον ζητούν τα πορφυρά στόματα των ανθών.* Το τέλος δεν αντιπροσωπεύει για τον Καρυωτάκη παρά μια αναγκαιότητα, ένα αδιαπραγμάτευτο γεγονός για τον άνθρωπο, αξεπέραστο, καθώς, η ασημαντότητα του αντιπαρατίθεται με την *άμετρη γύρω φύση*. Μια φύση όμορφη με χρώματα και φως, δοσμένη με νεοσυμβολιστικό τρόπο από μέρους του, όπου η απουσία του ασημαντού ανθρώπου απ' αυτή δεν φαίνεται να καταγράφεται. Θα έλεγε κανείς, πως το θέμα θάνατος και η απελπισία που θα μπορούσε να προκαλεί, έχει κλείσει στο σημείο αυτό για τον ποιητή, έτσι, όπως παρουσιάζεται συμβιβασμένος με το αναπόφευκτο. Μοιρολάτρης και πεσιμιστής αποδέχεται το τέλος του σαν αποτέλεσμα μιας αυτόνομης υπερανθρώπινης και αυταρχικής δύναμης, που σε καμιά περίπτωση δεν εξυπηρετεί τον ίδιο. Για την ώρα, λοιπόν, προσπερνά το γεγονός του, αυτό που τον απασχολεί πιο πολύ και είναι το υπό συζήτηση θέμα του, αφορά στο τι θα μείνει μετά απ' αυτόν: *Μόνο μπορεί να μείνουνε κατόπι μας οι σίχοι/ δέκα μονάχα σίχοι μας να μείνουνε, καθώς/ τα περιστέρια που σκορπούν οι ναυαγοί στην τύχη,/ κι όταν φέρουν το μήνυμα δεν είναι πια καιρός.* Θα μείνει το έργο, *μπορεί να μείνουν οι σίχοι*, δεν είναι βέβαιο, μπορεί και να γίνει, *δέκα μονάχα σίχοι μας*, ελάχιστοι από αυτούς που γράφτηκαν, όσο για το μήνυμα που θα φέρουν, αν καταφέρουν, να το φέρουν και όταν το φέρουν: *δεν είναι πια καιρός.* Ο θάνατος είναι αυτό που είναι, για το αν αξίζει, όμως, να ζει κανείς, είναι ένα ερώτημα που επικεντρώνεται στη ζωή και εδώ έρχεται να απαντήσει ο Καρυωτάκης με τους παραπάνω σίχους. Τα οφέλη είναι ελάχιστα και αβέβαια, όλη η ζωή και η δική του ως ποιητή δεν παρουσιάζεται παρά μόνον σαν μια προσφορά μηδαμινή, μια αμφίβολη, τυχαία και καταδικασμένη εκ των προτέρων προσπάθεια. Δεν είναι τόσο που υποτιμά τη ζωή, όσο το ότι δεν βρίσκει να έχει αυτή το νόημα που θα ήθελε. Αυτό που μπορεί ο ίδιος σαν ποιητής πάντα να κάνει, είναι να στείλει και να κληροδοτήσει κάποια μηνύματα, ο καιρός, όμως, είναι ενάντιος στις όποιες επιθυμίες και προθέσεις του, τον ξεπερνά.

Ο καιρός, οι καταστάσεις, τα χρόνια, το περιβάλλον του Καρυωτάκη είναι βασικά στοιχεία, αφετηρίες για την κατανόηση του έργου του. Η κοινωνική διάσταση δεν λείπει στο έργο του, δεν θα μπορούσε εξάλλου να λείπει, καθώς ο ποιητής δεν μένει ανεπηρέαστος από την εποχή του και την κοινωνία μέσα στην οποία ζει. Μπορεί, λοιπόν, να ξεκινά από το ατομικό του πάθος και την προσωπική του τραγωδία, την

συναισθηματική του κατάσταση, όμως, την οξύνουν μέρα με την ημέρα διάφοροι παράγοντες εσωτερικοί αλλά και εξωτερικοί. Ο Καρυωτάκης δεν έζησε στο περιθώριο της εποχής του, αντίθετα, όπως γνωρίζουμε, βίωσε όλη την τραγικότητα της και τα αδιέξοδα της μέσα στο χώρο της δουλειάς του και όχι μόνον. Μένοντας στην *Υστεροφημία* χωρίς αμφιβολία, έχουμε μια σύνοψη της βιοθεωρίας του για το θάνατο, αλλά και κάτι επιπλέον: το ότι στο ποίημα αυτό καθρεφτίζεται το γενικό βλέμμα του ποιητή προς τη ζωή από την οπτική γωνία, μάλιστα, του καιρού του. Ίσως, αυτό να μην φαίνεται τόσο καθαρά, εδώ, γιατί μέσα από την *Υστεροφημία* δεν μας δίνονται τουλάχιστον σε πρώτο πλάνο όλες εκείνες οι αρνητικές καταστάσεις που τον επηρέασαν όσο η δυνατότητα να αποκρυπτογραφήσουμε τους βασικούς λόγους που διαμόρφωσαν οριστικά τις αντιλήψεις του και τον έφεραν ως την ολοκληρωτική απογοήτευση Όλα είναι δεδομένα, όλα διευθετούνται ερήμην του ανθρώπου και η πιο ευγενής προσπάθεια του μένει χωρίς αντίκρουσμα, η μόνη αλήθεια ο θάνατος.

Ο κατά τη θεωρία πεισιθάνατος και ερασιθάνατος Καρυωτάκης, εξακολουθεί πάρα ταύτα να βλέπει τη ζωή να *διαβαίνει, πέρα στον ορίζοντα σειρήνα*, όπως θα δούμε στο: *Τι νέοι που φτάσαμεν εδώ...* Η ζωή είναι κάτι πολύτιμο και για αυτόν, της αναγνωρίζει την ακαταμάχητη έλξη και πολλά περισσότερα, το πρόβλημα είναι ότι αυτός αποκλείεται απ' αυτήν, καθώς, διαχωρίζει τον ίδιο και μαζί ολόκληρη τη γενιά του απ' όσους έχουν ή είχαν το προνόμιο να δοκιμάζουν τη γεύση της. Η απελπισία σε μια τέτοια προοπτική τον κυριεύει και για να μην τον παρασύρει ολότελα το ρεύμα, κάνει μια τελευταία προσπάθεια, να συγκρατηθεί: ανεβάζει την απελπισία στην περιωπή της βιοθεωρίας. Με έμβλημα του το θάνατο θέτει εαυτόν εκτός της ζωής, καθολικεύοντας την ατομική του περίπτωση, που γίνεται, εξαιτίας της ιστορικής στιγμής, αντιπροσωπευτική ολόκληρης της γενιάς του. Η βιοθεωρία του δεν εδράζεται, όπως θα μπορούσε να υποθέσει κανείς με μια πρώτη ματιά, σε μια ψυχοσύνθεση ασταθή, βγαίνει και μέσα από τα πράγματα. Το αίσθημα του αποκλεισμού από τη ζωή μετεξελίσσεται σε βεβαιότητα για αυτόν, καθώς προκύπτει ως συνέπεια αυταπόδεικτη αλλά και αναπόφευκτη μέσα από ότι το τον περικλείει και από ότι αποτελεί το περιβάλλον του, ένα περιβάλλον που διαψεύδει την όποια προσπάθεια του. Για αυτό και η αναζήτηση μέσα στην ποίηση του των καταστάσεων και όσων άλλων αφορμών διαμορφώνουν και οξύνουν την απελπισία του παρουσιάζει μεγάλο ενδιαφέρον όσο και η μελέτη των ιδεών του. Συμβαίνει πάντως κάτι το παράξενο, ενώ ο ίδιος βάζει στο κέντρο της βιοθεωρίας του το θάνατο, η σημασία κι η αξία της προσφοράς του οφείλεται αντίθετα στις καταστάσεις ζωής που αντανakλά κατά την πορεία του προς το μοιραίο τέρμα. Η εποχή του, λοιπόν, και η ζωή του, έτσι όπως επηρεάζεται και διαμορφώνεται απ' αυτήν φέρνει στον Καρυωτάκη και τους σύγχρονους του νέους *θάνατο καθημερινό θάνατο και χολή μόνο...* στο *Τι νέοι που φτάσαμεν εδώ...* Ο ποιητής και οι σύγχρονοι του *δώθε απ' τ' όνειρο και κείθε απ' τη γη*. Με τον τελευταίο φίλο να έχει απομακρυνθεί, μονάχος, με άρρωστο κορμί και με τη φωνή του να χάνεται αναρωτιέται ο Καρυωτάκης με τρόπο τραγικό ... *τι να 'χουμε, τι να 'χω,/που σβήνουμε όλοι, φεύγουμε* έτσι νέοι, σχεδόν παιδιά.

Βέβαια, δεν πρέπει να υποτιμάται, η απελπισία του που πηγάζει σίγουρα από την ίδια την ψυχοσύνθεση του και τον ψυχολογικό του διχασμό, κάτι που τον φέρνει σε αδιάκοπη εσωτερική σύγκρουση. Ο Καρυωτάκης είναι ένας αδιάλλακτος, με ρομαντική νοοτροπία και ανατροφή, που αγωνίζεται να σπάσει τους φραγμούς της καθημερινότητας για να τα καταφέρει αδέσμευτος να αποκτήσει την ελεύθερη κίνηση του. Αυτό δεν είναι εύκολο και δεν προσκρούει μόνο στην ψυχοσύνθεση του και στο ότι έχουμε να κάνουμε επιπλέον μια φύση ανικανοποίητη και διεκδικητική. Κατά τον

Τ. Άγρα «τον κατατρώγει η απουσία των ωραίων πραγμάτων, η απουσία των σπανίων πραγμάτων, η απουσία των μεγάλων πραγμάτων η απουσία –έστω-των τραγικών. ..είναι ρομαντικός. Φαντάστηκε την αλήθεια, την ομορφιά την καθαυτό πραγματικότητα έξω από τη ζωή. Αφηρημένην.» Δεν τη φαντάστηκε μόνο, επιμένει να την αναζητεί σαν ένας εραστής του απόλυτου. Όπως οι περισσότεροι σύγχρονοι του είναι και αυτός ένας κυνηγός των μεγάλων συγκινήσεων, αλλά συγκινήσεων πολύ εύθραυστων και φευγαλέων που απογοητεύουνε θανάσιμα με το ξέφτισμα τους, όταν η σύγκρουση με τα πράγματα γίνεται αναπόφευκτη. Για αυτό και η πραγματικότητα τον τιμωρεί χτυπώντας σκληρά την αδιαλλαξία του επιβάλλοντας τον κόσμο της και η διάψευση τον κάνει να βλέπει τα πάντα πιο ασήμαντα, τα οποία αρχίζουν να περνάνε και στην ποίηση του απογυμνωμένα από την αίγλη τους χωρίς καμιά ωραιοποίηση.

Τα δυο ποιήματα, στα οποία αναφερθήκαμε, ανήκουν στον πρώτο κύκλο (πρώτη σειρά) ποιημάτων της Ελεγείας σε αντίθεση με το ποίημα *ανδρείκελα*, ένα από τα πιο ολοκληρωμένα και τα πιο ακραία σε απαισιοδοξία δείγματα της ποίησης του Καρυωτάκη. Η απογοήτευση γενικεύεται εδώ, γίνεται πεποίθηση ζωής, καθολική αντίληψη περί του κόσμου κι απλώνει τη σκιά της πάνω σε όλη την ανθρώπινη μοίρα. Ο ποιητής ακυρώνει την παρουσία του ανθρώπου επί της γης στους δυο πρώτους κιάλους στίχους του ποιήματος, *Σα να μην ήρθαμε ποτέ σ' αυτήν εδώ τη γη./σα να μένουμε ακόμη στην ανυπαρξία*, διαγράφει την όποια προσπάθεια του, τα έργα του, τον πολιτισμό του τον ίδιο. Στο ποίημα η ύπαρξη του ανθρώπου επιβεβαιωμένη με μια ύπαρξη που έχει θέση μόνο στον κόσμο της φαντασίας και όχι της πραγματικότητας τελικά καταλήγει να γίνεται ανυπαρξία. Σ' αυτόν τον αφηρημένο χώρο της κατασκευασμένης από τον ίδιο ανυπαρξίας ο Καρυωτάκης έχει φτάσει ζωντανός. Ο συναισθηματικός χρωματισμός των πραγμάτων, χωρίς εκείνος να το συνειδητοποιεί, γίνεται πάρα ταύτα υπαρξιακός, η άρνηση της πραγματικότητας εξάλλου δεν ακυρώνει την ύπαρξη της, δεν παύει αυτή να υπάρχει. Ασυναίσθητα προχωρεί μόνος του στα τυφλά ως την περιοχή του είναι και του μη είναι πριν η περιοχή αυτή γίνει κοινός τόπος για την υπαρξιακή σκέψη και τη μεταπολεμική ποίηση. Πρόκειται για ένα από τα σημαντικότερα στοιχεία της ποίησης του που τον φέρνει κοντύτερα στην εποχή μας και του επιτρέπει να κοιτάζει με ανανεωμένη όραση και με τρόπο διαφορετικό από άλλους σύγχρονους και παλαιότερους του. Γιατί μπορεί να μην έχει μεταφυσική πίστη, καθώς έχει χαθεί κάθε πίστη του έχει όμως δύναμη πρόβλημα υπαρξιακό, με το να αντιπαραβάλλεται μαζί του. Ζητούμενο του είναι τα έσχατα όρια καθώς επιμένει να φτάσει στο βυθό της αβύσσου πηδώντας κατά κάποιο τρόπο στο σύγχρονο χώρο του παράλογου και του αντιλογικού, βασανιζόμενος και σκεπτόμενος. Η απορία του καθώς στηρίζεται στην ανάγκη του να ισορροπήσει εσωτερικά αποδεχόμενος την ύπαρξη του εκφράζεται με τραγικό τρόπο στο τελευταίο τετράστιχο του ποιήματος. *Πέρασαν τόσα χρόνια, πέρασε ο καιρός./Ω! κι αν δεν ήταν η βαθιά λύπη στο σώμα,/ ω! κι αν δεν ήταν στην ψυχή ο πραγματικός/πόνος μας, για να λέει ότι υπάρχουμε ακόμα...*

Κατά τον Κ. Στεργιόπουλο έγκριτο σχολιαστή του Καρυωτάκη η τρίτη και τελευταία του ποιητική συλλογή του *Ελεγεία και Σάτιρες* (1927) αποτελεί την μετάβαση του ποιητή από τον ρομαντισμό στον ρεαλισμό, αναφέρει χαρακτηριστικά: «Δύο είναι τελικά οι όψεις του έργου του Καρυωτάκη, κι από την άποψη της ουσίας κι από την άποψη της μορφής: η ρομαντική κι η ρεαλιστική, οι ελεγείες και οι σάτιρες, η ροπή προς το αφηρημένο και η εισβολή του πραγματικού στον αφηρημένο κόσμο του. Ανάμεσα, ωστόσο, στις δυο τούτες όψεις στέκει η συναισθηματική του βάση, η βαθιά του αισθαντικότητα, μόνιμα ταραγμένη και διακυμαινόμενη. Αυτή γεφυρώνει την απόσταση από το ρομαντισμό του ως το ρεαλισμό του και δέχεται τον αντίχτυπο από τον αδιάκοπο ψυχολογικό του κλυδωνισμό και τις αντιφάσεις του. Η συναισθηματική

βάση αντιπροσωπεύει ό,τι συμπαγέστερο και στερεότερο διαθέτει: το ίδιο το εγώ του και την προσωπική του στάση απέναντι στον κόσμο, και μέσα απ' το συναισθηματικό υπόβαθρο βγαίνει και το ιδεολογικό του περιεχόμενο, η έκφραση δηλαδή της απελπισίας του, διαφοροποιημένη σε στάση ζωής.» Δίπλα στον ρομαντισμό λοιπόν του ποιητή έχουμε τον ρεαλισμό του, μια πλευρά του εγώ του που βγαίνει μέσα από την απελπισία ύστερα από την προσγείωση και το μάθημα της πραγματικότητας, για να τον οδηγήσει στις *Σάτιρες*. Γιατί οι *Σάτιρες* του δεν είναι στην ουσία τους κάτι εντελώς αντίθετο απ' τα *Ελεγεία*. Κατά βάθος αποτελούν την άλλη όψη της απελπισίας του: την τελειωτική επιδείνωση της. Κι αν τα *Ελεγεία* προβάλλουν πιο πολύ τη ρομαντική οι *Σάτιρες* εκφράζουν τη ρεαλιστική πλευρά του, ενισχυμένη τώρα απ' τη διαψευσμένη ρομαντική. Η καρνωτακική σάτιρα βγαίνει ολόκληρη από μια διάψευση. Δεν είναι απλή σάτιρα, είναι κλαυσίγελως και σαρκασμός. Η ίδια η δριμύτητα του σαρκασμού του μας δίνει το μέτρο της πληγωμένης ευαισθησίας του. Φτάνει να δούμε τι σάρκασε για να ξέρουμε τι αγάπησε, τι φαντάστηκε, με ποια ιδανικά ξεκίνησε και πόσο πληγώθηκε. Όλος αυτός ο καρχασμός και η σαρκαστική οξύτητα δεν προέρχεται, σε τελευταία ανάλυση παρά απ' το ζωικό του ένστικτο, τη στραγγαλισμένη του λαχτάρα της ζωής, σε ένα κόσμο που δεν ήταν πλασμένος, αποδεκτός για αυτόν.

Ένα από τα πλέον γνωστά ποιήματα του δεύτερου μέρους (*Σάτιρες*) της συλλογής «*Ελεγεία και Σάτιρες*», σαρκαστικό στη φύση του, είναι η «*Αισιοδοξία*». Εκφράζει εν μέρει την απαισιοδοξία και το δισταγμό του ποιητή για ένα νέο ατομικό και συλλογικό ξεκίνημα, προκαλώντας έτσι μιαν έντονη αντίθεση ανάμεσα στον τίτλο και το περιεχόμενο του. Το ποίημα έχει να κάνει κάθε άλλο παρά με την αισιοδοξία. Η θεματική του Καρνωτάκη έχει μετατοπιστεί εδώ, σε σχέση με τα «*Ελεγεία*». Ξεκινώντας από τις μηδενιστικές τάσεις της ανθρώπινης ματαιότητας, προϊόν δικής του επίγνωσης και βιωματικής εμπειρίας, ο ποιητής σαρκάζει τις καθιερωμένες αξίες μιας εποχής που έχει έντονα στιγματιστεί από τις επιπτώσεις της κατάρρευσης του μεγαλοϊδεατισμού. Ο ποιητής, από τις διώξεις που υπέστη εξαιτίας της συνδικαλιστικής του δράσης, έζησε σε αρκετές πόλεις της ελληνικής επαρχίας κατά τον Μεσοπόλεμο και είχε την ευκαιρία να δει εκ του σύνεγγυς έναν υποκριτικό τρόπο ζωής σε όλο του το μεγαλείο. Αυτή η σάτιρα μιας υποκριτικής κοινωνίας κατακλυσμένης από κανόνες μιας «*δήθεν*» ορθής συμπεριφοράς, γίνεται πολύ έντεχνα από τον Καρνωτάκη. Στους στίχους του καυτηριάζει την τάση της κοινωνίας να κριτικάρει κάθε αντισυμβατική συμπεριφορά, ενώ του γίνεται, επίσης, αντιληπτό πως οι ασφυκτικοί ηθικοί κανόνες της κοινωνίας οδηγούν αναγκαστικά σε υποκριτικές συμπεριφορές. Στη συνέχεια η διακωμώδηση επικεντρώνεται στον καθωσπρεπισμό που διέπει ακόμη και τις ενδυματολογικές προτιμήσεις. Εν τέλει ο ποιητής καταλήγει στο σαρκασμό εκείνων που νομίζουν ότι, ως «*νέοι Σταυροφόροι*», έχουν να επιτελέσουν κάποιο έργο σημαντικό. Σε αυτούς τους στίχους πιθανώς ο ποιητής αναφέρεται στους ποιητές, τους οποίους βλέπει αποκομμένους από τις κοινωνικές αλλαγές της εποχής του. Ειδικά αν λάβουμε υπό όψιν μας και τους στίχους της τελευταίας στροφής, το ποίημα γίνεται «*ποίημα ποιητικής*», καθώς περιγράφει την υποθετική δύναμη της ποίησης να ξεσηκώσει τους «*πυρρούς δαίμονες*» που κοχλάζουν στα έγκατα της ζωής για να διασκεδάσει τους ανθρώπους. Ωστόσο, είναι διάχυτη σε όλο το ποίημα η αίσθηση του ανικανοποίητου και της παρακμής μιας κοινωνίας που αναζητά να ανακαλύψει εκ νέου τον εαυτό της μετά τα αλλεπάλληλα χτυπήματα και το γκρέμισμα των ψευτοϊδανικών της. Η διαρκής αλληλοδιαδοχή των αντιθέσεων τοποθετεί το ποίημα στον κεντρικό πυρήνα της θεματικής του Καρνωτάκη, καθώς στους στίχους του είναι εμφανές το κυνήγι του

ιδανικού και η αποτυχία, ο πόθος και η απάτη, η πλάνη και η απογοήτευση, η ζωή και ο θάνατος.

Κοντά στην τελική απόφαση:

Εμβατήριο Πένθιμο και Κατακόρυφο

Στο ταβάνι βλέπω τους γύψους.
Μαϊάνδροι στο χορό τους με τραβάνε.
Η ευτυχία μου, σκέπτομαι, θα 'ναι
ζήτημα ύψους.

Σύμβολα ζωής υπερτέρας,
ρόδα αναλλοίωτα, μετουσιωμένα,
λευκές άκανθες ολόγυρα σ' ένα
Αμάλθειο κέρας.

(Ταπεινή τέχνη χωρίς ύφος,
πόσο αργά δέχομαι το δίδαγμα σου!)
Όνειρο ανάγλυφο, θα 'ρθω κοντά σου
κατακορύφως.

Οι ορίζοντες θα μ' έχουν πνίξει.
Σ' όλα τα κλίματα, σ' όλα τα πλάτη,
αγώνες για το ψωμί και το αλάτι,
έρωτες, πλήξη.

Α! πρέπει τώρα να φορέσω
τ' ωραίο εκείνο γύψινο στεφάνι.
Έτσι, με πλαίσιο γύρω το ταβάνι,
πολύ θ' αρέσω.

Ο Καρυωτάκης πηγαίνει εδώ και καιρό προς την απελπισία όλος μαζί. Σπρώχνοντας την στα έσχατα όρια, βρίσκει την ενότητα του στην άρνηση, αφού δεν μπόρεσε να τη βρει στην κατάφαση. Δημιουργώντας το χώρο της ανυπαρξίας του κατασκευάζει το χώρο της ενότητας του μπαίνει ολόκληρος μέσα σ' αυτήν την κάνει πεποίθηση. Δεν έχει ψευδαισθήσεις, δεν καταδέχεται συμβιβασμούς. Γίνεται παρανάλωμα μιας απιστίας που ο ίδιος έβαλε στη θέση της πίστης και προχωρεί ολοένα προς την περιοχή απ' όπου αρχίζει το ψύχος του μηδενός, ώσπου χάνει τον κόσμο από τα μάτια του κι απομένει μόνος. Στην αρχή, βέβαια, η δυστυχία του είναι η δυστυχία του *ρομαντικώς ζην*, ύστερα από ένα σημείο όμως η συναισθηματική του βάση διαφοροποιείται σε υπαρξιακή αίσθηση σε πόνο του *υπάρχειν*. Και, εδώ στα πλαίσια του *υπάρχειν* και μιας ανεπιθύμητης πραγματικότητας σε πλήρη εξέλιξη το αντιλογικό και το παράλογο να μάχεται το λογικό, μέχρι που το βλέπουμε να επικρατεί και να διατρέχει τα ποιήματα και ιδίως τα πεζά της τελευταίας περιόδου. Σε αρκετά από αυτά ενώ από τη μια η ποίηση του γίνεται λόγος με αποστροφές με κραυγές και πεισιθάνατη μεγαληγορία από την άλλη φτάνει στο σπάσιμο του λογικού συνειρμού προαναγγέλλοντας τη «νέα ποίηση».

A. Καρυωτάκης και «Καρυωτακισμός»

1. Ορισμός: Καρυωτακισμός

2. Όψεις της κριτικής

Μ. Σαχτούρης «ο Καρυωτάκης»

Νάσος Βαγενάς: «Ένας ορθοπολιτικός μύθος»

Χ. Λιοντάκης: «Κάθαρσις»

B. Ο Καρυωτάκης και η αριστερά

Γ. Να εντοπισθούν στο ποίημα *Πρέβεζα* τα χαρακτηριστικά της παραδοσιακής και της μοντέρνας ποιητικής έκφρασης.

Πρέβεζα (το ποίημα)

1. Η ταυτότητα του ποιήματος:

2. Περιεχόμενο:

3. Χαρακτηριστικά της ποιητικής έκφρασης του Καρυωτάκη:

E. Τα βασικότερα χαρακτηριστικά της μοντέρνας ποίησης:

Βιβλιογραφία

X. Ντουνιά: Κ. Γ. Καρυωτάκης, 2000

N. Βαγενάς : «Η Γενιά του '30» εναντίον του Καρυωτάκη, εφημ. Το Βήμα (30/01/2005)

N. Βαγενάς: Πολιτική και μη πολιτική ποίηση, εφημ. Το Βήμα (11/07/2004)

N. Βαγενάς: Η παραμόρφωση του Καρυωτάκη, εφημ. Το Βήμα (16/05/2004)

A. Καρυωτάκης και «Καρυωτακισμός»

1. Ορισμός: Με τον όρο **Καρυωτακισμός** αναφερόμαστε στο κλίμα της ποίησης της γενιάς του '20. Μετά το τέλος του ποιητή πολλοί μιμήθηκαν την ποιητική του στάση: τη μελαγχολία, το σκεπτικισμό, το υπαρξιακό αδιέξοδο, το αίσθημα του ανικανοποίητου και της παρακμής. Η επίδραση, ακριβώς, που άσκησε ο ποιητής στους συγχρόνους του και η τάση μίμησης του ονομάστηκαν **καρυωτακισμός**. Σχέσεις ποιοτικού χαρακτήρα και επιδράσεις από την ποίηση του Καρυωτάκη εντοπίζονται σε αρκετούς μεταγενέστερους του ποιητές: από τον Γ. Κοτζιούλα και τους υπερρεαλιστές ποιητές της γενιάς του 1930, ως τον Σκαρίμπα, τους Κύπριους ποιητές της περιόδου 1930-1960 και τους ποιητές της γενιάς του 1970.

2. Όψεις της κριτικής

Το διώνυμο (καρυωτακική) ποίηση και (εθελούσιος) θάνατος ήταν και εξακολουθεί να είναι η ρίζα του φαινομένου που ως σήμερα το ονομάζουμε καρυωτακισμό, όχι πια, με τη σημασία του πρώτου, ιστορικά μαρτυρημένου «καρυωτακισμού», εκείνου της μιμητικής αντιγραφής της καρυωτακικής ποίησης που ξέσπασε ως βραχύβια μόδα τα χρόνια που ακολούθησαν (1928-1935) την περίφημη πράξη θανάτου. Με την έννοια, όμως, ότι ο ποιητής και άνθρωπος Καρυωτάκης, το ποιητικό πρόσωπο και το μυθοποιημένο προσώπειο, άρρηκτα συνδεδεμένα, παραμένουν παρόντα ή / και δρώντα στο προσκήνιο της φιλολογίας, της κριτικής και της ποίησης, εδώ και εβδομήντα χρόνια και ιδίως τις τρεις τελευταίες δεκαετίες.

M. Σαχτούρης «ο Καρυωτάκης»:

Κατά τον Μ. Σαχτούρη ο Καρυωτακισμός σήμερα (1988) δεν σημαίνει τίποτα. Και τότε γύρω στα 1930 όταν πρωτοδιατυπώθηκε δεν ήταν κατά τον ίδιο παρά μια άτυχη λέξη προερχόμενη από την παρεξήγηση ότι ο Καρυωτάκης ήταν τάχα μισάνθρωπος, πεισθανάτιος κ.λ.π. Ο Καρυωτάκης δεν ήταν τίποτε από όλα αυτά. Ήταν απλώς **επαναστατημένος** ενάντια στην Ελλάδα του 1928 με τους λασπωμένους δρόμους το χειμώνα, τη σκόνη το καλοκαίρι, με το χαμηλό επίπεδο ζωής, τη δυστυχία των δημοσίων υπαλλήλων που τους έκανε οκνηρούς και αδιάφορους, ριζωμένους στις καρέκλες τους με τους ατέλειωτους καφέδες. Και ήταν ακόμα παρεξηγημένος από όλους τους συγχρόνους του. Ο Καρυωτάκης δεν ήταν μικροί ποιητής, ήταν μεγάλος ποιητής, όπως τον βλέπει τώρα η νέα γενιά κι, όπως άλλαξαν γνώμη περί το τέλος της ζωής τους και τον είδαν μεγάλο οι άλλοτε αρνητές του όπως ο Εμπειρικός και ο Εγγονόπουλος. Ο πρώτος, μάλιστα, σε τελευταίο ποίημα του τον αποκαλεί, «μεγάλος»: «Είναι μεγάλος ποιητής ο Κώστας Καρυωτάκης». Όσο για το Σεφέρη, δύσκολα κρυβόταν η εκτίμηση του.

Νάσος Βαγενάς: «Ένας ορθοπολιτικός μύθος» (εφημ. Το Βήμα: 21/2/ 2010)

Μια δυνατότητα κατανόησης του καρυωτακισμού από μέρος της λογοτεχνικής κυρίως κριτικής θα μπορούσε να αφορά στον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίστηκε το έργο του ποιητή από τον Ανδρέα Καραντώνη. Ο κορυφαίος αυτός λογοτεχνικός κριτικός βρίσκεται σήμερα υπό αμφισβήτηση κατά τον Ν. Βαγενά εξαιτίας μιας ορθοπολιτικής κριτικής η οποία προβάλλει δυο βασικές θέσεις προκειμένου να στηρίξει μια πολεμική εναντίον του. Η πρώτη έχει να κάνει με την υποτιθέμενη

συντηρητικότητα της ποιητικής γενιάς του '30 την οποία δεν ανέδειξε ο Καραντώνης και η δεύτερη με μια πιο συγκεκριμένη κατηγορία αυτή τη φορά εναντίον της γενιάς του '30 την υποτιθέμενη αρνητική στάση της προς την ποίηση του Καρυωτάκη. Η εν λόγω ορθοπολιτική κριτική έχει ανακαλύψει έναν πολιτικό, αριστερής κατεύθυνσης στο πρόσωπο του Καρυωτάκη φτάνοντας στο σημείο να τον χαρακτηρίζει «κριτική συνείδηση της Αριστεράς». Θεωρώντας ο Βαγενάς ακριβώς αυτό το χαρακτηρισμό ως αποτέλεσμα ιδεολογικής παρανόησης βαριάς μορφής, προχωράει πιο πέρα και μιλάει για ιδεολογική ευρύτερα παρανόηση των κειμένων της γενιάς του '30. Ένα από τα κύρια θύματα αυτής της κατάστασης είναι τα κείμενα του Καραντώνη για τον Καρυωτάκη, τα οποία οι εν λόγω κριτικοί τα διαβάζουν μέσα από την μεμονωμένη ανάγνωση του πασίγνωστου άρθρου του Καραντώνη «Η επίδραση του Καρυωτάκη στους νέους» (1935), με το οποίο επικρίνεται σφοδρά ο καρυωτακισμός, η δουλική και άστοχη μίμηση του Καρυωτάκη από πολλούς νέους ποιητές της εποχής.

Με μια προσεκτικότερη ωστόσο ανάγνωση μπορεί κανείς να διακρίνει ότι ο στόχος αυτού του κειμένου δεν είναι η επίκριση της ίδιας της ποίησης του Καρυωτάκη άλλωστε ο Καραντώνης ήταν από τους πρώτους που αντιλήφθηκαν την αξία της ποίησης του Καρυωτάκη, την οποία δεν έπαψε να εγκωμιάζει επί τέσσερις δεκαετίες, ήδη από την εποχή που η ποίηση αυτή ήταν αντικείμενο αμφισβήτησης.

Για τον Καραντώνη ο Καρυωτάκης για παράδειγμα είναι ένας σταθμός στη νεοελληνική ποίηση, ο τελευταίος, το 1930, σε «ένα μωσαϊκό από στιχουργικά πρότυπα: *Ερωτόκριτος*, Δημοτικό τραγούδι, Σολωμός, Παλαμάς, Σικελιανός, Καρυωτάκης», είναι επίσης ένας ποιητής που «η αισθητική του», μαζί με εκείνη «του Καβάφη και του Σεφέρη δημιουργεί μια *στάθμη γούστου* που πρέπει να είναι γνώμονας της κριτικής εκτίμησης των ποιητικών έργων» (1936) και τριάντα χρόνια αργότερα το 1969: «ο Καρυωτάκης κρατά μια θέση μοναδικότητας μέσα στην κατηγορία αυτών των συνταρακτικών τύπων που τους έχουν χαρακτηρίσει στη Γαλλία “καταραμένους ποιητές”».

Ο Καραντώνης πράγματι χαρακτηρίζει τον Καρυωτάκη κορυφαίο ποιητή της γενιάς του ήδη από το 1930, σε μιαν εποχή που ο Άγρας δεν είναι βέβαιος γι' αυτό και που πιστεύει ακόμη ότι «μεταξύ των ποιητών της γενιάς του ο Καρυωτάκης κατέλαβε μίαν των πρωτεουσών θέσεων» (1930). Και βέβαια είναι ο Καραντώνης αυτός που το 1935 θα δημοσιεύσει ολόκληρη στο περιοδικό που διευθύνει, στα *Νέα Γράμματα*, τη γραμμένη το 1933 μελέτη το Άγρα για τον Καρυωτάκη, στην οποία ο Άγρας αναγνωρίζει τελικά τα πρωτεία του Καρυωτάκη («μας ξεπέρασαν όλους»), συμφωνεί δηλαδή με την εκτίμηση του κατά έντεκα χρόνια νεότερου του Καραντώνη. Και ακόμη ο ίδιος θα γράψει: «Για το έργο του Καρυωτάκη δεν είπα ακόμη η κριτική την τελευταία της λέξη. Ο Καρυωτάκης υψώνεται, χωρίς αμφιβολία, πάνω απ' όλους τους νέους μας ποιητές που φανήκανε τα τελευταία δεκαπέντε χρόνια, γιατί το έργο του στεριώνεται πρώτα απ' όλα σε μια συνειδητή φιλοσοφική βάση και διαπνέεται από μιαν ειλικρίνεια και μια πίστη, γιατί στο έργο του ξεχωρίζεις μια ξεκάθαρη, λαγαρισμένη προσωπικότητα» (1930).

X. Λιοντάκης: «Κάθαρσις»

Εξήντα χρόνια από την αυτοκτονία του Κ.Γ. Καρυωτάκη, και μόλις που αρχίζουν να ξεθωριάζουν τα επίθετα που κάλυψαν το πρόσωπο και το έργο του ποιητή. Αν η πραγματικότητα τον ενοχλούσε τόσο πολύ όσο ζούσε, εύκολα μπορεί κανείς να φανταστεί πόσο θα τον ενοχλούσε η μεταθανάτια εκδοχή του βίου του ή μάλλον οι πολλές εκδοχές, που σχεδόν όλες παρουσιάζουν τον ίδιο ως σύμβολο «δυστυχίας» και την εποχή του κατεξοχήν παρακμιακή και αντιποιητική.

Ιδιαίτερα με το κλίμα εκείνης της εποχής ασχολήθηκαν πολλοί μελετητές, ερευνώντας το ο καθένας από τη δική του σκοπιά, για να καταλήξουν σχεδόν όλοι στο συμπέρασμα ότι πρόκειται για αρρωστημένο, απαισιόδοξο και αντιπονητικό. Οι εξηγήσεις είναι ανάλογες με την οπτική και τη μέθοδο που χρησιμοποιεί ο καθένας τους. Τα συμπεράσματά τους, όμως, έχουν ένα κοινό λάθος: προσπαθούν να ερμηνεύσουν το ποιητικό κλίμα ερήμην της ποίησης. Ειδικότερα:

α) δέχονται ότι υπάρχουν ποιητικές και αντιπονητικές εποχές

β) δεν μας εξηγούν πώς ακριβώς γίνεται την ίδια εποχή στην Ελλάδα αλλά και στην αλλοδαπή να γράφονται ιδιαίτερα αισιόδοξα ποιήματα

γ) δεν επικεντρώνουν την έρευνα τους στην κρίση της ποιητικής γραφής και στις προσπάθειες -επιτυχημένες ή μη - για την ανανέωση της αλλά στην κοινωνική κρίση και τους παραμέτρους της

δ) δεν εξετάζουν το ενδεχόμενο να είναι ηθελημένο το «αρρωστημένο» ποιητικό κλίμα της εποχής.

Το θέμα παραμένει ανοιχτό. Περιορίζομαι να παραθέσω ένα μικρό αλλά ιδιαίτερα χαρακτηριστικό ενός από τους κορυφαίους θεωρητικούς εκπροσώπους του Μεσοπολέμου, του Τέλλου Άγρα, που δημοσιεύθηκε το 1920 στο περιοδικό Μούσα: «Εμπουχτίσαμε πια από την ποίηση της υγείας. Θέλουμε να δοκιμάσει η αισθητική μας γεύση κάποια τροφή πιο ερεθιστική, πιο παράξενη, αλλά συγχρόνως πιο γνήσια, πιο αληθινή. Να 'ρθεις σιμότερα προς τη ζωή, θα πει να 'ρθεις σιμότερα προς την αρρώστια». Ωστόσο οι κάθε είδους προσεγγίσεις στο φαινόμενο Καρυωτάκη και την εποχή του (κοινωνιολογικές, ιστορικές, πολιτικοοικονομικές, ψυχαναλυτικές, στρουκτουραλιστικές) συνεχίζονται, διαιωνίζοντας την παρεξήγηση. Καιρός, λοιπόν, οι μελετητές, οι κριτικοί και οι αναγνώστες να στραφούν και ν' ανακαλύψουν το σώμα της ποιητικής γραφής του Καρυωτάκη, και ν' αφήσουν τον ποιητή ν' αναρχείται από τις αισθήσεις του, ακολουθώντας την εσωτερική του φωνή.

B) Ο Καρυωτάκης και η αριστερά

Με τον όρο πολιτική ποίηση κατά τον γνωστό κριτικό της λογοτεχνίας Ν. Βαγενά νοείται μια ποίηση πολιτική με την πραγματική σημασία του επιθέτου, όχι με εκείνη την ανοικονόμητη και νεφελώδη έννοια που θεωρεί κάθε ενέργεια του ανθρώπου ενέργεια πολιτική, και αυτό γιατί αν όλα είναι πολιτικά, τίποτε δεν είναι πολιτικό. Οι ποικίλες ανταποκρίσεις της Αριστεράς προς το έργο του Καρυωτάκη κατά τον ίδιο έχουν μακρά ιστορία, όπως μακρά είναι και η ιστορία της μελέτης της πολιτικής διάστασης αυτού του έργου, ιστορία που τις δύο τελευταίες δεκαετίες διαδραματίζεται στην περιοχή του μύθου.

Ο πρώτος που διακρίνει πολιτική διάσταση σε στίχους του Καρυωτάκη είναι ο Τ. Άγρας το 1935 καθώς χαρακτηρίζει τέσσερα ποιήματα του πολιτικά τα: «*Ο Μιχαλίδης*», «*Εις Ανδρέαν Κάλβον*», «*Στο Αγαλμα της Ελευθερίας, που φωτίζει τον κόσμο*» και «*Η πεδιάς και το νεκροταφείον*» ως ποιήματα «*πολιτικής σάτιρας*». Ως τότε η Αριστερά, περιγράφει τον Καρυωτάκη ως ποιητή της αστικής παρακμής, μόνο το 1928 ο Α. Χουρμούζιος θα παρατηρήσει ότι στα τρία από αυτά τα ποιήματα: «*Αποστροφή*», «*Δημόσιοι υπάλληλοι*» και «*Όλοι μαζί...*», ο ποιητής «*κοιτάζει τη ζωή με ανθρώπινο μάτι*». Την ίδια θέση θα κρατήσει η Αριστερά ως το 1955-56, όταν στην Επιθεώρηση Τέχνης θα διεξαχθεί η συζήτηση για τα «*φαινόμενα ακμής και παρακμής στη νεοελληνική ποίηση*». Εκεί θα διατυπωθεί για πρώτη φορά από τον Μ. Λαμπρίδη ότι ο Καβάφης και ο Καρυωτάκης «*εκφράζουν την παρακμή απέξω. Δεν ανήκουν ηθικά στην άρχουσα τάξη. Βρίσκονται αντιμέτωποι της*». Πρόκειται για άποψη που θα αντικρούσουν οι Μ. Αυγέρης, Μ. Μ. Παπαϊωάννου και Τ. Βουρνάς,

που επιμένουν ότι ο Καρυωτάκης δεν αρνείται την τάξη του αλλά την εκφράζει ή την κρίνει από μέσα.

Ο Λαμπρίδης δεν συνδέει τον Καρυωτάκη με την Αριστερά, ωστόσο η θέση του, όπως όλα δείχνουν, γίνεται η γραμματολογική βάση πάνω στην οποία θα οικοδομηθεί σταδιακά η εικόνα ενός αριστερού Καρυωτάκη. Τη βάση αυτή θα ενισχύσει το 1964 ο Βουρνάς, που, παρότι εξακολουθεί να πιστεύει ότι ο Καρυωτάκης κάνει κριτική της τάξης του «μέσα από τα τείχη της», ανακαλύπτει ότι «από την ποίηση του βγαίνει ο ανθρωποκεντρικός - ουμανιστικός κλάδος της ποίησης μας, που προμηθεύεται το ποιητικό του υλικό από την πραγματικότητα του προοδευτικού μας κινήματος». Ξεκινώντας απ' αυτήν την άποψη του Β. Λεοντάρης το 1973 θα υποστηρίξει ότι ο Καρυωτάκης είναι «κοινωνικός ποιητής και συγχρόνως ποιητής της εσωτερικής περιπέτειας», ενθαρρύνοντας την ιδέα ενός πολιτικού ποιητή Καρυωτάκη. Η ιδέα θα βρει ανταπόκριση από τον Τ. Πατρίκιο το 1979, ο οποίος δηλώνει ότι με τη σάτιρα του ο Καρυωτάκης γίνεται «ο πρώτος ποιητής που εισάγει άμεσα την πολιτική, ακόμη και τη διεθνή, στη νεότερη ποίηση».

Πρόκειται για μια άποψη που επαναλαμβάνεται έκτοτε, η οποία θα πρέπει να ιδωθεί, σε σχέση με όλες εκείνες τις αιτίες που επέτρεψαν την υιοθέτηση της και που είναι άμεσα συνδεδεμένες με την πραγματικότητα που ισχύει αυτό το διάστημα στο χώρο της κριτικής της λογοτεχνίας. Την εποχή αυτή με την πορεία της αριστεροποίησης του Καρυωτάκη διασταυρώνεται ο Σεφέρης και η προσπάθεια όλων εκείνων που προσπαθούν να ελευθερωθούν από τη «βαριά σκιά» του, προτρέποντας στην ανεύρεση εθνοκεντρισμού στο έργο του και επαναφέροντας την παλαιότερη ιδέα των αριστερών ενός συντηρητικού Σεφέρη. Η αναζήτηση ενός αντίπαλου δέους προς τον Σεφέρη θα οδηγήσει στον Καρυωτάκη, η εικόνα του οποίου θα αποκαθαρωθεί από κάθε μη προοδευτικό στοιχείο και θα αποκτήσει τα χαρακτηριστικά ενός αριστερού ποιητή, τον οποίο «είχε θάψει» η γενιά του '30. Με απόψεις ακριβώς όπως «η γενιά του '30 φρόντισε για την εκτόπιση του Καρυωτάκη» (1999) ή «η γενιά των Σεφέρη - Θεοτοκά στάθηκε ο νεκροθάφτης του Καρυωτάκη» (2001) επιβιώνει και γίνεται αποδεκτός ο μύθος του αριστερού Καρυωτάκη.

Τις περισσότερες φορές οι διαπιστώσεις αυτές διατυπώνονται ως αυταπόδεικτες. Αλλά, και όταν συνοδεύονται από αποδεικτικά στοιχεία, ο υποψιασμένος αναγνώστης αντιλαμβάνεται ότι δεν είναι επαρκή, όπως στην περίπτωση των δυο κριτικών του 1938 από τους Κ. Θ. Δημαρά και Γ. Θεοτοκά και του άρθρου του Α. Καραντώνη «Η επίδραση του Καρυωτάκη στους νέους» (1935). Σ' αυτό το τελευταίο ειδικά δεν επικρίνεται ο Καρυωτάκης αλλά ο άγονος καρυωτακισμός των μιμητών του, ίσα-ίσα που Καραντώνης εκθειάζει εδώ τον ποιητή ως «γνήσιο και ουσιαστικό». Από τους άλλους δύο επικριτές του Καρυωτάκη ο Δημαράς ανήκει μόνο βιολογικά στη γενιά του '30, ως προς τις αισθητικές κατευθύνσεις του περισσότερο τοποθετείται στην προηγούμενη γενιά και, αποτελεί γι' αυτό πραγματικό λάθος η συναρίθμηση του στη γενιά του '30. Ακόμη και σε αυτήν την περίπτωση, όμως, θα πρέπει να υπολογισθεί η θετική τοποθέτηση του στην Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας (1949), όπου ο Καρυωτάκης χαρακτηρίζεται «κορυφαίος ποιητής» της γενιάς του, «μέσα στους στίχους του οποίου μιλούν οι καιροί του». Μένει μόνο η αρνητική κριτική του Θεοτοκά η οποία δεν αρκεί για να μπορεί να πει κανείς ότι η γενιά του '30 υπήρξε εχθρική προς τον Καρυωτάκη.

Για να στοιχειοθετηθεί μια κατηγορία, όπως η παραπάνω θα πρέπει όχι μόνο ο σημαντικότερος κριτικός της γενιάς, ο Καραντώνης, αλλά και οι κορυφαιοί ποιητές της να έχουν δείξει αντικαρυωτακικά αισθήματα κάτι που βέβαια δεν συμβαίνει. Στον Σεφέρη υπάρχουν έξι αναφορές για τη σημασία του έργου του Καρυωτάκη, που όλες εκφράζουν το θαυμασμό του και αιτιολογούν τον χαρακτηρισμό που του

αποδίδει ως «ποιητή με εξαιρετική ευαισθησία» και με «έργο που λογαριάζει ωσάν σταθμός στη λογοτεχνία μας» (1941). Ο Ελύτης, παρότι αισθάνεται τον κόσμο του Καρυωτάκη διαφορετικό από τον δικό του, αναγνωρίζει ότι ο Καρυωτάκης «ήταν, χωρίς αμφιβολία, μια καινούργια γλώσσα» (1974). Ο Ρίτσος θεωρεί τον Καρυωτάκη σπουδαίο ποιητή, που «θα ζει για πάντα» (1938). Ο Εγγονόπουλος τον συγκαταλέγει στους δασκάλους του (1976) και ο Εμπειρικός τον δοξολογεί χαρακτηρίζοντας τον «μεγάλο ποιητή» (1964). Το πλήθος των στοιχείων που έχει απωθήσει η κριτική στην επιθυμία της να οικοδομήσει την αντικαρυωτατική εικόνα της γενιάς του '30 και η ανάγνωση της επίκρισης του καρυωτακισμού ως επίκρισης κατά του Καρυωτάκη αξίζουν μεγαλύτερης σίγουρα προσοχής.

Πέρα από τις όποιες σκοπιμότητες τις παρανοήσεις και τις παραλήψεις που μπορεί να εντοπίσει κανείς στην επιχειρηματολογία που διατυπώθηκε προκειμένου να παρουσιασθεί ο Καρυωτάκης ως πολιτικός ποιητής και μάλιστα αριστερός υπάρχει το ίδιο του το έργο που μπορεί να μας πληροφορήσει σχετικά. Ο Καρυωτάκης δεν είναι πολιτικός ποιητής, όπως τον χαρακτηρίζει η κυρίαρχη κριτική αντίληψη σήμερα, για τον λόγο ότι τα ποιήματά του που θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν πολιτικά είναι σε σύγκριση με τα μη πολιτικά ποιήματά του τόσο λίγα, ώστε να μην μπορούν να αιτιολογήσουν αυτόν τον χαρακτηρισμό. Αλλά και ποιοτικά δεν είναι ανώτερα, ώστε να μπορούν να υπερκεράσουν την αίσθηση που μας δίνουν τα μη πολιτικά ποιήματά του, τα οποία βρίσκονται στους αντίποδες της πολιτικής ποίησης. Από τα 122 λογοτεχνικά κείμενα (113 ποιήματα και 9 πεζογραφήματα) που έγραψε ο Καρυωτάκης χωρίς τις μεταφράσεις μόνο 5 θα μπορούσαν να θεωρηθούν πολιτικά πάνω στα οποία και στηρίζει η κριτική τον χαρακτηρισμό του ως πολιτικού ποιητή: τα τέσσερα ποιήματα που είχε προσδιορίσει το 1935 ο Τ. Άγρας («Ο Μιχαλιός», «Εις Ανδρέαν Κάλβον», «Στο Άγαλμα της Ελευθερίας που φωτίζει τον κόσμο», «Η πεδιάς και το νεκροταφείον») και το πεζογράφημα «Κάθαρσις», που δημοσιεύτηκε το 1938. Τα δύο από αυτά, τα «Ο Μιχαλιός» (1919) και «Κάθαρσις» (1928), θα μπορούσαν και να μη διαβαστούν ως τέτοια, ενώ το «Στο Άγαλμα της Ελευθερίας που φωτίζει τον κόσμο» είναι λιγότερο πολιτικό απ' ό,τι πιστεύεται. Το πρώτο, αν το διαβάσουμε παράλληλα με τα γραμμένα την ίδια εποχή (1920) σονέτα της «Ηρωικής τριλογίας» και με το «Όταν άνθη εδένατε...», δύσκολα θα μπορούσαμε να το χαρακτηρίσουμε ποίημα αντιπολεμικό, ενώ το «Κάθαρσις» οι φαύλοι, τους οποίους ο αγανακτισμένος αφηγητής οραματίζεται, σε μια στιγμή έκρηξης, ότι θα σαρώσουν οι βασιανισμένοι χωρικοί, είναι πρωτίστως οι καταπιεστές του ίδιου, το ποίημα δηλαδή είναι πολύ προσωπικό για να είναι αρκούντως πολιτικό.

Δίπλα σε αυτά τα 3 ή 4 ή 5 πολιτικά λογοτεχνήματα του Καρυωτάκη υπάρχουν τα 119 ή 118 ή 117 μη πολιτικά, ανάμεσα στα οποία και τα ποιήματα εκείνα που ορίζουν την ποιητική φυσιογνωμία του: τα ποιήματα που θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν οντολογικά. Το ποιητικό επίτευγμα του Καρυωτάκη είναι ότι με τα ποιήματά αυτά, που είναι τα καλύτερά του, κατόρθωσε να μεταπλάσει την προσωπική του περίπτωση σε εναργή μεταφορά της ανθρώπινης μοίρας, πράγμα που δεν το κατόρθωσε με τα πολιτικά του ποιήματα, τα οποία φέρουν πάνω τους τα ίχνη της επικαιρότητας που υπήρξε η γενετική τους αιτία. Ιδιαίτερα στο «Στο Άγαλμα της Ελευθερίας...» συνδέει το αίτημα της κοινωνικής ελευθερίας με την επιθυμία του επιστροφής σε έναν χαμένο παράδεισο, καθώς ανάγει το προσωπικό του βίωμα του σε ένα υπαρξιακό επίπεδο. Πάντως το να υποβαθμίζεις στο σημείο αυτό και να διαγράφεις ως πρόχειρο και προσωρινό και παρωχημένο το 96% της λογοτεχνίας του Καρυωτάκη, στο οποίο περιέχονται μερικά από τα καλύτερα ποιήματα του ελληνικού 20ού αιώνα, για να μπορέσεις να ανακαλύψεις στο υπόλοιπο 4% την «ελλείπουσα κριτική συνείδηση της Αριστεράς», προϋποθέτει κριτική αμβλυωπία μεγαλύτερη από τη συνήθη, όμως το

πλέον ενδιαφέρον στην εν λόγω περίπτωση δεν είναι ότι υποστηρίζονται αυτά, είναι ότι έχουν γίνει αποδεκτά και ότι επαναλαμβάνονται ως κυρίαρχος κριτικός λόγος. Στα τέσσερα ή πέντε ποιήματα του «πολιτικού κύκλου» του Καρυωτάκη μπορούμε βέβαια να βρούμε πολιτικές ιδέες. Για να μην ανακαλύψουμε όμως σε αυτές πράγματα που δεν υπάρχουν, θα πρέπει να τα διαβάσουμε χωρίς να χειραγωγούμαστε από τις πολιτικές επιθυμίες μας.

Τελικά ο σταδιακός μεταχαρακτηρισμός της καρυωτακικής ποίησης από ποίηση της ατομικής και οντολογικής αγωνίας και της αστικής παρακμής σε ποίηση πολιτική «που πλησίασε πολλές φορές τους στόχους της Αριστεράς», θα ολοκληρωθεί όπως προαναφέρθηκε όταν η πορεία αυτής της πρόσληψης διασταυρωθεί με την εμφάνιση, τη δεκαετία του 1980, της αμφισβήτησης του έργου του Σεφέρη. Η κριτική τύχη του Καρυωτάκη θα λάβει τότε μια νέα τροπή, μεταμοντέρνοι και μεταμοντερνίζοντες νεόφυτοι της πολιτικής ορθότητας, αλλά και νεοτερικοί, αριστεροί και μη, θα συνασπιστούν στην αποκάλυψη ενός ελληνοκεντρικού, δηλαδή συντηρητικού, Σεφέρη, προς τον οποίο θα αντιτάξουν ως αντίπαλο ποιητικό δέος τον «προοδευτικό» Καρυωτάκη. Επειδή όμως η πολιτική προοδευτικότητα δεν είναι αρκετή για να καταστήσει ένα αντίπαλο ποιητικό δέος επαρκώς ισχυρό, έπρεπε αυτό να εμπλουτιστεί και με την κατάλληλη για τη συγκεκριμένη περίπτωση καλλιτεχνική προοδευτικότητα. Έτσι ανακαλύφθηκε και η ποιητική πρωτοποριακότητα του Καρυωτάκη. Τη μορφή ενός προοδευτικού-πρωτοποριακού Καρυωτάκη εικονογράφησε πρώτος ο Δ. Τζιόβας (1986). Σύμφωνα με την εικονογράφηση αυτή ο Καρυωτάκης ανήκει στην κατηγορία των ποιητών της *avant-garde* («Rimbaud, Apollinaire, φουτουριστές, ντανταϊστές, Brecht και μεταμοντερνιστές»), οι οποίοι, αντίθετα από τους «συντηρητικούς μοντερνιστές» του τύπου του Σεφέρη, «αρνούνται την εξουσία κάθε αισθητικής σύμβασης, [...] που μπορεί να περιορίσει τη δημιουργική τους ελευθερία» και χαρακτηρίζονται από «κριτική στάση απέναντι στις κοινωνικές και αισθητικές αξίες». «Ο Καρυωτάκης», καταλήγει ο Τζιόβας, «είναι ένας από τους πιο πολιτικούς ποιητές μας, αν όχι ο πιο πολιτικός». Με τον τρόπο αυτό, εκτός από την πλήρη προοδευτικοποίηση του ο Καρυωτάκης θα προαχθεί και σε ποιητή τεχνοτροπικά καινοτόμο, και μάλιστα ριζοσπαστικότερο από τον Σεφέρη και τον Ελύτη. Οι απόψεις του Τζιόβα θα επαναλαμβάνονται έκτοτε άκριτα με παρόμοια ή παρεμφερή διατύπωση και θα γίνουν η κυρίαρχη ως τις μέρες μας κριτική βεβαιότητα για τον Καρυωτάκη και τον Σεφέρη. -Οι μόνοι αμφισβητούντες αυτή τη βεβαιότητα είναι η Τ. Λεντάρη (1997), ο Κ. Κουτσουρέλης (2002) και η Α. Σαμουήλ (2003)- Το αποκορύφωμα αυτής της διπλής παρανόησης (τεχνοτροπικής και θεματικής) του Καρυωτάκη, της συναρτώμενης πλέον με την αντίστοιχη διπλή παρανόηση του Σεφέρη, θα εμφανιστεί, με τον Κ. Βούλγαρη (1996), για τον οποίο όχι μόνο «η ποίηση του Καρυωτάκη είναι η ελλείπουσα κριτική συνείδηση της Αριστεράς», αλλά και ο Καρυωτάκης είναι και όχι η γενιά του '30 - «αυτός που πραγματώνει την περιλάλητη «στροφή» της ποίησης μας». Θα αποτελούσε υποτίμηση της νοημοσύνης να προσπαθούσε να εξηγήσει κανείς γιατί ο Καρυωτάκης δεν είναι ποιητής πρωτοποριακός ή μοντερνιστής. Πιο ενδιαφέρον θα ήταν διερωτηθεί γιατί η ιδέα ενός αριστερού ποιητή Καρυωτάκη έχει, γενικότερα, μεγάλη απήχηση στις μέρες μας, αλλά και γιατί η κίνηση προς μια πολιτική ποίηση που βλέπουμε να οργανώνεται σήμερα φαίνεται να έχει ως σηματοδότη της τον Καρυωτάκη.

Γ. Να εντοπισθούν στο ποίημα *Πρέβεζα* τα χαρακτηριστικά της παραδοσιακής και της μοντέρνας ποιητικής έκφρασης.

Πρέβεζα

Θάνατος είναι οι κάργες πού χτυπιούνται
στους μαύρους τοίχους και στα κεραμίδια,
θάνατος οι γυναίκες πού αγαπιούνται
καθώς να καθαρίζουνε κρεμμύδια.

Θάνατος οι λεροί, ασήμαντοι δρόμοι
με τα λαμπρά, μεγάλα ονόματά τους,
ο ελαιώνας, γύρω η θάλασσα, κι ακόμη
ο ήλιος, θάνατος μέσα στους θανάτους.

Θάνατος ο αστυνόμος πού διπλώνει,
για να ζυγίσει, μια «ελλιπή» μερίδα,
θάνατος τα ζουμπούλια στο μπαλκόνι
κι ο δάσκαλος με την εφημερίδα.

Βάσις, Φρουρά, Εξηκονταρχία Πρεβέζης.
Την Κυριακή θ' ακούσουμε τη μπάντα.
Επήρα ένα βιβλιάριο Τραπέζης,
πρώτη κατάθεσις δραχμαί τριάντα.

Περπατώντας αργά στην προκουμαία,
υπάρχω; «λες, κι ύστερα: δεν υπάρχουν!»
Φτάνει το πλοίο. Υψωμένη σημαία.
Ίσως έρχεται ο κύριος Νομάρχης

Αν τουλάχιστον, μέσα στους ανθρώπους
αυτούς, ένας επέθαινε από αηδία...
Σιωπηλοί, θλιμμένοι, με σεμνούς τρόπους,
θα διασκεδάσαμε όλοι στην κηδεία.

1.Η ταυτότητα του ποιήματος:

Το ποίημα *Πρέβεζα* (ή αλλιώς *Επαρχία*) είναι το τελευταίο και ένα απ' τα πιο γνωστά ποιήματα του Κ. Καρυωτάκη. Το ποίημα γράφτηκε στη χρονική περίοδο από τις 25 Ιουνίου ως την 1^η Ιουλίου 1928. Ο Καρυωτάκης έφτασε στην Πρέβεζα στις 3 το απόγευμα της 18^{ης} Ιουνίου 1928. Την επόμενη ημέρα ανέλαβε υπηρεσία στη Νομαρχία Πρεβέζης. Την Παρασκευή 22 Ιουνίου έγραψε στις 7 περίπου το απόγευμα την πρώτη από τις δύο επιστολές προς τον ξάδελφο του Θεόδωρο Δ. Καρυωτάκη: «*Απόψε το βαπόρι ήρθε σημαιοστολισμένο. Μέγας θόρυβος μέσα στη Νομαρχία, όταν το είδαμε. Ο κ. Α' Γραμματεύς επήγαινε δώθε κείθε ανήσυχος.. Ποιος είναι μέσα; Ο Νομάρχης; Ο Γεν. Διοικητής ή καμιά άλλη προσωπικότης; Επιτέλους τώρα εξηκριβώθη ότι του πλοίου επέβαινε ο Σεβασμιώτατος Ιωαννίνων (την ευχήν του να' χεις). Και τότε επέσαμε πάλι στη νάρκη μας*». [...] «*Αυτά είναι τα νεώτερα της Πρεβέζης. Άλλη είδησις, η οποία ελπίζω να σ' ενδιαφέρει εξ ίσου, είναι ότι προχθές [=20 Ιουνίου] ο κ. Ειρηνοδίκης απήγαγε την μερίδα που τον έφεραν στο ξενοδοχείο, επειδή την ήβρε, ελλιπή, αφού την ετύλιξε πρώτα σ' ένα καθαρό χαρτί. Την εξύγισε στην Αστυνομία, την*

έφερε πάλι, την εξεδίπλωσε, την έβαλε στο πιάτο του και την έφαγε». Την 1^η Ιουλίου έγραψε στον ξάδελφό του Κωνσταντίνο Δ. Καρυωτάκη: «Δωμάτιο ήβρα σ' ένα ερειπωμένο σχεδόν σπίτι. Ελπίζω να μην πέσει πάρα πολύ σύντομα, ή, αν πέσει, να μην είμαι μέσα, ή, αν είμαι, να μην πάθω τίποτε, δεδομένου μάλιστα ότι θα προφτάσω να πηδήσω στο απέναντι σπίτι, αφού ο δρόμος, ένας από τους κεντρικότερους, το επιτρέπει. Είναι γωνία, στην αγορά.» [...] «Όσοι [υπάλληλοι] σέβονται τον εαυτό τους, φροντίζουν και φεύγουν εγκαίρως». [...] «Σου εσωκλείω ένα ποίημά μου για να γελάσεις και να πληροφορηθείς καλύτερα» (πρόκειται για την Πρέβεζα, με τίτλο Επαρχία).

2. Περιεχόμενο:

Μέσα στο ποίημα αυτό ο ποιητής περιγράφει τη ασφυκτική ζωή (για τη δική του τουλάχιστον ιδιουσυγκρασία) στην ακριτική πόλη της Πρέβεζας στα τέλη της δεκαετίας του 30 και μας περιγράφει κάποια μικρά χαρακτηριστικά γεγονότα, για τα οποία ήδη έχει ενημερώσει τα μέλη της οικογένειάς του με συνεχείς επιστολές από τις 22 Ιουνίου μέχρι την 1^η Ιουλίου.

3. Χαρακτηριστικά της ποιητικής έκφρασης του Καρυωτάκη:

α) Στα χαρακτηριστικά που φέρνουν το ποίημα κοντά στην παραδοσιακή τεχνοτροπία είναι καταρχήν το ότι αποτελείται από έξι τετράστιχες στροφές υπακούοντας από εξωτερική άποψη σε ένα αυστηρό στροφικό σύστημα. Το ίδιο θα μπορούσε να παρατηρήσει κανείς εάν λάβει υπόψη του το ομοιοκατάληκτο των στίχων. Η ομοιοκαταληξία είναι πλεκτή σε όλη την έκταση του ποιήματος. Παρέκκλιση ωστόσο από παραδοσιακά πρότυπα παρατηρούμε σε σχέση με το στίχο όσον αφορά την ισοσυλλαβία του, πρόκειται για ένα στοιχείο που μεταφέρεται από τη σχολή του συμβολισμού – ελευθερωμένος στίχος- στον Καρυωτάκη του οποίου η ποίηση γενικότερα χαρακτηρίζεται όπως έχουμε υπόψη μας ως νεορομαντική αλλά και νεοσυμβολιστική. Ο ελευθερωμένος στίχος αποτελεί μεταβατικό στάδιο προς τον ελεύθερο στίχο τον κυρίαρχο στίχο των μοντερνιστών.

β) Η γλώσσα του ποιήματος δεν απέχει από την καθομιλουμένη αν και πρόκειται για μια γλώσσα που δεν θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως τελείως ανεπιτήδευτη δημοτική βρίσκεται ωστόσο μακριά από την παραδοσιακή δημοτική όπως την εννοούσαν οι συμβολιστές. Πιο κοντά στη γλώσσα των μοντερνιστών έρχεται η γλώσσα του ποιήματος μέσα από την συγκινησιακή λειτουργία που μεταφέρει καθώς η χρήση των σημείων στίξης και οι εικόνες του ποιήματος εντείνουν στο έπακρο την ανάπτυξη της δραματικότητας.

γ) Ο Καρυωτάκης χρησιμοποιεί την ένταση των εικόνων για να προκαλέσει σοκ στην κυριολεξία, έτσι, στοχεύοντας στην μέγιστη δραματικότητα καταφεύγει σε τολμηρές μεταφορές. Πιο συγκεκριμένα προκειμένου να αποδώσει τη σύγχρονη του πραγματικότητα και να φτάσει ως το σαρκασμό πιο άμεσα εικονοποιεί τις καταστάσεις που τον περιβάλλουν στη μικρή πνιγηρή Πρέβεζα. Δημιουργεί ηχητικές εικόνες που αποδίδουν χωρίς να προσθέτουν σκοτεινότητα στα λεγόμενα του το γενικότερο κλίμα και την ατμόσφαιρα της εποχής του. Στο σημείο αυτό απομακρύνεται μέσω της δραματικότητας που επιδιώκει και καταφέρνει να αποκτήσει από την παράδοση δεν υιοθετεί όμως μια σκοτεινότητα στο στίχο του σε τέτοιο βαθμό που να τον φέρνει συνολικά στον μοντερνισμό.

ηχητικές εικόνες

Θάνατος είναι κάργιες που χτυπιούνται...

Θάνατος οι γυναίκες που αγαπιούνται καθώς να καθαρίζουνε κρεμμύδια...

Θάνατος ο αστυνόμος που τυλίγει....

Βάση...την Κυριακή θα ακούσουμε τη μπάντα....

δ) Ένα άλλο στοιχείο που δείχνει την απομάκρυνση επίσης του Καρυωτάκη από παραδοσιακούς εκφραστικούς τρόπους και που διευκρινίζει κατά κάποιο τρόπο το βαθμό σκοτεινότητας του ποιήματος είναι ότι αυτό στο μεγαλύτερο μέρος του εντοπίζεται λογική αλληλουχία παρά τις υπάρχουσες μεταφορές και τα σύμβολα που υπάρχουν. Η αμφισημία όπου υπάρχει κυρίως μέσα από τη χρήση της μεταφοράς και η νοηματική συμπύκνωση που προκύπτει σε αυτή την περίπτωση μας οδηγεί σε συνδηλώσεις που αναγνώσκονται σχετικά εύκολα. Στο σημείο αυτό ουσιαστικό ρόλο παίζει το ότι δεν παρατηρείται στο ποίημα κάποια απροσδόκητη διατάραξη του συντακτικού ρυθμού, κάτι τέτοιο σίγουρα θα πρόσθετε άλογο στοιχείο σ' αυτό δεν το έχουμε όμως. Αυτό που έχουμε είναι ορισμένα χαρακτηριστικά που το φέρνουν κοντά στη μοντέρνα ποίηση χωρίς να είναι κάτι τέτοιο. Το άλογο στοιχείο στην Πρέβεζα δεν είναι σε καμιά περίπτωση ανάλογο του έλλογου, το οποίο επικρατεί κατά κράτος αυτού.

παραδείγματα

Θάνατος=κάργιες(έλλογο στοιχείο)

Θάνατος=γυναίκες.....(έλλογο στοιχείο)

Θάνατος=ήλιος... (άλογο στοιχείο)

Θάνατος=αστυνόμος(έλλογο στοιχείο)

ε) Η μοντέρνα ποίηση συνδυάζει το έλλογο (λογικό) στοιχείο και το άλογο προκειμένου να προβάλλει το συναίσθημα σύν τη σκέψη του ποιητή. Παρότι στο ποίημα μας το άλογο στοιχείο είναι εξαιρετικά περιορισμένο μέσω της δραματικότητας που επιτυγχάνεται στο ποίημα και του σαρκασμού προκύπτει τόσο η συναισθηματική κατάσταση του ποιητή όσο και η σκέψη του στο ακέραιο. Μια συνολική εξάλλου εξέταση του συνόλου του ποιητικού έργου του Καρυωτάκη σε συνδυασμό με τις ιδέες του όπως τις περιγράψαμε στα προηγούμενα κεφάλαια θα μας βοηθούσε σ' αυτό το σημείο.

E. Τα βασικότερα χαρακτηριστικά της μοντέρνας ποίησης:

ο ελεύθερος στίχος, η μεγάλη ανάπτυξη της δραματικότητας, το καθημερινό λεξιλόγιο, η σκοτεινότητα. Θεωρεί επίσης ότι *«η μοντέρνα ποίηση καθορίζεται από έναν ελάχιστο [αλλά επαρκή] βαθμό άλογου στοιχείου, που είναι σε θέση να χρωματίσει ολόκληρο το ποίημα και ο οποίος δεν είναι αναγκαστικά μεγαλύτερος από το βαθμό του έλλογου στοιχείου που περιέχει [...]»*.

Ακόμη, χαρακτηριστικά όπως η αμφισημία, η αυτοσκοπέυση, η νοηματική συμπύκνωση, η υποβολή, το παράλογο, η συνδήλωση, η συγκινησιακή λειτουργία της γλώσσας, η χρήση της μεταφοράς και του συμβόλου, η απροσδόκητη διατάραξη του συντακτικού ρυθμού, σηματοδοτούν οπωσδήποτε τη μοντέρνα ποίηση και συντείνουν στη σκοτεινότητα, την οποία επισημαίνει η συντριπτική πλειονότητα των μελετητών της. Από την άλλη πλευρά, η αψιμυθίωτη γλώσσα που πλησιάζει στην καθημερινή προφορική ομιλία, η πεζολογία, η ανάπτυξη της δραματικότητας, η χρήση της παρομοίωσης, ακόμα και ο ελεύθερος στίχος, υποβοηθούν σε κάποιο βαθμό στην οικείωση με το ποίημα δημιουργώντας μικρές ρωγμές που φωτίζουν τις σκοτεινές περιοχές του, δεν εγγυώνται όμως τη βεβαιότητα μιας αντικειμενικής ερμηνείας. Σε κάθε περίπτωση, δεν είναι καθόλου αυτονόητη η διάκριση μεταξύ των μεν και των δε ως μοντέρνων ή παραδοσιακών, άλογων ή έλλογων χαρακτηριστικών.

Ρώμος Φιλύρας

1. Βιογραφικά

2. Το έργο του Ρ. Φιλύρα

α) Εκδοτικά

(Μαλακάσης, Χουρμούζιος, Κόρφης)

β) Οι απόψεις των συγχρόνων του Φιλύρα για το έργο του

(προβάδισμα του φανταστικού έναντι του ρεαλιστικού - υποστασιοποίηση του άυλου στοιχείου- ουτοπικός έρωτας -> εξιδανικευμένη χμαιρική αντίληψη της γυναίκας)

γ) Οι απόψεις του Κ. Στεργιόπουλου για το έργο του Φιλύρα

(ποίηση υμνητική, ερωτική, φυσιολατρική, αστική του κλειστού χώρου, μετεωριζόμενη, με ταυτόχρονες τάσεις προς τον ρεαλισμό και τη σάτιρα – η σάτιρα του Καρυωτάκη και του Φιλύρα)

δ) Χαρακτηριστικά της ποίησης του Φιλύρα

(εκφραστική ελευθερία - το συναίσθημα του ανέκκλητου της μοίρας και το συναίσθημα της ακράτητης προσδοκίας (Α. Χουρμούζιος) - πηγαίος λυρισμός- υπέρβαση του πραγματικού- αίσθηση φυγής, κλαυσίγελου- γυναικολατρεία – Φιλύρας και σουρεαλιστική γραφή)

ε) Τα αρνητικά της ποίησης του Φιλύρα

(ποιητικός αυτοσχεδιασμός –χειρισμός έμπνευσης)

3. Εργογραφία:

α) Ποιητικές συλλογές: «Ρόδα στον αφρό» (1911), «Γυρισμοί (1919), «Πιερότος» (1922), «Θυσία» (1923), «Απαντα» (1939)

β) Πεζογράφημα: «Ο Θεατρίνος της ζωής» (1919), «Η παράδοξη αυτοβιογραφία του ποιητή Ρώμου Φιλύρα» (1927), «Η ζωή μου εις το Δρομοκαΐτειον» (1929)

Βιβλιογραφία

Β. Κείμενα:

1. Ο Θεατρίνος της Ζωής (1916)

2. Πιερότος (από: Τ. Κόρφη: Ρώμος Φιλύρας, Αθήνα 1992, σελ.54-55)

3. Η γέννηση του Γιάννη Οικονομόπουλου (Φιλύρα)- Οι πρόγονοι- Τα πρώτα χρόνια – Ποιοι ήταν οι γονείς του –Ένα μοιραίο επεισόδιο (από: Τ. Κόρφη: Ρώμος Φιλύρας, Αθήνα 1992, σελ. 77-79)

Γ. Ερμηνευτική προσέγγιση: « Ο θεατρίνος της ζωής» (Βισοτσίνα)

1. Εισαγωγικά

2. «Ο θεατρίνος της ζωής»

α) Το περιεχόμενο

β)Δομή

γ)Αισθητική ανάλυση

2. Ο παραλογισμός των λογικών και ο ποιητής Ρώμος Φιλύρας

Παράσταση βασισμένη σε αυτοβιογραφικά κείμενα που δημοσιεύθηκαν στην «Κ» το 1929 του Η. Μαγκλίνη

P. Φιλύρας

1. Βιογραφικά

Ο Ρώμος Φιλύρας, φιλολογικό ψευδώνυμο του Ιωάννη Β. Οικονομόπουλου γεννήθηκε το 1888 στο Δερβένι της Κορινθίας. Την μόρφωση του την πήρε κατ' οίκον από τον ίδιο τον πατέρα του, που ήταν εκπαιδευτικός. Το ποιητικό ταλέντο του Φιλύρα εκδηλώθηκε πολύ πρώιμα. Ο ίδιος σε στιγμές διανοητικής διαύγειας μας πληροφορεί, ότι το πρώτο του ποίημα το έγραψε σε ηλικία οκτώ χρονών. Σε ηλικία 14 χρόνων η οικογένεια του εγκαθίσταται στην Αθήνα. Στην πρωτεύουσα ο ποιητής άρχισε να εργάζεται σε αθηναϊκές εφημερίδες ως δημοσιογράφος. Παράλληλα άρχισε να γράφει ποιήματα αλλά και μερικά πεζογραφήματα. Την πρώτη του εμφάνιση στη λογοτεχνία την έκανε από το «*Νουμά*», ενώ φοιτούσε ακόμη στο Γυμνάσιο το 1903. Από πολύ νωρίς άρχισε επίσης να εκφράζει πολλές ψυχικές διακυμάνσεις, που συχνά χαρακτήριζαν άμεσα την ίδια την συμπεριφορά του. Αυτές οι ψυχικές του διαταραχές επηρέασαν τα γραφόμενα του και τον οδήγησαν, όταν ήταν στο στρατό σε μια απόπειρα αυτοκτονίας. Στις 15 Απριλίου του 1940, η εφημερίδα «*Καθημερινή*», έγραφε: «*Προχθές την πρωίαν ο στρατιώτης του 5^{ου} λόχου του 7^{ου} Συντάγματος Ιωάννης Οικονομόπουλος, ο γνωστός ποιητής υπό το φιλολογικόν ψεύδωνυμον Ρώμος Φιλύρας, απειράθη να αυτοκτονήσῃ διά του όπλου του, βληθείς κάτωθεν της σιαγόνας. Ο αυτόχειρ στρατιώτης μετεφέρθη εις το Β' Στρατιωτικόν νοσοκομείον, η δε κατάστασις του είναι αρκετά σοβαρά*». Ήδη από το 1920 άρχισε να παρουσιάζει συμπτώματα τρέλας, προερχόμενη από σεξουαλικό νόσημα. Με τον καιρό η κατάσταση του επιδεινώθηκε. Χαρακτηριστικό είναι το γεγονός, ότι μια μέρα εμφανίστηκε στην οδό Σταδίου ως βασιλιάς Ρωμανός Β'. Ωστόσο, στην περίοδο της ασθένειάς του, είχε πολύ ήρεμες εκδηλώσεις. Το 1927 μπήκε στο «*Δρομοκαΐτειο*». Εκεί συνέχισε να γράφει ποιήματα, σε χαρτί του ψυχιατρείου και να τα χαρίζει αφειδώς στους επισκέπτες. Πολλά απ' αυτά χαρακτηρίζονται άρτια, σε άλλα, όμως, εύκολα διαφαίνεται, ότι αποτελούν αποκυήματα της σκοτισμένης φαντασίας του. Σαν δημοσιογράφος ασχολήθηκε με τη θεατρική κριτική, ενώ έγραψε και αρκετά χρονογραφήματα σε διάφορες εφημερίδες και περιοδικά πέρα από τα ποιήματα που δημοσίευε κατά καιρούς. Πέθανε το 1942, στις 9 Σεπτεμβρίου, στο «*Δρομοκαΐτειο*» Θεραπευτήριο.

2. Εργογραφία:

1. **Ποιητικές συλλογές:** «*Ρόδα στον αφρό*» (1911), «*Γυρισμοί*» (1919), «*Οι ερχόμενες*», Αθήνα 1920. «*Κλεψύδρα*». Ελληνογαλλικό τυπογραφείο, Αθήνα 1921. «*Πιερότος*» (1922), «*Θυσία*» (1923), «*Απαντα*» (1939)
2. **Πεζογράφημα:** «*Ο Θεατρίνος της ζωής*» (1919), «*Η παράδοξη αυτοβιογραφία του ποιητή Ρώμου Φιλύρα*» (1927), «*Η ζωή μου εις το Δρομοκαΐτειον*» (1929)
3. **Μεταφράσεις:** *Brada: Και το κύμα γύρισε πίσω*, Μετάφρασις Απόλλωνος Φιλύρα, Κύπρος, εκδ. Αθήνα, 1918.

3. Γύρω από το έργο του P. Φιλύρα

Ο P. Φιλύρας είναι ένας ακόμη συγγραφέας που το τελευταίο διάστημα της ζωής του το πέρασε νοσηλεύόμενος στο Δρομοκαΐτειο Θεραπευτήριο, έχοντας κι εκείνος την τύχη του Γ. Βιζυηνού και του Μ. Μητσάκη. Συνεργάστηκε στα περιοδικά

«Ακρίτας», «Ηγησώ», «Οικογένεια», «Μπουκέτο», «Νουμάς», «Νέα Εστία», «Παναθήναια» και άλλα. Εξέδωσε έξι συνολικά ποιητικές συλλογές: «Ρόδα στον αφρό» (1911), «Γυρισμοί» (1919), «Οι ερχόμενες» (1920), «Κλεψύδρα» (1921), «Πιερότος» (1922), «Θυσία» (1923). Αν και για το ποιητικό έργο του Ρ. Φιλύρα γράφτηκαν πολύ κολακευτικά λόγια από τους σύγχρονους του συγγραφείς, μερικοί από τους οποίους τον είχαν γνωρίσει και προσωπικά, - δεν επρόκειτο σε καμία περίπτωση για κάποιον άγνωστο-, η συγκέντρωση και η έκδοση του δεν ήταν εύκολη υπόθεση, αφότου μπήκε κυρίως στο Δρομοκαΐτειο όπου, όπως γνωρίζουμε, συνέχισε να γράφει επί χρόνια αδιάκοπα ποίηση. Ανάμεσα σε αυτούς που τον συναναστράφηκαν ήταν και Μαλακάσης, με τον οποίο μάλιστα ο Φιλύρας είχε ιδιαίτερα φιλική σχέση, αντάλλαξαν και ποιητικές φιλοφρονήσεις, ενώ ο ποιητής, έχοντας εμπιστοσύνη στο κριτήριο του, του είχε ζητήσει να φροντίσει αυτός τη συγκεντρωτική έκδοση του ποιητικού του έργου. Κάτι τέτοιο δεν έγινε, παρότι στο αρχείο του Μαλακάση βρέθηκε ένας μεγάλος αριθμός ανέκδοτων ποιημάτων του Φιλύρα. Έτσι, το έργο του Φιλύρα πρωτοκυκλοφόρησε το 1939 από τις εκδόσεις Γκοβόστη με επιμέλεια του Α. Χουρμούζιου και την πρόταξη του γνωστού ποιήματος του Μαλακάση για τον ποιητή. Την οριστική, ωστόσο, συγκέντρωση των ποιημάτων και των πεζών κειμένων του ποιητή και την τακτοποίηση συνολικά του συγγραφικού έργου του επιμελήθηκε ο ποιητής Τάσος Κόρφης με τη μελέτη του «Ρώμος Φιλύρας» που εξέδωσε το 1974. Για ένα μεγάλο χρονικό διάστημα, όπως αντιλαμβανόμαστε, το έργο του Φιλύρα έμεινε στην αφάνεια.

Ένας από τους γνωστούς ποιητές, συνοδοιπόρους του Φιλύρα που ασχολήθηκε με το έργο του, ήταν ο Βάρναλης, ο οποίος επέμεινε στο λυρικό στοιχείο του, προχωρώντας και σε πιο εξειδικευμένες αναφορές, χαρακτηρίζοντας τον, ενόσω ζούσε ακόμη, ως τον Ρεμπώ της Ελλάδος. Την ποίηση του την συσχετίζει, επίσης, με αυτήν της γενιάς των «καταραμένων» ποιητών της Γαλλίας και ο Μαλακάσης, ο οποίος εκτιμά πως υπάρχουν κοινά σημεία με τα *Άσματα του Μαλντορόρ* του Λωτρεαμόν και το «Μεθυσμένο καράβι» του Ρεμπώ. Στο αφιερωματικό ποίημα του για τον Φιλύρα βλέπουμε να διαγράφονται αδρομερώς του στοιχεία της ποίησης του, όπως το προβάδισμα του φαντασιακού έναντι του ρεαλιστικού, η συνύπαρξη της πραγματικότητας με το όνειρο, του ορατού με το αόρατο. Ένα άλλο στοιχείο που εντοπίζουν από αυτή την πρώιμη εποχή οι κριτικοί και σχολιαστές – κυρίως ο Τ. Άγρας- του έργου του Φιλύρα σχετικό και πάλι με την πρόσληψη της πραγματικότητας από μέρους του είναι ότι στην οραματική διάθεση του απαντούν μια σειρά από εξωκοσμικές παρουσίες. Το μυθολογικό και παραμυθιακό στοιχείο του νεραϊδόκοσμου είναι πανταχού παρόν και εκδηλώνεται μέσα από ομοιογενείς όρους («Αμαδρυάδες», «Λάμιες», «Νεράιδες» κλπ.), έτσι συντελείται η υποστασιοποίηση του άυλου στοιχείου, μια και όλες αυτές οι παρουσίες είναι «πλάσματα υπαρκτά». Μια άλλη καθ' όλα διακριτή στάση του Φιλύρα απέναντι στην πραγματικότητα με την οποία της προσδίδει μιαν ιδιαίτερη διάσταση επιβεβαιώνοντας τη διάθεση του για αποστασιοποίηση από τον ρεαλισμό απορρέει από τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνεται τον έρωτα.. Πρόκειται για έναν ουτοπικό έρωτα, ο οποίος εκφράζεται μέσα από αναφορές σε εκλεκτά και αιθέρια πλάσματα, έχουμε, έτσι, την εξιδανικευμένη και για αυτό το λόγο τη χιμαιρική αντίληψη της γυναίκας:

Βασιλοπούλες, γαλαζοαίματες, ωραίες, αβρές.

Και ενώ αυτές είναι οι απόψεις των συγχρόνων του, για τον Κ Στεργιόπουλο έναν κριτικό της λογοτεχνίας από τους νεότερους μας που έχουν ασχοληθεί με το έργο τον Φιλύρα η ποίηση του είναι υμνητική ερωτική φυσιολατρική και παράλληλα αστική του κλειστού χώρου πάντοτε μετεωριζόμενη, με ταυτόχρονες τάσεις προς τον ρεαλισμό και τη σάτιρα. Αφού παρόμοια με τον ήρωα του στο πεζό «*Ο Θεατρίνος της*

ζωής μου» ο ποιητής κυνηγάει το σύννεφο έχει και κείνος μέσα του τον Φασουλή και το Μώμο. Η σάτιρα του, ωστόσο, δεν διατηρεί πυκνό και αυτοδύναμο το τραγικό στοιχείο, όπως η σάτιρα του Καρυωτάκη. Μαζί με τις υλικές αντιστάσεις έχει αποβάλει και την οξύτητα και απομένει κάτι ανάμεσα στη φάρσα τη μιμική του κλόουν και την αυτογελοιοποίηση και από κει παίρνει έμμεσα και αντανακλαστικά και το δραματικό της χαρακτήρα.

Είναι γεγονός πως σήμερα η ποίηση του Φιλύρα έχει ερευνηθεί σε μεγάλο βαθμό, υπάρχει, άλλωστε, κάτι που τη φέρνει πολύ κοντά στην σύγχρονη ποιητική τέχνη και αυτό είναι καταρχήν η εκφραστική ελευθερία που τη διακρίνει. Ο ποιητής σπάζοντας τα δεσμά του καθιερωμένου άνοιξε καινούργιους δρόμους, πλουτίζοντας τα εκφραστικά του μέσα. Η ποιητική γλώσσα αναπτύχθηκε αναμφισβήτητα από την εποχή του μέχρι σήμερα σε καινούργια αλφαβητάρια προχωρώντας ακόμη και σε ξένα εδάφη όπως πίστευαν κάποτε, πλαταίνοντας όλο και πιο πολύ. Αλλά και εδώ η παρουσία του Φιλύρα υπήρξε πολύτιμη και διακριτή. Γιατί είναι αυτός που από τη φύση του ενισχυμένη κι από την αρρώστια μπόρεσε να φθάσει σε εκφραστικές ελευθερίες προδρομικές για την νεοελληνική ποίηση. Δεν προσκωλήθηκε στους Μεταπαλαμικούς που κυριαρχούσαν στην εποχή του, αλλά προσπάθησε μέσα από το διαβάσματα του και στη βάση της ιδιαίτερης ευαισθησίας που τον χαρακτήριζε να βρει τη δική του αλήθεια και πρωτοτυπία.

Στην πρώτη του συλλογή «Ρόδα στον αφρό» ξεκινάει με ένα άπλωμα στο φυσικό και τον έξω χώρο, συνεχίζοντας την παράδοση του μεταπαλαμικού λυρισμού, για να κλειστεί στη συνέχεια με τους «Γυρισμούς» και τις επόμενες συλλογές ως τη «Θυσία» στο σαλόνι και στην πόλη, σταθεροποιώντας την ποιητική του γλώσσα. Ύμνει σχεδόν αποκλειστικά και να εξιδανικεύσει τη γυναίκα και αργότερα όταν είχαν επιδεινωθεί πια τα συμπτώματα της βλάβης του λογικού του κατορθώνει να φτάσει σε ύψος και σε πλάτος με απροσδόκητες κορυφώσεις και δραματικές πτώσεις. Στα ποιήματα ακριβώς της αρρώστιας κατά τον Α. Χουρμούζιο δυο κυρίως συναισθήματα συγκρούονται μέσα στο ταραγμένο του μυαλό: το συναίσθημα του ανέκκλητου της μοίρας (ο ποιητής έχει την απαραίτητη διαύγεια, ώστε να βλέπει καθαρά την κατάσταση του) και το συναίσθημα της ακράτητης προσδοκίας. Ο Φιλύρας πιστεύει στην ανάρρωση και στην ανθοφορία του πνεύματος και του σώματος. Ανάλογα με τη συναισθηματική του λοιπόν κατάσταση είτε έχουμε ποιήματα τον οποίων ο τόνος είναι θλιβερός είτε ποιήματα, όπου η χαρά του ποιητή για τη λύτρωση είναι εμφανής. Πάντως, ελάχιστα είναι τα ποιήματα που θα μπορούσαν να θεωρηθούν αξιόλογα όσο διαρκεί η αρρώστια του ποιητή.

Ο Φιλύρας είναι, έτσι κι αλλιώς, ένας ποιητής με σπάνια έξαρση και πηγαίο λυρισμό δεν έχει επηρεαστεί από κανέναν άλλο ομότεχνο του κατά τον Κ. Στεργιόπουλο, αντιφατικός συχνά, η διάθεση του να πετάξει είναι μεγαλύτερη από το βάρος που μπορεί να σηκώσει. Βρίσκεται διαρκώς σε έναν μετεωρισμό ανάμεσα στην πραγματικότητα και την εξιδανίκευση της με μια τάση εξαιτίας και της αρρώστιας του αυξανόμενης απόκλισης προς την υπέρβαση του πραγματικού. Έτσι μεταφέρει στον αναγνώστη κάτι από την εφήμερη αίσθηση της φυγής αφήνοντας του μια αίσθηση κλαυσίγελου, σα να παίζει μεταξύ σοβαρού και αστείου. Και η γυναικολατρεία του περνάει και εκείνη από παρόμοιες διακυμάνσεις. Πρόκειται για ένα είδος αδιάκοπου ερωτικού οργασμού που έχασε το δρόμο του και έμεινε στην κατάσταση της εφηβείας.

Αλλά ο Φιλύρας πέρα από την ίδια την ποιότητα του λυρισμού του παρουσιάζει ενδιαφέρον και από άποψη γραμματολογική. Μέσα στο έργο του καθώς και στο έργο δυο τριών άλλων σύγχρονων του σημειώνεται μια στροφή ιδιαίτερα σημαντική για την ποίηση. Από την παλιότερη ποιητική νοοτροπία περνάμε στη νεότερη. Πριν και

μαζί με τον Καρυωτάκη γίνεται ένας από τους πρώτους που ανοίγουν ρήγμα στην παράδοση. Ήδη η κυριαρχική επικράτηση του ήχου και η διασάλευση της νοηματικής συνοχής απ' τη δεύτερη κιόλας συλλογή του τον οδηγούν έξω από τη λογοκρατία. Αργότερα με το αποδεσμευμένο υποσυνείδητο του και τους χαλαρωμένους λογικούς συνειρμούς, εφάρμοσε ανεπίγνωστα τη θεωρία του υπερρεαλισμού, κατά τρόπο αυθεντικότερο από τους ίδιους τους υπερρεαλιστές. Μπόρεσε να εκφράσει όσα δεν θα τολμούσε, αν η λογική του ελέγχονταν και δεν επηρεάζονταν από την αρρώστια. Έτσι έγραψε ποιήματα απελευθερωμένα σε τέτοιο βαθμό από τις συμβάσεις της παραδοσιακής ποίησης ώστε η σύγχρονη ποίηση με δυσκολία δεν θα τα αναγνώριζε σαν δικά της.

Η ποίηση του Ρ. Φιλύρα, πέρα από τα όποια θετικά και νεωτερικά της στοιχεία έχει πάντα κατά τον Κ. Στεργιόπουλο και αρνητικά στοιχεία, άμεσα μάλιστα συνδεδεμένα με τον τρόπο που γράφει. Έτσι, οι αδυναμίες του ποιητικού αυτοσχεδιασμού στη μορφή και τη δομή των ποιημάτων του στον οποίο επιδίδεται συχνά είναι εμφανείς. Μοιάζει περισσότερο νεορομαντικός παρά νεοσυμβολιστής όπως οι περισσότεροι ποιητές της γενιάς του νεορομαντικοί και νεοσυμβολιστές. Είναι αντιεργαστηριακός άφηγε ελεύθερη την έμπνευση του να τον κυβερνήσει σπάζοντας από τις πρώτες κιόλας συλλογές του την ως τότε λογοκρατική αντίληψη για την ποίηση και φροντίζοντας να βολέψει *εκ των ενόντων*, κατά τον Κ. Στεργιόπουλο, τα κενά που δημιουργούσε στον στίχο, στη γλώσσα και στην εννοιολογική συνοχή του ποιήματος, συνηθίζει να εγκαταλείπεται στη διάθεση της στιγμής. Αν σε όλη αυτή του τη συμπεριφορά συνυπολογισθεί και η περιπέτεια του σαλεμένου του λογικού είναι κατανοητή η ακαταστασία και ο κατακερματισμός που εντοπίζουμε στο έργο του. Σπάνιες ωστόσο αρετές έχουν τα ποιήματα εκείνα που ακριβώς από την αρχή μέχρι το τέλος διακρίνονται μια γνήσια λυρική πνοή. Συνήθως όσο διαρκεί η έμπνευση του και, αυτό σίγουρα υπάρχει στους πρώτους στίχους πολλών ποιημάτων του, η αίσθηση του δημιουργού είναι παρούσα, στην συνέχεια όταν αυτή χάνεται, μάταια κάποιες φορές ο ποιητής προσπαθεί να βρει το ύφος του, χωρίς να αποκλείεται, βέβαια, ότι μπορεί η έμπνευση του να επανέλθει.

Βιβλιογραφία:

Α. Πλάνη: «*Δύο ώρες με τον άρρωστο ποιητή Ρ. Φιλύρα*», περ. «*Ηλειακά Χρονικά*» τευχ. 6, Δεκέμβριος 1936

Κ. Βάρναλη: «*Ρώμος Φιλύρας*», εφ. «*Πρωία*», 12 Σεπτεμβρίου 1942

Ανθολογία ΠΕΡΑΝΘΗ: «*Ρώμος Φιλύρας*», τομ. 3, εκδ. «*Ελληνικά Γράμματα*»

Α. Κοβαντζή: «*Αναμνήσεις από τον Φιλύρα*», Αθήνα 1946

Γ. Φτέρη: «*Ρ. Φιλύρας*», εφ. «*ΤΟ ΒΗΜΑ*», 11 Νοεμβρίου 1962

Τ. Κόρφη: «*Ρώμος Φιλύρας*», Αθήνα 1974.

Τ. Κόρφη: «*Ρώμος Φιλύρας. Συμβολή στη μελέτη της ζωής και του έργου του*», Αθήνα 1992

Μ Μαλακάση: «*Πεζά*», τομ. Α', Αθήνα 2006

Ρώμος Φιλύρας: «*Άπαντα. Έμμετρα και Πεζά*», Αθήνα 1939

Δ. Καψάλη: «*Τα μέτρα και τα σταθμά. Δοκίμια για τη λυρική ποίηση*», Αθήνα 1998

Κ. Βάρναλη: «*Αισθητικά-Κριτικά*» Β', Αθήνα 1958

Κ. Παράσχου: «*Δέκα Έλληνες λυρικοί*», Αθήνα 1962

Κ. Στεργιόπουλου: «*Η Ελληνική Ποίηση. Η ανανεωμένη παράδοση*», Αθήνα 1980

Γ. Δάλλα: «*Δύο αλληλοσυμπληρωματικοί αντίποδες του κοινού συμπτώματος μιας εποχής*», στον τόμο: «*Καρυωτάκης και Καρυωτακισμός. Πρακτικά επιστημονικού συμποσίου. Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας. Σχολή Μωραΐτη* 1998

Σήφη Γ. Κόλλια: «*Ρώμος Φιλύρας. Η ζωή και το έργο του*», Αθήνα 1972

B. Κείμενα

1. Ρ. Φιλύρας (1989-1942), Ο Θεατρίνος της Ζωής

Ο ποιητής Ρ. Φιλύρας είναι ο κατ' εξοχήν εισηγητής του μοντερνισμού στην Ελλάδα. Το πεζογράφημα, αυτοβιογραφικού χαρακτήρα, «Ο θεατρίνος της ζωής» εκδόθηκε το 1916. (Για το παρόν χρησιμοποιήθηκε η έκδοση του 2001 των εκδόσεων Παπαϊωάννου.)

Ο ΘΕΑΤΡΙΝΟΣ ΤΗΣ ΖΩΗΣ

Ο ήρωάς μας στη σιλουέτα του: ντυμένος όπως όλοι οι νέοι του συρμού, εφορούσε το καλοκαίρι, όταν εξούσε στην πόλη του αττικού φωτός, κοινή φορεσιά και ψαθάκι της ώρας. Το χειμώνα τον ετύλιγε κουστούμι μαύρο και μακριά μέρτα. Όσοι τον θυμούνται, άλλοτε κοσμικό και άλλοτε απόκοσμο, τότε μελαγχολικό και τότε εύθυμο, άλλοτε αισιόδοξο και άλλοτε απαισιόδοξο, τώρα χαρούμενο και έπειτα θλιμμένο, σήμερα μαραζωμένο και αύριο ανθηρό, ωραίο,, αλλά και άσχημο, ας τον αναπολήσουν και ας τον αναλύσουν και διαλύσουν μαζί μου εις τα «εξ ων συνετέθη» και ας εξηγήσουν την αλλοκοτοσύνη του που ήταν η πολυχρωμία των αισθητικοτήτων του.

Την ανάλυσή του ως ιδιοσυγκρασία, ως σύνολο ιδιοτήτων και συμπτωμάτων, θα την επιχειρήσω με τις ίδιες τις πράξεις του, που τις γνωρίζω ως «φίλος του εκ περιεργείας» και με τις σκέψεις που τις παρακολουθούσα. Βάζω λοιπόν στη σειρά τις πράξεις του και συλλογισμούς του και σκέψεις του, που τις παίρνω στην τύχη και τις απανθίζω από τη ζωή του ήρωά μου, που τον επωνόμαζαν Γαλαζή.

Ανφάν Γκατέ

Ο ρόλος, που ενσαρκώθη ο Γαλαζής, μόλις επέρασε τα βρεφικά του χρόνια, ήταν ο ρόλος του Ανφάν Γκατέ. Η ιδιοσυγκρασία του η θερμή και ανήσυχη, που εύκολα μπορούσε να δεχθεί κάθε επίδραση, υπερβολική και επιβολή, εκαλλιεργήθη αμέσως απ' την αρχή με την απάλυνση, με την ανατροφή του χαδιού, με το ψυχοπαθιασμένο φίλι της Μαμάς, μια μελαγχολικής, υποχονδριακής Μαμάς, που αγαπούσε φλογερότατα, το γιό της, αν και είχε μισήσει τη γέννησή του ως γεγονός και είχε νιώσει θανάσιμη θλίψη διότι εδημιούργησε! Κάθε του κίνημα ήταν θετικό και αρνητικό μαζί, στερεό και σαλεμένο, σοβαροφανές, αλλά και ειρωνικό. Όταν έλεγε «ναι» ίσως ήθελε να πει «όχι», και μέσα στο «όχι» του ήταν το «ναι». εγελούσε και ενόμιζε κανείς πως έκλαιγε, έκλαιγε και όμως ποιος θα ήταν βέβαιος πως το κλάψιμό του δεν ήταν γέλιο; Ποιον ειρωνεύετο αυτό το παιδί; Εκείνους που το έφεραν στο φως; Αλλ' αυτοί τον ελάτρευαν και πίστευαν κάθε κουβέντα του και κάθε κίνημά του ως γνήσιο. Τον ένιωθαν σύμφωνα προς την αληθοφάνεια των επιθυμιών του, των θλίψεών του, των πεισμάτων του. Τα μάτια των απλών ανθρώπων βλέπουν τα πράγματα από την πλαστική τους όψη και είναι φυγαλέα γι' αυτά η κίνηση, και η απόχρωση τους ξεφεύγει. Κάθου γύρευε την διαφάνεια και το υπονοούμενο, τον υπαινιγμό και το κρυμμένο κίνητρο...

«μη με μαλώνεις, Μαμά» εφώναξε μια μέρα ο Γαλαζής, «μη με μαλώνεις σου λέω!...»

«Αλλά, τι πρέπει να κάνω, γκρινιάρη;» εβρυχήθη η Μαμά.

«Μη με σκοτίζεις, σου λέω! Δεν αναγνωρίζω μαμά και μπαμπά, κανέναν!»

«Τι λες στρίγκλη; Τι λες μωρέ;»

«Αυτό που σου λέω! Δε μ' αφήνεις να κάνω ό, τι θέλω; Δε μ' αφήνεις; Τώρα θα σου δείξω εγώ!»

και μ' ένα πήδημα άρπαξε ένα μαχαίρι από το στρωμένο τραπέζι και το εστήριξε στο στήθος του.

«Τι κάνεις, χρυσό μου;» εμαλάκωσε, τρομαγμένη η Μαμά.

«Θα σκοτωθώ!...»

«Μη, μη! ... Γιατί;» εφώναξε η Μαμά και έπεσε λιπόθυμη.

Ο Μπαμπάς που εβολτάριζε στην είσοδό, ροκανίζοντας μια φέτα ψωμιού, που επήρε από το τραπέζι – έτσι για ορεκτικό ! – έτρεξε με την μπουκιά στο στόμα. Η αδελφή του επρόβαλε και, μόλις είδε το Γαλαζή σε στάση αυτοκτονούντος, άρχισε να κλαίει! Η δούλα που ετοιμαζόταν να σερβίρει, να την κι αυτή! Το ταμπλό είχε συμπληρωθεί! «τι κάνεις; Τι πήγες να κάνεις;» - ο Μπαμπάς. Η αδερφή, χάλια στο Γαλαζή. Η μαμά, κόκαλο! Η δούλα, έκπληκτη σαν έμψυχο ερωτηματικό.

«Έχε χάρη», είπε ο Γαλαζής στη Μαμά, πετώντας κάτω το μαχαίρι, «έχε χάρη που είναι μπροστά ο Μπαμπάς. Άλλη φορά μη με μαλώσεις, για θα κόψω το λαιμό μου, Δύο και δύο κάνουν τέσσερα!»

Μαθητής

Γιατί του είχε κολλήσει η ιδέα πως από τα σχολικά δεν ήσαν τα Μαθηματικά μάθημα, που μπορούσε να του οξύνει την αίσθηση και την κρίση; Γιατί είχε την αρχή, όσο ήταν συνδεμένος με τα θρανία, να μην έχει καμιά σχέση με τη θετικότητα και τον απτό πραγματισμό. Ήθελε να μιλεί με το Σύννεφο, να βρίσκεται κάτω απ' τη σκιά του, να χαίρεται σ' ό, τι είναι απόμακρο και ονειρεμένο, να βρίσκει θέλγητρο στις περιπλοκίες και στα κουβαριάσματα των σχετικοτήτων. Επάνω στον Πίνακα ο Κόσμος συλλαμβάνεται στη γραμμή του, το Σύμπαν καθορίζεται με τα σημεία και αριθμούς, ο άνθρωπος αντικρίζει την πρακτικότητα περικλεισμένη στο τελάρο της, τα κεντίδια των λεπτομερειών της κλίνονται σε σύνολο και το αχαλίνωτο πειθαρχείται, Κοκκίδα προς κοκκίδα βεβαιώνεται απάνω στον Πίνακα ή Αρμονία και αναμέλπεται με τους αριθμούς το αλάλητο τραγούδι της Παγιότητας...

Σα σε σειρήνες έκλεινε τα' αφτιά του ο Γαλαζής ακούοντας την κατάστροφή των εξισώσεων και τη ρεαλιστική παράταξη των λογαρίθμων. Τα κλάσματα μόνο και οι δεκαδικοί τον ενδιέφεραν. Γιατί αυτά είναι οι λεπτομεριασμοί της αριθμητικής και αντιπροσωπεύουν το φραγκμένο. Ακριβώς : το κομμάτιασμα του Ολάκερου, η κατάτμηση του Όλου τον κατακτούσε! Αλλά φαίνεται πως τον εμαγνήτιζε και η Αναβολή. Γιατί η Αναβολή θέλγει σαν Απιθανότης! «Γαλαζή» ερχόταν, τέλος, ή ημέρα να φωνάξει ο καθηγητής διαβάζοντας τον κατάλογο «έλα να μας πεις το μάθημα...»

Ο Γαλαζής εσηκωνόταν στην θέση του και απόμενε όρθιος σ' αυτή, Η στάση του αυτή εξέφραζε την εύγλωττη άρνηση ό,τι, ποτέ στα Μαθηματικά δεν είχε βγει από το θρανίο.

Οι μαθηταί τότε έσκαζαν στα γέλια.

Ο καθηγητής εξαγριωνόταν.

«Πάλι τα ίδια;! Αφιλότιμε! Αμελέστατε!» εβρυχόταν ο καθηγητής. «Τι είν' αυτά;! Θα σε διώξω απ' το σχολείο! Βλάκα!»

Ο Γαλαζής άρθρωνε τότε μερικές λέξεις.

«Δεν το ηννόησα, κύριε καθηγητά!»

«Από το βιβλίο; Καλά, αλλά δεν επρόσεχες όταν το παρέδωσα;»

«Και βέβαια επρόσεχα...»

«Λοιπόν; Εμελέτησες τα προηγούμενα;»

«Σχεδόν!»

«Τι είπες;»

«Σχεδόν»

«Αυτός είναι τρελός!» αναφωνούσε τότε ο καθηγητής, «Αφήστε τον! Δεν ντρέπεσαι τουλάχιστον τους συμμαθητάς σου;» ο Γαλαζής έστρεφε τότε το κεφάλι προς τους συμμαθητάς του και τους κοιτάζε με βλέμμα περίλυπο. Σα να τους έλεγε: «σας ντρέπομαι , αλλ’ ουκ ήν άλλως γενέσθαι...»

«Κάτσε κάτω! Κάτσε κάτω! Εφώναζε τέλος ο καθηγητής .

Ο Γαλαζής εκαθόταν και ο καθηγητής ερωτούσε τους μαθητάς: «Δεν μου λέτε , παιδιά – είναι καλός στα άλλα μαθήματα;»

«Παίρνει άριστα σε όλα!» απαντούσαν όλοι με μια φωνή, και ο καθηγητής επιεικής ο καημένος, εσυγχωρούσε το Γαλαζή. Ίσως δεν έχει φυσική κλίση στα Μαθηματικά. Και εκαλούσε άλλο μαθητή για εξέταση.

Ο Γαλαζής εντρυφούσε στην παράδοση των άλλων μαθημάτων και είχε τη μαγική ικανότητα να κυνηγά το Σύννεφο μέσα στην Αρχαία Τραγωδία, του Φθόγγου της Γαλλικής Γλώσσας, τον Ωκεανό της Ιστορίας και την Καταχνιά των Θρησκευτικών...

Νέος

Το αίμα του έσφυζε και εσφύριζε στις φλέβες του σαν ηφαιστειο. Ποιος δεν αισθάνθη το σφύριγμα του αίματος, το σαν φιδιού σφύριγμα της κυκλοφορίας του, το αίμα που ανεβαίνει στο κεφάλι και χτυπά στο μελίγκι και βράζει; Το σφύριγμα του αίματος, που μιλεί στα μάτια και λαλεί στα χείλη και πορφυρώνει τα μάγουλα, το θείο αίμα της Νιότης, που διαλαλεί τη Ζωή και τη Φωτιά και κυμβαλίζει τη Χαρά και ανακρούεται με τα κύτταρα, όργανα μύρια της συμφωνίας του; Το αίμα που σπιθίζει απ’ το μεθύσι, που χαρίζει ο πόθος και η εκπλήρωσή του. Η φλόγα του χορτασμού! Το σφρίγος, το σφρίγος, το σφρίγος το ικανοποιημένο και όμως μεθυμένο, και χορτασμένο και όμως αχόρταστο!

Είδε ο Γαλαζής άξαφνα τον εαυτό του να μιλεί με το αίμα! Και εθυμήθη το Φασουλή! Εθυμήθη το σφύριγμα, το συρόμενο σφύριγμα, το σφριγηλό σφύριγμα, το συριστικό γληγορολάλημα του Φασουλή! Πως έμοιαζε η σφουριγματική κουβέντα του φασουλή, η γλήγορη φλυαρία του, η πουρπουλιαστή και φωσφοριστή επανάληψη του ίδιου μοτίβου, με την φωνή του αιματός του! Η κουβέντα του Φασουλή ήταν ο καθαυτό κραυγαστικός απόλογος του αιματός του! Ω! αν μπορούσε να φωνάξει το αίμα του, θα εσφύριζε σαν Φασουλής!

Φασουλής, λοιπόν, επήρε τους δρόμους και εκινούσε το κεφάλι σαν Φασουλής, και εκινείτο και περιστρέφονταν η φούντα του φεσιού του! Α! τους αθλίους! Γιατί να τους δίνω σημασία; Καλύτερα να παίζω τον Φασουλή! Καλύτερα να στριφογυρίζει η φούντα μου σαν αστεία φοβερά, που δεν την πιστεύουν, καλύτερα να γελώ και να γελιέμαι, να γλεντώ και να γλεντούν μαζί μου! Η Ζωή ένα αδιάκοπο γλέντι, και ενώ βραχνιάζουν οι σύντροφοί μου απ’ το τραγούδι και σπάζουν τα ποτήρια και τα κάνουν θάλασσα, εγώ ν’ ανεβαίνω απάνω στο τραπέζι και να κινώ τη φούντα μου! Μεθύσι! Να ξεχωρίζω τρελός; Όχι! Νέος! Και όσοι γέροι μας κάνουν παρέα, ας μας αδειάσουν την γωνιά! Είμαστε νέοι! Και σας χαρίζουμε τη σοβαρότητα! Χαλάλι σας! Το αίμα μας σφύζει και μιλεί σαν το Φασουλή! Φύγετε! Αφήστε μας το δρόμο ανοιχτό! Κρίσεις δεν θέλουμε! Θέλουμε μόνο να ζούμε!...

Κοσμικός

Εκείνον το χειμώνα είχε γίνει νέος του σαλονιού! Το μαύρο κοστούμι του, το κακοραμμένο, άτσαλο, και τσαλακωμένο, που εκρέμονταν πολλές φορές τα κουμπιά του από μια κλωστή, μετέωρα και κυματιστά ή, όταν ανασύροντο, εράβονταν εδώθε ή εκείθε από την κανονική του σειρά, αντικατεστάθη άξαφνα με κομψότατη φορεσιά., είχε αποκτήσει το πρώτο κοσμικό προσόν! Είχε ρίξει την πρώτη βολή στο στόχο της κοσμιότητας, αλλά και της κοσμικότητος μαζί! Τι του έλειπε ακόμα; Γνωριμίες είχε

πολλές, σ' εφημερίδα εργαζόταν, παντού θα ήταν καλοπρόσδεχτος. Ο κόσμος διψά ρεκλάμα και η κοσμική στήλη της εφημερίδας του, του παρείχε ελεύθερη είσοδο στα σαλόνια. Ήταν μάλιστα καλός και ευγενής νέος, άνθρωπος που αγαπούσε τους ομοίους του με την καρδιά του και που δεν διατηρούσε ακριβώς τις σχέσεις του γι' αυτόν το λόγο! Γιατί η Ζωή θέλει πολιτική και ο Γαλαζής δεν ήταν πολιτειολόγος! Ήταν αισθηματικός και ευκολοσυγκίνητος, ειλικρινής και απλός ακόμα, ευαίσθητος πάρα πολύ και έδινε την αγάπη του στους ανθρώπους, αντί να την κρύβει και να τους δείχνει περιφρόνηση, αν όχι αδιαφορία! Πως θα ήταν δυνατόν ν' αποκτήσει εκείνο που κυβερνά τους ανθρώπους; Με κάθε τρόπο! Ένας απ' αυτούς θα ήταν και η ζωή του σαλονιού που διδάσκει τελείως αυτό το μάθημα.

Για ποιο σκοπό όμως; Το γιατί δεν το έθετε ποτέ εμπρός του, στη Ζωή. Αλλά το γιατί αυτό στα μάτια του πλήθους δεν έχει χαρακτήρα οικονομικό; Αυτό αρκούσε. Εκκληρωνόταν για να γράφει και να παρακολουθεί τον κόσμο στις διασκεδάσεις του. Γιατί, όταν ξυπνά μέσα μας ο αιώνιος Μώμος, οι άνθρωποι πληγώνονται και μας βάζουν στην θέση μας. Πρέπει πάντοτε να μας βάζουν στην θέση μας, για να μένουν ευχαριστημένοι! Γέλα παλιάτσο, γιατί ο κόσμος πληρώνει! Αυτό είναι η μεγαλύτερη φιλοσοφία!

Τον κάλεσαν, λοιπόν, στην αρχή στο σαλόνι ενός νεοπανδρεμένου φίλου του. Επήγε και δεν άργησε να μπει και σ' άλλα, γιατί, εκτός του ότι υποχρέωνε τους καλούς ανθρώπους, που είχαν την ευχαρίστηση να βλέπουν το όνομά τους τυπωμένο, ήταν και αυτός ο ίδιος ευάρεστος – και στην εμφάνισή του και στα λόγια του! Κατακτούσε αδιάκοπα! Σήμερα κατακτούσε τη δεσποινίδα Σγαρλή, και αύριο τη συναντούσε στο δρόμο και δεν την χαιρετούσε! Τόσον ήθελε να προκαλεί την έκπληξη και να εξασκεί επιβολή στις γυναίκες! Και είχε και αποτυχίες. Τι είδους αποτυχίες; Να! Έκανε σήμερα εξομολόγηση σε μια δεσποινίδα. Την άλλη μέρα τη συναντούσε σε άλλο σαλόνι. Της επαναλάμβανε την εξομολόγηση. Ένα πείραγμά του, που της έκανε άλλη μέρα, αποκάλυπτε στη δεσποινίδα πως ότι η έπαυσε σε δύο μέρες να την αγαπά ή έλεγε ψέματα! Το δίλημμα, έτσι, την απομάκρυνε, λίγο – λίγο απ' αυτόν και έμενε μόνος! Φίλος πάντοτε καλός όλων, αλλά λίγο περίεργος!

«Τι καλός!» έλεγαν ιδίως οι πιο ηλικιωμένες κυρίες και οι ευγενείς κύριοι. «Τι υποχρεωτικός! Τα χείλη του στάζουν μέλι!»

Και έσταζαν! Δεν ήτο υπερβολή.

«Μα δεν ξέρετε πόσο σας εκτιμώ, κυρία μου! Είστε τόσο καλή, τόσο φιλόανθρωπος!»

«Η καλοσύνη σας, κύριε Γαλαζή»

.....
Του άρεσε πολύ ο χορός. Εχόρευαν στα περισσότερα σαλόνια. Όταν ξυπνούσε μέσα του ο μάγκας, εδικαιολογείτο απέναντι του εαυτού του ότι το μεθύσι του χορού ήταν η μόνη έλξη μέσα στο σαλόνι! Και εριχνόταν ακάθεκτος στο χορό! Όταν όμως δεν εχόρευαν, η ανησυχία του ήτο μεγάλη. Εμιλούσε πολύ, εχειρονομούσε, έπινε αδιάκοπα τσάι. Αλλά, πολλές φορές, το σαλόνι, όπου βρισκόταν, δεν είχε καθιερώσει το χορό. Τότε ανελάμβανε ν' απαγγείλει, η πρότασή του εγινόταν ευχαρίστως δεκτή. Σ' όλους αρέσει η απαγγελία. Αλλά έθετε όρους: «θα απαγγείλει πρώτα η δις Σγαρλή και έπειτα εγώ!»

«Ευχαρίστως!»

Δυστυχώς η δις Σγαρλή είχε δεχθεί και ο Γαλαζής βρισκόταν στην δυσάρεστη θέση ν' απαγγείλει, και απήγγελλε. Απήγγελλε ένα μόνο ποίημά του. Το μεγαλύτερο του και το σκανδαλωδέστερο! Είχε τίτλο «ο Δον Ζουάν» και συγκινούσε τις γυναίκες, γιατί φυσικά, η επιδίωξη κατακτήσεων τας εκολάκευε πολύ! Δάκρυα ανεβλύζαν στα μάτια

τους! Ποιος είναι αυτός ο τύπος, αυτός ο καλός τύπος; Που να είναι!... Ανέπλατταν με τη φαντασία τους πολλούς νέους, αλλά σε κανένα δεν εσταματούσαν. Μήπως δεν υπάρχει στην Αθήνα τέτοιος νέος; Ίσως! Τότε, από πού τον ενεπνεύσθη ο ποιητής; Μήπως;... ωραίοι στίχοι, αλλά μήπως ο κύριος αυτός έχει για υπόδειγμα τον εαυτό του; Έχει... γούστο! Ας τον πειράξουμε λίγο... και έκαναν απόπειρα να τον πειράζουν:

«Ποιον ελάβατε ως υπόδειγμα Δον Ζουάν κύριε Γαλαζή;»

«Κανένα»

«Όχι δα! Υπάρχουν τόσοι Δον Ζουάν στην κοινωνία μας!»

«Λέτε;»

«Τουλάχιστον νομίζουν πως είναι...»

«Μα μπορούν να νομίζουν, αλλά δεν είναι!»

«Τότε... παρντόν... Άλλα μήπως το ποίημά σας αντιπροσωπεύει τίποτε από τον εαυτό σας;»

«Βεβαίως! Εμένα τον ίδιο...»

Αυτοκτόνος

Εκείνη τη χρονιά υπηρετούσε τη στρατιωτική θητεία του ο Γαλαζής. Μια μέρα όμως αρρώστησε από κρυολόγημα και εμπήκε στο νοσοκομείο. Οι ημέρες του στο κρεβάτι επερνούσαν ήρεμες και απαλές σαν τις αχτίνες του ήλιου, που έμπαιναν από το ανατολικό παράθυρο του θαλάμου και εσπούσαν επάνω στο πόμολο του κρεβατιού. Βρισκόταν τώρα στο στάδιο της αναρρώσεως, κι εβολτάριζε κάποιο πρωί στο κήπο του νοσοκομείου., όταν από την αυλόπορτα εφάνηκε να μπαίνει το Αμάξι των Αρρώστων, που επάνω σ' αυτό εκείτετο ετοιμοθάνατος ένας στρατιώτης. Ένας νοσοκόμος εφάνηκε πρόθυμος να πληροφορήσει το Γαλαζή για τον ετοιμοθάνατο: είχε κάνει απόπειρα ν' αυτοκτονήσει και, τι σύμπτωση!, ο αυτοκτόνος είχε το ίδιο όνομα με το Γαλαζή!

Τότε ο ήρώας μας έκαμε το σταυρό του για να δείξει, βέβαια την απαιτούμενη ευλάβεια προς τον ετοιμοθάνατο που περνούσαν. Αλλά δεν θεοφάνερη και η έκπληξη, που είχε σηκώσει το χέρι του σε κίνημα απορίας; Το βέβαιον είναι ότι ο Γαλαζής είχε μυριστεί «λαυράκι» ενώ συγχρόνως δάκρυα θερμά, τα δάκρυα του ευκολοσυγκίνητου χριστιανού, ανεβλύζαν στα μάτια του και σαν να παραρεδίδετο σε ό, τι του επέβαλε κίνητρο του εσωτερικό, ακολούθησε το αμάξι που στάθηκε μπροστά στο θάλαμο των βαριά αρρώστων.

Δύο νοσοκόμοι εσήκωσαν το πληγωμένο και το εξάπλωσαν επάνω σε φορείο. Τα μάτια του, μισάνοιχτα και απλανή, εκοίταζαν το κενό και ενόμιζε κανείς πως η ευστροφία των βολβών τους είχε ακινητήσει! Το χρώμα του προσώπου του, μελανό, είχε πάρει χαλκωματένιαν απόχρωση. Και το στήθος του υψώνετο σε αναβρασμό αγωνίας.

Ο αυτοκτόνος έμοιαζε στα χαρακτηριστικά και το χρώμα του προσώπου με το Γαλαζή! Παλμός εδόνησε το στήθος του Γαλαζή.

Πολύ γρήγορα όμως επνίγη ο άξαφνος παλμός τους από την επιδίωξη του ρόλου του, Εθυμήθη ο άθλιος τις εφημερίδες, αν και ήτον όμως ακόμη ανόρεχτος για δράση και οι παντόφλες του νοσοκομείου του εβράδαιναν το βάδισμα, έτρεξε προς την κάμαρα, που ήταν τοποθετημένο το τηλέφωνο, και εδήλωσε στον επί της υπηρεσίας στρατιώτην την ιδιότητά του.

Ο στρατιώτης εννόησε τι ζητεί ο άρρωστος, και, αν και, του είπε «οι άρρωστοι δεν βγαίνουν από τους θαλάμους των, τηλεφώνησε όπου θέλεις, αφού είσαι και εφημεριδογράφος».

Γριν! Γριν! «Κέντρον;»

«Μάλιστα»
«Δώστε μου εφημερίδα Γαλιάντρα»
«Γαλιάντρα είπατε;»
«Μάλιστα.»
«Λάβετε»
«Γαλιάντρα»
«Μάλιστα»
«Ποιος εκεί»
«Συντάκτης»
«Α! καλά! Ακούστε!»
«Ακούμε κύριε...»
«Από το Β στρατιωτικό νοσοκομείο»
«Τι συμβαίνει;...»
«Αυτοκτονία»
«Τι λέτε; Σας ευχαριστώ. Είμαι κατά σύμπτωση, ο αρμόδιος αστυνομικός συντάκτης»
«Λαμπρά!»

Του ιστόρησε τότε το γεγονός, τα αίτια που έσπρωξαν το νέο στο απονενομημένο διάβημα, και τα τοιαύτα.

Ο ρεπόρτερ στο τέλος, επειδή το επάγγελμα του αυτοκτόνο δεν του ετηλεφωνείτο και επειδή αυτό ε γνώριζε πως ο πρώην συνάδελφός του ήρωάς μας υπηρετούσε και αυτός στο στρατό, διετύπωσε ερώτηση που ακριβώς περίμενε κι ο Γαλαζής.

«Μήπως είναι ο Γαλαζής;»

«Ακριβώς!» Απάντησε όλο χαρά ο Γαλαζής.

«Ευχαριστώ» έπροσθεσε ο ρεπόρτερ

«παρακαλώ ! ετελίωσε ευχαριστημένος ο Γαλαζής ο σκοπός του είχε πετύχει. Ο ρεπόρτερ θα το έλεγε στους συναδέλφους του, αυτοί στους αρχισυντάκτες τους και πάει λέοντας.

Αύριο οι εφημερίδες θα είχαν τη νεκρολογία του. Και ω του θαύματος! Την άλλη μέρα οι εφημερίδες αφιέρωναν στήλες ολόκληρες στην τραγική αυτοκτονία.

Οι συγγενείς και οι φίλοι του Γαλαζή πλημμύριζαν το σπίτι του σε ομάδες. Πάει ο Γαλαζής! Δάκρυα, λυγμοί, λιποθυμίες εμπροστά στη θύρα.

Επάνω στο πάτωμα του αντρέ ο αθεόφοβος Γαλαζής είχε χαράξει από καιρό την Πεντάλφα της Αρλούμπας, που τώρα τη διασκεύιζαν χωρίς υποψία τόσοι άνθρωποι, τη στιγμή που αυτός στο νοσοκομείο γελούσε – στο χάδι των αγαθών γονιών, το πλατύ γέλιο του Χαχαμίου.

Το Κόρο

Το Γαλαζή, που επνίγετο από το περιβάλλον και που εθλίβετο, γιατί βρισκόταν στην ανάγκη ν' αμύνεται, που η ζωή τον απόδιωχνε και όμως αυτός επέμενε στο σκοπό του, ευρέθηκαν μερικοί άνθρωποι να τον καταλάβουν. Η έλξη, που εξασκούσε στους ανθρώπους, διεκλαδώνετο σε τόσα νήματα, όσο και οι γνώριμοί του. Το νήματα όμως αυτά η ευμετάβλητη διάθεση, που έδειχνε προς αυτούς τα έκοβεν ένα – ένα. Ο Γαλαζής ήταν χθες ενθουσιασμένος με μια γυναίκα, σήμερα όμως του εφαινόταν τιποτένια. Και το νήμα εκόβετο. Και όμως το «βάθος» του ήταν ευκολοξεδιάλυτο για όλους, η ίδια γυναίκα, ύστερα από λίγες μέρες, από λίγους μήνες, από λίγα χρόνια, τον ενοσταλούσε πάλι και του ξαναρχόταν σαν για πρώτη φορά να τον απαντήσει στη ζωή της. Και τον αγαπούσε πάλι για να τον ξεχάσει σε λίγο. Ω! αυτός ο περίεργος άνθρωπος! Ήταν αχόρταγος, εξητούσε πάντοτε το Νέο, το Άγνωστο – και όταν αυτό του εγίνετο γνωστό, το παραιτούσε.

Και όμως ένας «πυρήνας» ανθρώπων που τα προσχήματα γι' αυτούς δεν είναι το βάθος, που τα εξωτερικά γνωρίσματα δεν αποτελούν τον άνθρωπο, που η χειρονομία για αυτούς είναι ο αέρας, που τα καμώματα είναι αγνός και η περιπέτεια ζωή, που βλέπουν με πίστη μες στην υπόσταση του ανθρώπου και ξεχωρίζουν το αγνό κίνητρο μέσα στην πλαστογραφημένη εκδήλωση... ένας εκλεκτός «πυρήνας» υπήρχε πάντοτε ως ρεζέρβα των σχέσεών του.

Οι άνθρωποι αυτοί είχαν βγει από όλες τις κοινωνικές τάξεις και όμως τον εννοούσαν όλοι το ίδιο. Υπήρχε μεταξύ αυτών ο ζωγράφος και ο σαβαντζής, η γυναίκα του σαλονιού και η αλλοτινή δούλα, ο δικηγόρος και ο μαθητής, το εργατικό και ο διπλωμάτης.

Ε! λοιπόν είχε φτιάσει το θιάσό του ο Γαλαζής. Ημπορούσε να τον μεταχειρισθεί, όπως ήθελε. Αλλά αυτός δεν ήθελε να εκμεταλλευθεί τον εαυτό του, και θα εξεμεταλλεύετο τους άλλους; και όμως η Ζωή το απαιτούσε. Να ριχθεί μέσα σ' αυτή και να κάμει την καριέρα του. Αλλά η καριέρα του «υφισταμένου» ήταν ταπεινή γι' αυτόν! Και έγινε Θεατρώνης! Θεατρώνης Οπερέτας!

Εμαζεψε μια μέρα τους «ανθρώπους» του, τους θαυμαστές του, τους φίλους του και τους ανεκοίνωσε το σχέδιό του.

Αυτοί το επεδοκίμασαν και εδέχθηκαν να γίνουν οι ιδρυταί του θεάτρου, να καταβάλουν τα έξοδα και να χτισθεί το θέατρο. Πράγμα που κι έγινε.

Σε λίγον καιρό το κτίριο ετοιμάσθηκε. Έλειπαν μόνο τα πρόσωπα. Ευρέθησαν γρήγορα και αυτά μεταξύ των φίλων του και των φίλων αυτών. Ευρέθησαν και οι τενόροι και οι μπάσοι και οι κοντράλτες και οι κομπάρσοι!

.....

Α! και το Κόρο! Έδινε ιδιαίτερη σημασία στο Κόρο ο Γαλαζής. Το Κόρο είναι ο Λαός που στηρίζει την Κοινωνία επομένως και ένα Έργο και μάλιστα μια Οπερέτα! Το Κόρο το εθεωρούσε ως βάση του έργου του. Και κατόρθωσε να καταρτίσει ένα ευπρόσωπο Κόρο.

Στις πρόβες, πρόσεχε περισσότερο τους κορίστες, τον ενδιέφεραν πάρα πολύ! Γιατί οι τενόροι είναι μορφωμένοι, έχουν σπουδάσει φωνητική μουσική είναι και πού υπερήφανοι δεν ήθελε να τους κάνει παρατηρήσεις, γιατί μπορεί και να του έφευγαν. Ας έκαναν ότι ήθελαν... ήσαν νοικοκύρηδες.

Ενώ οι αυτοδίδακτοι καλλιτέχνες, τα μαζώματα, οι αποτυχημένοι, οι αλήτες αυτοί ήταν ταπεινοί, σεμνοί δειλοί, αυτοί είναι «φως του κόσμου».

Οι κομπάρσοι είναι η βάση του θεάτρου. Δεν έχουν εγωισμό, η φωνή τους δεν ξεψοφίζει και δεν είναι δυνατόν να παραβληθεί με τις φωνές των πρωταγωνιστών και μένουν εις την αφάνεια! το Κόρο είναι το Ωμέγα της Δημιουργίας, η απόφανση του φτωχού λαού. Η φωνή τους δεν ακούεται χωριστή και φεύγουν άγριο, χάνονται πεθαίνουν και κάνεις δεν βρίσκεται να τους αναφέρει, να βεβαιώσει ότι άκουσε τη φωνή τους, ότι κάτι έκαμαν, κάτι προσέφεραν σ' αυτόν τον κόσμο, κάτι αφήσαν πίσω του, κάτι επιθύρισαν φεύγοντας.

Δεν υψώνουν τη φωνή τους. Φοβάται να την υψώσει καθένας χωριστά, μήπως ξεχωρίσει η νότα της και ανταγωνισθεί τη φωνή του τενόρου και θυμώσει αυτός και αγριέψει και ζητήσει το διώξιμό τους από το θιάσο. Γιατί «αυτός έφα». Αυτόν γνωρίζει ο κόσμος. Αυτός έχει επιβληθεί. Θα τον σκεπάσει αυτόν ο αλήτης, αυτόν το ετικετταρισμένον, που του κάνουν όλες τις τιμές, αυτόν το ανεγνωρισμένον;! Ποιος είναι αυτός από που επρόλαβε, τι δίπλωμα έχει, ποια είναι τα προσόντα του; Αυτός καταξοδεύτηκε για ν' «ανέβει», αυτός εκολάκευσε ανθρώπους και υποχρέωσε αστούς, αυτός δίνει τζάμπα εισιτήρια σε τόσους ανθρώπους, που έρχονται και τον χειροκροτούν σε κάθε άρια και ζητούν επίμονα να την επαναλάβει. Αυτός είχε το

κοινό του τους φίλους του, είναι αναδειγμένος, του βγάζουν το καπέλο στο δρόμο, και η πρωταγωνίστρια τον έχει ερωτευθεί και πρόκειται να στεφανωθούν... ποιος από το Κόρο θα ετολμούσε να φθάσει τη φωνή του, αφού αυτός φωνή δεν έχει, αφού είναι άγνωστος και παίρνει ένα δίφραγκο την βραδιά;

.....
Το Κόρο λοιπόν το αγαπούσε πολύ. Σ' αυτό εστήριζε την επιτυχία του. Αυτό το εννοούσε και το εσέβετο...

Στις πρόβες της πρώτης οπερέτας, που θα παριστάνετο και που είχε τον τίτλο Η έξοδος, παρακολούθησε με εξαιρετικό ενδιαφέρον το φινάλε που ψάλλει το κόρο. Τους edίδαξε, τους υπέδειξε πολλές ελλείψεις και τους επεριοποίησε πολύ τους καλούς κορίστες, αυτοί τον άκουγαν με αγάπη αλλά και έκπληξη, και εχαίρονταν, γιατί ένας θεατρώνης καταδεχόταν να τους προσέχει, πολλοί απ' αυτούς, είν' αλήθεια, αν και τον αγαπούσαν, ένιωθαν μέσα τους τον πειρασμό του γέλιου! Αλλ' ο πειρασμός δεν είχε ακόμα δυναμώσει.

Οι πρόβες επροχωρούσαν, ο Γαλαζής ως το τέλος, δεν έκανε καμιά παρατήρηση στους πρωταγωνιστές, όλο το ενδιαφέρον του εστρέφετο προς το Κόρο. Ο λιμπρετίστας και ο μουσικός ήσαν αρκετοί, για να κάνουν τις παραστάσεις τους και να διορθώσουν τα λάθη.

Στην γενική πρόβα ο Γαλαζής έδωκε οδηγίες στους κορίστες για τελευταία φορά. Τα πρόσωπά τους όμως εξέφραζαν εκείνο το βράδυ περηφάνια.

Μπα ! έτσι μου φαίνεται... είπε μέσα του ο Γαλαζής. Και γλήγορα απομάκρυνε αυτή τη σκέψη από το νου του.

Και όμως κάτι μαγειρευόταν... τα φόντα της παλιάς οπερέτας είχαν υψωθεί τις τελευταίες ημέρες, το κόρο της είχε διωχθεί και οι ιδρυταί της είχαν σκεφθεί να ρίξουν τα δίχτυά τους στο κόρο της νέας οπερέτας.

Αυτό το ήξεραν καλά οι κοριστές του Γαλαζή. Μόνο αυτός δεν το ήξευρε, και του εζήτησαν ν' αυξηθεί ο μισθός τους. Ο Γαλαζής δεν το εδέχθη, είχε αυτή τη σκληρότητα... αυτοί όμως γι' απάντηση τον καθησύχασαν σαν να του έλεγαν: δεν πειράζει... αν είναι δυνατό!

Η παράσταση ήταν πανηγυρική, πλήθος κόσμου εγέμισε το θέατρο και οι ηθοποιοί έπαιζαν πού καλά στην πρώτη πράξη...

Εκόντευε το τέλος της δεύτερης. Έμπαινε το Κόρο η πράξις επαιζόταν σ' ένα δάσος. Το Κόρο αναπαρίστανε Σάτυρους και Νύμφες που κατέβαιναν απ' το βουνό. Σιγά-σιγά κατέβηκαν όλοι και αρχίσαν να ψάλλουν. Άξαφνα, στο μέρος που εσατιρίζετο η ορμητικότης ενός θρασύδειλου τύπου και το άκακο πείραγμα του λιμπρετίστα ξεσπούσε στην φράση «ήρωα δειλέ!» ακούεται μια παραφωνία. Ένας κορίστας είχε βγάλει οξύτατη κραυγή και ορύετο σαν οξυβόας. Οι άλλοι κορίστες δεν εσταματήσαν, οι πρωταγωνισταί, ανύποπτοι, εγύρισαν εξαγριωμένοι ενάντια στον κορίστσα. Το κοινό, που απόμεινε στην αρχή κατάπληχτο, είχε αρχίσει να κάνει θόρυβο. Μόνο οι άλλοι κορίστες δεν είχαν παραξενευθεί. Άξαφνα νέα κραυγή ακούεται, στριγκή αυτή, σαν γερακιού. Και τρίτη ύστερα και τετάρτη. Οι πρωταγωνισταί επιάσθησαν στα χέρια με τους κορίστες, οι θεαταί εποδοκροτούσαν τώρα πια δαιμονιωδώς. Η αυλαία τέλος πάντων, έπεσε και οι θεαταί εξαγριωμένοι άρχισαν να φεύγουν. Η σκηνή είχε μεταβληθεί σε παρασκήνιο, και σε καβγά τρικούβεργο είχαν μπλεχθεί τα πρόσωπα του θιάσου. Ακούγονταν μπάτσοι, γροθιές, σπασίματα καρεκλών. Έπεφτε ξύλο γενναίο!

Οι χωροφύλακες το εμυρίστηκαν και είχαν τρέξει στη σκηνή, για να χωρίσουν τους αρτίστες.

Η επέμβαση των χωροφυλάκων επρόλαβε δυστυχήματα. Τους πρωταίτιους τους πήγαιναν στην αστυνομία.

Ο Γαλαζής μόνο δεν είχε λάβει μέρος στον καβγά. Λιπόθυμος είχε πέσει σ' έναν καναπέ και έκλαιγε την μοίρα του. Οι πρωταγωνισταί προσπαθούσαν να τον παρηγορήσουν. «Τους έδωσες πολλή σημασία...» του έλεγαν. Να το αποτέλεσμα... Όταν συνήλθε από τη λιποθυμία του ο Γαλαζής, αφήνοντας πίσω του ερείπια και συντρίμμια, ετράβηξε ίσα προς το σπίτι του. Περίλυπος και συντριμμένος εσωριάσθη στο κρεβάτι του. «πάνε κι αυτοί! Μ' εγκατέλειψαν!...» εψιθύριζε σαν μεθυσμένος.

Οι άνθρωποι που τον εκατάλαβαν, τον εγκατέλειψαν κι αυτοί... Δεν του απόμεινε πια καμιά ελπίδα, δεν τον ακολούθησε κανείς ως το τέλος. Και τον επήρε ο Ύπνος, σαν να τον έπαιρνε ο Θάνατος... (Επιλογή και επιμέλεια Νίκος Λέκκας)

2. Πιερότος

Δεν είχα στη ζωή μου άλλο πορταίτο θείο
που λίκνιζε η λατίνα φυλή σ' έναν ειρμό
θυμόσοφο, ανοικτίρμον', αιματηρό και λείο
από του πιερρότου το μάγο τον καγχασμό.

Λευκός σαν ό,τι μένει από το φίδι, ράσο,
πουκάμισο, ιερότης του βρυκολάκου, αδρή,
η ατέρμων ματαιότης, το φάντασμα, να πλάσω
μιαν ανθρωπίνη εικόνα σαν τάχα πονηρή.

Μια μολιέρεια φάτσα, ένα προφίλ μοιραίο,
τριτέταρο ένα σχήμα, μια κάτοψη φτενή,
ονειρεμένο μέθι, χαζό και τεταρταίο
μια της Σατύρας φάση, σαν όγδοοι ουρανοί.

Κάτι που λέει για τάχα ανώδυνη ειμαρμένη,
γκλιν-γκλιν τα κουδουνάκια παρτέντζες που μηνούν
μια νίκη δονκιχώτεια, την τέφρα που απομένει
ενώ τυφλά τα πλήθη για κάπου ξεκινούν.

Γ. Ερμηνευτική προσέγγιση «Ο θεατρίνος της ζωής»

1. Εισαγωγικά:

Από το λογοτεχνικό έργο του Φιλύρα ξεχωρίζουν δύο κυρίως κείμενα, το ένα είναι ποιητικό, ο πολύ γνωστός «Πιερότος», και το άλλο, ελάχιστα γνωστό, το πεζό «Ο θεατρίνος της ζωής». Τα κείμενα αυτά αν και διαφορετικής γραφής έχει διαπιστωθεί από πολύ νωρίς ότι συνδέονται ευθέως μεταξύ τους. Μια προσεκτική ανάγνωση τους οδηγεί στο συμπέρασμα ότι παρουσιάζουν αρκετές ομοιότητες. Η σύγκριση αυτή δικαιολογείται καθώς και τα δύο κείμενα είναι συναφή καταρχήν ως προς τη θεματολογία τους, μια και δίνουν υπόσταση σ' έναν ιδιόμορφο ανθρώπινο τύπο, τον κωμικό και ταυτόχρονα τραγικό τύπο του μίμου, πιερότου ή θεατρίνου. Και στις δυο επίσης περιπτώσεις αναπαράγεται μια κοινή αίσθηση και αντίληψη των πραγμάτων, εκείνη της χιουμοριστικής ανατροπής. Πρόκειται για μια διαπίστωση που πολύ νωρίς και εύστοχα αναπαριστάνει ποιητικά ο Μαλακάσης στο αφιερωματικό του ποίημα για τον Ρώμο Φιλύρα:

**Ο θεατρίνος της ζωής σου κι ο πιερότος σου
Τι σαρκασμός, μα και τι σάτιρα φαρμακερή!**

***Κι αν με μικρό ένα χάχανο πλιγγώνει ο πρώτος σου,
ο δεύτερός σου πιο κατάκαρδα βαρεί.***

Πιο συγκεκριμένα έχουμε να κάνουμε με δύο αντιφατικές υπάρξεις αυτές του περότου και ο θεατρίνου, καθώς συνδυάζουν ειρωνεία και θλίψη μαζί, -δεν είναι καθόλου ουδέτερες ούτε και ανώδυνες για τη συνείδηση του αναγνώστη, κάτι που συγκεκριμενοποιεί την αίσθηση της ταραχής, που αποκομίζει κανείς, ερχόμενος σ' επαφή με την ποίηση του Φιλύρα. Το γεγονός της επιλογής τους εξάλλου από μέρους του ποιητή δείχνει ότι αυτός κινείται στο πλαίσιο των «φανταιζίστ» συγγραφέων, με στόχο μεταξύ άλλων την αντισυμβατικότητα, την ιδιαιτερότητα και σε κάθε περίπτωση τη διαφορετικότητα.

2. «Ο θεατρίνος της ζωής»

α) Το περιεχόμενο

Το κείμενο «*Ο θεατρίνος της ζωής*» κυκλοφόρησε το 1916. Μέσω αυτού εισάγεται ένας άγνωστος στο χώρο του ελληνικού αφηγηματικού λόγου, ανθρώπινος τύπος, τον οποίο ο Φιλύρας παρακολουθεί στα διαφορετικά στάδια της ζωής του, τα οποία αντιστοιχούν σε ανάλογες αφηγηματικές ενότητες του κειμένου. Ο ήρωας αυτός βρίσκει την κοινωνία συμβατική και προσπαθεί να αντιδράσει υιοθετώντας μια προκλητική συμπεριφορά, καταφεύγει ακόμη και στο μαύρο χιούμορ, βρίσκοντας έτσι διέξοδο στη θυμηδία που προκαλούν οι φάρσες του. Η πρώτη κιόλας φάρσα του ήρωα του έργου Γαλαζή γίνεται σε πρώιμη παιδική ηλικία, όταν μπροστά στην οικογένεια του και την υπηρέτρια τους θα προσποιηθεί ότι είναι έτοιμος να σκοτωθεί με ένα μαχαίρι τρομοκρατώντας τους πάντες. Ως μαθητής θα οδηγήσει στα όρια της απελπισίας τον δάσκαλο των μαθηματικών του, καθώς αριστούχος στα υπόλοιπα μαθήματα, αρνείται να αφομοιώσει το οτιδήποτε έχει σχέση με αριθμούς, διασκεδάζοντας όλη την τάξη με την ασχετοσύνη του. Νέος, ακούει το αίμα του να βράζει, να θέλει να σφυρίξει σαν το Φασουλή, οπότε και δεν έχει κανένα πρόβλημα να ταυτιστεί με τον ήρωα Φασουλή του κουκλοθέατρου και να αρχίσει να παίζει θέατρο υπό το κράτος μιας αχαλίνωτης νιότης, μακριά από οποιαδήποτε έννοια της σοβαρότητας. Το επόμενο στάδιο στην εξέλιξη της συμπεριφοράς του Γαλαζή και στην ταυτόχρονη ανάδειξη του χαρακτήρα του από μέρους του συγγραφέα, είναι η φάση της εισόδου του στα κοσμικά σαλόνια, όπου παίζει ασύστολα με το θαυμασμό των νεαρών δεσποινίδων που τον κυκλώνουν ως εκκολαπτόμενο ποιητή. Στην ενότητα με τίτλο *Αυτοκτόνος* στήνει ένα μακάβριο αστείο παίρνοντας τη θέση ενός στρατιώτη που αποπειράθηκε να αυτοκτονήσει και που τελικά πέθανε -με το οποίο έχει συνωνυμία. Νεκρός, αλλά ζωντανός συνεχίζει τη φάρσα του συγγράφοντας ο ίδιος τη νεκρολογία του. Στην τελευταία ενότητα, *Το κόρο* αναλαμβάνει ως υπεύθυνος την προετοιμασία μιας ορχήστρας οπερέτας. Αυτή του η θεατρική πρωτοβουλία στέφεται με παταγώδη αποτυχία, έτσι, ο ήρωας αναδιπλώνεται στον εαυτό του, σε μια χαρακτηριστική μοναξιά, που δεν έπαυε να τον συνοδεύει ως σταθερό συναίσθημα -αποτελέσμα της αποστασιοποίησης του από τους κοινωνικούς ρυθμούς.

β) Δομή:

Το διήγημα -όσον αφορά το είδος του κειμένου- κατά τον Γ. Παπακώστα του Ρ. Φιλύρα «*Ο θεατρίνος της ζωής*» αναπτύσσεται σε έξι ενότητες οι οποίες ακολουθούν τη γραμμική διάταξη μιας αυτοβιογραφίας. Όλες τιτλοφορούνται, ο δε τίτλος τους έχει άμεση σχέση με το περιεχόμενο τους, το οποίο ανταποκρίνεται στις διάφορες φάσεις της ζωής του πρωταγωνιστή-ήρωα και στις δραστηριότητες, φάρσες που από ένα σημείο και μετά επιδίδεται. Προηγείται εντωμεταξύ των ενοτήτων ένα προλογικό

σημείωμα, όπου εξαγγέλλεται η πρόθεση του ποιητή, να συγγράψει βιογραφία. Η δομή του κειμένου, απ' ότι φαίνεται και κυρίως τα βασικά της τμήματα, δίνονται κατά τρόπο άμεσο, οριοθετούνται από τον ίδιο το Φιλύρα με την τιτλοποίηση των εννοιών που προτείνει. Έτσι έχουμε:

Προλογικό σημείωμα : *Ο.....Γαλαζή*

1^η ενότητα: *Ανφαν Γκατέ* (τίτλος)

2^η ενότητα: *Μαθητής* (τίτλος)

3^η ενότητα: *Νέος* (τίτλος)

4^η ενότητα: *Κοσμικός* (τίτλος)

5^η ενότητα: *Αυτοκτόνος* (τίτλος)

6^η ενότητα: *Το κόρο*(τίτλος)

γ) Αισθητική ανάλυση:

Στο «*Ο θεατρίνος της ζωής*», όπως προαναφέρθηκε, του Ρ. Φιλύρα, η αφήγηση καλύπτει διαδοχικά επεισόδια της ζωής του κεντρικού ήρωα, τα οποία αναπτύσσονται ακολουθώντας τη γραμμική διάταξη μιας αυτοβιογραφίας, μάλιστα η βιογραφική πρόθεση του ποιητή εξαγγέλλεται εξαρχής. Στο προλογικό του σημείωμα ο Φιλύρας γράφει σχετικά με τον βασικό ήρωα του, τον Γαλαζή: «*Την ανάλυση το, θα την επιχειρήσω με τις ίδιες τις πράξεις του, που τις γνωρίζω ως «φίλος του εκ περιεργείας» και τις σκέψεις, που τις παρακολουθούσαν. Βάζω λοιπόν στη σειρά πράξεις του και συλλογισμούς, κινήματα του και σκέψεις του, που τις παίρνω στην τύχη και τις απανθίζω από τη ζωή του ήρωα μου, που τον επωνόμαζαν Γαλαζή*». Στο συγκεκριμένο κομμάτι χρησιμοποιείται ένα ρεαλιστικό τέχνασμα, που συνδέεται με την αξιοπιστία του αφηγητή και τη δημιουργία κλίματος αληθοφάνειας. Πρόκειται για στοιχεία, που αποτελούν βασικές προϋποθέσεις του είδους της βιογραφίας. Ο συγγραφέας, δηλαδή, αυτοπαρουσιάζεται ως «φίλος» του ήρωα, άρα μάρτυρας του ζωής του, κάτι που ανήκει στο ευρύ φάσμα των συγγραφικών επινοημάτων, τα οποία ενισχύουν τη ρεαλιστική επιδίωξη της αφήγησης, τεκμηριώνοντας έτσι τη σχέση μεταξύ του αφηγητή και της ιστορίας. Με το να δηλώνει, επίσης, ο ποιητής ότι θα ρίξει το βάρος του σε «συλλογισμούς» και «σκέψεις» του Γαλαζή, καθιστά σαφές ότι σκοπός του είναι η παρουσίαση όχι μόνο της δράσης, αλλά και της ιδιοσυγκρασίας και της εσωτερικής του ζωής. Στο επίκεντρο, λοιπόν, της αφήγησης δε βρίσκεται η εξιστόρηση των γεγονότων, αλλά εκείνων των στοιχείων, που σχετίζονται με τη ζωή του ήρωα. Ειδικότερα, όσων υποβοηθούν σε μια αναλυτική ψυχογράφηση του, καθώς πρωταρχικός στόχος του Φιλύρα είναι η ανάδειξη του «χαρακτήρα» και των ιδιοτήτων, που τον συνθέτουν, κι όπως αυτές διαγράφονται από τα μαθητικά χρόνια ως την κατάταξη του στο στρατό, την ενηλικίωση του και τη μετέπειτα ασχολία του με το επάγγελμα του θιασάρχη.

Πάντως, παρά το γεγονός ότι ο αφηγητής εμφανίζεται ως φίλος του ήρωα, δηλαδή ως αφηγητής-μάρτυρας, που συμμετέχει στα διαδραματιζόμενα, στη συνέχεια, απουσιάζει εντελώς από τη δράση, και η εκφορά από πρωτοπρόσωπη γίνεται τριτοπρόσωπη. [Την ανάλυση του ως ιδιοσυγκρασία... θα την επιχειρήσω, ...γνωρίζω... (πρωτοπρόσωπη εκφορά –προλογικό σημείωμα) / Ο ρόλος που ενσαρκώθη...- (τριτοπρόσωπη εκφορά -Ανφαν Γκατέ)]. Με τον τρόπο αυτό υιοθετεί την οπτική του παντογνώστη αφηγητή, ο οποίος είναι σε θέση να γνωρίζει τόσο τη δράση του ήρωα όσο και την ενδόμυχη ψυχολογία του. Η φιλική ιδιότητα του προς τον Γαλαζή δεν μνημονεύεται ούτε στο επίπεδο του αφηγηματικού σχολίου ούτε στο επίπεδο της ιστορίας. Πρόκειται επομένως για ένα προσωπίο, που αξιολογείται μόνο σ' ένα εισαγωγικό πλαίσιο, ως πειστήριο ρεαλισμού, ενώ παράλληλα υποβοηθά την ανακοίνωση των προθέσεων και των στόχων του συγγραφέα σε σχέση με το

αντικείμενο αναφοράς του. Στην ανάδειξη της ψυχογραφικής διάστασης, σημαντικό ρόλο παίζει και η συχνή χρήση του πλάγιου λόγου όπως και η χρήση του εσωτερικού μονολόγου, στοιχεία που αναπαριστούν τον κόσμο των σκέψεων του ήρωα και αναδεικνύουν την εκάστοτε αντίληψη του για τα πράγματα για παράδειγμα: «*A! τους αθλίους! Γιατί να τους δίνω σημασία; Καλλίτερα να παίζω τον Φασουλή! Καλλίτερα να γελώ και να γελιέμαι, να γλεντώ και να γλεντούν μαζί μου! Είμαστε Νέοι*».

Στο θεατρίνο δεν υπάρχει αμφιβολία πως έχουμε να κάνουμε με την εισαγωγή ενός νέου ανθρωπολογικού τύπου, όπως προαναφέρθηκε, με αντιφατική φύση και συμπεριφορά, αν και δεν πολιτογραφήθηκε στην ελληνική λογοτεχνία, λόγω της καινοφάνειας και της αληθοφάνειας του, θα μπορούσε να μετατραπεί, ακόμη, και σε σύμβολο. Κάτι τέτοιο, απ' όσο γνωρίζουμε, δεν έγινε. Πρόκειται για έναν ήρωα που αρνητισμός του απέναντι στις συμβατικότητες της κοινωνίας και ο ανορθολογισμός του γενικότερα αποτελούν όψεις μιας κοινωνικής αμφισβήτησης. Ο Γαλαζής είτε διαμαρτύρεται ως παιδί απέναντι στον κομφορμισμό της μητέρας του, είτε επιμένει ως μαθητής να εκφράζει τη αντιπάθεια του στα μαθηματικά, είτε τέλος ως νεαρός υιοθετεί το ρόλο του Φασουλή γελοιοποιώντας τις νεαρές των σαλονιών αυτογελοιοποιούμενος και ο ίδιος, δεν παύει να είναι ένα ελεύθερο πνεύμα. Η αντιφατική συμπεριφορά του μπορεί να συγκεκριμενοποιηθεί στη ρήξη μεταξύ προσώπου και κοινωνικού ρόλου κι αυτό φαίνεται ιδιαίτερα στην ενότητα με τον τίτλο «*Κοσμικός*», η οποία αναφέρεται στην κοινωνική ζωή. Το πρότυπο του χαρακτήρα, που ενσαρκώνει είναι αυτό ενός θεατρίνου της καθημερινότητας, ενός επαναστατημένου αντικομφορμιστή. Βέβαια, δεν θριαμβεύει στο τέλος. Στην ενότητα, *Το Κόρο*, πιο συγκεκριμένα, βλέπουμε την πανωλεθρία του αλλά και μια τραγικότητα να κυριαρχεί, καθώς ο ήρωας την μοναδική φορά σε όλη την πορεία του έργου που επιχειρεί να καταπιαστεί με μια πραγματική δραστηριότητα αυτή του θιασάρχη, γνωρίζει την αποτυχία, την προδοσία και την απογοήτευση. Η κοινωνική του ευαισθησία εκδηλώνεται, εδώ, χωρίς αμφιβολία, όταν γίνεται λόγος ιδιαίτερα για τα μέλη, τα οποία αποτελούν το κατώτερο ιεραρχικά μέρος του θιάσου. Αντιμετωπίζει έτσι το θιάσο ως μια κοινωνική αλληγορία. Το «*Κόρο*» είναι ο λαός που στηρίζει την κοινωνία», γράφει πάντως ο Φιλύρας. Έτσι ο μικρόκοσμος του θεάτρου συνεκδοχικά μπορεί να παραπέμψει στον μικρόκοσμο της ευρύτερης κοινωνικής πραγματικότητας.

Στο έργο κυριαρχεί αναμφισβήτητα το ίλαροτραγικό στοιχείο, παρά την ανατροπή των πραγμάτων που παρακολουθούμε στην τελευταία του ενότητα: η σοκαρισμένη μητέρα, ο πατέρας και η υπηρέτρια, στην πρώτη ενότητα, ο έξαλλος καθηγητής και ο απερίγραπτος μαθητής, όπως και οι αντιδράσεις των συμμαθητών στη δεύτερη ενότητα, ο αφηνιασμένος νέος και οι μισο-ανόητες δεσποινίδες των σαλονιών στην τρίτη και στην τέταρτη ενότητα, η αδιανόητη συμπεριφορά του ήρωα στα όρια του παραλόγου στην πέμπτη ενότητα και τέλος, η τραγικότητα της απελπισίας του, που αγγίζει τα όρια του πραγματικού στο *Κόρο*. Ο Γαλαζής θεωρεί χωρίς αμφιβολία την κοινωνία συμβατική, προσπαθεί να αντιδράσει, για αυτό και η υιοθέτηση της προκλητικής συμπεριφοράς από μέρους του, ακόμη και, του μαύρου χιούμορ, μόνο έτσι βρίσκει διέξοδο στο γέλιο που προκαλούν οι φάρσες του ή εν πάσει περιπτώσει μόνο έτσι δικαιολογείται η συμπεριφορά του. Κινούμενος στα όρια του λογικού και του παράλογου, του φανταστικού με την έννοια του ασύλληπτου και του πραγματικού παίζει ουσιαστικά, κινείται σε ένα σαθρό υπόβαθρο, μένει επικίνδυνα μετέωρος, ενώ έχει υπονομεύσει την επικοινωνία του με τους άλλους. Ο ήρωας δεν συναντά σε όλη την πορεία του έργου, ωστόσο, παρά χίμαιρες, η ποιητική θλίψη και η επιθυμία απόδρασης, -μια σταθερά άλλωστε και στο έργο του Φιλύρα και από τα

βασικότερα στοιχεία της προσωπικότητας του, παραπέμπει εδώ σε ανάλογα έργα της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας, και ιδιαίτερα στον *Δον Κιχώτη*.

Το κυνήγι του ιδεατού, ιδιαίτερα, όπως αυτό αποτυπώνεται στην έκτη ενότητα, καθώς τα δεδομένα του πραγματικού φαίνονται περιοριστικά και ανεπαρκή, προκειμένου να κορεσθεί η ανάγκη του απόλυτου, που διακατέχει τον ήρωα αλλά και τον ποιητή κατ' επέκταση, έχει βάλλει σε ενέργεια στις προηγούμενες ήδη ενότητες μια πλήρως ελευθερωμένη και χειραφετημένη από κάθε περιορισμό φαντασία. Η αφήγηση, εδώ, έχει προχωρήσει αποτελεσματικά με τη βοήθεια μιας τολμηρής εικονοποιίας ικανής να αποδώσει με επιτυχία τις ερωτικές φαντασιώσεις αλλά και τη μεγαλομανία που διακρίνει τον ήρωα- ποιητή. Μια προσεκτικότερη ανάγνωση του ανοιχτού τέλους του διηγήματος θα μπορούσε να διευκολύνει την αποδοχή από μέρους μας, όπως γίνεται σαφές, της ταύτισης του ήρωα Γαλαζή με τον ποιητή Ρ. Φιλύρα. Ο Γαλαζής, λοιπόν, παρότι τον έχουν εγκαταλείψει όλοι και έχει μείνει απόλυτα μόνος, δεν χάνεται ούτε πεθαίνει, απλά τον παίρνει ο ύπνος, ένα διάλειμμα ίσως από τις ενασχολήσεις του, σε καμιά περίπτωση, όμως, το τέλος. Μεταφορικά στο σημείο αυτό υπαινίσσεται ο Φιλύρας τη συνέχιση της ύπαρξης του συγκεκριμένου χαρακτήρα, δηλαδή τη βιωσιμότητα του και στον εξωκειμενικό κόσμο. Ο Γαλαζής υπάρχει, θα μπορούσε κάλλιστα να υπάρχει για τον Φιλύρα. Είναι γνωστή και από το ποιητικό έργο του Φιλύρα η τάση του να υποστασιοποιεί όλο εκείνο το νεραϊδόκοσμο που παρελαύνει στα ποιήματα του, η πρόσληψη της πραγματικότητας από μέρους του τείνει συχνά να υλοποιεί το άυλο.

Την αλληγορική σύνδεση του ουτοπικού ήρωα με το πρόσωπο και τη μοίρα του ίδιου συγγραφέα του, δηλαδή την αυτοβιογραφική του υπόσταση την υπαινίχθηκε πρώτος ο Α. Χουρμούζιος. Ο Φιλύρας δημοσίευσε δυο αυτοβιογραφικά κείμενα [*«Η παράδοξη αυτοβιογραφία του ποιητή Ρώμου Φιλύρα»* και *«Η ζωή μου εις το Δρομοκαϊτειον»*] με παράδοξο περιεχόμενο λίγο πριν και κατά τη διάρκεια του εγκλεισμού του στο Δρομοκαϊτειο, τα οποία ξεφεύγουν από τα ρεαλιστικά όρια μιας κλασικής αυτοβιογράφησης. Στα κείμενα αυτά κυριαρχεί η απόλυτη μετάθεση και μυθοποίηση του πραγματικού με άξονα μια υπερτροφική και ναρκισσευόμενη καλλιέργεια του εγώ, σε σημείο που να συγχέονται τα όρια μεταξύ φαντασίας και πραγματικότητας. Ο ιστός της αφήγησης διαπλέκεται γύρω από μια πρόσμιξη αληθών αυτοβιογραφικών δεδομένων και στοιχείων της ελληνικής και της δυτικής ιστορίας. Έχουμε εδώ ονόματα διάσημων ιστορικών προσωπικοτήτων, τα οποία συμπλέκονται αυθαίρετα με την προσωπική και γενεαλογική ιστορία του αφηγητή, με τρόπο που προκαλεί έκπληξη. Οι αναφορές αυτές συνοδεύονται από μια εμμονή σε τίτλους ευγενείας και αξιώματα που πλαισιώνουν το πορτρέτο του «αυτοβιογραφούμενου» και το μυθοποιούν σε τέτοιο βαθμό, ώστε τα ρεαλιστικά κίνητρα της αυτοβιογράφησης συστηματικά να υπονομεύονται την ίδια τη στιγμή που τίθενται. Αν συγκρίνει κανείς το «Ο θεατρίνο της ζωής», με αυτά τα κείμενα, θα εντοπίσει κοινά μοτίβα, όπως την αυταρέσκεια και τον χιμαιρικό ερωτισμό, τα οποία φανερώνουν υπόγειους συνδέσμους, που θα πρέπει ν' αποδοθούν, μάλλον, σε κοινούς ψυχολογικούς μηχανισμούς. Θα μπορούσε μάλιστα να υποστηριχθεί ότι αυτού του είδους οι μηχανισμοί, τα συμπτώματα των οποίων παρουσιάζονται στην αυτοβιογραφική γραφή του ποιητή, μας προϊδεάζουν για τη μετέπειτα ψυχοπαθολογία του. Τα πεζά τελικά κείμενα του Φιλύρα λόγω των τολμηρών υπερβολών και των αντιθέσεων που ενσωματώνουν, παρουσιάζουν έκδηλα σημάδια νεωτερικότητας, όπως και τα ποιήματα του. Μιας νεωτερικότητας που δεν αφορά, όπως είδαμε, μόνο στο γεγονός της απομάκρυνσης από την αληθοφάνεια και της διάψευσης των προσδοκιών του αναγνώστη για μια ρεαλιστική αυτοβιογραφική αφήγηση αλλά και σε στοιχεία της γλώσσας και της τεχνικής της γραφής του.

2. Ο παραλογισμός των λογικών και ο ποιητής Ρώμος Φιλύρας

Παράσταση βασισμένη σε αυτοβιογραφικά κείμενα που δημοσιεύθηκαν στην «Κ» το 1929 του Η. Μαγκλίνη

«Θέλουν να σας κάνουν καλά. Αλλοίμονο, εκεί φτάνει ο παραλογισμός των λογικών. Καλά, δηλαδή να γυρίσετε πίσω, έξω στην τέφρινη πραγματικότητα, να ξαναδείτε πίσω με την κρίσι του ακέραιου μυαλού την πιο αβάσταχτη, την πιο αρμολογημένη αλλόφρονη λογική της ζωής που σκοτώνει την ανθρώπινη καρδιά. [...] Μα τι θα βάλετε στη θέση του οράματος εσείς οι λογικοί; [...] Καλοπροαίρετοι γιατροί μου, αν επιμένετε να με γιατρέψετε από κάτι, γιατρέψτε με από την λογική». Αυτά έγραφε ο ποιητής Ρώμος Φιλύρας μέσα από το Δρομοκαΐτειο. Εκεί πέρασε δεκαπέντε χρόνια από τη ζωή του, από το 1927 έως το 1942 – εκεί τελείωσε τις μέρες του, έχοντας τη μοίρα του Βιζυηνού και του Μητσάκη. Ένας άνθρωπος που παρακαλάει να τον γιατρέψουν από τη λογική, όσο αντιφατικό κι αν είναι το αίτημα του, δεν είναι έτσι απλά «τρελός» μα ένας πάσχων που βρίσκεται παράλληλα μέσα και έξω από την ασθένεια του.

Στην «Καθημερινή»

Αυτή η διπλή πτυχή βρίσκεται στο επίκεντρο της θεατρικής παράστασης «*Να μου στείλετε μια ρεπούμπλικα!*», βασισμένη στο αυτοβιογραφικό κείμενο του Φιλύρα «*Η ζωή μου εις το Δρομοκαΐτειον*» (1929), σε σκηνοθεσία του Γιάννη Αναστασάκη, που θα κάνει πρεμιέρα αυτή την Τετάρτη, 7 Οκτωβρίου.

Το «*Η ζωή μου εις το Δρομοκαΐτειον*» δημοσιεύθηκε για πρώτη φορά σε συνέχειες στην «*Καθημερινή*» πριν από ογδόντα ακριβώς χρόνια. Με πρωτοβουλία του Αιμίλιου Χουρμούζιου, ο οποίος είχε επισκεφθεί τον ποιητή στο ψυχιατρείο, η «*Καθημερινή*» δημοσίευσε το αυτοβιογραφικό αυτό κείμενο από τις 23 έως τις 29 Ιουνίου του 1929, συνοδεύοντας τις πρώτες δύο δημοσιεύσεις με φωτογραφίες του ποιητή μέσα από το Δρομοκαΐτειο.

Τι ήταν όμως αυτό που τράβηξε τον σκηνοθέτη Γιάννη Αναστασάκη να δραματοποιήσει τον βίο του ποιητή στο ιστορικό ίδρυμα; «Πριν από δύο καλοκαίρια έπεσε στα χέρια μου το βιβλίο “*Η ζωή μου εις το Δρομοκαΐτειον και άλλα αυτοβιογραφικά*”, σε επιμέλεια του καθηγητή Γιάννη Παπακώστα. Ήξερα τον Φιλύρα ως ποιητή αλλά μέσα από αυτή την έκδοση τον ανακάλυψα εκ νέου, ανατρέχοντας σε δοκίμια και μελέτες των Τάσου Κόρφη, Γιάννη Δάλλα κ. ά. Επέλεξα λοιπόν αποσπάσματα από το συνταρακτικό αυτό κείμενο, το οποίο αποτελεί τον βασικό κορμό της παράστασης, με “ενέσεις” όμως από ποιήματα που έγραψε μέσα σε αυτό το διάστημα και τα οποία χάριζε σε επισκέπτες ή έστελνε σε περιοδικά και εφημερίδες».

Κομψός

Ερευνώντας αρχεία και τη σχετική με το Δρομοκαΐτειο βιβλιογραφία, όπως τον τόμο «*Ιερά Οδός 303*», ο Γ. Αναστασάκης ανακάλυψε ότι στις λιγοστές επισκέψεις που είχε στο ίδρυμα ο Φιλύρας, παρακαλούσε τους επισκέπτες του «*να του στείλουν μια ρεπούμπλικα*». Η ίδια φράση απαντά και σε υποσημειώσεις ποιημάτων που έγραψε εκεί. «Είναι μια ενδιαφέρουσα παράκληση. Ήταν κοσμικός, φρόντιζε την εμφάνιση του κι ένα χρόνο προτού εισαχθεί στο Δρομοκαΐτειο, “έσκασε” στην Ελλάδα η μόδα της ρεπούμπλικας. Προφανώς θα ήθελε να είχε μια ο ίδιος, ήθελε ακόμα και μέσα στο ψυχιατρείο να είναι καλοντυμένος, να είναι κομψός. Ουσιαστικά, η παράσταση είναι έτσι στημένη ώστε ο κομψευόμενος Φιλύρας να υποδέχεται την επίσκεψη πολλών ανθρώπων στο Δρομοκαΐτειο, οπότε απευθύνεται σε αυτούς, σε πρώτο πρόσωπο».

Ο Φιλύρας έπασχε από σύφιλη οκτώ χρόνια προτού εισαχθεί στο ίδρυμα. Τα πρώτα χρόνια μέσα στο Δρομοκαΐτειο ο νους του δεν είχε διαταραχθεί, σιγά -σιγά όμως άρχισε να βυθίζεται στην παράνοια. Είκοσι τρία χρόνια έζησε με τη σύφιλη.

Το πρόγραμμα της παράστασης περιλαμβάνει και το ποίημα που έγραψε ο Κώστας Καρυωτάκης για τον Φιλύρα, με τον τίτλο «Υποθήκαι». Σχολιάζει ο Γ. Αναστασάκης: *«Ο Καρυωτάκης τον επισκέφθηκε στο Δρομοκαΐτειο και μετά έγραψε το ποίημα. Λέγεται ότι και ο Καρυωτάκης έπασχε από σύφιλη και δεν ήθελε να έχει την ίδια κατάληξη με τον Φιλύρα, πιθανώς αυτός να ήταν και ο βασικός λόγος της αυτοκτονίας του»*. Το 1927 εισήχθη ο Φιλύρας στο Δρομοκαΐτειο, ο Κώστας Καρυωτάκης αυτοκτόνησε το 1928.

Ίδρυματοποίηση

Το στοιχείο εκείνο που ελκύει τον Γ. Αναστασάκη είναι η παραδοχή του Φιλύρα ότι, ναι μεν είναι κλεισμένος σε ένα ψυχιατρείο ανάμεσα σε ψυχασθενείς, η αγωνία του όμως είναι ότι *«δεν είναι τόσο τρελός όσο θα έπρεπε. Επειδή διαθέτει μνήμη δεν είναι τόσο τρελός. Οι άλλοι εκεί μέσα δεν θυμούνται την έξω ζωή. Αυτός δεν ταυτίστηκε με τους άλλους, ήταν μια περιπλανώμενη σκιά ποιητή ανάμεσα σε ανθρώπους που έχουν χαθεί στον δικό τους κόσμο. Δεν ανήκει λοιπόν ούτε στους έξω ούτε στους μέσα. Πολλές φορές πέφτει σε αντιφάσεις, αν θέλει να ζήσει έξω με τους γνωστικούς, τους λογικούς ή να μείνει εκεί μέσα. Του αρέσει να λέει ότι ήταν επιλογή του το Δρομοκαΐτειο. Ένας αυτεγκλεισμός. Ίσως, τελικά, έχουμε μια κλασική περίπτωση ιδρυματοποίησης»*.

Έχαιρε εκτίμησης

Την εποχή που ο Φιλύρας εισάγεται στο γνωστό ίδρυμα, χαίρει ιδιαίτερης εκτίμησης στη φιλολογική Αθήνα της εποχής. Το πραγματικό του όνομα ήταν Ιωάννης Β. Οικονομόπουλος και είχε γεννηθεί στο Δερβένι Κορινθίας το 1888. Εγκαταστάθηκε στην Αθήνα και εργάστηκε σε αθηναϊκές εφημερίδες. Η ζωή του ήταν πολυτάραχη και το αφροδίσιο νόσημα ήταν τελικά αποτέλεσμα αυτού του άστατου βίου. Για το έργο του γράφτηκαν πολύ κολακευτικά λόγια. Ο Βάρναλης, για παράδειγμα, τον χαρακτήριζε *«ο Ρεμπώ της Ελλάδος»*, κάτι που θα επισημάνει κι ο Μαλακάσης, συσχετίζοντας την ποίηση του με το *«Μεθυσμένο καράβι»* του Ρεμπώ και τα *«Άσματα του Μαλντορόρ»* του Λωτρεαμόν.

«Πάντως, πριν καν μπει “μέσα”», επισημαίνει ο Γ. Αναστασάκης, «έκανε πράγματα που έδειχναν ότι δεν πάει καλά. Κατά τη διάρκεια των Βαλκανικών Πολέμων υπηρέτησε στην πρώτη γραμμή ως έφεδρος ανθυπολοχαγός, έχασε και δύο δάχτυλα. Όταν τραυματίστηκε, απέστειλε ο ίδιος τηλεγράφημα στην Αθήνα ότι πέθανε. Μόλις που πρόλαβε τη δημοσίευση νεκρολογιών, δικαιολογούμενος ότι “αστειευόταν”. Σε μια άλλη περίπτωση, σε ένα καφενείο στο Σύνταγμα, πήγε και κάθισε στο τραπέζι των στρατηγών λέγοντας σε όλους ότι είναι στρατηγός. Λίγη ώρα μετά, είδαν τον φρούραρχο να τον κωνηγάει σε όλο το Σύνταγμα! Τελικά, εξαιτίας της σύφιλης έχασε τον βαθμό του ανθυπολοχαγού. Έπειτα, ισχυριζόταν ότι ήταν γόνος Βυζαντινών αυτοκρατόρων και ότι ήταν ερωτευμένη μαζί του μια πριγκίπισσα της Ρουμανίας. Τα είχε γράψει αυτά, είχε δώσει δείγματα ότι το μυαλό του είναι πειραγμένο».

«Εγώ, ο νεκρός»

Η θεατρική παράσταση διαρκεί μία ώρα περίπου, όμως δεν αποτελείται από ξεκομμένα επεισόδια της ζωής του Φιλύρα. *«Λεπτό με λεπτό περνάνε ολόκληρα χρόνια κι έτσι διατρέχουμε τα 15 χρόνια της ζωής του εκεί μέσα. Το συγκινητικό είναι ότι η επιμονή του ήταν ως το θάνατό του να παραμείνει ποιητής. Είναι μια συμπύκνωση της ζωής και της σκέψης του και η παράσταση κλείνει με ένα παραλήρημα που περιλαμβάνει το αυτοβιογραφικό αυτό πεζό»*.

Το παραλήρημα αυτό φανερώνει τη δυναμική του λόγου του Φιλύρα. Ένα μικρό απόσπασμα: *«Και εγδυνόσυνα. Και εφορούσες εσύ αραχνοῦφαντο νυκτικό και εγώ απ' έξω τα σάβανα μου. Η κάμαρα σου, ευγενικά, χαριτωμένη, μικρή αρωματική κι απ' έξω απέραντος, μαύρος ο δρόμος. Τώρα κάτσε εσύ και κοιμήσου, εγώ τραβώ. Η μουσική ας πρηγηθεί. Άγνωστοι κόσμοι, πεθαμένοι αστέρες, πλανήτες με χρυσές ουρές, ας έμπουν μπροστά. Ο γαλαξίας ας ακολουθεί σαν χρυσή διαδήλωση. Έπειτα ας παραταχθούν τα εξαπτέρυγα των ερώτων. Έπειτα ο ίππος μου ο πολεμικός. Κι έπειτα εγώ, ο νεκρός».*

Το βιβλίο *«Η ζωή μου εις το Δρομοκαΐτειον και άλλα αυτοβιογραφικά»* του Ρώμου Φιλύρα, σε επιμέλεια του Γιάννη Παπακώστα, κυκλοφορεί από τις εκδόσεις Καστανιώτη.

N. Λαπαθιώτης (1888-1944)

1. Βιογραφικά

2. Εργογραφία:

I. Ποίηση

Τα πρώτα ποιήματα: Επιλογή. Αθήνα, Πυρσός, 1939.

Τα ποιήματα : Εισαγωγή, σχόλια, παρουσίαση Άρη Δικταίου. Αθήνα, Φέξης, 1964.

II. Μεταφράσεις

H.G. Wells, Η μηχανή που τρέχει μες στο χρόνο. Αθήνα, Βασιλείου, 1921.

Gide Andre, Όσκαρ Ουάιλντ. Αθήνα, Φλόγα, 1944.

III. Θέατρο

Νέρων ο τύραννος: Δράμα εις δύο πράξεις. Αθήνα, 1901.

IV. Αυτοβιογραφικά κείμενα

Η ζωή μου: Απόπειρα συνοπτικής αυτοβιογραφίας, Φιλολογική επιμέλεια Γιάννης Παπακώστας. Αθήνα, Στιγμή, 1986.

V. Συγκεντρωτικές εκδόσεις

Τα Ποιήματα: Εισαγωγή, σχόλια, παρουσίαση Άρης Δικταίος. Αθήνα, Φέξης, 1964.

3. Ενδεικτική Βιβλιογραφία:

4. Αφιέρωματα περιοδικών

5. Το έργο του N. Λαπαθιώτη

1. Βιογραφικά

Ο Ν. Λαπαθιώτης γεννήθηκε στις 31 Οκτωβρίου 1888 στην Αθήνα. Ήταν το μοναχοπαίδι πλούσιας και αριστοκρατικής οικογένειας. Η μητέρα του ήταν ανηψιά του Χαρίλαου Τρικούπη, στο σπίτι του οποίου ανατράφηκε. Οι προγονοί της συμμετείχαν στην έξοδο του Μεσολογγίου κατά τη διάρκεια της ελληνικής επανάστασης. Ο πατέρας του Κυπριακής καταγωγής ήταν στρατιωτικός και συγχρόνως μαθηματικός. Μάλιστα, ως οπαδός του Βενιζέλου, είχε γίνει και υπουργός σε δύσκολες και ταραγμένες πολιτικά εποχές. Τα πρώτα του μαθήματα τα διδάσκει κατ' οίκον. Σε ηλικία δέκα ετών μετακόμισε με την οικογένεια του στο Ναύπλιο, όπου τέλειωσε το σχολείο, εκτός από τα ελληνικά, έμαθε γαλλικά και αγγλικά. Αν και ποτέ δεν πήρε μαθήματα ιταλικών, τα μιλούσε αρκετά καλά. Ο Τ. Άγρας αναφέρει ότι ο Λαπαθιώτης γνώριζε και τα Αρβανίτικα, για τα οποία σχεδίαζε κι ένα λεξικό. Επίσης, πήρε μαθήματα μουσικής με δασκάλα του στο πιάνο την Αθηνά Σερεμέτη. Τέλος, όπως ομολογεί ο ίδιος ο ποιητής, αν και δεν παρακολούθησε μαθήματα ζωγραφικής, είχε *«μια φυσική κλίση στο σκιτσάρισμα»*. Το 1899 γράφεται στο Εθνικό Λύκειο και το 1905 εισάγεται στη Νομική Σχολή, από την οποία αποφοίτησε το 1909, χωρίς όμως στη συνέχεια ν' ασκήσει κάποιο επάγγελμα σχετικό με τις σπουδές του, γιατί μόλις πληροφορήθηκε ότι έπρεπε να κάνει την πρακτική άσκηση του σε κάποιο δικηγορικό γραφείο κι έπειτα να δώσει νέες εξετάσεις, *«τότε»*, όπως είπε, *« παραιτήθηκα ολότελα, και διαβολόστειλα και τα νομικά και το καλό τους»*. Το 1914 υπηρετεί την στρατιωτική του θητεία. *«Τον Ναπολέοντα τον βαφτίσαμε Κομήτη του Χάλεϋ, που τόσο μας είχε ανησυχήσει το 1911. Τόσο σπάνια τον βλέπαμε»*, παρατηρεί ο Τάσος Ι. Μουμτζής, ο οποίος ήταν ο προπαιδευτής του. Πάντως υπηρέτησε ως έφεδρος ανθυπολοχαγός κατά τη διάρκεια των Βαλκανικών πολέμων, όπου και πολέμησε.

Η οικογένεια του μετακόμιζε συχνά από σπίτι σε σπίτι. Τουλάχιστον δέκα μετακομίσεις μέχρι το 1902 στο κέντρο της Αθήνας και κυρίως γύρω από την πλατεία της Ομόνοιας. Η τελική εγκατάσταση *«απ' τα κεντρικά μας σπίτια»* όπως γράφει στην αυτοβιογραφία του ο ποιητής είχε σαν αποτέλεσμα *«να βρεθούμε σε μια ερημιά γιατί το μέρος ήταν ερημιά, για τη μικρή πρωτεύουσα της εποχής εκείνης»*. Παρά το γεγονός αυτό ήταν πιστός και θερμός εραστής της Αθήνας. Η αγάπη του για την πρωτεύουσα αποδεικνύεται και από τις νυχτερινές περιπλανήσεις του *«στις μικροσυννοικίες στο Μεταξουργείο, το Θησείο, τη Δεξαμενή και το Παγκράτι»* ή ακόμα και έξω από τα όρια της Αθήνας, όπως στον Πειραιά ή το Μενίδι. Ταξίδεψε ελάχιστα, όλα τα ταξίδια του εκτός από ένα γίνονται μέσα στην επικράτεια. Επειδή ο πατέρας του προσχώρησε στο κίνημα του Βενιζέλου, ταξίδεψε μαζί του το 1916 στη Θεσσαλονίκη. *«Πολλοί παλαιοί μου φίλοι, όταν εγύρισα, έπαψαν να με χαιρετούν... τ' ότι προσχώρησα στο κίνημα κείνο ήτανε γι' αυτούς ατιμία, που δε μπορούσε με κανένα τρόπο να μου συγχωρεθεί»*. Πράγματι συμμετείχε το 1917 στο κίνημα της Εθνικής Άμυνας, τις τελευταίες μάλιστα μέρες του ίδιου έτους ακολούθησε τον πατέρα του ως ιδιαίτερος γραμματέας στην Αίγυπτο, εδώ, στην Αλεξάνδρεια γνωρίζεται με τον Καβάφη. Από τότε αρχίζει η φιλία των δύο ποιητών, οι οποίοι και αλληλογραφούσαν αραιά μεταξύ τους, μέχρι το θάνατο του τελευταίου το 1933.

Στα γράμματα και στις τέχνες εμφανίζεται για πρώτη φορά με δημοσιεύσεις του στο περιοδικό «*Διάπλαση των παιδών*» το 1897 σε ηλικία μόλις εννέα ετών με το ψευδώνυμο «*Αιθήρ*». Αργότερα, επανεμφανίστηκε στο ίδιο περιοδικό με το ψευδώνυμο «*Όψιμος Κρίνος*». Επίσημα εμφανίζεται το 1901, όταν ο πατέρας του τυπώνει το έμμετρο θεατρικό έργο του, «*Νέρων ο Τύραννος*». Φαίνεται ότι, εκτός από το τύπωμα, ο πατέρας του Λαπαθιώτη ανέλαβε και τις διορθώσεις του κειμένου του νεαρότατου και επίδοξου συγγραφέα. Ο ίδιος ο ποιητής αργότερα στην αυτοβιογραφία του αναφέρει: «*Στον Νέωνα τον Τύραννο υπήρχε κι ένας αναχρονισμός, ένας πρώτου μεγέθους μαργαρίτης! Σε κάποιο μέρος η Οκταβία έλεγε στον Οκτάβιο, τη στιγμή που αυτός λιποψυχούσε, απ' το φλογερό τον έρωτά του: «Αλλά, Οκτάβιε, λοιπόν, τι έχεις; Έχεις ρίγη; / Το πρόσωπο σου χλώμιασε! Θέλεις σαμπάνια λίγη;» Πριν, όμως, τυπωθεί, ο πατέρας μου επενέβη και μου τον διόρθωσε: «Το πρόσωπο σου χλώμιασε! Τί αφορμή σε θίγει;» Κι, έτσι, το έργο είδε άμεμπτο το φως, σ' άψογους κι ομαλότατους δεκαπεντασύλλαβους». Τέλος, σε ηλικία μόλις δεκαεφτά χρόνων το 1905, εμφανίζεται με δύο ποιήματα του, τα: «*Έκσταση*» και «*Το παράπονο του τραγουδιστή*», στις σελίδες του λογοτεχνικού περιοδικού «*Νουμάς*». Από τότε αρχίζει να δημοσιεύει συνεχώς το έργο του σε διάφορα περιοδικά της Αθήνας, της Κύπρου και της Αιγύπτου.*

Ήταν ένας από τους δέκα ιδρυτές και συντάκτες του λογοτεχνικού περιοδικού «*Ηγησώ*» (1907), στην αυτοβιογραφία του μάλιστα μας δίνει αρκετές πληροφορίες για τη διαδικασία έκδοσης του περιοδικού και τους συνεργάτες του, παρατηρώντας: «*Τώρα που συλλογίζομαι το μηχανισμό εκείνης της εκδόσεως, βλέπω πως το σύστημα της ήταν τέλειο*». Στα δέκα συνολικά τεύχη του περιοδικού δημοσίευσε δεκαέξι ποιήματα ως το 1908, οπότε αυτό έκλεισε και ο Λαπαθιώτης άρχισε τη λογοτεχνική και δημοσιογραφική συνεργασία του με την εφημερίδα *Εσπερινή* και το περιοδικό *Ελλάς* του Σ. Ποταμιάνου. Τον ίδιο χρόνο γνωρίστηκε με το Χρηστομάνο και το Σικελιανό. Ακολούθησαν συνεργασίες του με τα περιοδικά, *Δάφνη* και *Ανεμώνη* (1909-1910). Το 1914 δημοσιεύεται στο περιοδικό «*Νουμάς*» το περίφημο «*Μανιφέστο*» του. Το κείμενο αυτό ξεσήκωσε φιλολογικές θύελλες και τάραξε τα λιμνάζοντα νερά στο χώρο της καλλιτεχνικής δημιουργίας, αφ' ενός μεν διότι επιτίθεται στους παλιότερους καλλιτέχνες και συγγραφείς, αφ' ετέρου δε επειδή προσκαλεί τους νεότερους να συνεργαστούν μαζί του για «*το γκρέμισμα των Ψεύτικων Ειδώλων που κυριαρχούν*». Ο Λαπαθιώτης, όμως, όχι μόνο δεν αποσκοπούσε σε αυτή την επίθεση, αλλά ούτε μπορούσε να προβλέψει τις συνέπειες και τις αντιδράσεις που προκάλεσε η δημοσίευση αυτού του κειμένου. Επιφυλλίδες και άρθρα των παλιότερων συγγραφέων που τον κατακεραυνώνουν, συναντήσεις των νεότερων, οι οποίοι είχαν ενθουσιαστεί και στις οποίες δεν πήγε ποτέ ο ίδιος, αν και τον περίμεναν. Στο τέλος ο ποιητής, προκειμένου να εκτονωθεί η κρίση που είχε ξεσπάσει, ομολόγησε ότι αυτό το κείμενο το έγραψε σε μια στιγμή ανίας, επειδή δεν είχε ποιητική έμπνευση. Στη συνέχεια θα συνεργασθεί με την εφημερίδα, *Ελεύθερο Βήμα* (από το 1924) με το περιοδικό, *Η Διάπλασις των παιδών* (1925), με το περιοδικό, *Μπουκέττο* (1931), με τη *Νέα Εστία* (1933), την *Πνευματική Ζωή* (1938) και τα *Νεοελληνικά γράμματα* (1940).

Το 1937 πέθανε η μητέρα του και τρία χρόνια αργότερα ο πατέρας του, ο θάνατος του οποίου είχε καταλυτική επίδραση στη ζωή του ποιητή. Ο ποιητής μόλις το 1939, μετά από μια τριανταπεντάχρονη συνεχή παρουσία του στα νεοελληνικά γράμματα κυκλοφορεί σε βιβλίο μια πρώτη επιλογή ποιημάτων του - *Τα πρώτα ποιήματα* (1939), η οποία περιέχει πενήντα μονάχα τίτλους και όπως παρατηρεί ο Δημήτρης Δασκαλόπουλος «*αντιπροσωπεύουν λιγότερο από το ένα τέταρτο της συνολικής παραγωγής του*». Ως προς τις πολιτικές του πεποιθήσεις, ήταν κι αυτός υποστηρικτής

του Βενιζέλου, με τον οποίον είχε γνωριστεί στη Θεσσαλονίκη το 1916. Αργότερα, κατά τη διάρκεια της γερμανικής κατοχής, βοήθησε κι έκρυψε στο σπίτι του «παράνομους» και «κυνηγημένους». Πρώτος ο ιστορικός Τ. Βουρνάς μας κάνει λόγο γι' αυτό το γεγονός: «Ο Λαπαθιώτης, πριν αυτοκτονήσει, φρόντισε ν' αποκτήσει σύνδεσμο με τον εφεδρικό ΕΛΑΣ της περιοχής Εξαρχείων, όπου κατοικούσε, και μια μέρα έμπασε, μυστικά στο σπίτι του, μια ομάδα ανταρτών και τους πρόσφερε για τον αγώνα, τα όπλα του πατέρα του». Ο κριτικός της λογοτεχνίας, ο Β. Βαρίκας, μας πληροφορεί, επίσης, για το ίδιο θέμα: «Σημειώνω ενδεικτικά τη συμπάθεια, που από τα πρώτα ακόμη χρόνια του Μεσοπολέμου, σύμφωνα με αδιαμφισβήτητες πληροφορίες, έδειχνε ο Λαπαθιώτης προς το σοσιαλιστικό κίνημα, φτάνοντας ως το σημείο να παρακολουθεί ακόμη και δημόσιες συγκεντρώσεις, και που συνεχίστηκε ως το τέλος της ζωής του, αφού και στην πλήρη κατάρρευση του, κατά την κατοχή, δεν αρνιόταν να φιλοξενήσει στο σπίτι του παράνομους». Στο σημείο αυτό ίσως θα πρέπει να αναφερθεί και η επιστολή του Λαπαθιώτη με ημερομηνία 1-5-1927- προς τον Αρχιεπίσκοπο Αθηνών Χρυσόστομο, με την οποία ζήτησε τη διαγραφή του από τις δέλτους της χριστιανικής εκκλησίας. Η ενέργεια του αυτή δεν είναι αποτέλεσμα, ωστόσο, της συμπάθειας του προς τον κομμουνισμό, αλλά μάλλον μια υπαγόρευση των γενικότερων αισθητικών πεποιθήσεων του ποιητή.

Όσο ζούσε ο Λαπαθιώτης, αλλά πολύ περισσότερο μετά τον θάνατο του, γράφτηκαν πολλά και διάφορα για τον τρόπο ζωής του. Μιας ζωής που σαφώς κινιόταν έξω από τα κοινά αποδεκτά πλαίσια της εποχής του, γεμάτης ακραίες εμπειρίες, που αναμφίβολα τον έφεραν αρκετά κοντά με το κοινωνικό γίνεσθαι και τις ποικίλες ζυμώσεις κι εξελίξεις της εποχής του. Αν ο ποιητής ζούσε σήμερα, οι επιλογές του δεν θα προκαλούσαν ιδιαίτερες αντιδράσεις, ίσως και να φαίνονταν «φυσιολογικές», σύμφωνες, σχεδόν με τους σύγχρονους ρυθμούς. Μέσα στα πλαίσια, όμως, της εποχής που έζησε στη μικρή Αθήνα των πρώτων δεκαετιών του 20^{ου} αιώνα ο τρόπος ζωής του ποιητή αποτελούσε μια διαρκή πρόκληση στα μάτια των ανθρώπων. Είναι γεγονός, πως η ομοφυλοφιλία του και η χρήση ναρκωτικών ουσιών είχε σαν αποτέλεσμα να γνωρίζουμε σήμερα περισσότερο για τη ζωή παρά για το έργο του. Το βάρος έπεσε στην ιδιότητα του ως «*παραστρατημένου*» ανθρώπου, αντί σ' εκείνη του δημιουργού. Οι συγκεκριμένες αποκλίσεις και ιδιαιτερότητες του Λαπαθιώτη, αποτελούν έναν ολόκληρο τρόπο ζωής και σκέψης, τον οποίο ένας άλλος άνθρωπος περισσότερο μπορεί να βιώσει παρά να γράψει υποθετικά γι' αυτόν. Ιδιαίτερη ήταν η αγάπη που έτρεφε για την μητέρα του, για την οποία έγραψε μερικά από τα καλύτερα ποιήματα του. Υπερβολική ήταν και η αγάπη του για τα ζώα και ιδιαίτερα τις γάτες.

Δεν εργάστηκε ποτέ, αλλά ζούσε από τα αποθέματα της οικογενειακής περιουσίας. Όταν άρχισαν να σώνονται κι αυτά, «*άρχισε να πουλά τα πρώτα, πιο περιττά πράγματα. Συνέχισε με τα αντικείμενα που δεν επρόκειτο να χρησιμοποιήσει ποτέ, όλα αυτά για ένα κομμάτι ψωμί. Το κτήμα στην Πάτρα επίσης. Για να καταλήξει στα βιβλία*». Οι οικονομικές δυσχέρειες που αντιμετώπιζε κατά τη διάρκεια της γερμανικής κατοχής, οι σωματικές και ψυχικές ταλαιπωρίες που είχε υποστεί, επεξέτειναν την αυξανόμενη με το πέρασμα του χρόνου μοναξιά και μελαγχολία του, με αποτέλεσμα να οδηγηθεί με μαθηματική σχεδόν ακρίβεια στην αυτοχειρία. Αυτοπυροβολήθηκε το 1944 στο σπίτι του στα Εξάρχεια θέτοντας τέλος στη ζωή του. Κηδεύτηκε με έρανο έπειτα από τέσσερις ημέρες, κατά την επιθυμία του, φοβούμενος το φαινόμενο της νεκροφάνειας.

Βιβλιογραφία:

Α.Β. Στρατή : «*Πενήντα συν κάτι: Περί έρωτος*», περ. Οδός Πανός (αφιέρωμα στον Λαπαθιώτη), Αθήνα

Ε.ΚΕ.ΒΙ: Βιογραφίες συγγραφέων

2. Εργογραφία:

Ι. Ποίηση

Τα πρώτα ποιήματα: Επιλογή. Αθήνα, Πυρσός, 1939.

Τα ποιήματα : Εισαγωγή, σχόλια, παρουσίαση Άρη Δικταίου. Αθήνα, Φέξης, 1964.

ΙΙ. Μεταφράσεις

H.G. Wells, Η μηχανή που τρέχει μες στο χρόνο. Αθήνα, Βασιλείου, 1921.

Gide Andre, Όσκαρ Ουάιλντ. Αθήνα, Φλόγα, 1944.

ΙΙΙ. Θέατρο

Νέρων ο τύραννος: Δράμα εις δύο πράξεις. Αθήνα, 1901.

ΙV. Αυτοβιογραφικά κείμενα

Η ζωή μου: Απόπειρα συνοπτικής αυτοβιογραφίας, Φιλολογική επιμέλεια Γιάννης Παπακώστας. Αθήνα, Στιγμή, 1986.

V. Συγκεντρωτικές εκδόσεις

Τα Ποιήματα: Εισαγωγή, σχόλια, παρουσίαση Άρης Δικταίος. Αθήνα, Φέξης, 1964.

3. Ενδεικτική Βιβλιογραφία:

Άγρας Τ.: «*Λαπαθιώτης Ναπολέων*», στη *Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια* 15, Αθήνα 1931.

Άγρας Τ.: «*Εργον τέχνης*», περ. *Νέα Εστία* 35, ετ. ΙΗ΄, 1/1/1944, αρ.398, σ.96-99.

Βαρίκας Β.: «*Ένας νεορομαντικός. Ναπολέων Λαπαθιώτης: Ποιήματα*», στο *Συγγραφείς και κείμενα Α΄* (1961-1965), Αθήνα 1975, σ.284-288

Βαϊανός Μ.: «*Ένας θάνατος, μια πικρή και θλιβερή ιστορία*», περ. «*Νέα Εστία*» αρ.881 (15.3.1964)

Βάρναλης Κ.: «*Αισθητικά – Κριτικά*» Β΄, Αθήνα 1958, σ.271

Δικταίος Α.: «*Τα ευρισκόμενα*», περ. *Νέα Εστία* ΟΕ΄, 15/3/1964, σ.382-389.

Δικταίος Α.: «*Ναπολέον Λαπαθιώτης- Τα ποιήματα*», Αθήνα 1964.

Δικταίος Α.: «*Ναπολέον Λαπαθιώτης*», Αθήνα 1984.

Ζήρας Α. : «*Ο Λαπαθιώτης αισθητικός και αισθησιακός*», περ. «*Διαβάζω*» αρ.95, (30.5.84)

Κόρφης Τ.: «*Ναπολέον Λαπαθιώτης: Συμβολή στη μελέτη της ζωής και του έργου του*», Αθήνα 1985.

Τάσος Κόρφης Τ.: «*Η αισθητική του Λαπαθιώτη μέσα από το ημερολόγιο του*», περ. «*Διαβάζω*» αρ.95 (30.5.84)

Κωστίου Κ.: «*Λαπαθιώτης Ναπολέον*», στο *Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό* 5, Αθήνα 1986.

Μαλάνος Τ.: «*Αναμνήσεις ενός Αλεξανδρινού*», Αθήνα 1971, σ.233

Μπαστιάς Κ.: «*Συνέντευξη με τον Λαπαθιώτη*», περ. *Εβδομάς* Δ΄, 4/4/1931, σ.906.

Ξενοπούλου Γ.: «*Το μανιφέστον*», περ. *Ελλάς* (22.5.1914)

Παναγιώτου Γ. – Τ. Κόρφης – Ν. Χριστιανόπουλος: «*Βιβλιογραφικά στο Λαπαθιώτη*», περ. *Διαγώνιος* Ε΄ αρ.18, Θεσσαλονίκη (4-6/1969), σ.72-81

Παλοδήμου Α.: «*Οι απόψεις του Λαπαθιώτη για τον υπερρεαλισμό*», περ. «*Διαβάζω*» αρ.95 (30.5.84)

Παπανικολάου Μ.: «*Ναπολέοντος Λαπαθιώτη: Ποιήματα*», περ. *Νέα Εστία* 28, ετ. ΙΔ΄, 1/8/1940, αρ.327, σ.968-970.

Παπατσώνης Τ.Κ.: «*Ο Λαπαθιώτης μετέωρο και σκιά*», περ. *Νέα Εστία* 35, ετ.ΙΗ΄, 1η/1/1944, αρ.398, σ.86-95.

Παράσχος Κ.: «*Ναπολέον Λαπαθιώτης*», περ. *Νέα Εστία* 35, ετ.ΙΗ΄, 1/1/1944, αρ.398, σ.80-85.

Πιερίδης Γ.: «*Ναπολέων Λαπαθιώτης: Τα τελευταία του χρόνια*», περ. *Φιλολογική Πρωτοχρονιά* 1947, σ.93.
Στεργιόπουλος Κ.: «*Ένας αθηναίος Ντόριαν Γκρέν: Ο Ν. Λαπαθιώτης και η ποίηση του*», περ. *Νέα Εστία* ΟΕ', 15/3/1964, αρ.881
Στεργιόπουλος Κ.: «*Ένας Αθηναίος Ντόριαν Γκρέν: Ο Ν. Λαπαθιώτης και η ποίηση του*», στο *Περίδιαβάζοντας Α' Από τον Κάλβο στον Παπατσώνη*, Αθήνα 1982, σ.126-139.
Τριβιζιάς Σ.: «*Δέκα και ένα άγνωστα στιχουργικά γυμνάσματα του Λαπαθιώτη*», περ. *Πόρφυρας* 69, 4-6/1994, σ.149-157.
Χάρης Π.: «*Κριτική για τα Ποιήματα*», εφ. *Πρωία*, 17/5/1940.
Χάρης Π.: «*Ένα χρέος*», περ. *Νέα Εστία* 35, ετ.ΙΗ', 1/1/1944, αρ.398, σ.100-101.
Χατζίνης Γ.: «*Το δράμα του Ν.Λαπαθιώτη*», εφ. *Η Καθημερινή*, 1/12/1954.
Χουρμούζιος Α.: «*Κριτική για τα Ποιήματα*», εφ. *Η Καθημερινή*, 15/1/1940.
Χριστιανόπουλος Ν.: «*Δοκίμια, σειρά πρώτη*», Θεσσαλονίκη 1965, σ.24.

4. Αφιερώματα περιοδικών

Η Λέξη33, 3-4/1984.
Νέα Εστία35, 1η/1/1944, αρ.398.
Διαγώνιος1, ετ.2, 1/1959.
Νέα Εστία75, 15/3/1964, αρ.881.
Νέα Σύνορα6, 3-6/1970.
Νέα Σύνορα7, 7-9/1970.
Διαβάζω95, 30/5/1984

5. Το έργο του Ν. Λαπαθιώτη

Ο Ν. Λαπαθιώτης ξεκίνησε την ενασχόληση του με την ποίηση με σαφείς επιρροές από το ρεύμα του αισθητισμού. Νεανικά του πρότυπα στάθηκαν: οι Walter Pater και Oscar Wilde. Ο ποιητής ανήκει στην αθηναϊκή νεορομαντική και νεοσυμβολιστική σχολή, αποτελεί δε μαζί με τον Φιλύρα, τον Ουράνη, τον Καρυωτάκη, τον Άγρα και τον Παπανικολάου έναν από τους κυριότερους εκπροσώπους της. Ολόκληρη η εν λόγω σχολή χαρακτηρίζεται κατά τον Κ. Στεργιόπουλο από μια γενική κόπωση και απαισιοδοξία, συνδυασμένη με την αίσθηση του ανικανοποίητου και του αδιέξοδου. Κλείνεται στο απομονωμένο άτομο, βρίσκει τόνους για να υμνήσει τη φθορά ή καταφεύγει στη μνήμη και στην ομορφιά ανακατεύοντας τα μέτρα και τους ρυθμούς της παράδοσης, σπάζοντας τη λογοκρατική αντίληψη που επικρατούσε ως εκείνη τη στιγμή και προετοιμάζοντας κατ' αυτόν τον τρόπο το έδαφος για τις νέες τάσεις. Πρόκειται για περιέργη διασταύρωση της καθαφικής πολιτείας με τη ρομαντική Αθήνα που πέτυχε χάριν του γαλλικού συμβολισμού και των Ευρωπαϊών esthetes του 19^{ου} αιώνα. Ο ρομαντισμός, και η επιστροφή στο παρελθόν, ο εκλεκτισμός και η λεπτεισθησία, ο συμβολισμός κι ο αισθητισμός, ο κοσμοπολιτισμός, η τάση της φυγής και η στροφή προς τα πράγματα και τα αισθητά αποτελούν τα κύρια γνωρίσματα της.

Ο Λαπαθιώτης είναι ο κατ' εξοχήν νεορομαντικός της σχολής, αυτός που συνεχίζει τη ρομαντική παράδοση ύστερα από τον Πολέμη και τον Μαλακάση με τα παραμύθια και τα βασιλόπουλα, τα φεγγάρια, τα λάιτ-μοτιβ και τις ρομαντικές κορόνες. Η διάθεση προς την απελπισμένη αναπόληση, ο αποκλειστικά συγκινημένος τόνος αποτελούν γνωρίσματα της τέχνης του. Επηρεασμένος, ωστόσο, από τον αισθητισμό καθάρισε τον έως τότε ρομαντικό λόγο των Αθηναίων ρομαντικών από το στόμφο και τη μεγαληγορία, από την πατριδολατρεία και τον ψευδοαττικισμό και

ανανέωσε το ρομαντισμό κρατώντας τη διάθεση του ρομαντικού και μπολιάζοντας τα βασιλόπουλα του Πολέμη και το τραγούδι του Μαλακάση με στοιχεία εκλεκτισμού και λεπτεισθησίας.

Μαζί με τον νεορομαντισμό ο Λαπαθιώτης έφερνε και τους πρώτους ευπαθείς τόνους, ότι ονομάστηκε τότε νέα ευαισθησία. Όλο αυτό το τραγούδι τονισμένο πάνω στο δεκαεξασύλλαβο του Μαλακάση και φιλτραρισμένο με το φίλτρο του συμβολισμού και του αισθητισμού, την καλοδουλεμένη λέξη. Περισσότερο από καθαρά ρομαντικός ο Λαπαθιώτης ήταν ναρκισσευόμενος και ωραιοπαθής. Ο αισθητισμός έχει κατά βάθος πολλή άρνηση και απιστία. Ο esthete τα βρίσκει όλα ανούσια στη φυσική τους κατάσταση, όταν δεν περιβάλλονται από την αίγλη της ομορφιάς. Δεν βλέπει κανένα άλλο νόημα, κανένα σκοπό σ' όλο αυτό που λέγεται ζωή. Η έννοια της ζωής ήταν κάποτε μέσα του ταυτόσημη με την έννοια του θαύματος, αλλά η σύγκριση με την πραγματικότητα εκμηδένισε το θαύμα. Έτσι, έφτιαξε ένα υποκατάστατο του: *την αισθητική συγκίνηση*, για να εξακολουθεί να ζει με το να είναι αισθητικά συγκινημένος. Έγινε, δηλαδή, μια εκτροπή από πολύ νωρίς που διακυμαίνεται από την απλή απόκλιση ως τις ακρότατες συνέπειες, την ανεδαιφικότητα. Από την άποψη αυτή ο Λαπαθιώτης υπήρξε ένας γνήσιος esthete, η ποίηση του είναι η βιωμένη έκφραση ενός ανθρώπου που έκανε πρώτα τη ζωή του τέχνη. Μια τέχνη κάπως μετέωρη, απαλλαγμένη από κάθε στοιχείο ικανό να ταράξει την ενότητα του κόσμου του, ποίηση του ονείρου πιο πολύ παρά της πραγματικότητας προορισμένη να αντλεί το φως της όχι από την ακτινοβολία του ήλιου αλλά από τη φευγαλέα λάμψη του φεγγαριού. Αυτό που, ωστόσο, κατά τον Κ. Στεργιόπουλο λείπει από την ποίηση του και την αφήνει μετέωρη, χωρίς να μπορεί να πιάσει ρίζες και να δεθεί με την ουσία και το βάρος της ζωής, είναι το ένστικτο και η ζωική ορμή, ότι δηλαδή εντείνει τις αντιθέσεις και προκαλεί συγκρούσεις. Στην ποίηση του απουσιάζουν οι υλικές αντιστάσεις και κυριαρχούν τα αφηρημένα: τα συναισθήματα, οι διαθέσεις, οι καταστάσεις και οι φευγαλέες εντυπώσεις, ενώ τα συγκεκριμένα εξατμίζονται και συμβολοποιούνται. Ο Λαπαθιώτης έχει μουσική αντίληψη του κόσμου, σπάνια βρίσκουμε ποιήματα του που να δίνουν μια ενιαία εικόνα, μια παράσταση ζωγραφική σε συγκεκριμένο χώρο. Οι ποιητικές του εικόνες εμφανίζονται συνήθως σκόρπιες χωρίς συνοχή μεταξύ τους. Η συνοχή του ποιήματος και η βαθύτερη σύσταση του λόγου του βγαίνουν από τη μουσική του διάθεση. Θαρρείς κι οι εικόνες του υπάρχουν, για να επιτείνουν όχι τις οπτικές αλλά τις ακουστικές εντυπώσεις.

Συνήθως το μουσικό στοιχείο συμβαδίζει με τα αφηρημένα και το ζωγραφικό με τα συγκεκριμένα. Στο Λαπαθιώτη τα πράγματα ελάχιστα κάνουν την εμφάνιση τους. Ενώ οι περισσότεροι της σχολής του λίγο ως πολύ εισάγουν στην ποίηση τους και πεζολογικά στοιχεία στρέφοντας την προς τα συγκεκριμένα και τα αισθητά, από την ποίηση τη δική του τέτοια στοιχεία λείπουν και όπου υπάρχουν, υπάρχουν μόνο ως αποτυχημένη ποίηση. Γιατί με όλη την καλλιτεχνική φροντίδα που τον χαρακτηρίζει, με όλη την επίμονη επεξεργασία σπρωγμένη ως την εκζήτηση, δεν καταφέρνει να αποφύγει και μια τάση, που κάποτε τον οδηγεί προς την πεζολογία. Αρκετά, βέβαια, από τα καλά ποιήματα του, με το να τα δουλεύει και να τα ξαναδουλεύει κάθε τόσο και μάλιστα σε απομακρυσμένα από το πρώτο γράψιμο χρονικά διαστήματα προσπαθώντας να τα κάνει τελειότερα ή και να τα προσαρμόσει στη νέα του ψυχολογική κατάσταση, τα χάλασε στο τέλος. Όπως παρατήρησε ο Παπατσώνης στη μελέτη του, *Ο Λαπαθιώτης μετέωρο και σκιά*, όλα τα ποιήματα του από τα χρόνια της αίγλης ιδωμένα σήμερα φαίνονται της ίδιας διάθεσης. Η αισθητική διαφορά που παρουσιάζουν είναι διαφορά ποιότητας και ειλικρίνειας. Ρομαντικότερος στην αρχή όσο ήταν μετέωρο τραγούδησε την έκσταση. Ύστερα, όταν έγινε σκιά τραγούδησε

την πτώση, τη διάψευση και το βαθύ καημό του που δε διαρκεί το θαύμα. Μα και στη μια και στην άλλη περίπτωση υπάρχει στο βάθος το ίδιο πεισιθανάτο σπέρμα και η ίδια ονειρική διάθεση να αποδράσει. Η διαφορά πρέπει να παραδεχθεί κανείς ανάμεσα στο Λαπαθιώτη μετέωρο και στο Λαπαθιώτη σκιά είναι αρκετή, έτσι, ώστε η δεύτερη φάση του να βαραίνει σημαντικά σε σύγκριση με την πρώτη. Γιατί, αν στην αρχή η ποίηση του ήταν για αυτόν μια καλλιτεχνική πόζα, όταν ήρθε ο πραγματικός *απαυδησμός* και ο θρήνος για τη χαμένη ζωή, τότε ο θάνατος έγινε αληθινά λυτρωτικό όνειρο, μοναδική διέξοδος ζωής και τέχνης.

Όπως όλοι οι ερασιθάνατοι πιστεύει στη λυτρωτική δύναμη του θανάτου. Η λύτρωση αυτή δεν είναι απαλλαγμένη από κάποια ελπίδα, όσο κι αν η στάση του σε ορισμένα σημεία εμφανίζεται σταθερά αρνητική και χωρίς την πίστη που έχουν οι άλλοι. Από τους υπόλοιπους της σχολής του αφήνει πολύ μεγαλύτερα περιθώρια για κάποια συνέχεια. Οπωσδήποτε πίσω από την ποίηση του δεν κρύβεται το απόλυτο μηδέν του Καρυωτάκη. Ο Καρυωτάκης, όταν έφτασε στο απροχώρητο, οπλίστηκε με σαρκασμό κι η τέχνη του έγινε πιο σκληρή και πιο διανοητική. Ενώ ο Λαπαθιώτης απόμεινε μέχρι το τέλος σε μια συναισθηματική θεώρηση του κόσμου και μάλιστα, όσο πιο πολύ δοκιμαζόταν τόσο γινόταν πιο τρυφερός. Εκεί που ο Άγρας είναι αρνητικός και ο Καρυωτάκης αρνητής αυτός είναι μόνο συντετριμμένος. Και μέσα στην συντριβή του το πνεύμα του έχει ώρες-ώρες κάποιες εξάρσεις που αγγίζουν την αποδοχή της ανθρώπινης μοίρας με έναν τρόπο σχεδόν ιδεαλιστικό. Ο Λαπαθιώτης είναι πιο ανθρώπινος από τους άλλους. Το λύγισμα του δεν κρύβει βλαστήμια ή σαρκασμό. Και το πόσο ανθρώπινος είναι κανείς το βλέπουμε στις ακραίες στιγμές του, στον πόνο του και στη χαρά του στο ξέσπασμα του. Ο Λαπαθιώτης τραγούδησε τις ακραίες αυτές στιγμές, τη μέθη και τον πόνο. Η αλαζονεία του, όσο έζησε σαν μετέωρο, ήταν κάτι πολύ ρηχό, δεν είχε γνωστικό χαρακτήρα. Και αν κάπου στρέφεται προς το θεό, δοκιμάζει να του πει, πως θα φύγει πικραμένος, γιατί δεν φάνηκε καλός αρκετά, δεν τον ακούμε, όμως, να το λέει. Ο Λαπαθιώτης ξέρει να κλαίει ανθρώπινα, ξεκίνησε σα μετέωρο και κατέληξε σκιά, ζήτησε από τη ζωή τη μέθη και τη διέγερση, όταν ήρθε, όμως, ο πόνος τον δέχτηκε με την ίδια συνέπεια.

N. Λαπαθιώτης (1888-1944)

A. Κείμενα:

1. Εκ βαθέων
2. Νυχτερινό

B. Ερμηνευτική προσέγγιση:

1. Εκ βαθέων

- α) εισαγωγικά
- β) περιεχόμενο
- γ) δομή
- δ) αισθητική ανάλυση

2. Ο ακαταμάχητος δανδής Οσκαρ Ουάιλντ

Ο Ρίτσαρντ Ελμαν, στη βιογραφία, ζωντανεύει το πορτρέτο του αντισυμβατικού και ιδιοφυούς Ιρλανδού συγγραφέα

Ν. Λαπαθιώτης (1888-1944)

1^ο κείμενο:

Εκ βαθέων

Λυπήσου με, Θε μου, στὸ δρόμο πὸν πῆρα,
χωρίς, ὡς τὸ τέλος, νὰ ξέρω τὸ πῶς,
- χωρίς νὰ ἔχω μάθει, μὲ μιὰ τέτοια μοῖρα,
ποιὸ κρῖμα μὲ δέρνει, καὶ ποιὸς ὁ σκοπός!

Λυπήσου τὰ χρόνια πὸν πᾶνε χαμένα,
προτοῦ ἢ νύχτα πάλι βαριά ν' ἀπλωθεῖ,
ζητώντας τοὺς ἄλλους, ζητώντας καὶ μένα,
ζητώντας ἐκεῖνο πὸν δὲ θὰ βρεθεῖ!

Λυπήσου ὅλα κεῖνα πὸν πᾶνε τοῦ κάκου,
γιατὶ ἔτσι τοὺς εἶπαν πῶς εἶναι γραφτό,
καὶ γίνονται χῶμα, στὰ βάθη ἑνὸς λάκκου,
χωρὶς νὰ γυρέψουν τὸ λόγο γι' αὐτό!

Λυπήσου κι ἐκεῖνα, λυπήσου κι ἐμένα,
- καὶ μένα, πὸν πάω μὲ καρδιά στοργική,
ζητώντας μία λύση σὲ πράματα ξένα,
πὸν δὲν ἔχουν, Θε μου, καμιὰ λογική...

Λιγάκι νὰ κάνω πῶς κάτι μὲ σέρνει,
λιγάκι νὰ φέξει, μὲς στὰ σκοτεινά,
κι ἀμέσως ἢ μοῖρα μου τὸ ξαναπαίρνει,
κι ἀμέσως ἢ νύχτα γυρίζει ξανά...

Λυπήσου με, Θε μου, στὴν ἀπόγνωσή μου,
λυπήσου τὴ φλόγα πὸν μάταια σκορπῶ,
- λυπήσου με μὲς στὴν ἀγανάκτησή μου,
νὰ ζῶ δίχως λόγο, καὶ δίχως σκοπό...

B. Ερμηνευτική προσέγγιση:

1. Εισαγωγικά:

Το ποίημα ανήκει στη μοναδική συλλογή που εξέδωσε, ενόσω ζούσε ο ποιητής, «*Τα πρώτα ποιήματα: Επιλογή*», εκδ. Πυρσός, Αθήνα 1939. Δεν γνωρίζουμε, αν πρόκειται για την τελική μορφή κάποιου ποιήματος, που ο ποιητής πρότεινε για την εν λόγω συλλογή, αφού κατά τη συνήθεια του διόρθωνε και ξαναδιόρθωνε πολλές φορές τα αρχικά του κείμενα.

Ο τίτλος του ποιήματος: Ο τίτλος του ποιήματος, «*Εκ βαθέων*» παραπέμπει, χωρίς αμφιβολία, στο πεζό κείμενο του Oscar Wilde, “*De profundis*”(1897). Πρόκειται για το πασίγνωστο κείμενο του Wilde που γράφτηκε στη διάρκεια της παραμονής του στη φυλακή, όπου διαμαρτύρεται μεταξύ των άλλων -εκθέτοντας παράλληλα και αρκετές από τις ιδέες του- για τις συνθήκες διαβίωσης των φυλακισμένων και για το άδικο του εγκλεισμού του. Η επιλογή του τίτλου του συγκεκριμένου έργου ως τίτλου του ποιήματος μας δεν είναι τυχαία από μέρους του Ν. Λαπαθιώτη, καθώς γνωρίζουμε, πως ο Άγγλος λογοτέχνης και ο εισηγητής του αισθητισμού υπήρξε το αδιαμφισβήτητο πρότυπο του. Ο Λαπαθιώτης δεν επηρεάστηκε μόνο στην τέχνη του από το μεγάλο αισθητικό, προσπάθησε να τον μιμηθεί το ίδιο και στη ζωή του, την οποία ανήγαγε σε τέχνη με τις γνωστές αντιδράσεις, όσον αφορά τη συμπεριφορά του, από τους συγχρόνους του και τις αρνητικές από ένα σημείο και μετά συνέπειες για τη ζωή του. Στο ποίημα, αυτό που κυριαρχεί ως συναίσθημα και που φαίνεται να μας οδηγεί στο “*De profundis*” του Wilde είναι η αίσθηση ενός Λαπαθιώτη, επίσης, εγκλειστού, με διάθεση έντονα εξομολογητική.

β) Περιεχόμενο:

Ο τόνος του ποιήματος είναι βαθύτατα εξομολογητικός. Ο ποιητής απευθύνεται στη θεότητα ζητώντας κατανόηση και συμπάρασταση, καθώς παραπαίει, έχοντας πάρει ένα δρόμο -όπως τον αντιλαμβάνεται-, όχι τον καλύτερο, ερήμην του πάντως, χωρίς να τον έχει επιλέξει ουσιαστικά ο ίδιος. Και τώρα, βαδίζει δίχως σκοπό. Τη λύπηση του υπέρτατου όντος, που επικαλείται, θα μπορούσε να την προκαλέσει, όπως βλέπουμε στη συνέχεια, με την αναφορά του στα χαμένα χρόνια της αναζήτησης για κάτι διαφορετικό που δεν οδηγεί, ωστόσο, πουθενά αλλού παρά στο θάνατο. Πιο προσωπικός στις τελευταίες στροφές δηλώνει, πως είναι μια στοργική καρδιά, χαμένη στη νύχτα σε τέτοιο βαθμό που μέσα στην απόγνωση της έχει καταλήξει να απορρίψει το νόημα του να ζει κανείς και, αυτό σίγουρα είναι η σημαντικότερη αιτία για λύπηση του ίδιου από μέρους του θεού.

γ) δομή

Η δομή που προτείνεται από μέρους μας δεν αποτελεί σε καμία περίπτωση δέσμευση απέναντι σε κάποια άλλη πρόταση, εφόσον αυτή ανταποκρίνεται σε μια προβληματική, που θα μπορούσε να βοηθήσει στην αποτελεσματικότερη και γονιμότερη ερμηνευτική προσέγγιση του ποιητικού μας αντικειμένου.

Ενότητα 1^η : στιχ. 1-4 (Λυπήσου....ο σκοπός!)

Ενότητα 2^η : στιχ. 5-12 (Λυπήσου γι' αυτό!)

Ενότητα 3^η : στιχ. 13-20 (Λυπήσου..... ξανά!)

Ενότητα 4^η : στιχ. 21-24 (Λυπήσου.....σκοπό....)

δ) αισθητική ανάλυση

Το ποίημα, όσον αφορά τα εξωτερικά του χαρακτηριστικά, βρίσκεται κοντά σε παραδοσιακές τεχνικές. Καταρχήν, χαρακτηρίζεται από στροφικό σύστημα, αποτελείται συγκεκριμένα από έξι τετράστιχες, ομοιοκατάληκτες στροφές. Η ομοιοκαταληξία είναι πλεχτή σε όλους τους στίχους, οι οποίοι δεν είναι, όμως, ισοσύλλαβοι. Η ισοσυλλαβία των στίχων έχει ανατραπεί γεγονός που, όπως μπορεί να παρατηρήσει κανείς, αντανάκλα και στην ισομετρία των στίχων. Πρόκειται για σημαντική από άποψη τεχνικής παραχώρηση του ποιητή προς τις νεωτεριστικές τάσεις γραφής της εποχής του.

Η πρώτη στροφή και πρώτη ταυτόχρονα ενότητα του ποιήματος θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως προλογική-εισαγωγική σε σχέση με τις υπόλοιπες, εάν σταθούμε

στο νόημα της. Ο προσωπικός, εξομολογητικός χαρακτήρας του ποιητή και των όσων γράφει είναι εμφανής. Απευθύνεται στο θεό και ζητά ο ίδιος το έλεος του σε πρώτο πρόσωπο για το δρόμο που πήρε. Ο δρόμος δεν είναι τίποτα άλλο εντωμεταξύ από ένα συμβατικό σύμβολο που αντιπροσωπεύει την πορεία της ζωής του και τις επιλογές που έχει πάρει, αντίθετες, προφανώς, από τις επιταγές της θεότητας. Πρόκειται για έναν διάλογο στον οποίο προσφεύγει ο ποιητής έχοντας στη φαρέτρα του κάποια επιχειρήματα αναφορικά με τις συγκεκριμένες επιλογές στις οποίες κατέληξε. Δεν έχουμε, όμως, μπροστά μας, όπως θα δούμε, μια επικοινωνία στη διάρκεια της οποίας θα χαρακτήριζε κανείς το ρόλο του ως παθητικού συνομιλητή. Για τα όσα έχει κάνει στη ζωή του ο ποιητής έχει κάποια ελαφρυντικά, φταίει πρωτίστως η άγνοια του και κυρίως η αδυναμία του καθώς η μοίρα του ερήμην του -ή πέρα από την προσωπική του επιθυμία, συσκοτίζει ακόμη περισσότερο αυτό για το οποίο ως δημιουργήμα του θεού ετάχθη. Η παραδοχή της ατέλειας του ξεπερνάει τον εξομολογητικό χαρακτήρα των όσων λέει, όσο για την επίκληση του στο βάθος κρύβει και μια νότα διαμαρτυρίας, έστω, παράπονου απέναντι σ' αυτόν που δημιούργησε τα πάντα.

Εάν δεχθούμε την άποψη του Κ. Στεργιόπουλου, η οποία εδράζεται στη μελέτη του Παπατσώνη: *Ο Λαπαθιώτης μετέωρο και σκιά*, ο Λαπαθιώτης στην αρχή όσο ήταν μετέωρο τραγούδησε την έκσταση, ύστερα, όμως, όταν έγινε σκιά τραγούδησε την πτώση, τη διάψευση και το βαθύ καημό του που δε διαρκεί το θαύμα. Με μια πρώτη, λοιπόν, ανάγνωση από την πρώτη κιόλας στροφή του ποιήματος διαπιστώνουμε πως το συγκεκριμένο κείμενο κατά πάσα πιθανότητα ανήκει σε εκείνα που γράφτηκαν από τον ποιητή, ενόσω αυτός είχε περάσει πια από το *ρόλο/αίσθηση μετέωρο* στο *ρόλο/αίσθηση σκιά*. Η επίκληση *Λυπήσου με Θεέ μου*, εναρκτήρια πρόταση της πρώτης στροφής του ποιήματος, αλλά και όλων όσων θα επακολουθήσουν με μόνη εξαίρεση την πέμπτη στροφή του, γνωστοποιεί από την αρχή κιόλας το ποια είναι η εσωτερική κατάσταση του ποιητή. Η επιμονή σ' αυτήν μέσα από την πενταπλή επανάληψη της μας δηλώνει την ένταση των συναισθημάτων του, όπως και την ύπαρξη ενός αδιεξόδου που θα απαιτούσε από την πλευρά του μια πιο συγκεκριμένη στάση, προκειμένου να ξεπερασθεί. Ακόμη, η επανάληψη *χωρίς ως το τέλος / χωρίς να 'χω μάθει* (2^{ος} και 3^{ος} στίχος) και της αντωνυμίας *ποιος* στον ίδιο στίχο (4^{ος}) λειτουργεί αθροιστικά σε σχέση με τα όσα αισθάνεται, είναι δηλωτική της εσωτερικής του αγωνίας την οποία επιτείνει το θαυμαστικό στο τέλος της πρότασης. Έχουμε έναν αισθητικό στην παρούσα περίπτωση, που δεν έχει βρει το θαύμα ή καλλίτερα έχει διαψευσθεί για αυτόν το θαύμα, έτσι, η όποια διάθεση του να ωραιοποιήσει την κατάσταση δεν είναι αρκετή, μια κατασκευασμένη αισθητική συγκίνηση στο σημείο αυτό, κατά την προσφιλή συνήθεια των αισθητικών, είναι απλά συγκίνηση με αρνητικό πρόσημο.

Ο Λαπαθιώτης, πράγματι, έχει ξεφύγει στο ποίημα μας από τη θέση του μετέωρου και έχει περάσει στη θέση της σκιάς, μόνο που συνεχίζει, αν και έχει διαψευσθεί, όσον αφορά το αισθητικό ιδεώδες του, να μην πατά στην απτή πραγματικότητα. Κατά τον Κ. Στεργιόπουλο στην ποίηση του Λαπαθιώτη *απουσιάζουν οι υλικές αντιστάσεις και κυριαρχούν τα αφηρημένα* είτε αυτά είναι τα συναισθήματα, οι διαθέσεις, οι καταστάσεις και οι φευγαλέες εντυπώσεις, ενώ τα συγκεκριμένα εξατιμίζονται και συμβολοποιούνται. Έτσι, ένας δρόμος είναι η ζωή γενικά, ενώ τα: *μια τέτοια μοίρα, ποιο κρίμα και ποιος ο σκοπός* δεν είναι παρά ονοματικά σύνολα μέσα στο ποίημα που παραπέμπουν σε χαρακτηριστικά αρκούντως αφηρημένα, ο ποιητής δεν είναι ξεκάθαρος, η διαμαρτυρία του και η βαθειά του αγωνία δεν βρίσκει τον καταλληλότερο αποδέκτη στο πρόσωπο του αναγνώστη. Όσο για τις εικόνες, που περνάει, δεν θα μπορούσαν να είναι παρά ηχητικές και όχι οπτικές, καθώς αυτά που

μιλούν είναι μόνο τα συναισθήματα, χωρίς κάποια συγκεκριμένη αναφορά στον υλικό κόσμο.

Στη δεύτερη ενότητα θα περίμενε κανείς να γίνει πιο συγκεκριμένος ο Λαπαθιώτης, ιδιαίτερα όταν ως αιτία της λύπησης, που προσδοκά από μέρους του θεού, θα προβληθούν κατά το κείμενο *τα χρόνια* που φεύγουν (5^{ος} στίχος). Το ότι η ζωή φεύγει και χάνεται πάρα πολύ γρήγορα είναι κοινός τόπος για όλους, τι μετράει όμως για τον ποιητή περισσότερο ως απώλεια και πάλι δεν γίνεται σαφές. Η *νύχτα* εδώ συμβατικό σύμβολο του θανάτου (6^{ος} στίχος) ζητά να τους καταπιεί όλους ακόμη και τον ίδιο, όπως διευκρινίζει – είναι εξοικειωμένος με την ιδέα του θανάτου ο ποιητής. Όμως, και σ’ αυτό το σημείο η προτεινόμενη εικόνα δεν διαθέτει αδρά χαρακτηριστικά, η ολοκλήρωση της επιχειρείται με την αναγωγή σε έναν υπαρκτό φόβο κοινό για όλους τους ανθρώπους, στον οποίο παραμένουμε χάριν αυτού του καθολικού συναισθήματος και όχι μιας συγκριμένης αναφοράς του ποιητή σε αυτό που θα αποκαλούσαμε βίωμα. Εάν υπάρχει μια αμυδρή σχέση με ότι αποκαλούμε ζωή ή και πραγματικότητα είναι ακριβώς η συμμετοχή σε αυτή την κατάσταση όλων και όχι μόνο του ίδιου (7^{ος} στίχος: *ζητώντας τούς άλλους, ζητώντας και μένα*), ο θάνατος πράγματι μας χαρακτηρίζει όλους. Και όμως ο τέταρτος στίχος της δεύτερης στροφής (*ζητώντας εκείνο που δε θα βρεθεί!*) προσθέτει μια νότα και πάλι ασάφειας κάτι άπιαστου και αδιευκρίνιστου, που δε θα βρεθεί. Τι θα μπορούσε να είναι αυτό; Προφανώς, κάτι που θα αναπτέρωνε το ηθικό του ποιητή. Η τριπλή επανάληψη του *ζητώντας* με το θαυμαστικό στο τέλος του όγδοου στίχου (*βρεθεί!*), πάντως δεν ξεκαθαρίζει τα πράγματα ιδιαίτερα μετά τη βεβαιότητα, ότι το όποιο εν τέλει ζητούμενο δεν θα βρεθεί. Συσκότιση, ασάφεια ή καλύτερα επιλογή από μέρους του ποιητή ενός λόγου με όχι έκδηλη ακρίβεια, ένα χαρακτηριστικό σε κάθε περίπτωση που θα μπορούσε να παραπέμπει σε νεωτεριστικές τάσεις. Ένας αισθητικός είναι σίγουρα μακριά από τον κόσμο των πραγμάτων, αυτόν τον έχει αρνηθεί, καθώς αναζητεί, όπως προαναφέραμε, το θαύμα, την απόλυτη αισθητική συγκίνηση, έτσι ο διαψευσμένος εδώ Λαπαθιώτης παραμένει πρωτίστως στην κοινοποίηση των συναισθημάτων του, αδιαφορώντας για την όποια απτή αντανάκλαση τους σε έναν κόσμο που τον απογοήτευσε.

Στην επόμενη στροφή συνεχίζει ο ποιητής να αναφέρεται στους *άλλους*, όπως και στην προηγούμενη, χωρίς την παραμικρή νύξη στο πρόσωπο του. Επανέρχεται αόριστα στα έργα τους, πιθανότατα στις προσπάθειες τους που πάνε χαμένες ερήμην τους. Παρουσιάζονται στον ίδιο βαθμό, ίσως και περισσότερο, εξαπατημένοι από τον ίδιο για το αποτέλεσμα, μια και κάποιοι τους έπεισαν για το αναπόφευκτο της μοίρας τους. Ποιοι είναι αυτοί που τους έπεισαν, μπορούμε μόνο να υποθέσουμε. Είναι η εκκλησία; Δεν αποκλείεται, αν, μάλιστα, λάβουμε υπόψη μας τις θρησκευτικές απόψεις του Λαπαθιώτη. Υπάρχει, όμως, μια διαφορά που τους χωρίζει από τον ίδιο κι αυτή είναι το ότι αυτός συναισθάνεται τις απώλειες και διερωτάται για αυτές, τουλάχιστον προβληματίζεται σε αντίθεση με τους *άλλους* που παθητικοί (12^{ος} στίχος) περιμένουν όλοι τους το θάνατο, ως πρόβατα επί σφαγής. Το *χώμα* και ο *λάκκος* δυο συμβατικά σύμβολα αποδίδουν παγερά το αναπόφευκτο μιας κατάστασης. Ούτε και σ’ αυτή τη στροφή προσπαθεί ο Λαπαθιώτης να ορίσει την πραγματικότητα με ακρίβεια, μέσα από διαπιστώσεις που να ανταποκρίνονται στον υλικό κόσμο για το δεδομένο τέλος των πολλών, τους οποίους θεωρεί αξιολύπητους. Πάρα ταύτα ο ίδιος τολμά να σκεφτεί και να εκφράσει ως ήπια διαμαρτυρία την απορία του. Υπάρχει μια κλιμάκωση μέχρι στιγμής στα συναισθήματα που αφήνει να διαφανούν ο ποιητής, και ένα εσωτερικό κενό αυξανόμενο καθώς ο ναρκισσισμός του υποχωρεί σε μια μάλλον κοινή με τους *άλλους* μοίρα.

Στην τρίτη ενότητα αλλά και στην τέταρτη βλέπουμε μια επιστροφή στο πρώτο πρόσωπο, ο ποιητής μονοπωλεί το διάλογο του με το θείο αφήνοντας κατά μέρος τους άλλους στους οποίους δεν θα ξανααναφερθεί. Έχουμε να κάνουμε σίγουρα στο σημείο αυτό με έναν ναρκισσευόμενο Λαπαθιώτη που μπαίνει στο κέντρο του κόσμου και διαλογίζεται σε μια σφαίρα πέρα και πάνω από τις συνήθειες ανησυχίες και τα προβλήματα των πολλών ανθρώπων. Η εξομολόγηση του θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως εκ βαθέων ομολογία καθώς συνειδητοποιεί πλήρως -και ταυτόχρονα αποδέχεται, την περατότητα του. Ένα γεγονός, που φωτίζεται καταρχήν από μια δόση αυτογνωσίας με την δήλωση του ότι έχει μια *στοργική καρδιά* (14^{ος} στίχος), δεν είναι κακός, δεν είναι αυστηρός και επιπλέον είναι έτοιμος να συνδιαλεχθεί όσον αφορά το εσωτερικό του δράμα, τις απορίες του και τις διαπιστώσεις του. Έχει προηγηθεί εντωμεταξύ μια διπλή επίκληση στον δέκατο τρίτο στίχο (Λυπήσου...λυπήσου..). Ο ποιητής εκλιπαρεί τη θεότητα για έλεος προβάλλοντας την αδυναμία του σχετικά με την κατανόηση κάποιων ξένων *πραγμάτων χωρίς καμιά λογική*. Γυρεύει κάποιες απαντήσεις και είναι απόλυτα μόνος. Ποια είναι όμως και πάλι αυτά τα πράγματα, δεν το λέει, αν και στο στίχο δεκατρία κάνει λόγο για *εκείνα* που όπως υπαινίχθηκε πιο πάνω (9^{ος} στίχος) είναι όλα όσα *πάνε του κάκου*. Πρόκειται για τον διαψευσμένο άνθρωπο, ο οποίος μέσα στην ατέλεια του ακυρώνει τα έργα του και τις όποιες προσπάθειες του, είναι καταδικασμένος από τον ίδιο τον πλάστη του να μένει πίσω στο σκοτάδι. Είναι πολύ δύσκολο να διακρίνει κανείς εδώ μια συγκεκριμένη πρόταση προς τη θεότητα, αυτό που διασαφηνίζεται είναι το συναίσθημα της απόγνωσης με βεβαιότητα αλλά και της πικρίας του Λαπαθιώτη, τα αίτια του, ωστόσο, παραμένουν ασαφή.

Στην εκ βαθέων εξομολόγηση του στην πέμπτη στροφή, αν και προσπαθεί ο ποιητής να γίνει πιο συγκεκριμένος, δεν το κατορθώνει ή κάτι τέτοιο δεν είναι στις επιδιώξεις του. Κεντράροντας πάλι στον εαυτό του και μόνον, περιγράφει τις δικές του αόριστα –*κάτι με σέρνει*- προσπάθειες άτολμες χωρίς αμφιβολία – όπως φαίνεται μέσα από την επανάληψη *λιγάκι* (17^{ος} και 18^{ος} στίχος) -προσμένοντας λίγο φως μέσα στη σκοτεινιά. Η μοίρα του *αμέσως* – και πάλι επανάληψη 19^{ος} και 20^{ος} στίχος- τον ακινητοποιεί. Και ξανά η νύχτα. Ο αισθητισμός του Λαπαθιώτη είναι γεγονός, πως έχει τραυματισθεί ανεπανόρθωτα τουλάχιστον σε ότι αφορά το παρόν του, όπως και αν θεωρείται αυτό από την πλευρά του. Η ζωή του απέχει πολύ από την τελειότητα, η αισθητική συγκίνηση είναι αδύνατο να αναχθεί στην πραγματικότητα του, το τέλειο μένει κάτι άπιαστο θεωρούμενο από μακριά, απλησίαστο από τον ποιητή και από τον οποιοδήποτε. Όσο για το ξανά ... δείχνει το μάταιο ενός αγώνα μια σισύφεια κατάσταση.

Πάρα ταύτα το λύγισμα του Λαπαθιώτη δεν κρύβει βλαστήμια ή σαρκασμό κατά τον Στεργιόπουλο και το πόσο ανθρώπινος είναι το βλέπουμε στις ακραίες στιγμές του, στον πόνο του και στη χαρά του, στο ξέσπασμα του. Στο ποίημα μας τον πόνο όσο και το ξέσπασμα του τα έχουμε στην τελευταία επιλογική στροφή να αγγίζουν το υψηλότερο σημείο της έντασης τους ως συναισθήματα. Η αλαζονεία του, που προς στιγμή αφήνεται να διαφανεί μέσα από τον παρόντα αναμφίβολα εγωκεντρισμό του στερείται βάθους. Η τριπλή επίκληση λυπήσου με εδώ (21^{ος}, 22^{ος} 23^{ος} στίχος) δείχνει πως δεν έχει πρόβλημα να αποκαλυφθεί, να εκτεθεί και αν κάπου πάντα κατά τον Στεργιόπουλο -όπως ακριβώς στο ποίημα μας- στρέφεται προς το θεό, δοκιμάζει να του πει, πως θα φύγει πικραμένος, γιατί δεν φάνηκε αρκετά καλός μαζί του. Στην περίπτωση αυτή δεν τον ακούμε, να το λέει ή αν το λέει ο τόνος του κάθε άλλο παρά υβριστικός είναι. Ο Λαπαθιώτης πράγματι ξέρει να κλαίει ανθρώπινα

2. Ο ακαταμάχητος δανδής Οσκαρ Ουάιλντ

Ο Ρίτσαρντ Ελμαν, στη βιογραφία, ζωντανεύει το πορτρέτο του αντισυμβατικού και ιδιοφυούς Ιρλανδού συγγραφέα

Η μορφή του Οσκαρ Ουάιλντ ανταγωνίζεται το έργο του, η αντισυμβατική συμπεριφορά του και οι ατάκες του ανταγωνίζονται τη μοναδική ποιότητα της γραφής του και τα καλλιτεχνικά του επιτεύγματα. Είναι ο τέλειος, ο άφθαστος δανδής. Η ζωή του ήταν έργο τέχνης, μοναδικό και ανεπανάληπτο, πολυκύμαντο, τραγικό· φως και σκοτάδι, αποθέωση και πτώση. Ο χαϊδεμένος των σαλονιών που σάρκαζε τον κοινό νου και το μέσο γούστο, κατασπαράχθηκε από την τάξη που ειρωνεύτηκε, φυλακίστηκε, αρρώστησε, εξορίστηκε, ο αισθητής έφτασε να γράφει συγκλονιστικά κείμενα μέσα από τη φυλακή, κείμενα για τον σοσιαλισμό και την κοινωνική δικαιοσύνη.

Ο Ρίτσαρντ Ελμαν, ένας από τους σημαντικότερους βιογράφους της εποχής μας (βιογράφος του Τζέιμς Τζόις, μεταξύ άλλων), βρήκε έναν ακαταμάχητο πρωταγωνιστή στο πρόσωπο του Οσκαρ Ουάιλντ. Ο Ελμαν αφιέρωσε σχεδόν είκοσι χρόνια δουλειάς στον «Οσκαρ Ουάιλντ» (σύντομα στα ελληνικά, από τις εκδ. Πατάκη), βιβλίο που αποτελεί την οριστική βιογραφία του Ουάιλντ. Η συναισθηματική αντήχηση του βιβλίου, ο πλούτος της ατμόσφαιρας και των διαλόγων του, και οι λεπτές αποχρώσεις των κριτικών αποσαφηνίσεων ζωντανεύουν μ' εντυπωσιακό τρόπο το πορτρέτο αυτού του πολύπλοκου ανθρώπου, του γητευτή, του σπουδαίου θεατρικού συγγραφέα, του τολμηρού υπέρμαχου της πρωτοκαθεδρίας της τέχνης. Έχουμε διαρκώς την αίσθηση ότι τον καταδίκασε η ίδια η φύση της μεγάλης του ευφυΐας, καθώς και η παιγνιώδης διάθεση του που εύκολα γινόταν περιπαικτική, να εξωθήσει τις δυνάμεις των συμβάσεων σε μια ολέθρια επίθεση εναντίον του, την ίδια τη στιγμή που είχε κατορθώσει να αποκτήσει τον απόλυτο έλεγχο της τέχνης του και –μετά τον θρίαμβο της «Σημασίας του να είναι κανείς σοβαρός»– να επιβληθεί στο κοινό του.

Δουβλίνο - Οξφόρδη

Αρχίζοντας από την παιδική του ηλικία στο Δουβλίνο και φτάνοντας ως την Οξφόρδη του Ράσκιν και του Πέιτερ, όπου δημιούργησε τον εαυτό του τόσο ως καλλιτέχνη όσο και ως υπνωτιστικό θέαμα που έμελλε να θεοποιηθεί, να σατιριστεί και τελικά να οδηγηθεί στην καταστροφή, παρουσιάζεται με υπέροχο τρόπο η εντυπωσιακή αλλά εφήμερη σταδιοδρομία του: ο κόσμος του, τα έργα του, οι φίλοι του, οι εχθροί του και οι εραστές του. Τον βλέπουμε, όσο ακόμα διανύει τη δεκαετία των 20, να συγκεντρώνει πάνω του με θαυμαστό τρόπο όλα τα γνωρίσματα των αισθητιστών στο Λονδίνο των Προραφαηλιτών, του Ουίστλερ (τον σκληρό αντίπαλό του στη συνεχή μονομαχία ετοιμότητας πνεύματος), του διδύμου Γκίλμπερτ και Σάλιβαν (οι οποίοι τον χρησιμοποίησαν στον ήρωα Μπάνθορν)... αλλά και να περιοδεύει στην Αμερική που λατρεύει τις διαλέξεις, να μαγεύει την υψηλή κοινωνία της Νέας Υόρκης, να πίνει μαζί με τους έκπληκτους εργάτες του ορυχείου στο Λίντβιλ, να γοητεύει τον Ουόλτ Ουίτμαν και να προσβάλλει άθελα του τον Χένρι Τζέιμς. Κατακτά το Παρίσι του Γκονκούρ και του Μαλαρμέ, τον υποδέχεται η Σάρα Μπερνάρ, προκαλεί αμηχανία στον Προυστ (και στους γονείς του) και παίζει το ρόλο του Μεφιστοφελή πλάι στο νεαρό Φάουστ που υποδύεται ο Αντρέ Ζιντ.

Καταστροφικό πάθος

Τον βλέπουμε να αμφιταλαντεύεται ανάμεσα στον έρωτα για τις γυναίκες και στον έρωτα για τους άντρες – σε ηλικία μόλις 32 ετών, τρία χρόνια μετά τον γάμο του με την Κόνστανς Λόιντ που τον υπεραγαπά, αντιλήφθηκε πλήρως για πρώτη φορά ότι ήταν ομοφυλόφιλος. Έψαχνε ένα κυρίαρχο πάθος –το οποίο και βρήκε στο πρόσωπο του όμορφου, κακομαθημένου και άστατου Λόρδου Άλφρεντ Ντάγκλας– και το

πάθος αυτό θα τον οδηγούσε τελικά στην ίδια του την καταστροφή. Η δραματική χροιά της τρομερής τους σχέσης αποκαλύπτεται με υπέροχο και εντυπωσιακό τρόπο – όπως και η κορύφωση της, έπειτα από δύο δίκες που προκάλεσαν αίσθηση, με την διαπόμπευση του Ουάιλντ, οι κτηνώδεις συνθήκες της φυλάκισης του, και ο τραγικός θάνατος του στην εξορία, σε ηλικία 46 ετών.

Νέες πτυχές

Ο Ουάιλντ κυκλοφορούσε ανάμεσα στους σπουδαίους και τους περιβόητους της εποχής του, οι φωνές των οποίων αντηχούν στο βιβλίο μαζί με τη δική του φωνή – φωνές που ακούμε να κάνουν σπινθηροβόλους διαλόγους, να εκφράζουν το πάθος τους, να συγκρούονται και να διαξιφίζονται με πνευματώδη τρόπο. Ο Έλμαν αξιοποιεί πλήθος τεκμηρίων, πολλά εκ των οποίων έρχονται για πρώτη φορά στο φως, και ανακαλύπτει στη «*Σαλώμη*», στο «*Πορτραίτο του Ντόριαν Γκρέι*», στη «*Σημασία του να είναι κανείς σοβαρός*», καθώς και σε άλλα έργα, νέες πτυχές του συγγραφέα τους, αποκαλύπτοντας έτσι έναν Ουάιλντ που είναι πιο σπουδαίος και πιο συγκινητικός απ' όσο ο μύθος του αφήνει να φανεί, έναν Ουάιλντ που δεν είναι μόνο η προσωποποίηση της δεκαετίας του 1880 και της δεκαετίας του 1890 αλλά μπορεί ακόμα και σήμερα να θέτει υπό αμφισβήτηση τις παραδοχές μας με την προκλητική του ευφυΐα. «*Το πνεύμα του*», γράφει ο Έλμαν, «είναι παράγοντας ανανέωσης, ταιριαστό τόσο με την εποχή μας όσο και με εκατό χρόνια πριν. [...] Είναι ένας από μας».

Από αυτή την περίφημη βιογραφία, προδημοσιεύουμε το τμήμα που αφορά το πέρασμα του Ουάιλντ από την Ελλάδα.

Ταξίδι στην Ελλάδα

«Για να είναι κανείς αρχαίος Έλληνας θα πρέπει να μην έχει ρούχα, για να είναι κανείς μεσαιωνικός θα πρέπει να μην έχει σώμα· για να είναι κανείς σύγχρονος θα πρέπει να μην έχει ψυχή. Το μόνο πνεύμα που βρίσκεται σε μεγάλη απόσταση από μας είναι το μεσαιωνικό, το αρχαιοελληνικό πνεύμα είναι κατ' ουσίαν σύγχρονο».

Οσκαρ Ουάιλντ

Την Κυριακή του Πάσχα, την 1^η Απριλίου, πήγαν στο Μπρίντεζι και το ίδιο βράδυ πήραν το πλοίο για την Ελλάδα. Ξύπνησαν το χάραμα και είδαν μπροστά τους την Κέρκυρα. Στις 3 Απριλίου πήγαν στη Ζάκυνθο, όπου ο Ουάιλντ συνάντησε ξαφνικά ένα νεαρό βοσκό μ' ένα μικρό αρνί κρεμασμένο γύρω απ' το λαιμό του, όπως σ' έναν πίνακα του Καλού Ποιμένα. Στο Κατάκολο, στην επόμενη στάση τους, τους συνάντησε ο δρ Γκούσταβ Χίρσφιλντ, διευθυντής των γερμανικών ανασκαφών στην Ολυμπία, ο οποίος την επομένη τους οδήγησε έφιππος στον αρχαιολογικό χώρο. Στην κατοπινή ζωή του ο Ουάιλντ θα έλεγε στον Τσαρλς Ρίκετς: «*Ναι, ήμουν παρών κατά τη διάρκεια της ανασκαφής όπου σήκωσαν το μέγα Απόλλωνα απ' το φουσκωμένο ποταμό. Είδα το λευκό τεντωμένο χέρι του να εμφανίζεται πάνω απ' το νερό. Το πνεύμα του θεού εξακολουθούσε να ζει μέσα στο μάρμαρο*». Στην πραγματικότητα, δεν είχε βρεθεί το χέρι του Απόλλωνα, αλλά το κεφάλι του, συγκεκριμένα στην ξηρά, και μάλιστα μερικές μέρες προτού πάει εκεί ο Ουάιλντ. Ούτε ο ΜακΜίλαν ούτε ο Μάχαφι αναφέρουν, όπως το δίχως άλλο θα είχαν κάνει αν ήταν αυτόπτες μάρτυρες, αυτή τη διάσωση του πνιγμένου θεού. Ο Ρόμπερτ Ρος, στον πρόλογο της γερμανικής έκδοσης των απάντων του Ουάιλντ, αφηγείται μια άλλη παραλλαγή που θα πρέπει ν' άκουσε απ' τον Ουάιλντ, δηλαδή ότι όσο ήταν παρών ανακαλύφθηκε ο Ερμής του Πραξιτέλη, αυτό όμως συνέβη μετά την αναχώρηση του Ουάιλντ. Όπως θα έλεγε ο Ουάιλντ στο «*Ο κριτικός ως καλλιτέχνης*»: «*Το να περιγράφει κανείς με απόλυτη ακρίβεια αυτό που δεν συνέβη ποτέ δεν είναι απλώς η καθαυτό ενασχόληση του ιστορικού, αλλά το αναφαίρετο προνόμιο κάθε ανθρώπου των Γραμμάτων και των Τεχνών*».

Την επομένη, στις 7 Απριλίου, πήγαν έφιπποι στην Ανδρίτσαινα προχωρώντας κάτω από τις ανθισμένες αχλαδιές, κι από εκεί συνέχισαν στο Ναό των Βασσών. Είχαν αρκετά τουριστική διάθεση ώστε να φωτογραφηθούν με την τοπική ενδυμασία· η εμφάνιση τους ήταν πραγματικά εντυπωσιακή. Δύο περιστατικά έδωσαν ζωντάνια στο ταξίδι. Ο οδηγός τους, στον οποίο ανήκαν τα άλογα, είχε αντιρρήσεις για τον γρήγορο ρυθμό τους. Όταν δεν του έδωσαν την παραμικρή σημασία, ο οδηγός πλησίασε ένα μέλος της παρέας και άρχισε τις απειλές. Δεν ξέρουμε ποιο μέλος της παρέας ήταν αυτό –δεν έχουμε λόγους να υποθέσουμε ότι ήταν ο Ουάιλντ–, αλλά κάποιος από την παρέα θυμούνται ότι είχε μαζί του περίστροφο, το οποίο τράβηξε και έστρεψε εναντίον του οδηγού. Ο οδηγός κατάπιε τη γλώσσα του. Το άλλο περιστατικό, καθώς πήγαιναν προς την Τριπολιτσά στις 9 Απριλίου, ήταν η εξαφάνιση του «Στρατηγού», του καθηγητή Μάχαφι. Υπήρχε φόβος ότι είχε πέσει στα χέρια ληστών. Οι υπόλοιποι τον έψαχναν επί ώρες και μετά προσέφυγαν στην αστυνομία. Ο Μάχαφι τελικά βρέθηκε. Ψαχνε το πανωφόρι του, το οποίο είχε πέσει απ' το γυλιό του καθώς προσπαθούσε να κόψει δρόμο.

Μετά την επίσκεψη τους στο Άργος και στο Ναύπλιο, πήραν το καράβι για την Αίγινα και την Αθήνα. Το θέαμα της Αθήνας στις 13 Απριλίου τους έκανε μεγάλη εντύπωση και το περιέγραψαν σε κείμενα τους τόσο ο Μάχαφι όσο κι ο ΜακΜίλαν. Ο Ουάιλντ, αν μπορούμε να εμπιστευτούμε ένα μυθιστόρημα στο οποίο κάνει την εμφάνιση του, είπε ότι ήταν *«η πόλη των πρώτων πρωινών ωρών – η οποία αναδύεται στο ψυχρό, αχνό, σταθερό φως της αυγής, μια νέα Αφροδίτη που βγαίνει μέσα από τον παφλασμό των κυμάτων»*. Για εκείνον, ο Παρθενώνας ήταν *«ο μόνος από τους ναούς που ήταν τόσο πλήρης, τόσο προσωπικός, τόσο σαν άγαλμα»*. Ο Ουάιλντ, ωστόσο, δεν είδε τα ελγίνεια μάρμαρα και μερικά χρόνια αργότερα, σε μια διάλεξη που θα έδινε σε φοιτητές καλών τεχνών, θα αποκαλούσε το λόρδο Έλγιν κλέφτη. Εκτός από την απουσία των μαρμάρων, η Ελλάδα ήταν όλα όσα έλπιζε ότι θα ήταν και η Ρώμη αποδείχθηκε μια απογοητευτική μετάπτωση.

Ο Ουάιλντ έκανε μια τελευταία εκδρομή με τους φίλους του στις Μυκήνες, όπου το όνομα του Μάχαφι τους εξασφάλισε την πρόσβαση στους πρόσφατα ανακαλυφθέντες θησαυρούς του Σλίμαν. Τώρα ήταν 21 Απριλίου και ο Ουάιλντ είχε ήδη καθυστερήσει δεκαεπτά μέρες για τα μαθήματα. Σάλπαρε για τη Νάπολη και στο ταξίδι του αντιμετώπισε μια τρομακτική τρικυμία.

Δύο δεκαετίες έρευνας και συγγραφής

Ο Ρίτσαρντ Έλμαν, κατά τη διάρκεια της μακράς και λαμπρής σταδιοδρομίας του, κατέκτησε τη διεθνή αναγνώριση ως μελετητής, καθηγητής αγγλικής λογοτεχνίας, κριτικός και βιογράφος. Η μεγαλόπνοη βιογραφία του για τον Τζέιμς Τζόις θεωρείται η σπουδαιότερη λογοτεχνική βιογραφία του 20^{ου} αιώνα.

«Πρόκειται για ένα έργο της βιογραφικής τέχνης», μ' αυτά τα λόγια υποδέχθηκε ο Αμερικανός κριτικός Leon Edel τη βιογραφία του Όσκαρ Ουάιλντ –το τελευταίο βιβλίο του Έλμαν, το οποίο αποτελεί επιστέγασμα της καριέρας του– και συνέχισε για να δηλώσει ότι *«αυτό το πορτρέτο της πλέον τραγικής μορφής της βικτωριανής εποχής υποσκελίζει ακόμα και την περίφημη βιογραφία του για τον Τζόις»*. Στην Αγγλία, ο Anthony Burgess έγραψε ότι είναι *«ένα σπουδαίο βιβλίο [...] το δεύτερο αριστούργημα του [...] προϊόν της μακροχρόνιας και σχολαστικής εργασίας του, η οποία αποτελεί επίσης έκφραση της ανεπτυγμένης κριτικής αίσθησης του Έλμαν, της τεράστιας πολυμάθειας του, και της μεγάλης ανθρωπιάς του»*.

Ο Έλμαν γεννήθηκε το 1918 στο Χάιλαντ Παρκ του Μίσιγκαν. Σπούδασε στο Γέιλ και στο Τρίνιτι Κόλετζ του Δουβλίνου. Δίδαξε στο Χάρβαρντ, στο Γέιλ, στο Πανεπιστήμιο Νορθγουέστερν, στο Πανεπιστήμιο Εμπορι, στο Πανεπιστήμιο του

Σικάγου, στο Πανεπιστήμιο της Ινδιάννα και στην Οξφόρδη, όπου διετέλεσε καθηγητής Αγγλικής Λογοτεχνίας στην έδρα Goldsmith και εταίρος του Νιου Κόλετζ. Του «*James Joyce*» (National Book Award, 1959) προηγήθηκε το «*Yeats: The Man and the Masks και The Identity of Yeats*», και ακολούθησαν –μεταξύ άλλων βιβλίων που επαινέθηκαν από τους κριτικούς– δύο τόμοι με τα γράμματα του Τζόις, το «*Eminent Domain*» και το «*Four Dubliners*». Ο Έλμαν πέθανε τον Μάιο του 1987, στην Οξφόρδη, λίγο μετά την ολοκλήρωση του «*Όσκαρ Ουάιλντ*», βιβλίου στο οποίο είχε αφιερώσει σχεδόν δύο δεκαετίες μελέτης, έρευνας και συγγραφής.

Απόστολος Μελαχρινός (1880-1952)

1. Βιογραφικά

2. Εργογραφία

I. Ποίηση

II. Μεταφράσεις

III. Συγκεντρωτικές εκδόσεις

3. Βιβλιογραφία

Αφιέρωματα περιοδικών

4. Το έργο του Α. Μελαχρινού

Ποιήματα: α) Έξαρση II β) Πρόφαση μελαγχολίας III

Ο Απόστολος Μελαχρινός γεννήθηκε στη Βραίλα της Ρουμανίας. Ο πατέρας του ήταν δάσκαλος στην Κωνσταντινούπολη, όπου ο ποιητής πέρασε τα μαθητικά του χρόνια. Ασχολήθηκε με την ποίηση από τα δώδεκα του. Η πρώτη του δημοσίευση σημειώθηκε το 1896, όταν εξέδωσε στην Κωνσταντινούπολη το: «*Οικογενειακόν Ημερολόγιον του 1897*». Το 1902 εγκαταστάθηκε στην Αθήνα, εξέδωσε το περιοδικό *Ζωή* που κυκλοφόρησε δύο μόνο τεύχη και το 1903 επέστρεψε στην Κωνσταντινούπολη, όπου έμεινε ως το 1922 εργαζόμενος ως ασφαλιστικός αντιπρόσωπος. Το 1905 τυπώθηκε στην Αθήνα η πρώτη του ποιητική συλλογή με τίτλο, «*Ο δρόμος φέρνει...*» και το 1907 ξανά στην Αθήνα η δεύτερη με τίτλο, «*Παραλλαγές*» και οι δυο με το ψευδώνυμο *Κλήμης Πορφυρογέννητος*. Ένα χρόνο αργότερα έφυγε στο Παρίσι και το 1908 επανακυκλοφόρησε τη *Ζωή* στην Κωνσταντινούπολη, το περιοδικό έκλεισε ξανά το 1911, επανακυκλοφόρησε το 1920 και σταμάτησε να κυκλοφορεί οριστικά το 1922. Το 1918 κυκλοφόρησε στην Κωνσταντινούπολη το σατιρικό ημερολόγιο «*Καλικάντζαρος 1918*» μαζί με τον Π. Κεσσίσογλου και το γαλλόφωνο περιοδικό *Tout Pera*. Το Δεκέμβρη του 1922 εγκαθίσταται στην Αθήνα και ασχολείται ξανά με ασφαλιστικές επιχειρήσεις. Το 1931 αγόρασε ένα μικρό τυπογραφείο, όπου εξέδωσε το περιοδικό, *Ο Κύκλος* και οργάνωσε τις πρώτες συνεδριάσεις της Εταιρείας Ελλήνων Λογοτεχνών, στην οποία διετέλεσε πρώτος γραμματέας (1934). Το 1939 διακόπηκε η κυκλοφορία του *Κύκλου*, επανακυκλοφόρησε το 1945 και ως το 1947. Κατά τη διάρκεια της γερμανικής κατοχής μετακόμισε στην οδό Αριστοτέλους, όπου έζησε σε συνθήκες οικονομικής ανέχειας. Το 1948 εκλέχτηκε γενικός γραμματέας της Εταιρείας Ελλήνων Λογοτεχνών, θέση από την οποία παραιτήθηκε το 1951 και το 1949 έθεσε υποψηφιότητα στην έδρα Λογοτεχνίας της Ακαδημίας Αθηνών, χωρίς να εκλεγεί. Το 1950 υπέγραψε την έκκληση της Στοκχόλμης για κατάργηση των ατομικών όπλων. Πέθανε τον Ιούνιο του 1952 από εγκεφαλικό επεισόδιο. Η πρώτη εμφάνιση του Μελαχρινού στο χώρο της λογοτεχνίας με το πραγματικό του όνομα σημειώθηκε το 1934 στην τρίτη ποιητική συλλογή του «*Φίλτρα επωδών*». Η πιο φιλόδοξη ποιητική του σύνθεση είναι «*ο Απολλώνιος*», που δημοσιεύτηκε αποσπασματικά στα περιοδικά *Ζωή* και *Κύκλος*. Το 1938 εκδόθηκαν δύο τόμοι: πρώτο μέρος με τίτλο *Η κυρά των αντιλάλων* και σχέδια του Γιώργου Γουναρόπουλου, δεύτερο και τρίτο μέρος μαζί, με τίτλο *Η Ψυχή* και σχέδια του Νίκου Εγγονόπουλου, ενώ υπήρχαν δυο μέρη ακόμα που θα ολοκλήρωναν το έργο: τέταρτο μέρος *Το διάψαλμα των μαγισσών* και πέμπτο *Οι γάμοι του Ήλιου και της Σελήνης* που δε δημοσιεύτηκαν παρά μόνο κάποια μέρη τους σε περιοδικά. Με το ποιητικό του έργο ο Μελαχρινός επιδίωξε να υπηρετήσει το συμβολιστικό ιδανικό της καθαρής ποίησης, συνδυάζοντας επιρροές από τους Mallarme και Valery με στοιχεία σολωμικής τεχνοτροπίας. Αξιοσημείωτο είναι επίσης το μεταφραστικό έργο του. Το 1927 μετέφρασε την *Εκάβη* του Ευριπίδη μετά από παραγγελία της Μ. Κοτοπούλη για παράσταση που δόθηκε στο Παναθηναϊκό Στάδιο. Τρία χρόνια αργότερα τυπώθηκε η μετάφραση του για την *Ιφιγένεια εν Ταύροις* του Ευριπίδη και εγκρίθηκε η χρήση μεταφράσεων του στη Μέση εκπαίδευση από τον τότε υπουργό Παιδείας Γεώργιο Παπανδρέου. Μετέφρασε επίσης την *Ιφιγένεια εν Αυλίδι*, τον *Ιππόλυτο* και τις *Βάκχες* του Ευριπίδη, την *Ηλέκτρα* του Σοφοκλή, την *Ορέστεια* του Αισχύλου και τους *Βατράχους* του Αριστοφάνη. Τέλος ενδιαφέρθηκε για το δημοτικό τραγούδι ως γνήσια έκφραση της λαϊκής ψυχής και επιμελήθηκε εκδόσεων του.

2. Εργογραφία

I. Ποίηση – ποιητικές συλλογές

Ο δρόμος φέρνει..., Αθήνα 1905

Παραλλαγές, Αθήνα 1907

Φίλτρα επωδών, Αθήνα 1935

Απολλώνιος, με σκίτσα του ζωγράφου Γιώργου Γουναρόπουλου, Αθήνα 1948

Απολλώνιος, με εικόνες του ζωγράφου Νίκου Εγγονόπουλου, Αθήνα 1938

Απολλώνιος: Ψυχή, Αθήνα 1938

II. Μεταφράσεις

Ιφιγένεια η εν Ταύροις του Ευριπίδη, Αθήνα 1930

Ηλέκτρα του Σοφοκλή, Κείμενο για τις παραστάσεις του θεάτρου Κοτοπούλη, Αθήνα 1939

Εκάβη του Ευριπίδη, Αθήνα 1927.

III. Συγκεντρωτικές εκδόσεις

Δημοτικά τραγούδια Α΄: Εισαγωγή – Ανέκδοτα – Κλέφτικα – Ιστορικά – Ακριτικά – Παραλογές – Της αγάπης – Σημειώματα, Αθήνα 1946

Γκρέκου Α.: *Απόστολος Μελαχρινός Τα ποιήματα*, περ. *Εστία*, Αθήνα 1994

3. Βιβλιογραφία

Άγρας Τ.: «Ο συμβολισμός στην Ελλάδα - Απόστολος Μελαχρινός», εφημ. Η Καθημερινή, 24 -31/05/ 1937

Άγρας Τ.: «Μελαχρινός Απόστολος», στη Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια 16, Αθήνα 1931

«Αφιέρωμα των Ελλήνων ποιητών στον ποιητή Α. Μελαχρινό για τα σαράντα χρόνια των «Παραλλαγών» του», Αθήνα 1948

Γιανναράς Τ.: «Τα «Φίλτρα επωδών» του Απόστολου Μελαχρινού», Αθήνα 1939

Γκρέκου Α.: «Ζωή» (1902-1922), Αθήνα 1993

Γκρέκου Α.: «Απόστολος Μελαχρινός . Τα ποιήματα», Αθήνα 1994

Κόρφης Τ.: «Απόστολος Μελαχρινός. Ματιές σε ποιητές του Μεσοπολέμου», Αθήνα 1978, σ.7-16

Μικέ Μ.: «Μελαχρινός Απόστολος», στο Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό 6, Αθήνα 1987

Μισιρλόγλου Α.Σ.: « Ο βυζαντινός ποιητής Απόστολος Μελαχρινός (Κλήμης Πορφυρογέννητος) και το έργο του», Θεσσαλονίκη 1953

Μπαστιάς Κ.: «Με τον Απόστολο Μελαχρινό», περ. *Εβδομάς* 197, ετ. Δ΄, 11/7/1931, σ.1465.

Παναγιωτόπουλος Ι.Μ.: «Η καθαρή ποίηση. Μνήμη Απόστολου Μελαχρινού», εφημ. *Ελευθερία*, 23/9/1962

Παναγιωτόπουλος Ι.Μ.: «Απόστολος Μελαχρινός», στο *Τα πρόσωπα και τα κείμενα Α΄. Δρόμοι παράλληλοι*, Αθήνα 1943, σ.61-70

Παράσχος Κ.: «Απόστολου Μελαχρινού: Φίλτρα επωδών», περ. *Νέα Εστία* ΙΗ΄, 15/7/1935, σ. 692-693

Παράσχος Κ.: «Απόστολου Μελαχρινού: Απολλώνιος», περ. *Νέα Εστία* 23, ετ.ΙΒ΄, 1/4/1938, σ.499-500

Σπανδωνίδης Π. Σ.: «Απόστολος Μελαχρινός», περ. *Ποιητική Τέχνη* 24, 1/3/1949, σ.124-129.

Στεργιόπουλος Κ.: «Απόστολος Μελαχρινός», στο *Η Ελληνική ποίηση. Η ανανεωμένη παράδοση*, Αθήνα 1980, σ.68-71

Στεργιόπουλος Κ.: «Ο Μελαχρινός και το ανέκφραστο», εφημ. *Η Καθημερινή*, 28/2/1980

Στεργιόπουλος Κ.: «Ο Μελαχρινός και το ανέκφραστο», στο Περιδιαβάζοντας Α΄. Από τον Κάλβο στον Παπατσώνη, Αθήνα 1982, σ.58-64

Χουρμούζιος Α.: «Για τον Απολλώνιο», εφημ. Η Καθημερινή, 11/4/1938.

Αφιέρωματα περιοδικών

Νέα Εστία 72, ετ. ΛΣΤ΄, 1/9/1962, αρ.844.

Μανδραγόρας 20-21, 1998, σ.132-155.

4. Το έργο του Α. Μελαχρινού

Το έργο του Α. Μελαχρινού κατά τον γνωστό κριτικό της λογοτεχνίας Κ. Στεργιόπουλο, «σηματοδοτεί την αλλαγή της ποιητικής ευαισθησίας στον ποιητικό χώρο της Ελλάδας. Είναι ο πρώτος που μετατοπίζει αισθητά την παλιά παράδοση από τους ως τότε κοινούς τόπους και προαναγγέλλει όχι μονάχα την νεορομαντική και την νεοσυμβολιστική σχολή, αλλά και την καθαρή ποίηση και την εκφραστική τόλμη των νεότερων ποιητικών ρευμάτων». Είναι γεγονός πως ο Μελαχρινός παρουσιάζεται σε μια εποχή ανησυχιών της ελληνικής ποίησης, όσο και αν η σκιά του Παλαμά αυτό το διάστημα δημιουργεί μιαν αντίληψη στατικότητας. Οι ανησυχίες αυτές απλώνονται σε παγκόσμια κλίμακα, για την Ευρώπη είναι η εποχή που ο συμβολισμός προσπαθεί να γκρεμίσει τα καθιερωμένα για χάρη μιας περισσότερο ρευστής και μουσικής έκφρασης η οποία θα μπορούσε να αποδώσει το εσωτερικό δράμα του ποιητή. Σ' αυτή τη συνάντηση του παλιού με το σύγχρονο, της παλιάς αισθητικής με τις καινούργιες τάσεις στάθηκε ο ποιητής πρόδρομος από την πρώτη κιόλας δεκαετία του 20^{ου} αιώνα, τελειώς μόνος προχώρησε στην ανανέωση της ποιητικής έκφρασης μπολιάζοντας την με τον συμβολισμό.

Ο Μελαχρινός υπήρξε ακούραστος στην αναζήτηση της μορφικής τελειότητας, δείγμα αναμφίβολα του εκλεκτισμού του. Συχνά έφτανε στην τελική μορφή των ποιημάτων του ύστερα από επίμονη και καταστρεπτική για τα περισσότερα κομμάτια επεξεργασία, μάλιστα αρκετές από τις μετέπειτα δημοσιεύσεις τους είναι κατώτερες από τις πρώτες. Ο εκλεκτισμός αυτός και η πίστη του στο ιδεώδες της καθαρής ποίησης λειτούργησε ως δίκικο μαχαίρι για τον ποιητή. Μπορεί να του έδωσε τη δυνατότητα να αναπτύξει την ιδιοτυπία του δημιουργώντας ένα έργο μοναδικό στο είδος του για την εποχή του, παράλληλα, όμως, του έκοψε σιγά-σιγά την επικοινωνία με τη ζωή και τον οδήγησε σε μια τέχνη υπερφιλτραρισμένη και στερημένη από κάθε ζωντανό χυμό. Για αυτό και πολλές φορές ο Μελαχρινός προκειμένου να διατηρήσει η ποίηση του την καθαρότητα της και να καλύψει τους πνευματικούς της στόχους, καταφεύγει σε διανοητικά τεχνάσματα, όχι πάντοτε του ίδιου καλού γούστου, αντικαθιστώντας την πραγματικότητα με αυτοσχέδιους μύθους και την άμεση συγκίνηση με φραστικές επινοήσεις. Η όλη του συμπεριφορά δεν αφορά προφανώς μόνο στον εκλεκτισμό του και στην πίστη του στην καθαρή ποίηση αλλά και στην ίδια την ιδιοσυγκρασία του.

Η ποίηση του Μελαχρινού έχει δεχθεί επιδράσεις από το γαλλικό συμβολισμό, ενώ συγγενεύει οργανικά με αυτή του Γρυπάρη, απ' το οποίο ο ποιητής δέχτηκε επίδραση όσον αφορά στη δημιουργία μιας τεχνητής ονειρικής ατμόσφαιρας στα ποιήματα του με ασυνήθιστες και φανταχτερές λέξεις. Με το γνωστό παρνασσιστή τους συνδέουν όμως και άλλα, όπως η παράλληλη αφοσίωση και των δυο στις μεταφράσεις των αρχαίων. Στους βασικούς στόχους του Μελαχρινού ήταν να φτιάξει μια γλώσσα στα ελληνικά, έτσι μια και τα πρότυπα του ήταν ξένα χρησιμοποίησε ορισμένα υλικά που προϋπήρχαν στον Γρυπάρη. Έμαθε από αυτόν πως εκβυζαντινίζεται ο λυρικός τόνος και πως δημιουργείται το βυζαντινό κλίμα. Πήρε νεράιδες και ξωτικά και κατασκεύασε με τον ίδιο τρόπο φανταχτερά σύνθετα με μυθικό και ονειρικό χαρακτήρα αναγορεύοντας τα σε εκφραστική τόλμη και εξαερώνοντας τα, για να

καταλήξει σε ένα πιο ανάλαφρο ποιητικό ένδυμα συμβατό με τα διδάγματα της καθαρής ποίησης και του γαλλικού συμβολισμού.

Ο Μελαχρινός έγινε ποιητής *εργαστηριακός*, πάντα κατά τον Κ. Στεργιόπουλο, όχι μονάχα από ιδιοσυγκρασία όπως ο Γρυπάρης αλλά και για τον πρόσθετο λόγο ότι *σκοπός και στόχος της τέχνης του ήταν το ανέκφραστο*. Θαυματοποιός του επιθέτου και του ρήματος αραβουργός, μύστης του Mallarme, του Valery και των Γάλλων συμβολιστών κατασκεύασε μουσικές αποχρώσεις με την τέχνη του ψηφιδωτού για να μπορέσει να εκφράσει φευγαλέες διαθέσεις και καταστάσεις που αδυνατούσε να αποδώσει η κοινή ποιητική γλώσσα της εποχής του. Αναγκαστικά, λοιπόν, έφτιαξε μια γλώσσα τεχνητή. Η γλώσσα αυτή, εκτός απ' το ότι αποτελεί το λεπτεπίλεπτο σώμα της ποιητικής του έμπνευσης, γίνεται ταυτόχρονα και φορέας πολλών πραγμάτων, εξελληνίζει την ποίηση του και προβάλλει έμπρακτα τις ιδέες του, χωρίς τη μεσολάβηση καμιάς θεωρίας, καθώς συνταιριάζει το Σολωμό και το δημοτικό τραγούδι με τον Mallarme και τις ξένες νεοτεριστικές σχολές με τον αρχαίο και το βυζαντινό κόσμο.

Τους συμβολιστές τους γνώριζε ο Μελαχρινός, όπως προαναφέραμε από τα νιάτα του, από πολύ νωρίς ήταν κάτοχος όλων των μυστικών της σχολής, ενώ είχε διαβάσει το έργο των κυριότερων εκπροσώπων της. Απ' αυτή του την επαφή με τον συμβολισμό βρίσκουμε πολλά δείγματα γραφής στα ποιήματα των δυο πρώτων συλλογών του: *Ο δρόμος που φεύγει ...* και *Παραλλαγές*. Κατά τον Τ. Κόρφη σχολιαστή και παρουσιαστή του έργου του Μελαχρινού υπάρχει εδώ η αντιρητορεία που πρέσβευε η σχολή, η προσπάθεια για την απόχρωση και η ευχαρίστηση από τον ήχο. Υπάρχει, όμως, και μια βασική εσωτερική, πολύ ουσιαστική διαφορά παράλληλα προς τις ομοιότητες που διακρίνει το μαθητή από τους δασκάλους του και κάποτε τον αποξενώνει. Μακριά από την ποίηση του Mallarme και το συμβολισμό του Valery βλέπουμε να υπάρχει κάτω από το συμβολισμό του Μελαχρινού το ένστικτο, η φύση και το αίσθημα αντί του διανοήματος.

Η ποίηση του Μελαχρινού επηρεάστηκε και από το σολωμικό έργο, υπάρχουν, ωστόσο, βασικές διαφορές παρά τις εξωτερικές ομοιότητες μεταξύ των δυο ποιητών. Στο Σολωμό η προσπάθεια να εκφραστεί η ουσία με όσο το δυνατόν πιο τέλει τρόπο, βαραίνει πάρα πολύ. Αντίθετα, στο έργο του Μελαχρινού η έννοια της ουσίας συχνά παραμερίζεται χάριν της μορφής, ενώ εντοπίζεται μια συνεχής αναζήτηση της όμορφης λέξης, της πρωτότυπης ρίμας, του μελωδικού αντί του μουσικού. Εκτός από αυτές τις ομοιότητες και τις αντιθέσεις του έργου του Μελαχρινού με το αντίστοιχο του Σολωμού υπάρχουν και κάποιες άλλες συγγένειες του ποιητή, ουσιαστικές προκειμένου για την κατανόηση του με το Βυζάντιο, το δημοτικό τραγούδι και τους αρχαίους συγγραφείς. Το Βυζάντιο πρόσφερε στα πρώτα προπάντων έργα του τον κατάλληλο διάκοσμο, την υπερβολή και τη μυστικοπάθεια των συμβόλων του. Ξένος, όμως, ο Μελαχρινός προς τους κανόνες δε μπόρεσε να υποταχτεί στα λιβάνια, στις προσευχές και στα δόγματα. Έτσι, όπως ήταν επόμενο εγκατέλειψε γρήγορα τον βυζαντινό κόσμο και αναζήτησε καταφύγιο στην ελληνική φύση, στους μύθους του αρχαίου κόσμου, στη γοητεία του δημοτικού τραγουδιού και στα κείμενα των αρχαίων συγγραφέων. Εκεί υπήρχε η κατάλληλη άνεση, ο απέραντος χώρος για να ανδρωθεί και να ευδοκιμήσει η ευαισθησία του μέσα στο καθαρό ελληνικό κλίμα με τις αντιθέσεις, με την εναλλαγή των στοιχείων και την ποικιλία.

Το έργο του Μελαχρινού μπορεί χρονικά να διαιρεθεί σε δυο περιόδους: στα ποιήματα της νεανικής του ηλικίας (1905-1907) και στα ποιήματα της ωριμότητας του (1935-1952). Η εν λόγω διάκριση, προτεινόμενη από τον Τ. Κόρφη, δεν αφορά κατά τον ίδιο σε σοβαρές διαφορές στο έργο του Μελαχρινού, το ποιητικό ύφος του οποίου και η τεχνική παραμένουν αναλλοίωτα, με μια σημαντική, ίσως, εξέλιξη της

τεχνικής σε βάρος πολλές φορές της ζωντανίας του ποιήματος. Με τα ίδια σχεδόν κριτήρια και ο Κ. Στεργιόπουλος, καθώς θεωρεί στατική κατά βάθος την ποίηση του Μελαχρινού, βλέπει να χωρίζεται αυτή από μόνη της σε δύο μεγαλύτερες περιόδους και να παρουσιάζει δυο αντίστοιχα φάσεις εξέλιξης. Στην αρχή, κατά τον Στεργιόπουλο, με τις πρώτες του συλλογές «*Ο δρόμος φέρνει...*», «*Παραλλαγές*» και με κάποια από τα ποιήματα των «*Φίλτρων Επωδών*» ο Μελαχρινός προσπάθησε να μορφοποιήσει και να εκφράσει, κυρίως, άπιαστες εντυπώσεις και διαθέσεις από την επικοινωνία του με τα αισθητά, καλλιεργώντας μια μάλλον κλειστή ατμόσφαιρα. Αυτά τα ποιήματα, που είναι ακριβώς τα ποιήματα της πρώτης περιόδου του ποιητή συγκαταλέγονται στα καλύτερα του μια και διατηρούν μια πηγαία φρεσκάδα.

Στη δεύτερη περίοδο ο ποιητής θα επιχειρήσει κάτι συνθετότερο δοκιμάζοντας τον αφηγηματικό τρόπο γραφής. Η είσοδος σ' αυτή την περίοδο αρχίζει με μια επιλογή και διόρθωση ποιημάτων της πρώτης περιόδου – πρόκειται για τη συλλογή *Φίλτρα Επωδών* (1935)-, διόρθωση όμως που συχνά αδικεί το ποίημα καταστρέφοντας όσα η ευαισθησία του ποιητή είχε επιτύχει στην πρώτη μορφή ανώριμα μεν αλλά γνήσια. Έχουμε αναφερθεί πιο πάνω στον εκλεκτισμό του Μελαχρινού, ο ποιητής δίνει πράγματι σ' αυτά τα ποιήματα ιδιαίτερη σημασία στο ακουστικό αποτέλεσμα και στην τελειότητα της μορφής τους σε βάρος πολλές φορές της ουσίας, η προσπάθεια του διοχετεύεται προς τα εκεί, αόριστα και δευτερεύοντα προβάλλονται οι έννοιες. Παρόλα αυτά τα *Φίλτρα Επωδών* περικλείουν συγκεντρωμένες τις πιο ευτυχισμένες στιγμές της πρώτης περιόδου του ποιητή, εδώ περισσότερο από κάθε άλλο βιβλίο του προσπαθεί να αποδράσει από την πραγματικότητα και να βρει καταφύγιο σ' ένα χώρο μουσικής, όπου δεν υπάρχουν προβλήματα, συγκρούσεις και δραματικές στιγμές, όπου οι οξείες όψεις των πραγμάτων αμβλύνονται και κυριαρχούν οι σκιές. Ακόμη, μέσα στα *Φίλτρα Επωδών* περιλαμβάνεται το «*Τραγούδι του Ανδρειωμένου*», όπου περιέχονται τα πρώτα σπέρματα της μελλοντικής παραγωγής του αρκετά ώριμου και απαλλαγμένου από τις νεανικές του αισιοδοξίες ποιητή. Η αοριστία του ποιητικού χώρου των *Παραλλαγών* αντικαθίσταται από μια δεξιοτεχνική παραγωγή. Το ποιητικό εργαστήρι παραχωρεί τη θέση του στην ύπαιθρο και στο μύθο, η μουσική ατμόσφαιρα στο όραμα. Δραματική ένταση, βέβαια, δεν υπάρχει. Μέσα στη στρωτή αφήγηση βρίσκουμε πολλά στοιχεία που θυμίζουν στίχους της πρώτης περιόδου του.

Απομακρύνεται ο Μελαχρινός από το κλίμα του γαλλικού συμβολισμού και ελληνοποιείται σε σημαντικό βαθμό, κυρίως, με τους τρεις *Απολλώνιους*, όπου επιχειρεί ένα φιλόδοξο πήδημα στον υπεραισθητό χώρο δίνοντας μορφή σε πλάσματα της φαντασίας του αντλημένα από την ελληνική δημοτική και λόγια παράδοση. Χριστιανικός μαζί και παγανιστικός θέλησε να φτιάξει μια σύνθεση σ' ένα επίπεδο πιο ψηλό επιδιώκοντας την τέλεια ενότητα φυσικής και μεταφυσικής και παράλληλα μορφής και ουσίας. Ο *Απολλώνιος* υπήρξε το μεγάλο του όραμα, το έργο που θα αποτελούσε το επιστέγασμα της όλης προσπάθειας του και θα του εξασφάλιζε την υστεροφημία του. Αλλά οι συνθέσεις αυτού του είδους δεν κρίνονται ούτε από τις μεγάλες προθέσεις ούτε από τις ιδέες και το θεωρητικός τους υπόστρωμα, καταξιώνονται κατά τον Κ. Στεργιόπουλο από τη στερεότητα και τη διάρκεια του αισθητικού αποτελέσματος κι απ' τις δυνάμεις ζωής που περικλείουν. Έτσι, κι από τον *Απολλώνιο* του Μελαχρινού απομένουν μερικά λαμπρά αποσπάσματα όσα κατάφεραν να ξεφύγουν από την εκζήτηση, από διάφορους γλωσσικούς και στιχουργικούς πειραματισμούς και τα άλλα μοιραία γνωρίσματα της ποίησης του. Γενικά, πάντως, τα προτερήματα και οι αδυναμίες των νέων προσανατολισμών του Μελαχρινού φαίνονται πιο καθαρά στους τόμους του *Απολλώνιου*, μια και εδώ η έκταση και η έλλειψη του δραματικού στοιχείου στο μύθο αφήνουν εντελώς γυμνούς στους στίχους στο σύγχρονο μάτι, παρόλο που ο ποιητής χρησιμοποιώντας μιαν εναλλαγή ρυθμών ,

πρωτότυπες ρίμες και πεζογραφικά ενδιάμεσα προσπαθεί να ποικίλει την έλλειψη της φιλοσοφικής θεώρησης της κινητήριας ουσίας. Χωρίς αμφιβολία οι τόμοι του Απολλώνιου περιέχουν κομμάτια που αντέχουν στην κριτική, ο μύθος είναι που δε μας πείθει για την εσωτερική ανάγκη, το ποιο είναι το ποιητικό κίνητρο του ποιητή για ένα τόσο μακροσκελές ποίημα με αποτέλεσμα να στεκόμαστε αμέτοχοι και πολλές φορές αδιάφοροι στις περίτεχνα σκαλισμένες φόρμες του.

Όσο, όμως, και αν υπάρχουν κάποιες αντιρρήσεις για την ποιητική προσφορά του Μελαχρινού δεν μπορούμε να μην εκτιμήσουμε θετικά την τεχνική του. Η ισομετρία των στίχων καταργείται, μια εναλλαγή μέτρων και ρυθμών δίνει μεγάλη ποικιλία στην ποίηση του χαρίζοντας του ταυτόχρονα και πρωτοτυπία. Όπως, συμβαίνει, μάλιστα, με όλους τους τεχνίτες, η στιχουργική του παρουσιάζει μια χρονική εξέλιξη με μια κορύφωση στη δεύτερη περίοδο της δημιουργίας του στους στίχους των *Φίλτρων Επωδών* και του *Απολλώνιου*. Εδώ ο ποιητής εμφανίζεται κάτοχος όλων των μυστικών του στίχου. Επιπλέον, ένα πάθος για λεξιθηρία είναι διάχυτο στην ποίηση του, αναζητείται η πρωτοτυπία, η αχρησιμοποίητη ή κατασκευασμένη λέξη, οι επαναλήψεις που τόσο χρησιμοποιήθηκαν στο συμβολισμό κυριαρχούν. Μια υποβολή διάκοσμου, ένας έρωτας για ατμόσφαιρα κυβερνά το όποιο ποίημα του, που βαδίζει ασχηματοποίητο, ρευστό και επιβάλλεται με τη μουσική του. Ο Μελαχρινός ξέρει να επιβάλλεται στη γλώσσα, με μια κυριαρχία, μάλιστα, που πολλές φορές βαραίνει με την προσπάθεια της για τελειότητα. Ο αγώνας για την αισθητική τελειότητα που κάποτε μας ενοχλεί στην ποίηση του Μελαχρινού γίνεται για έναν άλλο χώρο των δραστηριοτήτων του, αυτόν των μεταφράσεων των αρχαίων κειμένων, το κατάλληλο εφόδιο. Ο στίχος του μεστός και καθαρός στις μεταφράσεις του, εναρμονισμένος με τα πρότυπα επιτυγχάνει να δώσει ελεύθερα αλλά και, ζεστά τα υψηλά νοήματα των τραγικών ή την ατμόσφαιρα της αττικής κωμωδίας.

Με τον Μελαχρινό η νεοελληνική ποίηση επιχειρεί μια από τις πρώτες της προσεγγίσεις στη μουσική καταγωγή της, αρχίζει να συλλαβίζει την καινούργια της γλώσσα, αποδεσμεύεται από τη ρητορεία, αποδέχεται την ελλειπτική έκφραση, ενώ αυτοσχεδιάζει με τη στιχουργία και το ρυθμό. Η συλλαβή και η λέξη κυριαρχούν. Ο στίχος χάνει την ισομετρία του διακοσμείται με προπαροξύτονες ή αχρησιμοποίητες ρίμες, χωρίς να είναι εντελώς ελεύθερος βαδίζει απείθαρχος στους μετρικούς κανόνες. Το ποίημα δεν ακολουθεί μια εκ των προτέρων χαραγμένη πορεία αλλά τη μουσική διάθεση. Έτσι, η παρουσία του παρά τις αδυναμίες της χωρίς να φτάνει σε ένα ισχυρό έργο, διαβρώνει αποτελεσματικά την παράδοση δημιουργώντας ρωγμές για απελευθερωτικές ανάσες.

Σημειώσεις από:

Κόρφης Γ.: «Απόστολος Μελαχρινός. Ματιές σε ποιητές του Μεσοπολέμου», Αθήνα 1978, σ.7-16

Στεργιόπουλος Κ.: «Ο Μελαχρινός και το ανέκφραστο», στο *Περιδιαβάζοντας Α΄*. Από τον Κάλβο στον Παπατσώνη, Αθήνα 1982, σ.58-64

Έξαρση II

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 αρμονία κι από λάμπος.

Σε μια σάλα που θα μεθάν οι πολυελαίοι
και τα όνειρά μου η μουσική θα λέει,
κάποια βραδιά θε να βρεθούμε, ωραίοι.

Μ' ένα ζευγάρι στα μαλλιά σου ρόδα,
θε να χορεύεις λύγερη κι αλαφροπόδα.
Θα πέσει το 'να σου άνθος (κι όπως σε ύπνο το 'δα,

πόθρεφα τα όνειρά μου σαν τον πελεκάνο)
για να το πάρω θε να σκύψω επάνω
στο μοσκοβόλημα ενός ρόδου, να πεθάνω.

Πρόφαση μελαγχολίας III

Απόψε, που έρμη νιώθω την καρδιά,
στον κήπο μου έχω πάει να σε συντύχω.
Έχω αφανίσει τη ζωή, για να 'ρθεις
σε μύρο ανθιών ή σε αρμονίας ήχο.

Των ταφλανιών τα φύλλα εμούσκεψε
μια μνημοσυνική ψιγάλα.
Σιμοτινό τα φέρνει αποχαιρέτισμα
ο σπαραγμός που εκρέμασεν η στάλα.

Γυρίζω εδώ που τόσο σε ονειρεύτηκα
να βρω κάτι δικό σου.
Σωριάζει θλίψη κάθε φούντωμα.
Ως ίσκιος στ' όνειρό μου απλώσου.

Τα μάτια σου απ' το όνειρα βαρίσκιωτα
μες στην ψυχή μου κλαίνε. Λιώνω.
Το δειλινό, φεύγοντας με ίσκιους μακροτάξιδους,
πίνει του ξενιτέματος τον πόνο.

Για να χινοπωριάσω τα δεντρά
σκορπίζω την ψυχή μου για όνειρά των,
τώρα, βαρύπνοη που επίκρανε η ενθύμηση,
σα φάντασμα παλαιών ηλιογερμάτων.

Μήτσος Παπανικολάου

1. Βιογραφικά

2. Εργογραφία:

Ποιήματα , εισαγωγή και επιμ. Τ. Κόρφη, περ. *Διαγώνιος*, Θεσσαλονίκη 1966.

Μεταφράσεις, επιμ. Τ. Κόρφη, περ. *Διαγώνιος*, Θεσσαλονίκη 1968.

Κριτικά, επιμ. Τ. Κόρφη, Πρόσπερος, Αθήνα 1980.

3. Βιβλιογραφία

Αφιερώματα περιοδικών

4. Το έργο του Μήτσου Παπανικολάου

5. Ποιήματα του Μ. Παπανικολάου:

α) Χαμένη αγάπη

β) Νοσταλγία

γ) Φθινοπωρινό σχέδιασμα

δ) In questa tomba

Μήτσος Παπανικολάου (1900-1943)**1. Βιογραφικά**

Ο Μήτσος Παπανικολάου γεννήθηκε στην Ύδρα, όπου πέρασε τα πρώτα χρόνια της ζωής του. Σε παιδική ηλικία ταξίδεψε με την οικογένει του στην Τύνιδα, τη Μάλτα, τη Νότιο Ιταλία και την Τριπολίτιδα. Μετά το ταξίδι η οικογένεια εγκαταστάθηκε στον Πειραιά, όπου ο Παπανικολάου τέλειωσε το Γυμνάσιο. Μαθητής ακόμα ασχολήθηκε με τη λογοτεχνία και εμφανίστηκε στο χώρο των γραμμάτων από τις σελίδες του περιοδικού *Διάπλασις των Παίδων* με το ψευδώνυμο *Νικητής της Αύριον*. Τότε γνωρίστηκε με τους Τέλλο Άγρα, Πέτρο Χάρη και Μιχαήλ Στασινόπουλο. Ακολούθησαν δημοσιεύσεις του στο *Βωμό*, τη *Μούσα*, το *Νουμά*, τα *Νέα Γράμματα*, τη *Σύγχρονη Σκέψη* και άλλα περιοδικά της εποχής, πότε με το πραγματικό του όνομα και πότε με ψευδώνυμο. Γράφτηκε στη Νομική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών, από όπου όμως δεν αποφοίτησε ποτέ. Υπηρέτησε κατά τη διάρκεια της στρατιωτικής του θητείας στη χωροφυλακή και σύντομα στράφηκε στην επαγγελματική δημοσιογραφία. Υπήρξε αρχισυντάκτης στο περιοδικό *Παιδικός Αστήρ*, διευθυντής στο *Μπουκέτο* ως το κλείσιμο του στη διάρκεια της κατοχής. Καθοριστική για τη ζωή του στάθηκε η φιλία του με το Ναπολέοντα Λαπαθιώτη. Οι κακουχίες της γερμανικής κατοχής και η κατάχρηση ναρκωτικών ουσιών τον οδήγησαν στην κατάρρευση. Μετά το 1940 ξεπούλησε την περιουσία του και εγκαταστάθηκε με τη μητέρα του στην Κοκκινιά. Κατέληξε στο τμήμα τοξικομανών του Δημόσιου Ψυχιατρείου και φάνηκε να ξεπερνά τον εθισμό του, ωστόσο υπέκυψε ξανά και πέθανε από υπερβολική δόση ναρκωτικών τον Οκτώβρη του 1943. Είχε προηγουμένως φτάσει στην απόλυτη εξαθλίωση και κυκλοφορούσε ζητιανεύοντας στους δρόμους της Αθήνας. Το λογοτεχνικό έργο του Μήτσου Παπανικολάου είναι ποιητικό, πρωτότυπο και μεταφραστικό. Υπήρξε κυρίως συμβολιστής αλλά και αισθητιστής, ποιητής με επιρροές από τους Maeterlinck, Verhaaren, Valery, Apollinaire, Baudelaire, Poe, Wilde, Laforgue, Milosz και άλλους, έργα των οποίων μετέφρασε και δημοσίευσε στα περιοδικά της εποχής. Ήταν ενημερωμένος γύρω από τη ευρωπαϊκή λογοτεχνική κίνηση και θαύμαζε το Λουίτζι Πιραντέλλο, τον Αντρέ Ζιντ και το Γιάκομπσεν. Η ποίηση του χαρακτηρίζεται από την αίσθηση της νοσταλγίας του παρελθόντος και από την τάση φυγής και τοποθετείται στο χώρο της αθηναϊκής παρακμιακής ποίησης του μεσοπολέμου. Από τους στίχους του απουσιάζει συνειδητά ο συναισθηματισμός. Στον Παπανικολάου κυριαρχεί η μεταφυσική αναζήτηση της ερωτικής ηδονής και η αγωνία απέναντι στο θάνατο. Οι ποιητικές του μεταφράσεις υπήρξαν κατά τη διετία 1939-1941 με τη λογοτεχνική κριτική από τις στήλες της *Νέας Εστίας* κυρίως και των *Νεοελληνικών Γραμμάτων*, προσανατολισμένος και εδώ προς την ποίηση. Ως κριτικός υπήρξε εξαιρετικά οξυδερκής και εύστοχος. Ήταν από τους πρώτους Έλληνες που δέχτηκαν τα μηνύματα του ευρωπαϊκού υπερρεαλισμού και επισήμανε την αξία ποιητών, όπως ο Σεφέρης και ο Ελύτης στα πρώτα τους βήματα.

2. Εργογραφία:

Ποιήματα, εισαγωγή και επιμ. Τ. Κόρφη, περ. *Διαγώνιος*, Θεσσαλονίκη 1966.

Μεταφράσεις, επιμ. Τ. Κόρφη, περ. *Διαγώνιος*, Θεσσαλονίκη 1968.

Κριτικά, επιμ. Τ. Κόρφη, Πρόσπερος, Αθήνα 1980.

3. Ενδεικτική Βιβλιογραφία

- Άγρας Τ.: «Μήτσος Παπανικολάου», *Νέα Εστία* ΛΕ΄, 1/1/1944, αρ.398, σ.104-106.
- Βαρίκας Β.: «Τελευταίοι της παράδοσης», εφημ. *Το Βήμα*, 22/1/1967.
- Γεραλής Γ.: «Μήτσος Παπανικολάου», *Καλλιτεχνικά Νέα* 22, 6/11/1943, σ.5.
- Κόρφης Τ.: «Μήτσος Παπανικολάου. Ποιήματα.», επιμ. Τ. Κόρφη, Θεσσαλονίκη 1966, σ.7-15.
- Κόρφης Τ.: «Συμπληρώσεις και διορθώσεις στα Ποιήματα και στις Μεταφράσεις του Μήτσου Παπανικολάου», Διαγώνιος Ε΄ αρ.18, Θεσσαλονίκη 1969, σ. 81-82.
- Κόρφης Τ.: «Μήτσος Παπανικολάου. Ματιές σε ποιητές του μεσοπολέμου» Αθήνα 1978, σ.57-64.
- Κοτζιούλας Γ.: «Μήτσος Παπανικολάου. Ένας ποιητής του σκιάφωτος», *Φιλολογική Πρωτοχρονιά* 10, 1953, σ.197.
- Λαζανάς Β. Ι.: «Τα πρωτότυπα και οι μεταφράσεις του Μ.Παπανικολάου», *Νέα Εστία* ΠΔ΄, αρ.994, 1 /12/1968, σ.1589.
- Παράσχος Κ.: «Ο ποιητής Μήτσος Παπανικολάου», εφημ. *Η Καθημερινή*, 1/11/1963.
- Περαστικός Γ.: «Συνέντευξη με τον Παπανικολάου», *Νεοελληνικά Γράμματα* 55, 18/12/1937, σ.12 και 14.
- Στεργιόπουλος Κ.: «Μήτσος Παπανικολάου 1900-1943», *Η νεοελληνική ποίηση - Η ανανεωμένη παράδοση*, Αθήνα 1980, σ.378-382.
- Τσούρας Ν. Α.: «Μήτσος Παπανικολάου. Θύμηση του ανθρώπου και του ποιητή», *Νέα Εστία* 142, 15/9/1997, ετ. ΟΑ΄, αρ.1685, σ.1347-1349.
- Φαρμάκης Φ.: «20 αθησαύριστα ποιήματα του Μήτσου Παπανικολάου», *Κριτικά Φύλλα* Α΄, αρ.2, 3/1971, σ.188.
- Φουσάρας Ι.: «Ανέκδοτοι στίχοι του Μ. Παπανικολάου», *Φιλολογική Πρωτοχρονιά* Δ΄, 1947, σ.162.

Αφιερώματα περιοδικών

- Νέα Εστία* ΝΓ΄, 1/2/1953, αρ.614.
- Νεοελληνικός Λόγος* 15, 3-4/1969, σ.393.

Τα παραπάνω στοιχεία (βιογραφικά- βιβλιογραφία-εργογραφία) προτείνονται από το Ε.ΚΕ.ΒΙ

4. Το έργο του Μήτσου Παπανικολάου

Το πρωτότυπο έργο του Μ. Παπανικολάου, το αποκλειστικά ποιητικό, δεν υπερβαίνει τα πενήντα ποιήματα. Εντωμεταξύ, η μεταφραστική του εργασία θεωρείται εξίσου αξιόλογη και πολύ πιο σημαντική από τα ποιήματα του. Η πνευματική ενασχόληση του ποιητή ήταν οι Γάλλοι ομότεχνοί του. Άρχισε από τον *Μπωντλαίρ* και τον *Βεράρεν*, που ποιήματα τους πρωτοδημοσίευσε στο *Νουμά*, τη *Μούσα* και το *Βωμό*, για να καταλήξει αργότερα στον *Μιλόζ*, τη μεγάλη του ποιητική αγάπη, τον *Λαφόργκ*, τον *Φαργκ*, τον *Βαλερύ* και τον *Απολλιναίρ*. Η μετάφραση για τον Παπανικολάου ήταν μια ανάγκη, μια διέξοδος μια στενή επικοινωνία που άρχιζε με τη γνωριμία του έργου και της ζωής του ποιητή, τη μελέτη του και τέλος την ανάπλαση των κυριότερων κειμένων του στα ελληνικά. Παρακολουθούσε τακτικά τις ξένες εκδόσεις και τα γαλλικά περιοδικά, το *Mercure de France*, τη *Nouvelle Revue Francaise* και το *Nouvelles Litteraires*. Προμηθεύονταν τις καλύτερες εκδόσεις κι όσες του πάλιωναν στο μεταξύ τις χάριζε. Ανέπνεε την ατμόσφαιρα της γαλλικής

φιλολογίας και ζούσε στο κλίμα που είχαν δημιουργήσει οι συμβολιστές και οι διάδοχοι τους.

Ο Παπανικολάου, ως ποιητής του μεσοπολέμου, ήταν φυσικό να έχει επηρεαστεί από το ποιητικό κλίμα της εποχής του, τόσο το ευρωπαϊκό όσο και το ελληνικό. Η θητεία του στην ξένη ποίηση αφορά στη γαλλική κυρίως ποίηση τα χρόνια της εικοσαετίας 1920-1940, στην αρχή του μοντερνισμού με άλλα λόγια, όταν το παγκόσμιο κίνημα για ανανέωση τόσο της μορφής του στίχου όσο και γενικότερα της ανθρώπινης σκέψης χάραζαν την πορεία που ακολούθησε στην ποίηση και στη ζωή του. Περισσότερο συγκρατημένος και λιγότερο προσωπικός από τους συγχρόνους του δεν παρουσιάζει την ένταση του ερωτικού πάθους του Λαπαθιώτη, την ήρεμη εμμονή στο καθημερινό περίγραμμα του Άγρα ή τις γυμνές κόψεις του Καρυωτάκη. Αποφεύγοντας τις σκληρές αιχμές και τις λυρικές εξάρσεις ακολουθεί ουραγός την πορεία των τελευταίων συμβολιστών του μεσοπολέμου και προπάντων του Μιλόζ. Αυτή η αφοσίωση του στο Γάλλο ποιητή θα αφήσει αρκετά αναφομοίωτα ίχνη στους στίχους του.

Το αγαπημένο θέμα του Παπανικολάου είναι η μνήμη, μια ήρεμη νοσταλγία για το χαμένο. Η μνήμη μοναδική δυνατότητα φυγής για αυτόν οδηγεί τα κουρασμένα βήματα του προς την όμορφη στιγμή που χάθηκε, προς τον παιδικό κόσμο ή έστω στο χθες στο κοντινό παρελθόν. Τη μνήμη αυτού που λείπει, που περαστικό σαν τ' όνειρο άφησε το σημάδι του στον ποιητή, θα την δούμε στους περισσότερους στίχους να κυριαρχεί με μια νοσταλγική και αρκετά ρομαντική διάθεση. Δεν είναι η μνήμη του συγκεκριμένου πράγματος, του συγκεκριμένου χώρου, της συγκεκριμένης στιγμής, είναι κάτι το γενικό κι ακαθόριστο, ένα συγκεκριμένο άθροισμα από πολλές παρουσίες και βιώματα. Παγιδευμένος στο άδειο περίγραμμα του καθημερινού με μόνα του ταξίδια τις περιπλανήσεις των βιβλίων, δεσμώτης μιας αστικής αξιοπρέπειας που δεν του επέτρεπε να εκφράσει όσα απαγορευμένα διάβαζε και ζούσε, δεν αναζητεί μια συγκεκριμένη διέξοδο. Καμιά δύναμη για επανάσταση, για ερωτικούς στίχους, για μιαν απόδραση προς το υπεραισθητό. Αντίθετα, η διέξοδος προς το γενικό, η μέθη προς το ανεκπλήρωτο ή ακόμα η φυγή, μια φυγή προς τη στιγμή της δημιουργίας. Το πέπλο που καλύπτει τον κόσμο γύρω από τον ποιητή, περιορίζοντας τον χωρίς επαρκές οξυγόνο στο θερμοκήπιο του, θα εμποδίσει τη φωνή του, μια από τις πιο γνήσιες φωνές του μεσοπολέμου να μιλήσει άμεσα στον αναγνώστη και να μεταδώσει το μήνυμά της. Μονάχα προς το τέλος της ζωής του, όταν το φάσμα του θανάτου αρχίζει να παρουσιάζεται συχνότερα στους στίχους του ο Παπανικολάου θα κερδίσει την αμεσότητα. Θα μιλήσει τότε με κομμένη ανάσα, με εναγώνια φωνή για το μαύρο χέρι που ψάχνει μέσα στη νύχτα, για τις πόρτες του σταθμού που έκλεισαν, για το χειμώνα που έρχεται απ' τα ξένα. Μόνος πρόωρα γερασμένος από τις χίλιες καταχρήσεις μέσα στην απάνθρωπη κατοχή, χωρίς κατανόηση, θα αρχίσει να κραυγάζει. Ο στίχος του θα απογυμνωθεί από τα συμβολικά του ενδύματα, η έκφραση του θα αποκτήσει μια λιτότητα, ο δεκαπεντασύλλαβος θα δώσει τη θέση του στον επτασύλλαβο ή ακόμα στον ελεύθερο στίχο. Παρά τις κάποιες μουσικές πνοές θα προβάλλει πέρα από λυρικούς διάκοσμούς και αισθηματολογίες ολόγυμνο το ποιητικό ρήμα.

Παράλληλα με το ποιητικό και το μεταφραστικό του έργο ο Παπανικολάου ασχολήθηκε και με την κριτική μελέτη, οι εργασίες του δημοσιεύθηκαν βασικά στην *Νέα Εστία*, όπου αρκετά χρόνια κράτησε τη στήλη της κριτικής του βιβλίου, καθώς και στα *Νεοελληνικά Γράμματα*. Η κριτική γι' αυτόν ήταν μια χωρίς τέλος αναζήτηση, μια δήλωση του στο χώρο των πνευματικών προσφορών, μια προσπάθεια για την επικοινωνία του με τους καλλιτέχνες και μια ανάγκη μετάδοσης των επιτευγμάτων της επικοινωνίας του στους άλλους ανθρώπους. Ζητούσε να εντοπίσει σε κάθε

αντικείμενο την ομορφιά και να τη μεταδώσει με ενθουσιασμό στον αναγνώστη. Τα σημειώματα του για τους ξένους ποιητές δημοσιευμένα κατά καιρούς στα *Νεοελληνικά Γράμματα* και οι μελέτες του για τους σύγχρονους του Έλληνες λογοτέχνες αποτελούν προσφορά στον τομέα της ελληνικής κριτικής.

Όλα τα κριτικά άρθρα του Παπανικολάου ή σχεδόν όλα είχαν για θέμα τους την ποίηση. Η σύγχρονη ποίηση ήταν ο αγαπημένος χώρος της κριτικής του ομιλίας, ένας χώρος που ξεκινούσε από εσωτερική και μόνον ανάγκη, ένα συμπλήρωμα ποιητικού και μεταφραστικού έργου. Πολύ λίγοι εκείνα τα χρόνια μίλησαν τόσο αντικειμενικά και με τόση οξυδέρκεια, παρατηρητικότητα και ευστοχία για τα θέματα της νέας ποίησης. Ήταν από τους πρώτους που έγραψε με ενθουσιασμό για το ξεκίνημα του Ελύτη, για τη σημασία του Μυθιστορήματος του Γ. Σεφέρη στην ποίηση μας και για το έργο του Γ. Σαραντάρη. Ο Μ. Παπανικολάου στάθηκε ένας από τους τελευταίους εραστές ωραίων πραγμάτων σε μια εποχή βίας, ομαδικότητας και μηχανοποίησης. Με τις ασθενικές του δυνάμεις δεν μπόρεσε παρά την επιθυμία του να αγγίξει το άχρονο συγκλονιστικό όραμα της νέας ποίησης όσο και αν προχώρησε πέρα από την τρέχουσα αισθητική της εποχής του. Έμεινε σε μια χαραμάδα του τοίχου να θαυμάζει τη σύγχρονη ομορφιά, ώσπου στο τέλος νικημένος ζήτησε μian άλλη φυγή, μια φυγή προς το θάνατο διαμέσου των τεχνητών παραδείσων.

Τα παραπάνω στοιχεία έχουν παρθεί από τη μελέτη του ποιητή Τ. Κόρφη: «Μ. Παπανικολάου. Ματιές σε ποιητές του μεσοπολέμου», Αθήνα 1978, σ.57-64.

ΧΑΜΕΝΗ ΑΓΑΠΗ

Αν άλλοτε μ' αγάπησες κι αν πια δε μ' αγαπάς
μες στην καρδιά μου η αγάπη σου πάντοτε η ίδια μένει.
Μ' αρκεί στη θλίψη ν' αγαπάς της βαρυχειμωνιάς
μι' άνοιξη περασμένη.

Και τώρα μάταια αν ποθώ τα θεία σου φιλιά
την αγκαλιά σου αν έχασα και αν νοσταλγός σου μένω,
σ' αυτό τον κόσμο πάντοτε –πικρή παρηγοριά-
μας μένει το χαμένο.

ΝΟΣΤΑΛΓΙΑ

Ένα σπιτάκι μου 'ρχεται στο νου μου κάθε βράδυ
στη γειτονιά που υψώνεται μια πληχτικιά εκκλησία,
που ζει και που ονειρεύεται με την ανησυχία
κάποιου ξενιτεμένου.

Πόσο βαθιά η ανάμνηση στην ώρα τη θλιμμένη,
την ώρα που τα σύγνεφα φωτοπεριχυμένα
απ' τα στερνά ηλιοχρώματα παν κι έρχονται στα ξένα
με τα βαριά βαπόρια.

Με τα βαπόρια που έρχονται κι αράζουν στο λιμάνι
κι απ' την καρδιά μου κλέβουνε του γυρισμού τον πόθο
κι όταν σε λίγο φεύγουνε πάντοτ' εγώ τα νιώθω
χωρίς εμέ να φεύγουν.

Και μέσα στην ανάμνηση, που 'ρχεται κάθε βράδυ
του άσπρου σπιτιού που είναι κοντά στην πληχτικιά εκκλησία
περνάει σε μιαν ατέλειωτη και θλιβερή οπτασία
όλ' η παλιά ζωή μου.

ΦΘΙΝΟΠΩΡΙΝΟ ΣΧΕΔΙΑΣΜΑ

Σαν πάντα το φθινόπωρο και σήμερα έχει έρθει
μοιράζει το χρυσάφι του, μοιράζει το μαράζι
και γύρω δέντρο, ούτε κλαρί χλωρό δεν θα βρεθεί
για ένα πουλί, για μια ψυχή, λιμάνι που αράζει.

Και να, το βράδυ κι η βροχή το τζάμι μου χτυπάει
σα μια ερωμένη μου παλιά, μέσα σε τόσες άλλες,
μα είν' η ψυχή μου αισθαντική και ξέρει ν' αγαπάει
κάθε που κλαίει μες την ζωή και της βροχής οι στάλες.

Κουβέντες μες στη σκοτεινιά, του ανέμου μοιρολόι,
ώρες μεγάλες κι αδειανές και νοσταλγία τόση,
μα, στη γωνιά, καθώς χτυπά τ' αλύπητο ρολόι
θυμίζει τόσα πράματα που τα 'χει πια σκοτώσει.

Σαν πάντα το φθινόπωρο και σήμερα έχει 'ρθει.
μοιράζει το χρυσάφι το, μοιράζει το μαράζι.
Πώς να μπορέσει μια καρδιά κι αυτή να κρατηθεί
ως τον Απρίλη που θα 'ρθει, σαν πάγος που δεν σπάζει;

IN QUESTA TOMBA

Απελπισία, απελπισία, απελπισία...
Απάτη το όνειρο και η φαντασία.

Οι θάνατοι έχουν φτάσει τις γεννήσεις
κι όμως εσύ ζητάς ν' αυτοκτονήσεις.

Ο έρωσ απογοήτευση μεγάλη-
την μιαν αγάπη αφήνω για την άλλη.

Αγώνες, περιπέτειες και ταξίδια
η γη ένας βράχος κι ήμαστε τα στρείδια.

Η ποίηση, η σοφία δεν με σώνει
δεν είμαι ούτε μυρμήγκι, μήτε αηδόνι.

Του αγνώστου το μυστήριο για να λύσω
θα 'πρεπε να πεθάνω και να ζήσω

Και το τραγούδι μου αυτό γιατί το γράφω;
- Ω... σε ποιο σκοτεινό τάφο...

