

## Η πεζογραφία του μεσοπολέμου

27-09-2010

### 1. Εισαγωγή

ορισμός - ιστορικά δεδομένα – χρονικά όρια

### 2. Τα είδη του νεοελληνικού μυθιστορήματος

#### I. Το ιστορικό μυθιστόρημα

θεματική του ιστορικού μυθιστορήματος  
αντιπροσωπευτικά έργα  
ρομαντισμός και ιστορικό μυθιστόρημα  
ο Walter Scott και το μυθιστόρημα  
το λογοτεχνικό περιβάλλον στα μετεπαναστατικά χρόνια  
οι πρώτοι μυθιστοριογράφοι – προβλήματα γραφής

#### II. Το ηθογραφικό μυθιστόρημα

στροφή προς το παρόν  
η ελληνική επαρχία  
ηθογραφία  
Νικόλαος Πολίτης (*Η Νεοελληνική Μυθολογία*) και λαογραφισμός  
ευρωπαϊκός νατουραλισμός (Emil Zola- *Nana*)  
το ηθογραφικό διήγημα  
οι πρώτοι μυθιστοριογράφοι

#### III. Το αστικό μυθιστόρημα

η πόλη στο προσκήνιο  
το «αθηναϊκό μυθιστόρημα»  
οι εισηγητές του αστικού μυθιστορήματος ( Γ. Ξενόπουλος-Γ. Ψυχάρης)  
τα πρώτα αστικά μυθιστορήματα (χαρακτηριστικά)  
κοινωνικά δεδομένα της εποχής και λογοτεχνικός χώρος  
α) η δημιουργία της αστικής τάξης  
γ) οργάνωση των πόλεων

#### Βιβλιογραφία:

1. *Η μεσοπολεμική πεζογραφία*, τόμος Α΄, Σοκόλης, Αθήνα 1993
2. Α. Σαχίνη: *Το νεοελληνικό μυθιστόρημα*, Εστία, Αθήνα 1980
3. Α. Σαχίνη: *Αναζητήσεις*, Κωσταντινίδης, Θεσσαλονίκη 1978
4. Μ.Γ. Μερακλή: *Το νεοελληνικό αστικό μυθιστόρημα*, περ. Διαβάζω (αφιέρωμα στο νεοελληνικό μυθιστόρημα), σελ. 54-60
5. Γ. Ν. Μπασκόζου: *Στις απαρχές του αστικού μυθιστορήματος*, περ. Διαβάζω (αφιέρωμα στο νεοελληνικό μυθιστόρημα), σελ. 48-53
6. Σ. Ντενίση: *Για τις αρχές της πεζογραφίας μας*, περ. Ο Πολίτης, 109(1990), σελ. 55-63
7. Μ. Βίτσι: *Η ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας*, Αθήνα 1984
8. Λ. Τσιριμώκου : *Η λογοτεχνία της πόλης*, Αθήνα 1988
9. Β. Αθανασόπουλου: *Οι μάσκες του ρεαλισμού*, τόμος Α΄, Καστανιώτης, Αθήνα 2003, σελ. 623-631

### 1. Εισαγωγή

Ως περίοδο του μεσοπολέμου ορίζουμε για τα ευρωπαϊκά δεδομένα το μεταξύ των δυο παγκοσμίων πολέμων χρονικό διάστημα. Για την Ελλάδα το διάστημα αυτό, εάν αναφερθούμε στην έναρξη του, διαφοροποιείται από αυτό της υπόλοιπης Ευρώπης, μια και ο μεσοπόλεμος δεν αρχίζει για τη χώρα με το τέλος του Μεγάλου πολέμου το 1918, αλλά με το τέλος του Μικρασιατικού πολέμου το 1922. Πρόκειται για λιγότερο από δυο δεκαετίες σχετικής ειρήνης -αν αναλογιστεί κανείς τα πολιτικά γεγονότα της συγκεκριμένης ιστορικής περιόδου-, στη διάρκεια των οποίων προετοιμάζεται μια νέα ανατροπή ισορροπιών. Ακόμη κι αν αυτή η εποχή θεωρηθεί ως περίοδος ανάπαυλας, η ρευστότητα της είναι δεδομένη και δεν παραπέμπει παρά σε μια γενικευμένη κινητικότητα σε όλα τα επίπεδα. Στρατιωτικές εκστρατείες, μετακινήσεις πληθυσμών, αλλαγές καθεστώτων, μεταξιώσεις αξιών, ιδεολογικές καινοτομίες και πνευματικοί νεωτερισμοί οδηγούν σε μια διαρκή δοκιμασία όχι μόνο τον ευρωπαϊκό χώρο αλλά και τον ελληνικό. Αυτήν την εποχή κατά το Γ. Θεοτοκά τη χαρακτήριζε «η έλλειψη κάθε μέτρου, κάθε τάξης και σύνεσης στην πολιτική, στην οικονομία, στα ήθη, στις πνευματικές εκδηλώσεις....Ο κόσμος ρίχτηκε με τα μούτρα να ζήσει εντατική ζωή, μεγάλη ζωή.....Μα το γλέντι δεν μπορούσε να βαστάξει πολύ και ένα πρωί αισθανθήκαμε να κλονίζεται συθέμελα ολόκληρο το οικοδόμημα του πολιτισμού μας. Τότε...μας ξανάπιασε ο φόβος» (Εμπρός στο κοινωνικό πρόβλημα, σελ. 11). Η παρουσία της σύγχυσης στη πρώτη μεσοπολεμική δεκαετία αποτελεί χαρακτηριστικό γνώρισμα στην Ελλάδα της προσφυγιάς και των κινημάτων αυτό το διάστημα.

Στο χώρο πάντως της λογοτεχνίας κάτι αλλάζει οριστικά. Τίποτα δεν μπορεί να ξαναδώσει τα πρωτεία στο παλιό ελληνικό χωριό της προπολεμικής ηθογραφίας. Φυσικά η μεταβολή είχε αρχίσει πολύ πριν τον μεσοπόλεμο. Οι δημογραφικές αλλαγές και οι μετακινήσεις προς την πόλη, η αποδυνάμωση του χωριού και η αντίστοιχη ενδυνάμωση των πόλεων σενεπικουρούμενη και από τους πρόσφυγες δεν μπορεί, ωστόσο, από μόνη της να δικαιολογήσει την ανανέωση στο χώρο, δεν αρκούν τα βιωματικά ιστορικά στοιχεία, για να μιλήσουμε για το τέλος μιας εποχής και την αρχή μιας άλλης. Επιμένοντας κανείς στην περιοχή της πεζογραφίας θα μπορούσε να αναζητήσει το σημείο της ενδεχόμενης ρήξης εκεί γύρω στο 1930, η εμφάνιση εξάλλου της περίφημης γενιάς του '30 στην ποίηση παίζει το ρόλο της στο συγκεκριμένο σημείο. Παρόλα αυτά ξεφεύγοντας από ρευστές και συμβατικές πραγματικότητες καλό θα ήταν να σταθούμε προκειμένου για τέτοιου είδους οριοθετήσεις κατά τον Π. Μουλλά «στα ίδια τα πεζογραφήματα: αν η αλλαγή εκφράζεται τώρα στο ειδολογικό πεδίο – προβάδισμα του μυθιστορήματος απέναντι στο διήγημα- επισημοποιώντας συνάμα και μιαν ορισμένη αφηγηματική διγλωσσία (συνύπαρξη παραδοσιακών και νεωτερικών τρόπων γραφής). Το ουσιαστικό είναι, πως η ρήξη βρίσκεται στο επίπεδο των μορφών, έτσι ο ελληνικός μεσοπόλεμος, αν κοιταχτεί από την πλευρά της πεζογραφίας, χωρίζεται σε δύο συμμετρικά αντιθετικές δεκαετίες, που παρά τις εσωτερικές υποδιαίρεσεις υπακούουν σε δυο διαφορετικούς ρυθμούς: αυτό το οποίο στην πρώτη δεκαετία εμφανίζεται ως στάδιο ή αναζήτηση, στη δεύτερη μοιάζει να αποκρυσταλλώνεται σε σταθερότερες και διαρκέστερες μορφές» ( Η μεσοπολεμική πεζογραφία, τόμος Α, Σοκόλης, σελ,20).

### 2. Τα είδη του νεοελληνικού μυθιστορήματος

Η προτεινόμενη ειδολογική διάκριση του νεοελληνικού μυθιστορήματος είναι αυτή του Α. Σαχίνη (Νεοελληνικό μυθιστόρημα), αφορά όχι μόνο στην ονοματολογία των ειδών του αλλά και στα χρονικά όρια της ανάπτυξης του.

## I. Το ιστορικό μυθιστόρημα

Η πρώτη περίοδος του νεοελληνικού μυθιστορήματος είναι αυτή του ιστορικού μυθιστορήματος (1830-1880). Οι περισσότεροι πεζογράφοι αυτή την εποχή ανατρέχουν προκειμένου να γράψουν τα έργα τους σε πρόσωπα της ιστορίας, αποφεύγοντας την εκμετάλλευση ή την ενασχόληση με θέματα της σύγχρονης τους ζωής. Βέβαια, υπάρχουν και κάποιες εξαιρέσεις όπως, *Ο ζωγράφος* του Γ. Παλαιολόγου και ο *Θάνατος Βλέκας* του Π. Καλλιγιά, ακόμη θα μπορούσε κανείς να συμπεριλάβει μεταξύ των εξαιρέσεων και κάποια ρομαντικά μυθιστορήματα, που δεν είναι καθαυτό ιστορικά, όπως τον *Λεάνδρο* και τη *Χαριτίνη* του Π. Σούτσου, τον *Εξόριστο* του Α. Σούτσου, την *Ορφανή της Χίου* του Ι. Πιτζιπιού και τον *Θέρσανδρο* του Ε. Φραγκούδη. Διαπιστώνεται στο σημείο αυτό, πως τα όρια ανάμεσα στο ρομαντικό κατά βάση μυθιστόρημα και στο ρομαντικό με ιστορικά ενδιαφέροντα ήταν πάντοτε ρευστά στη νεοελληνική πεζογραφία αυτής της εποχής και πως οι δυο κατηγορίες συχνά συμπίπτουν ή και αλληλοσυμπληρώνονται. Έτσι, υπό αυτές τις συνθήκες το ιστορικό μυθιστόρημα υπήρξε ρομαντικό και το ρομαντικό είχε ιστορικά ενδιαφέροντα. Ακόμη, το ιστορικό μυθιστόρημα της Ελλάδας οφείλει τη δημιουργία του στον ευρωπαϊκό ρομαντισμό, που επικαλούνταν την επιστροφή σε παλαιότερες εποχές, καθώς χρησιμοποιεί τα εκφραστικά του μέσα, στις εξελίξεις της πλοκής του ρομαντικού τρόπου αλλά και, τις ρομαντικές υπερβολές. Μυθιστορήματα όπως, *Ο Αυθέντης του Μωρέως* του Α. Ρ. Ραγκαβή ή τα ιστορικά μυθιστορήματα του Σ. Ξένου, του Κ. Ράμφου αλλά και του Α. Παπαδιαμάντη έχουν γνωρίσματα της ρομαντικής σύλληψης και της ρομαντικής εκτέλεσης.

Είναι γνωστό, πως δημιουργός του ιστορικού μυθιστορήματος είναι ο Άγγλος Walter Scott, ο οποίος και το φαντάστηκε ως ρεαλιστική εκτέλεση μιας ρομαντικής σύλληψης. Στα μυθιστορήματα του η έμπνευση του, που τροφοδοτείται από το παρελθόν, είναι καθαρά ρομαντικό γνώρισμα, αντίθετα η επεξεργασία των λεπτομερειών, η διαγραφή των προσώπων και η αναπαράσταση ενός άλλου τρόπου ζωής, όπως θα μπορούσε να υπάρξει πραγματικά, έχουν ρεαλιστική βάση. Στο ιστορικό μυθιστόρημα του Scott γίνεται μια ρομαντική αναδρομή στο παρελθόν και μια απεικόνιση των ηθών του, μια επιτυχημένη πρόσμιξη του ιστορικού με το φανταστικό και του πραγματικού με το πλασματικό. Ιστορικό είναι το μυθιστόρημα, που έχει ως θέμα, πρόσωπα και γεγονότα μιας περασμένης εποχής και που δημιουργεί την ιδιαίτερη ατμόσφαιρα του τόπου και του χρόνου. Κύρια προσπάθεια του μυθιστοριογράφου, προκειμένου για το ιστορικό μυθιστόρημα, είναι να χαράξει μια εικόνα ζωής στο παρελθόν, όπως θα μπορούσε να υπάρξει πραγματικά.

Οι λόγοι ανάπτυξης και καλλιέργειας του ιστορικού μυθιστορήματος στην Ελλάδα των μετεπαναστατικών χρόνων είναι οι εξής: η περιορισμένη ανάπτυξη του αστικού ή του κοινωνικού μυθιστορήματος, ακόμα και στις λογοτεχνίες των εξελιγμένων χωρών της δυτικής Ευρώπης και η μεγάλη παράλληλα φήμη του Walter Scott, η έλλειψη κοινωνικής ωριμότητας και αποκρυσταλλωμένης ζωής στις πόλεις, η ευρωπαϊκή παιδεία των συγγραφέων, τα ταξίδια τους και η συνεχής επαφή τους με τη Δύση, και τέλος η ακμή του ρομαντισμού και το αίτημα της επιστροφής στο παρελθόν.

Είναι πολύ νωρίς αυτήν την εποχή, να μιλήσουμε ακόμη και σε ευρωπαϊκό επίπεδο για ψυχογραφικό ή αστικό μυθιστόρημα, το είδος που κυριαρχεί στις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα είναι αυτό του ιστορικού μυθιστορήματος. Στο νεοσύστατο νεοελληνικό κράτος, αντιφατικό από κάθε άποψη και ιδιαίτερα περίπλοκο ως κοινωνικό σύνολο, ήταν πολύ δύσκολο να βρουν οι λογοτέχνες την αρμόδια έκφραση τους σ' ένα λογοτεχνικό είδος, που βρίσκονταν υπό διαμόρφωση, και που σκόπευε στο άμεσο παρόν, στράφηκαν, έτσι, με μεγαλύτερη ευκολία προς το παρελθόν, για να αντλήσουν

από την Ιστορία τα θέματα, που θα τους παρείχαν μεγαλύτερη άνεση και περισσότερες δυνατότητες. Σ' αυτό τους παρώθησε η ευρωπαϊκή παιδεία τους, ενώ ιδιαίτερα τους βοήθησε το ρομαντικό ρεύμα. Οι πρώτοι άπειροι στην τέχνη μυθιστοριογράφοι, μη έχοντας να στηριχτούν σε αξιόλογα ξένα πρότυπα, αναφορικά με το κοινωνικό ή το αστικό μυθιστόρημα εν μέσω μιας ανοργάνωτης ακόμη κοινωνικής ζωής, βρήκαν στο αίτημα του ρομαντισμού για επιστροφή στο παρελθόν μια βολική δικαιολογία και διέξοδο, προκειμένου να καλύψουν τις φιλοδοξίες τους και τελικά να γράψουν μυθιστόρημα.

## II. Το ηθογραφικό μυθιστόρημα

Η δεύτερη περίοδος του νεοελληνικού μυθιστορήματος είναι το ηθογραφικό μυθιστόρημα (1880 και εξής). Μετά το 1880 οι Έλληνες πεζογράφοι εγκαταλείπουν την ιστορία ως πηγή έμπνευσης τους και στρέφονται προς το παρόν τους, αποκτώντας συνείδηση του γεωγραφικού και του φυλετικού τους περιβάλλοντος. Πολλοί από αυτούς δεν ταξίδεψαν στο εξωτερικό, δεν έζησαν στη Δύση, έτσι, αναγκαστικά ζήτησαν να εκμεταλλευτούν πεζογραφικά τα θέματα της απλής νεοελληνικής ζωής. Αλλά και άλλοι, όπως οι Κ. Χατζόπουλος, Κ. Θεοτόκης επιστρέφοντας στην Ελλάδα, αξιοποίησαν μέσα στο έργο τους θέματα και προβλήματα της ελληνικής επαρχίας. Μέσα από το ηθογραφικό μυθιστόρημα αρχίσαμε να βλέπουμε τι συμβαίνει γύρω μας και να γνωρίζουμε τον εαυτό μας. Θέματα από την άμεση ελληνική πραγματικότητα από τον κόσμο του χωριού, των νησιών και του κάμπου σηματοδοτούν την πεζογραφία αυτής της εποχής και δημιουργούν ένα νέο πεζογραφικό είδος, αυτό της ηθογραφίας, όπως έχει καθιερωθεί να ονομάζεται στην νεοελληνική λογοτεχνική κριτική. Μακρινός πρόγονος του είδους στάθηκε ο *Θάνος Βλέκας* στα 1855 του Π. Καλλιγά και ο *Λουκής Λάρας* (1879) του Δ. Βικέλα. Οι βασικοί, ωστόσο, λόγοι της άνθησης αυτού του είδους την συγκεκριμένη εποχή είναι οι εξής: οι λαογραφικές μελέτες του Ν. Πολίτη (Μεγάλη Ιδέα), η νατουραλιστική πεζογραφία της Δύσης, που αξίωνε το άμεσο αντίκρισμα της πραγματικότητας και η αποκρυστάλλωση των συνθηκών της ζωής στην ελληνική ύπαιθρο μετά από κάποια χρόνια ειρήνης.

Ο Ν. Πολίτης είναι εκείνος, που ίδρυσε και συγκρότησε τη *Λαογραφική εταιρεία* στην Ελλάδα, το έργο του είχε βαθιά επίδραση στους λογοτέχνες της νέας γενιάς του 1880. *Μας οδήγησε*, όπως λέει ο Γ. Δροσίνης, *στον ανεξερεύνητο ακόμα τότε κόσμο των παραδόσεων και των παραμυθιών του ελληνικού λαού*. Η λαογραφία βαδίζει για ένα διάστημα μαζί με την ηθογραφία, η πρώτη ανακάλυπτε με το σύστημα, την παρατήρηση και τη λογική, η δεύτερη το εκμεταλλευόταν πεζογραφικά και προσπαθούσε να το ζωντανέψει με το συναίσθημα και την αφήγηση. Η *Νεοελληνική Μυθολογία* του Ν. Πολίτη και η μετάφραση της *Nana* του Emil Zola από τον Ι. Καμπούρογλου (1871) είναι δυο αποφασιστικά έργα, που σημαδεύουν τη στροφή στο νεοελληνικό μυθιστόρημα και εγκαινιάζουν την καλλιέργεια του ηθογραφικού είδους. Με τη μετάφραση ειδικότερα της *Nana* οι νέοι πεζογράφοι έρχονται σε επαφή με την εφαρμογή των δογμάτων του γαλλικού νατουραλισμού, ενώ η γλώσσα της τους βοηθά στη χρήση μιας απλουστευμένης γλώσσας.

Αν και η στροφή προς την ηθογραφία σημειώθηκε γύρω στα 1880 τα πρώτα εκτενή ηθογραφικά μυθιστορήματα δημοσιεύτηκαν αργότερα και αυτό, γιατί προηγήθηκε το ηθογραφικό διήγημα. Είναι γεγονός, πως οι νεοέλληνες ηθογράφοι δεν είχαν τις συνθετικές ικανότητες, που θα τους επέτρεπαν να αντικρίσουν τη ζωή του χωριού και της επαρχίας ως σύνολο και να οικοδομήσουν πλατιά μυθιστορήματα, στον περιορισμένο χώρο ενός διηγήματος αισθάνονταν πιο άνετα. Έτσι, τα πρώτα χρόνια έχουμε μια πλούσια παραγωγή διηγημάτων με θέματα αντιγραμμένα από την ζωή του βουνού και του κάμπου. Ήταν η πρώτη μορφή του νέου πεζογραφικού είδους, η απλή

ηθογραφία, η ιστορία που στέκονταν στο απλά περιγραφικό και το γραφικά αναπαραστατικό στοιχείο. Ωστόσο, πέρα από την απλή ηθογραφία, που επιμένει στη ζωή του χωριού και είναι απλή και πιστή αντιγραφή των ηθών, των εθίμων και όλων εκείνων των συνηθειών και των χαρακτηριστικών της εδώ ζωής, υπάρχει και μια εξελιγμένη ηθογραφία. Οι πεζογράφοι, που την υπηρέτησαν δεν είναι απλοί αντιγραφείς αλλά προικισμένοι δημιουργοί, αναδημιούργησαν τα στοιχεία αυτής της ζωής και προχώρησαν με τη φαντασία τους σε συνθέσεις προσωπικές. Οι Α. Παπαδιαμάντης, Α. Καρκαβίτσας, Ι. Κονδυλάκης, Δ. Χατζόπουλος, Κ. Θεοτόκης και πολλοί άλλοι άλλαξαν μαζί με τα θέματα τους αλλά και τη γλώσσα τους την πορεία του νεοελληνικού μυθιστορήματος.

### III. Το αστικό μυθιστόρημα

Η Τρίτη περίοδος του νεοελληνικού μυθιστορήματος είναι αυτή του αστικού μυθιστορήματος, αρχίζει περί το 1900 και καλύπτει όλη την περίοδο του μεσοπολέμου. Σειρά πια μετά το χωριό και τη ζωή σ' αυτό έχει η πόλη και η ζωή της. Δεν πρόκειται, ωστόσο, για καμιά άλλη πόλη παρά για την Αθήνα. Εδώ ξετυλίγονται οι υποθέσεις σχεδόν όλων των αστικών μυθιστορημάτων, ειδικά, όσων γράφτηκαν τις πρώτες δεκαετίες της ανάπτυξης του είδους. Μόνον στα μυθιστορήματα του Γ. Ψυχάρη βλέπουμε κάποια κοσμοπολίτικη ατμόσφαιρα, όλοι οι άλλοι συγγραφείς όπως ο Γ. Ξενόπουλος, ο Κ. Χρηστομάνος, ο Π. Νιρβάνας και άλλοι έχουν ως χώρο δράσης των ηρώων τους την Αθήνα, έτσι ώστε να μιλάμε για μια ιδιαίτερη παραλλαγή του αστικού μυθιστορήματος, αυτή του «αθηναϊκού μυθιστορήματος». Εισηγητής του νέου είδους θεωρείται ο Γ. Ξενόπουλος με δυο του έργα, *Άνθρωποι του κόσμου* (1888) και *Νικόλας Σιγαλός* (1890) γραμμένα στην καθαρεύουσα, τιτλοφορούνται από τον συγγραφέα ως «αθηναϊκές μυθιστορίες». Τα μυθιστορήματα αυτά πρωτόλεια έργα του συγγραφέα, αρκούντως ανώριμα, είναι αποτέλεσμα της ρομαντικής φαντασίας του, όπου βλέπουμε μια τεχνητή ανύπαρκτη και μια απόδοση στη συνέχεια της αθηναϊκής κοινωνίας, που δεν έχει καμιά σχέση με την πραγματικότητα της ζωής στην πρωτεύουσα αυτή την εποχή. Η κριτική αποτίμησε αρνητικά τα δυο μυθιστορήματα του νεαρού συγγραφέα, ο οποίος στράφηκε στα επόμενα έργα του στην παρουσίαση της ζωής της Ζακύνθου, την οποία γνώριζε καλλίτερα ως γενέτειρα του, γράφοντας δυο ιδιαίτερα αξιόλογα έργα τη *Μαργαρίτα Στέφα* (1893) και τον *Κόκκινο βράχο* (1905) στην αρχή μάλιστα της μακράς συγγραφικής του καριέρας. Αυτός, όμως, που επέβαλε κατά κάποιον τρόπο στη νεοελληνική λογοτεχνία το νέο είδος του μυθιστορήματος είναι ο Γ. Ψυχάρης με τα πλατιά και φλύαρα μυθιστορήματα του. Ο Ψυχάρης με τον Ξενόπουλο, που επανέρχεται μετά το 1913 στην συγγραφή αθηναϊκών μυθιστορημάτων, μπορεί να θεωρηθεί ως ο δεύτερος θεμελιωτής του αστικού μυθιστορήματος στην Ελλάδα.

Η εγκατάλειψη πλέον της ιστορίας και της χωριάτικης ζωής είναι δεδομένη στα πλαίσια του νέου λογοτεχνικού είδους, ως χώρων έμπνευσης, οι λόγοι που σχετίζονταν με την λογοτεχνική εκμετάλλευση τους είχαν εκλείψει πια. Με το ιστορικό μυθιστόρημα εξερευνήθηκε το πρόσφατο ηρωικό παρελθόν και με την μελέτη της αγροτικής ζωής κατανοήθηκε η ζωή του αγροτικού κόσμου, είχε έλθει τώρα η σειρά του εκσυγχρονισμού και η ανάγκη της μυθιστορηματικής έκφρασης του άμεσου περιβάλλοντος, όπου ζούσαν οι ίδιοι οι συγγραφείς. Δίπλα στον τρόπο ζωής των πόλεων, που θα έπρεπε να εκφρασθεί, υπήρχε επιπλέον και η ανάγκη παρακολούθησης και συμπορεύσης στο νεοελληνικό μυθιστόρημα με τα πολυάριθμα πρότυπα του είδους, που εμφανίστηκαν στη δυτική Ευρώπη και τη Ρωσία.

Στα μυθιστορήματα των πρώτων δεκαετιών του 19<sup>ου</sup> αιώνα, όσοι ασχολήθηκαν με τη ζωή των πόλεων και ειδικότερα των Αθηνών, δεν έδωσαν έργα χαρακτηριστικά

για την περιπλοκότητα τους και το σύνθετο των υποθέσεων τους κι αυτό γιατί η ζωή ακόμη στην πρωτεύουσα του νεοελληνικού κράτους δεν έχει να δείξει παρόμοια χαρακτηριστικά. Οι περισσότεροι αναπαράστησαν τη απλή, καθημερινή, αστική ζωή μιας πόλης, που μόλις έχει αρχίσει να πορεύεται στα χνάρια του σύγχρονου για την εποχή πολιτισμού. Ωστόσο, πολλά ανόμοια χαρακτηριστικά συγχωνεύτηκαν στο αστικό μυθιστόρημα αυτής της εποχής κι αυτό κυρίως χάριν της διαφορετικής ιδιοσυγκρασίας των συγγραφέων, που καταπιάστηκαν με το νέο λογοτεχνικό είδος.

Πάντως, εάν θελήσουμε να αναζητήσουμε τους λόγους, που ώθησαν στην ανάπτυξη του αστικού μυθιστορήματος, θα πρέπει να σταθούμε με ιδιαίτερη προσοχή στο γεγονός, του ότι αυτή τη εποχή έχουμε στην ελληνική κοινωνία την δημιουργία και την επιβολή στη συνέχεια της εξουσίας της αστικής τάξης στη χώρα αλλά, και την οργάνωση της ζωής των πόλεων. Οι οικονομικές ανακατατάξεις, η ανάπτυξη του εμπορίου και της βιοτεχνίας έφερε την τάξη αυτή στο προσκήνιο της πολιτικής, στην άσκηση της οποίας θα αρχίσει πλέον να παίζει κυρίαρχο ρόλο μετά και την υποχώρηση και αποδυνάμωση της παλιάς αριστοκρατίας, αυτής που είχε επιβληθεί στα χρόνια του Όθωνα. Οι πνευματικοί της εκπρόσωποι επόμενο ήταν να θελήσουν να προβάλλουν και να εκφράσουν τον τρόπο ζωής της.

Ένας επιπλέον λόγος ανάπτυξης του αστικού μυθιστορήματος ήταν, το ότι οι πόλεις των αρχών του 19<sup>ου</sup> αιώνα, όπως σε παλιότερες εποχές το χωριό, έχουν αυτή την εποχή να επιδείξουν μια ζωή, που αποκτά σιγά-σιγά μόνιμα χαρακτηριστικά. Ο μεταβατικός χαρακτήρας των πόλεων έχει υποχωρήσει, μπορούν από την πλευρά τους να προτείνουν έναν τρόπο συγκεκριμένο ζωής με ήθη και έθιμα, που ακόμη και στην περίπτωση, που κάποια από αυτά θα μπορούσαν να θεωρηθούν ξενόφερτα, έχουν να παρουσιάσουν έναν ιδιαίτερο χαρακτήρα γνώρισμα του τόπου και του τρόπου ζωής των κατοίκων τους. Οι μυθιστοριογράφοι έχουν στη διάθεση τους έναν ολοκληρωμένο τόπο ζωής, που μπορούν να τον εκμεταλλευτούν και να τον εκφράσουν, περνώντας τον μέσα από το φίλτρο της δημιουργικής φαντασίας τους με αποτελέσματα ικανοποιητικά.

**Προβλήματα στο χώρο της πεζογραφίας στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα****Γενικά****1. Γύρω από τις απαρχές του αστικού μυθιστορήματος**

- α) χρονικά όρια
- β) επανεκτίμηση «ιστορικών» μυθιστορημάτων
- γ) ο αστικός χώρος

**2. Η χαμένη παράδοση και οι νέες αφηγηματικές τάσεις****α) ο αφηγηματικός λόγος στα μετά την επανάσταση χρόνια**

- 1) οι πρώτοι πεζογράφοι
- 2) το «ελληνικό διήγημα»

**β) Το πρόβλημα της ηθογραφίας**

- 1) οι πεζογράφοι της γενιάς του '30
- 2) ο Γ. Θεοτοκάς και οι απόψεις του
- 3) το περιεχόμενο της ηθογραφίας – η μακροζωία της

**γ) Προς μια νέα αντίληψη – το μυθιστόρημα**

- 1) προτάσεις
- 2) Γ. Θεοτοκάς, Φ. Κόντογλου

**Βιβλιογραφία:**

1. Μ. Vittì: *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα 1987
2. Μ. Vittì: *Η γενιά του τριάντα*, Αθήνα 2000
3. Μ. Vittì: Μ. Βίττι: *Η ιδεολογική λειτουργία της ελληνικής ηθογραφίας*, Αθήνα 1984
4. Α. Σαχίνη: *Η σύγχρονη πεζογραφία μας*, Αθήνα 1983
5. *Η μεσοπολεμική πεζογραφία*, τόμος Α', Σοκόλης, Αθήνα 1993
6. Α. Σαχίνη: *Το νεοελληνικό μυθιστόρημα*, Εστία, Αθήνα 1980
7. Α. Σαχίνη: *Αναζητήσεις*, Κωσταντινίδης, Θεσσαλονίκη 1978
8. Μ.Γ. Μερακλή: *Το νεοελληνικό αστικό μυθιστόρημα*, περ. Διαβάζω (αφιέρωμα στο νεοελληνικό μυθιστόρημα), σελ. 54-60
9. Γ. Ν. Μπασκόζου: *Στις απαρχές του αστικού μυθιστορήματος*, περ. Διαβάζω (αφιέρωμα στο νεοελληνικό μυθιστόρημα), σελ. 48-53
10. Σ. Ντενίση: *Για τις αρχές της πεζογραφίας μας*, περ. Ο Πολίτης, 109(1990), σελ. 55-63
11. Λ. Τσιριμώκου: *Η λογοτεχνία της πόλης*, Αθήνα 1988
12. Β. Αθανασόπουλου: *Οι μάσκες του ρεαλισμού*, τόμος Α', Καστανιώτης, Αθήνα 2003, σελ. 623-631

**Συμπλωματικά κείμενα:**

**1. Α. Αργυρίου:** *Η μεγάλη του Μεσοπολέμου γενιά* (συνέντευξη στον Β. Χατζηβασιλείου)

**2. Η αυτοφύνης νεωτερικότητα**

**Μια ρηξικέλευθη προσπάθεια επανανάγνωσης της νεοελληνικής πεζογραφίας του Γ. Αριστηνού (ΕΛΕΥΘΕΡΟΤΥΠΙΑ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ - 13/01/2006 )**

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

## Η πεζογραφία του μεσοπολέμου

04-10-2010

### Προβλήματα στο χώρο της πεζογραφίας στις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα

#### Γενικά:

Στη διάρκεια των πρώτων δεκαετιών του 20<sup>ου</sup> 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 γενικότερα 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, στην οποία αναφερόμαστε, τα οποία με τη μορφή ακριβώς συγχρονικών προκλήσεων άλλοτε λειτουργούν θετικά, ανανεωτικά, θα λέγαμε 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 κυρίως 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. Με κάποια από αυτά –τα σημαντικότερα – θα ασχοληθούμε, παραθέτοντας σύγχρονες απόψεις έτσι όπως αυτές διατυπώνονται, από μια δεδομένη χρονική απόσταση θεώρησης τους, που προεξοφλεί για αυτό το λόγο μια πιο νηφάλια και σφαιρική προσέγγιση τους.

#### 1. Γύρω από τις απαρχές του αστικού μυθιστορήματος

Έχει επικρατήσει μέχρι τις μέρες μας, να θεωρείται από την λογοτεχνική κριτική η τελευταία εικοσαετία του 19<sup>ου</sup> αιώνα ως το χρονικό διάστημα, όπου θα μπορούσε κανείς να τοποθετήσει τις απαρχές του νεοελληνικού αστικού μυθιστορήματος. Νεότερες, ωστόσο, έρευνες και ειδικότερα άρθρα του Ν. Βαγενά προβάλλουν ως εσφαλμένη την συγκεκριμένη άποψη, ξεκινώντας από το γεγονός της πρόχειρης μέχρι στιγμής αντιμετώπισης του μυθιστορήματος της περιόδου 1830-1880. Οι ενστάσεις του αφορούν κατά πρώτον στο, ότι τα περισσότερα μυθιστορήματα αυτής της περιόδου δεν είναι ιστορικά και, κατά δεύτερον στο ότι *Ο Θάνατος Βλέκας* του Καλλιγά δεν συνεπάγεται την έναρξη του ρεαλισμού στην νεότερη λογοτεχνία, υπάρχουν πολύ περισσότερα μυθιστορήματα και αυτού του είδους το παραπάνω διάστημα. Επιπλέον, η αντίληψη, πως το αστικό μυθιστόρημα τοποθετείται μετά την πρώτη δεκαετία του 20<sup>ου</sup> αιώνα με τον Γ. Ξενόπουλο για εισηγητή του, εγκλωβίζει την έννοια του αστικού κυρίως στη θεματική, στην επιλογή με άλλα λόγια θεμάτων από την αστική ζωή. Η αντίληψη, λοιπόν, για την αστική πεζογραφία, για το διήγημα αρχικά και το μυθιστόρημα αργότερα, διαμορφώνεται νωρίτερα από τις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα, έστω και σπέρματικά. Η έννοια του «αστικού» κάτω από αυτές τις διαπιστώσεις αυταπόδεικτα διευρύνεται αλλά και, βαθαίνει υποχρεώνοντας μας να αναθεωρήσουμε, τα όσα διατυπώθηκαν μέχρι στιγμής, γύρω από το χρόνο εμφάνισης του αστικού μυθιστορήματος. Μια πρώτη διερεύνηση στη βάση ενός τοπογραφικού προσδιορισμού της έννοιας *πόλης-άστν* μας τοποθετεί μπροστά σε μια διττή *αντίληψη-πρόσληψη* του όρου. Θα πρέπει σ' αυτήν την περίπτωση να εξεταστεί, όχι μόνον η αποτύπωση στην πεζογραφία της διαμόρφωσης και της εξέλιξης της σύγχρονης αστικής πόλης αλλά και, η διαμόρφωση μιας λογοτεχνίας της πόλης με την έννοια των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών, που πιθανά αυτή θα έχει. Δίπλα στην Αθήνα κατά αυτόν τον τρόπο μπορούν να τοποθετηθούν ακόμη και στις αρχές του 19<sup>ου</sup> αιώνα εμπορικά κέντρα, που εντοπίζονται σε κάποια μυθιστορήματα και, που είναι πόλεις υπό διαμόρφωση. Με βάση την τοπογραφική διάσταση της έννοιας *πόλη* μυθιστορήματα όπως, *Η στρατιωτική ζωή εν Ελλάδι* αλλά και τα πρώτα αθηναϊκά



διηγήματα του Παπαδιαμάντη, του Κονδυλάκη, του Βουτυρά και άλλων καλύπτουν τους όρους της αστικής ζωής, εφόσον θέλουμε να χαρακτηρίσουμε ειδολογικά. Ακόμη και, η τάση συγγραφής αυτή την εποχή μεγάλων διηγημάτων (Νουβέλες) καταδεικνύει την επιθυμία-στόχο συγγραφής μυθιστορημάτων.

Ένας δεύτερος τρόπος ανάγνωσης του αστικού μυθιστορήματος είναι με όρους *κοινωνιολογικούς-ιδεολογικούς*. Η διερεύνηση ουσιαστικά στην περίπτωση αυτή της ιδεολογικής επίδρασης της αστικής τάξης στη λογοτεχνία. Πάντως η επίδραση της, όπως συνέβη και σε άλλες ευρωπαϊκές χώρες, υπήρξε καθοριστική παρόλες τις αντινομίες, που έχει να παρουσιάσει ειδικά η άναρχη ανάπτυξη της Αθήνας με όλες τις κοινωνικές συνέπειες για τα ευρύτερα κοινωνικά στρώματα. Στην Αθήνα οι κοινωνικές τάξεις διαχωρίζονται με βάση και τον τόπο κατοικίας τους, ανάλογα λοιπόν με το κοινωνικό-οικιστικό περιβάλλον διαμορφώθηκε και ένας καινούργιος τρόπος ζωής και συμπεριφοράς, που καταγράφεται στα πρώτα αστικά διηγήματα αλλά και μυθιστορήματα. Ο ταξικός διαχωρισμός είναι διακριτός στην πρωτεύουσα, θεωρείται δε από διάφορες οπτικές γωνίες αναλόγως των ιδεών και της ιδιοσυγκρασίας κάθε φορά των συγγραφέων. Όλοι, βέβαια, γνωρίζουν πια τον κοινωνικό διαχωρισμό και ζουν μ' αυτό, οι αντιθέσεις δίνονται τα ήθη και οι συνήθειες των ανθρώπων. Η πεζογραφία αποκτά κοινωνική, κριτική αντίληψη, αναπτύσσει άποψη για τις κοινωνικές ανισότητες και αυτό την κάνει να διαφέρει από την ηθογραφία. Στη διάρκεια του μεσοπολέμου τα ιδεολογήματα, που επέβαλε η γενιά του 30' θα φιλοδοξήσουν να γίνουν μοναδικό κριτήριο για τον τύπο του αστικού μυθιστορήματος, κάτι που ωστόσο δεν θα ευδοκιμήσει.

Η διερεύνηση του αστικού μυθιστορήματος εισάγεται με την εμφάνιση του ρεαλισμού, προηγείται το πέρασα από την αγροτική στην αστική ηθογραφία. Τα όρια, εδώ, δεν είναι ευδιάκριτα, γεγονός είναι, πάντως, ότι πριν απ' όλα τελειώνουμε με τον ρομαντισμό. Ο ρεαλισμός θα εμφανισθεί σαν στοιχείο της αστικής ηθογραφίας στα έργα του Κονδυλάκη και κυρίως του Παπαδιαμάντη ως μέθοδος, όμως, θα προϋπάρξει ιδιαίτερα, αν αναζητήσουμε στοιχεία όπως, την λιτότητα στην περιγραφή, την έμφαση στο διάλογο (Καρκαβίτσας – Βιζυηνός-Δροσίνης) ακόμη και, τη χρήση ειρωνείας (Ε. Ροϊδης: Πάπισσα Ιωάννα). Επί πλέον και η κριτική αντίληψη, που είναι από τα βασικά χαρακτηριστικά του ρεαλισμού, εντοπίζεται πολύ πρώιμα π.χ *Στη στρατιωτική ζωή εν Ελλάδι* του Ανώνυμου. Συμπερασματικά, θα μπορούσε να υποστηρίξει κανείς, ότι τα στοιχεία του αστικού μυθιστορήματος είχαν διαμορφωθεί μέσω της ρεαλιστικής μεθόδου, που προηγήθηκε. Η ολοκλήρωση του ρεαλισμού θα φέρει κοινωνική κριτική, πίστη στην παρατήρηση, την εμπειρία την επιστήμη, ειρωνική ανατροπή, χαμηλό ύφος, απελευθέρωση της γλώσσας, αλλά και την κυριαρχία του αστικού μυθιστορήματος.

## **2. Η χαμένη παράδοση και οι νέες αφηγηματικές τάσεις**

### **α) ο αφηγηματικός λόγος στα μετά την επανάσταση χρόνια**

Ένα από τα σημαντικότερα προβλήματα γύρω από τον αφηγηματικό λόγο στην Ελλάδα, που ακόμη δεν έχει απασχολήσει τους μελετητές στο βαθμό, που θα έπρεπε, είναι η δραματική καθ' όλα κρίση, που πέρασε αυτό το είδος της ελληνικής λογοτεχνίας μεταβαίνοντας από την ελληνική παλιότερη παράδοση της βυζαντινής κληρονομιάς στη νεότερη, την «επιβεβλημένη» από την προσαρμογή στους δυτικούς τρόπους αφήγησης. Σχηματικά θα μπορούσε κανείς στην περίπτωση αυτή να διαπιστώσει:

- 1) Όταν ο Έλληνας αφηγητής εγκατέλειψε την οικονομία του έμμετρου μυθιστορήματος, ο μυθικός τρόπος, που κινείται στο ελληνικής καταγωγής μυθιστόρημα, δεν εξαφανίστηκε μαζί και η μέθοδος έκθεσης του, αλλά έγινε

κτήμα των υποτελών στρωμάτων παιδείας του νέου ελληνικού πολιτισμού, συγκροτώντας τα πλούσια κοιτάσματα του λαϊκού παραμυθιού.

- 2) Κάτι ανάλογο έχει συμβεί και με την εκκλησιαστικής καταγωγής αφήγηση, δηλαδή με τα μαρτυρολόγια της τουρκοκρατίας και με άλλα λατρευτικά αφηγήματα, που και αυτά ήρθαν να εμπλουτίσουν τα λαϊκά κοιτάσματα της παραμυθογραφίας.

Έτσι, όταν γύρω στα 1850, τη στιγμή που η λόγια αφηγηματογραφία άρχισε να συστηματοποιείται, ο καλλιεργημένος πεζογράφος της Ελλάδας βρέθηκε μπροστά σε ένα υλικό εντελώς διαφορετικό από εκείνο της παλιότερης παράδοσης, μη μπορώντας να επανέλθει στο δόκιμο όργανο της παράδοσης αυτής, αναγκαστικά στηρίχτηκε στην καλλιεργημένη και δοκιμασμένη αφηγηματική μέθοδο των δυτικών προτύπων. Οι πρώτοι μάλιστα ώριμοι Έλληνες διηγηματογράφοι, ο Α.Ρ.Ραγκαβής και ο Π. Καλλιγιάς δεν δίστασαν καθόλου σ' αυτή τους την απόφαση.

Οι μορφολογικές αλλαγές, που χαρακτηρίζουν την συγκλονιστική διαφοροποίηση του αφηγηματικού λόγου, συνοδεύτηκαν από μεταμορφώσεις, που, όπως ήταν φυσικό, αφορούσαν και στο ιδεολογικό πεδίο. Η ιδεολογική σημασία του νέου λογοτεχνικού είδους δεν ξέφυγε από την προσοχή των υπεύθυνων ανθρώπων της εκπαιδευτικής πολιτικής της Ελλάδας. Αρκετά γρήγορα πέρασε μετά από διάφορες διαμάχες με ηθολογικά ελατήρια η αφηγηματική τέχνη, όπως και η ποιητική, κάτω από τον έλεγχο της κατεστημένης τάξης. Αυτό συνέβη το 1833, όταν το περιοδικό «Εστία» προκήρυξε ένα διαγωνισμό για το «ελληνικό διήγημα», καλώντας όλους τους Έλληνες στα πάτρια καθήκοντα. Ο διαγωνισμός αυτός είναι πολύ σημαντικός για πολλούς λόγους, κυρίως όμως, επιβεβαιώνει την καθιέρωση σαν κοινωνικό θεσμό του αφηγήματος αναγνωρίζοντας του επίσημα μια ιδεολογική κοινωνική λειτουργία.

#### **β) Το πρόβλημα της ηθογραφίας**

Στα χρόνια που ακολούθησαν η πεζογραφία μέσα από δρόμους δύσκολους πορεύτηκε παρακολουθώντας τα διεθνή δεδομένα –σχολές και τάσεις στα πλαίσια του αφηγηματικού λόγου- αλλά και τις συνθήκες του ελληνικού χώρου που υπαγόρευαν, επέβαλλαν ή και συντήρησαν διαφοροποιήσεις στο παραχθέν αφηγηματικό υλικό λόγω ιδιομορφιών κοινωνικού, ιδεολογικού αισθητικού αλλά και γλωσσικού χαρακτήρα. Το γλωσσικό ζήτημα, η Μεγάλη Ιδέα, ο Λαογραφισμός, η ηθογραφία είναι κάποια από τα ζητήματα που προκειμένου για την κατανόηση της εξέλιξης της πεζογραφίας στην Ελλάδα θα πρέπει να προσεχθούν ιδιαίτερα. Οι εμπειρίες, ωστόσο, που συσσωρεύτηκαν στο χώρο της αφηγηματικής τέχνης το διάστημα, που χωρίζει το διαγωνισμό του 1833 από τη δεκαετία του τριάντα-χρονοικό διάστημα τομή για την εξέλιξη του αφηγηματικού λόγου-, και την αντίστοιχη γενιά του τριάντα δεν θεωρήθηκαν θετικές και ικανοποιητικές από τους πεζογράφους της. Είναι γεγονός πως φτάσαμε σε αδιέξοδο σε μια κατάσταση τέλματος τίποτα το καινούργιο δεν έχει φανεί εδώ και χρόνια στον χώρο της πεζογραφίας η οποία έχει αγκυλωθεί σε ξεπερασμένα πρότυπα και τρόπους έκφρασης, κάπου είχε χαθεί η επικοινωνία με το πραγματικό αντικείμενο της. Οι πεζογράφοι αυτής της εποχής και ειδικότερα οι νεότεροι κατανοώντας την όλη κατάσταση θέλησαν να καταργήσουν όλο το πρόσφατο παρελθόν και να φτιάξουν έναν αφηγηματικό οργανισμό νέο και δυνατό, άξιο να ανταποκριθεί στις προσδοκίες τους. Η ανάγκη αμεσότητας, που βασανίζει τα ίδια χρόνια την ποίηση, είναι οξύτατα αισθητή και ανάμεσα στους πεζογράφους. Επρόκειτο μια ασταμάτητη δίψα αναγέννησης του λόγου, αντίστοιχη με τη δίψα αναγέννησης των αισθήσεων, που ήταν διάχυτη τα χρόνια αυτά σε όλες τις εκδηλώσεις της τέχνης. Η διαφαινόμενη ρήξη με το παρελθόν και πιο συγκεκριμένα με την ηθογραφία θα επιχειρηθεί και θα επισημοποιηθεί χωρίς αμφιβολία, με τη

δημοσίευση και τα όσα θα επακολουθήσουν αυτής του έργου του Γ. Θεοτοκά το *Ελεύθερο πνεύμα* (1829).

Στο *Ελεύθερο πνεύμα* ο Θεοτοκάς καταδικάζει απερίφραστα, την ηθογραφία αποκαλώντας την *φωτογραφική σχολή*, που δεν προσφέρει τίποτα απολύτως στη μελέτη του ανθρώπου. Ο συγγραφέας, όμως, του *Ελεύθερου πνεύματος* δεν είναι ο μόνος, που εκτοξεύει αρνητικές εκτιμήσεις για την ηθογραφία. Τριάντα χρόνια πριν την έκδοσή του, το (1900) ο Μ. Χατζόπουλος θα την αποκαλέσει περιφρονητικά σε άρθρο του στο περιοδικό *Διώνυσος*, ως *ευκολώτερον και ταπεινώτερον είδος*. Πρόκειται για μια πολεμική, που δεν είναι σίγουρα μονοσήμαντη και αυτό, γιατί άλλοτε υπαγορεύεται από γλωσσικές σκοπιμότητες και άλλοτε από ιδεολογικές ή αισθητικές ανάγκες. Στη περίπτωση αυτή καλό θα ήταν, να επικεντρωθεί κανείς όχι τόσο στην απόρριψη της ηθογραφίας ή το αντίθετο αυτής, όσο στο τι καλύπτει αυτή, στο πως λειτουργεί μέσα στην ιστορική διάρκεια και στο πως προσλαμβάνεται από την ελληνική λογισύνη.

Είναι γεγονός, πως ο κριτικός αντίλογος προς την ηθογραφική διηγηματογραφία άρχισε να αρθρώνεται από τις αρχές του 20<sup>ου</sup> αιώνα. Ο μεσοπόλεμος δεν αλλάζει τα πράγματα, παρότι συνεχίζεται η ηθογραφική παραγωγή με την μετάθεση του κέντρου βάρους της από την ύπαιθρο στην πόλη σιγά-σιγά. Η μεταβολή οφείλεται πριν από όλα στην *ιστορία*. Υποταγμένη στην αρχετυπική αντίθεση ύπαιθρος/πόλη, η νεοελληνική πραγματικότητα των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα ταυτίζεται με τη διογκωμένη πρωτεύουσα, πρωμοδοτώντας οτιδήποτε αθηναϊκό και υποβαθμίζοντας οτιδήποτε αγροτικό, επαρχιακό. Οι λέξεις *ηθογραφία* και *ηθογραφικός* αποκτούν αρνητικές αποχρώσεις. Ηθογραφία σημαίνει αυτή την εποχή περιγραφή αγροτικών ηθών, περιορισμό του οπτικού πεδίου των πεζογράφων σε μονότονες εμπειρικές απεικονίσεις αυτοβιογραφικού ή εθνογραφικού χαρακτήρα. Κυρίως όμως σημαίνει απλοϊκή, δηλαδή φωτογραφική ή νατουραλιστική παράσταση, χωρίς καλλιτεχνική αξία. Το διήγημα κυρίαρχο είδος ως το 1930 δεν παύει να παίζει έναν κυρίαρχο ρόλο, ρόλο κλειδί στην άσκηση αυτής της κάθετα αρνητικής κριτικής, κάποτε μάλιστα οδηγεί σε εξισώσεις βολικές του τύπου διήγημα = ηθογραφία, μυθιστόρημα = πόλη = αναίρεση της ηθογραφίας. Υπάρχει σίγουρα πρόβλημα, τα πράγματα, όμως, είναι πιο περίπλοκα, από ότι φαίνονται.

Ίσως σ' αυτό το σημείο δεν θα πρέπει να υποβαθμίζεται, προκειμένου για την αξιολόγηση της κριτικής που ασκήθηκε απέναντι στο όλο ζήτημα από μέρους των νέων πεζογράφων, το γεγονός ότι την ανάγκη να ξεφύγουμε από το τέλμα, όπου βρέθηκε η πεζογραφία πρώτοι την αντιλήφθηκαν οι άνθρωποι του παρελθόντος. Ο Δ. Χατζόπουλος για παράδειγμα πολύ πριν στρέψει τα πυρά του ο Θεοτοκάς εναντίον της προ του τριάντα γενιάς είναι από τους πρώτους που θα προσπαθήσει να αντιπαραθέσει την ηθογραφία με την ψυχογραφία (ψυχολογική ανάλυση των χαρακτήρων των ηρώων), σε μια προσπάθεια ανανέωσης του λογοτεχνικού τοπίου. Είναι μια εποχή, που θα εμφανισθούν ειδικά μετά τον πρόωπο θάνατο του Χατζόπουλου νέα είδωλα στην κρίσιμη δεκαετία του 1920, όπως ο Δ. Βουτυράς και οι Ρώσοι λογοτέχνες, τα οποία και θα κυριαρχήσουν.

Τόσοι οι νέοι, λοιπόν, όσο και οι παλιοί είναι σύμφωνοι στο να απομακρυνθούν από την ηθογραφία. Πρόκειται ουσιαστικά για το χρονικό ενός προαναγγελθέντος θανάτου, που όμως δεν έχει λάβει ακόμα χώρα, η ηθογραφία φαίνεται να ζει και να βασιλεύει ως εφτάψυχη πραγματικά. Με μια προσεκτικότερη, εξάλλου, παρατήρηση, ότι φαίνεται ως αναίρεση της ηθογραφίας στην πραγματικότητα, δεν είναι παρά ένα σύνολο ηθογραφικών παραλλαγών ή μεταμφίεσεων: κάπως έτσι αρχίζουν να σκέφτονται μέσα στη δεκαετία του 1920, ορισμένοι από τους νεότερους διανοούμενους. Το ζήτημα πάντως δεν είναι κατά τον Άλκη Θέρο η αξιολόγηση του

παρελθόντος -εξού και ο Γ. Ξενόπουλος ανέλαβε την υπεράσπιση της εκ μέρους των «παλιών», όσο η προέκταση του παρελθόντος στο παρόν (1928). Η έξοδος από μια νοσηρή πραγματικότητα επείγει, η αλλαγή είναι κυρίαρχο αίτημα.

Μέσα στη δεκαετία του '30 τα πάντα φαίνεται να περιθωριοποιούν την ηθογραφία, επιτέλους το μυθιστόρημα κυριαρχεί ο κοσμοπολιτισμός, οι κοινωνικοπολιτικοί προβληματισμοί και οι νεοτερικές αναζητήσεις, είναι που απασχολούν τους λογοτέχνες. Το 1933 ο Α. Θέρος, όταν αναφέρεται στην ηθογραφία χρησιμοποιεί πια παρελθόντα χρόνο, οι συζητήσεις ωστόσο δεν έλειψαν μέχρι και το 1937 γύρω από το ζήτημα της ηθογραφίας. Το βέβαιο είναι, ότι η ηθογραφία υπάρχει και δημιουργεί πάντα συγχύσεις και αυτό γιατί είναι κάτι πολύ πιο ευρύ και διαρκές από την περιγραφή των αγροτολαϊκών ηθών. Πρόκειται για την ελληνική εκδοχή του ρεαλισμού-νατουραλισμού, στα πλαίσια του ηθογραφία καλείται να παίζει πολλούς ρόλους. Πρώτα-πρώτα να επιβάλλει την παρουσία της ως αντίθεση στη ρομαντική ανεδαφικότητα ή στην ατομοκεντρική ψυχολογία. Έπειτα να αλλάξει διαμονή, να μεταφερθεί σ' ένα αστικο-συνοικιακό περιβάλλον και να δώσει τη θέση της στην ψυχογραφία, τον συμβολισμό, τον κοσμοπολιτισμό, τον γνήσιο ρεαλισμό και τις κοινωνιολογίζουσες ή νεοτερίζουσες φροντίδες.

Μεταμορφώσεις, που όμως δεν κρύβουν το ουσιαστικό ότι, κάθε άλλο παρά νεκρή είναι η ηθογραφία στο μεσοπόλεμο, εμφανίζεται ως τις μέρες μας με μικρότερη ή μεγαλύτερη σιγουριά, αφού η επιβίωση της εξασφαλίζεται α) από ένα ακλόνητο ιδεολογικό σύστημα, που με όλες τις συντηρητικές παραλλαγές του επιβάλλει τον ίδιο αμέριστο σεβασμό για τις έννοιες λαός, παράδοση, ελληνικότητα. β) από την κυρίαρχη αντίληψη, ότι η πεζογραφία σαν η ρεαλιστική αναπαράσταση της πραγματικότητας χρησιμοποιεί ως κύρια μέσα της την παρατήρηση, τη μνήμη ή τα αυτοβιογραφικά αποθέματα του συγγραφέα και γ) από τη γενική αδράνεια μιας κοινωνίας, που διατηρεί στο μέγιστο ποσοστό της όχι μόνο την αγροτικο-μικροαστική της δομή, αλλά και τις αντίστοιχα αδρανείς της νοοτροπίες.

#### **γ) Προς μια νέα αντίληψη – το μυθιστόρημα**

Η ανανέωση στο χώρο της πεζογραφίας, έτσι όπως την ευαγγελίστηκαν οι νέοι πεζογράφοι αυτής της εποχής, εκφράστηκε μέσα από την συμπεριφορά τους, τις απόψεις τους γύρω από το όλο θέμα και το έργο τους, που τελικά παρήγαν. Την αναγέννηση ζητούσε για παράδειγμα ο Φ. Κόντογλου, όταν μετέφραζε Ρ. Κρούσο με τον υπότιτλο, «Μια δοκιμή για απλό ύφος», βαφτίζοντας το «απλό ύφος» ως *αντρίκειο γράψιμο*. Τα ίδια πράγματα θα γίνουν στόχος και του Γ. Θεοτοκά. Όταν το 1931 δηλώνει φανατικός οπαδός της «*διαύγειας*», αυτό εννοεί κάτω από τον όρο «*διαύγεια*», «*λίγα μέσα*», «*αντρίκειο γράψιμο*». Έχουμε ουσιαστικά να κάνουμε εδώ με αρετές του Μακρυγιάννη, τις οποίες θα ανακαλύψει λίγο αργότερα η γενιά του '30. Αυτό το άδολο, ωστόσο, ύφος, που θα παρέπεμπε σε μια μακρυγιαννική λιτότητα, αν και ευδοκίμησε σε κάποια έργα, που ήθελαν και επεδίωξαν να έχουν τις ρίζες τους μέσα στην λαϊκή προφορική παράδοση, δεν μπορούσε να ανταποκριθεί στις ανάγκες ενός σύγχρονου προβληματισμού για την εποχή, ή στις αγχώδεις εξομολογήσεις του περίπλοκου εσωτερικού μονολόγου.

Υπάρχει μια ολόκληρη ομάδα έργων, που μπορούν στέρεα να ακουμπήσουν στο αφελές ύφος, μια και βασικά αφηγηματική τους πρόθεση είναι να εκθέσουν όσο γίνεται πιο αυθόρμητα ένα απλό υλικό- ένα υλικό, που μπορεί να μεταδίδει το τραγικό μεγαλείο όπως «*Η ιστορία ενός αιχμαλώτου*», αλλά που δεν φιλοδοξεί να οργανώσει ένα οικοδόμημα σε πολλά επίπεδα, όπου να βρίσκει τη θέση του και ένας ορισμένος προβληματισμός. Παρόλα αυτά οι ανάγκες μιας αφηγηματικής διαδικασίας, απόλυτα δικαιωμένες με την εποχή τους, δεν ανταποκρίνονται στο πιο φιλόδοξο αίτημα της πεζογραφίας του 1930, που είναι μια πιο σύνθετη δομή

οργανωμένης αφήγησης, δηλαδή το *ορθόδοξο μυθιστόρημα* με τα περίβλεπτα δυτικά πρότυπα.

Πολλές φορές έχει διατυπωθεί η άποψη, πως αυτή η γενιά άφησε πίσω της το μικρό νοικοκυριό του διηγήματος και έβαλε πλώρη για το μυθιστόρημα. Αν και ποσοτικά ο αριθμός των μυθιστορημάτων, που μας άφησε υπολείπεται του μεγέθους της φιλοδοξίας της, δεν πρέπει κανείς να υποτιμά τη σημασία της εμφάνισης της: η ποικιλία των περιπτώσεων τεκμηριώνει την ευρύτητα των τάσεων, και τελικά τη ζωτικότητα του είδους. Εξάλλου, δεν υπάρχει αμφιβολία, πως το μυθιστόρημα σαν έργο οργανωμένης και σύνθετης δημιουργίας αποτελεί στόχο των πιο συνειδητών πεζογράφων. Όταν το 1929 ο Θεοτοκάς έγραφε την «*Αργώ*» σ' αυτό το στόχο απέβλεπε μιλώντας για πεζογράφους και δηλώνοντας ωμά την περιφρόνηση του για τους διηγηματογράφους. Τότε είναι, που θα χαρακτηρίσει τους περισσότερους πεζογράφους και τους σημαντικότερους, που προηγήθηκαν αυτού, όχι σαν καθαρούς λογοτέχνες μα σαν κριτικούς συγγραφείς. Πρόθεση του, πάντως, δεν είναι να τους υποτιμήσει, περισσότερο θέλει να δείξει, πως η κριτική διάθεση σ' αυτούς είναι δυνατότερη από την καθαρά δημιουργική διάθεση, την οικοδομική. Τους ίδιους αυτούς τους πεζογράφους ο Θεοτοκάς σε άλλες περιπτώσεις τους χαρακτηρίζει σαν δοκιμογράφους. Με αυτούς τους χαρακτηρισμούς δεν θέλει απλώς να εννοήσει μια παρέμβαση στοχασμών και παρατηρήσεων στα περιθώρια της δράσης, περισσότερο επικεντρώνεται σε απόψεις του γύρω από την ίδια τη δράση.

Ο Α. Τερζάκης στη μελέτη του «*Το νεοελληνικό μυθιστόρημα*» προσπαθεί να εξηγήσει αυτό ακριβώς. Αφού διαπιστώσει στην πρώτη κιόλας φράση του, ότι «*νεότερη μορφή και συνέχεια του αρχαίου έπους είναι το σύγχρονο μυθιστόρημα*» και ότι «*το μυθιστόρημα ανήκει κατ' εξοχήν στην εποχή μας*» αναλύει τα έργα, που αντιπροσωπεύουν το είδος στην Ελλάδα, αρχίζοντας από το ιστορικό μυθιστόρημα. Οι αξίες που υπογραμμίζει, προπάντων όταν φτάνει στο κατώφλι των δικών του καιρών, αναφέρονται ανοιχτά στις φιλοδοξίες της νέας γενιάς, που κυρίως σκόπευε στο *μυθιστόρημα του προβληματισμού*. Ο προβληματισμός αυτός δεν είναι μια εκδήλωση μετέωρη, αλλά θεμελιώνεται σε κάποιες συγκροτημένες πεποιθήσεις, δηλαδή, σε μια ιδεολογία. Μια ανάλογη αντίληψη για το μυθιστόρημα διατυπώνει το 1939 ο Β. Βαρίκας, διαπιστώνοντας, πως το διήγημα είναι χτεσινή έκφραση σε αντίθεση με το μυθιστόρημα, που είναι σήμερα επιτακτική ανάγκη.

**Συμπλωματικά κείμενα:**

**1. Α. Αργυρίου: *Η μεγάλη του Μεσοπολέμου γενιά* (συνέντευξη στον Β. Χατζηβασιλείου *ΕΛΕΥΘΕΡΟΤΥΠΙΑ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ - 21/06/2002*)**

Το δίτομο έργο του Αλέξανδρου Αργυρίου «*Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας και η πρόσληψή της στον Μεσοπόλεμο (1918-1940)*» εστιάζει την προσοχή του σε τρία πεδία των γραμμάτων μας: την ποίηση, την πεζογραφία και την κριτική. Βασισμένος σ' ένα ογκώδες αρχαικό υλικό, παρμένο από τα λογοτεχνικά περιοδικά της εποχής, όπως και από τη φιλολογική σελίδα της «*Καθημερινής*» κατά τη διάρκεια του ίδιου διαστήματος, ο Αργυρίου παρακολουθεί την εμφάνιση και την εξέλιξη έργων και συγγραφέων σε συνάρτηση με την υποδοχή (θετική ή αρνητική) που τους επιφυλάσσει η κριτική. Τα χρόνια είναι κρίσιμα και τα μεγέθη πολύ σημαντικά: από τον Σικελιανό, τον Βάρναλη, τον Καρυωτάκη, τον Πολίτη και την Αξιώτη ως τον Καβάφη, τον Σεφέρη, τον Ελύτη, τον Μπεράτη και τον Σκαρίμπα.

Ενθουσιασμοί και διαφωνίες, αποθεώσεις και λίβελαι, συζητήσεις που ανάβουν παθιασμένα και οδηγούν σε ομηρικούς καβγάδες, θερμά οράματα κι έντονες απογοητεύσεις, αλλά και καινούρια ρεύματα που έρχονται να ταράξουν τα νερά ή αναχώματα που θέλουν να προφυλάξουν και να υπερασπιστούν την παράδοση: αυτά είναι τα χαρακτηριστικά της περιόδου με την οποία καταπιάνεται ο Αργυρίου,

καλύπτοντας κάτι παραπάνω από μια εικοσαετία. Ο κριτικός δεν σκοπεύει παρόλα αυτά να περιοριστεί στο Μεσοπόλεμο. Θα συνεχίσει με τους αμέσως επόμενους τόμους τη διαδρομή του στις μεταπολεμικές δεκαετίες, φτάνοντας ως το 1985, και θα ολοκληρώσει τη δουλειά του με έναν ξεχωριστό τόμο για τη γενιά του Παλαμά.

Στη συνέντευξη που ακολουθεί, ο Α. Αργυρίου μιλάει για τον τρόπο και τη μέθοδο της εργασίας του, για τον πολυσυζητημένο όρο «**Γενιά του '30**», στον οποίο αντιπαραθέτει την έννοια της «**λογοτεχνίας του Μεσοπολέμου**», για τους δεσμούς της κριτικής με την πρωτότυπη δημιουργία, για την εμφάνιση του μοντερνισμού και το ρόλο που έπαιξε στα ελληνικά γράμματα, όπως και για τη σχέση της δικής του Ιστορίας με τις Ιστορίες της λογοτεχνίας οι οποίες έχουν προηγηθεί (από τον Άριστο Καμπάνη και τον Κ. Θ. Δημαρά ως τον Mario Vitti και τον Λίνο Πολίτη).

-Χίλιες και πλέον σελίδες για περίπου μια εικοσαετία (1918-1940). Τι σας κάνει να αφιερώνετε έναν τέτοιο όγκο σ' ένα τόσο μικρό χρονικό διάστημα; Είναι η εποχή και οι μεταβολές που σημειώνονται στην ελληνική λογοτεχνία; Ή σκοπεύετε να τηρήσετε τα ίδια μεγέθη για όλες τις περιόδους που έχετε αποφασίσει να καλύψετε, δίνοντας μας μια εν προόδω προβολή και ανάπτυξη της λογοτεχνικής παραγωγής κατά τη διάρκεια του 20<sup>ου</sup> αιώνα;

**Α. Α.:** Μία εξήγηση πρώτα: Οι δύο τόμοι που κυκλοφορούν, έχουν την αυτοτέλεια τους, μέσα στα χρονικά τους περιθώρια. Προϋποθέτουν όμως ότι έχει σχεδιαστεί και μελετηθεί μια προηγούμενη φάση (1880-1917) και μια επόμενη (1941 ως τις ημέρες μας). Το ερευνητικό πεδίο (δηλαδή τα έντυπα απ' όπου αντλώ το υλικό μου) όσο και η βιβλιογραφία και των τριών φάσεων είναι ήδη καταρτισμένα. Γράφω, συνεπώς, αντλώντας από το σύνολο μιας ύλης που έχει ταξινομηθεί.

Ο αριθμός των σελίδων προέκυψε όχι από την ποιότητα της ύλης που βρίσκομε στο Μεσοπόλεμο, αλλά επειδή χρησιμοποίησα αποδεικτικά μέσα, ούτως ώστε οι κρίσεις μου να μπορούν να προστατευθούν, και συγχρόνως με το ίδιο υλικό που παραθέτω, ένας άλλος να μπορεί να εξάγει τα δικά του συμπεράσματα. Η ύλη συγκροτήθηκε για να ικανοποιεί αντικειμενικές ανάγκες ή τουλάχιστον αυτή ήταν η πρόθεση μου. Συνεπώς και οι επόμενοι τόμοι θα έχουν τα ίδια χαρακτηριστικά.

Ωστόσο, πιστεύω ότι ο Μεσοπόλεμος υπήρξε μια κρίσιμη οριακή εποχή, κατά την οποία στο πεδίο των ιδεών και της λογοτεχνίας τα στοιχήματα παίζονταν -να το πω συνοπτικά- ανάμεσα στη (γνήσια ή φαλκιδευμένη) ανανέωση και στη (μερική ή ολική) ρήξη με τα κυρίαρχα μοντέλα. Και για να περιοριστούμε στη λογοτεχνία, άλλαζαν οι όροι του πεδίου αναφοράς της. Γιατί; Διότι, όσο εκτιμώ, σε αυτά τα χρόνια κορυφωνόταν το ζύγωμα «τέχνη και ζωή», περνούσαμε από τις εγκιβωτισμένες «σχολές» στα φιλόδοξα «κινήματα».

-Η διαφορά της Ιστορίας σας από τις Ιστορίες λογοτεχνίας που έχουν προηγηθεί δηλώνεται ήδη από τον τίτλο της: «Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας και η πρόσληψη της στον Μεσοπόλεμο». Βάζετε ισότιμα την κριτική πλάι στην ποίηση και την πεζογραφία. Πώς λειτουργεί στη συνείδηση σας ως κριτικού και ως ιστορικού της λογοτεχνίας αυτό το τρίπτυχο και τι συμπεράσματα θα πρέπει να βγάλουμε από την όσμωση μεταξύ πρωτότυπου λογοτεχνικού κειμένου και ερμηνευτικού-αξιολογικού σχολιασμού του; Πώς θα βλέπατε την προοπτική μιας αυτόνομης Ιστορίας της κριτικής; Μιας Ιστορίας, με άλλα λόγια, που να ξεκινάει από το δευτερογενές για να φτάσει στο πρωτογενές;

**Α. Α.:** Τη διαφοροποίηση μου από τις υπάρχουσες ιστορίες νομίζω ότι την υπαινίσσεται η συνοδευτική φράση «...και η πρόσληψη της». Ωστόσο, με το σχηματικό αυτό τρόπο προσπάθησα ήδη από τον τίτλο να επισημάνω την ειδοποίησή μου διαφορά. Δεν σκοπεύω να ιστορήσω τη «λογοτεχνία», αλλά τη λογοτεχνία και την απήγηση της. Δηλαδή εισάγω τον παράγοντα -ισότιμα; δεν θα το έλεγα ακόμη-

κριτική. Επιχειρώ να δω και να δείξω το: πώς προσλαμβάνεται η λογοτεχνία από τους συνήλικους της αναγνώστες-ο κριτικός δεν είναι παρά (επαρκής) αναγνώστης- και η σύγχρονη κριτική καταθέτει το μέτρο της απήχησης της. Δεν θέλω να μπω στο ολισθηρό πεδίο της αξιολόγησης της κριτικής, που θα μας μπλέξει χωρίς να μας βοηθήσει. **Ανεξαρτήτως, λοιπόν, του κατά πόσον η κριτική είναι ισότιμη με τη λογοτεχνία, η θέση μου είναι ότι αποτελεί συμπλήρωμα στην εξιστόρηση της. Ικανοποιεί τη σχέση: «έργου» και «ανάγνωσης» του.**

Στις υπάρχουσες Ιστορίες της λογοτεχνίας οι συντάκτες τους έχουν αποδώσει ελάχιστη θέση στους κριτικούς. Διότι, όπως ερμηνεύω το φαινόμενο, ο ιστορικός αναλαμβάνει ο ίδιος το ρόλο του κριτικού και αξιολογητή, κρατώντας απόσταση ασφαλείας. Πρόκειται για κανόνα που τηρούν όλες οι ιστορίες και δεν έχουμε λόγους να μην τον σεβαστούμε, τη στιγμή που αποδίδει..

-Ανεξαρτήτως πλέον της κριτικής, τι νιώθετε να σας απομακρύνει και τι αισθάνεστε να σας συνδέει με τις προηγούμενες Ιστορίες της ελληνικής λογοτεχνίας; Πόσο βαραίνουν (αν βαραίνουν) στη σκέψη σας τα μοντέλα τους και πώς τα δέχετε ή τα ξεπερνάτε;

**A. A.: Πιστεύω ότι το να μη λάβει κανείς υπόψη του τις υπάρχουσες Ιστορίες δεν είναι έγκλημα, είναι (υπέρογκο) λάθος. Μειώνουμε το γνωστικό μας επίπεδο.** Όπως βλέπεις, στη βιβλιογραφία μου τις αναφέρω αναλυτικά. Πιστεύω επίσης ότι τουλάχιστον κάποιες εξ αυτών ικανοποιούν και σημερινές ανάγκες.

-Είναι φανερό και στους δύο τόμους της Ιστορίας σας πως αποφεύγετε τον καθιερωμένο όρο «γενιά του '30» υπέρ μιας πιο ευρύχωρης, νομίζω, διατύπωσης, που συνοψίζεται στον όρο «λογοτεχνία του Μεσοπολέμου». Και είναι επίσης φανερό πως στη μεσοπολεμική αυτή λογοτεχνία βλέπετε δύο κλάδους: ο ένας παραμένει στην παράδοση, την οποία και μερικώς ανανεώνει, ο άλλος προσχωρεί στο μοντερνισμό, έχοντας στις περισσότερες περιπτώσεις ξεκινήσει και ο ίδιος από την παράδοση.

**A. A.: Ο όρος «γενιά του '30» -που κατέληξε να φαίνεται «μαγικός»- μάλλον σύγχυση έγει προκαλέσει και οκνηρούς μιμητές. Άλλωστε, δεν είναι συμφωνημένο στο ποιους περιλαμβάνει.** Άλλους κατονομάζει ο Δημαράς με την ευρυχωρία του εδώ, αποκλειστικά τους συνεργάτες των Νέων Γραμμάτων ο Αντρέας Καραντώνης, και κάποιοι νεότεροι έχουν κρεμαστεί από μια φωτογραφία «εκπροσώπων της», τη «γενιά» των επιλέκτων, που υμνούν ή μάχονται. Ο καλός Ιταλός νεοελληνιστής Mario Vitti στο έργο του «Η γενιά του Τριάντα» (1977 και νέα έκδοση επαυξημένη: 1995), παρά τις τόλμες που τον διακρίνουν, υποκύπτει στη γοητεία του καθιερωμένου και δέχεται το διαχωρισμό: γενιά του '20 και γενιά του '30. Δεν συμμαρίζομαι την άποψη, επειδή -έχοντας ειδοποιήσει κατά την υπόδειξη του Πασκάλ και - **χρησιμοποιώ τον όρο «γενιά» όχι ως ειδολογικό ή αξιολογικό προσδιορισμό, αλλά ως συγχρονική παράμετρο.** Και αν καταφύγομε στα πράγματα, θα δούμε τι ακριβώς συμβαίνει. Ένα συγκεκριμένο παράδειγμα: Στις αρχές του 1920, ο Τέλλος Άγρας, με καλή γαλλική παιδεία, μεταφράζει τον Ελληνογάλλο ποιητή Ζαν Μορεάς. Τα ίδια χρόνια, ο Γ. Σεφέρης, έναν χρόνο μικρότερος του Άγρα, σπουδάζοντας στα ένδοξα Παρίσια, κάνει διάλεξη κι αυτός για τον Μορεάς και δημοσιεύει ένα ποίημα στο περιοδικό Βωμός. Ήγουν και ο Άγρας και ο Σεφέρης την ίδια ηλικία είχαν, τα ίδια φιγουρίνια ξεφύλλιζαν και την ίδια ποίηση «θαλάμου» έγραφαν. Και μαζί ανέβηκαν ένα σκαλοπάτι, διαβάζοντας Ζιλ Λαφόργκ. Μαζί αντιδρούσαν στον υπερρεαλισμό. Γιατί, λοιπόν, να ενταχθούν σε άλλη γενιά, αν δώσομε στον όρο τη χρονική διάσταση που -από καταγωγή και παράδοση- έχει;

Οι νέοι συγγραφείς του Μεσοπολέμου φυσιολογικά αναπτύχθηκαν μέσα στο ίδιο περιβάλλον, ανέπνεαν τα ίδια λογοτεχνικά ρεύματα. Άλλοι παρέμειναν προσκολλημένοι στα παλιά, άλλοι προσχώρησαν στα νέα. Συνεπώς, η περιοδολόγηση

σε γενιές -ήγουν σε συνήλικες, συμπορευόμενους- μου επιτρέπει να επισημάνω αρχικά τους κοινούς τόπους τους, τις συγκλίσεις τους και αμέσως έπειτα τις αποκλίσεις τους, ώστε με την εικόνα της γενιάς να εικονογραφούνται όλες οι τάσεις της συγκεκριμένης εποχής. Άποψη που κομίζει και την απόδειξη ότι στα ίδια χρόνια το κλίμα μιας χρονικής περιόδου δεν είναι ένα και μοναδικό, αλλά αναρίθμητα όσα, που όλα έχουν δικαίωμα στον ιδεών την πόλη.

-Διαπιστώνει εύκολα κανείς, ενόσω διαβάξει την Ιστορία σας, πως η γραμμή την οποία ακολουθείτε δεν είναι ευθεία. Επιστρέφετε συχνά στα ίδια θέματα και στα ίδια πρόσωπα, ανοίγετε ζητήματα στα οποία υπόσχεστε ότι θα επανέλθετε (και επανέρχεστε όντως) ή επαναλαμβάνετε σταθερά τους σταθμούς σας. Ο Καβάφης, ο Καρυωτάκης, ο Βάρναλης, ο Σικελιανός ή ο Σεφέρης, για να μείνω σε μερικά κορυφαία παραδείγματα, σας απασχολούν κάθε τόσο, αλλά αρνείστε να τους αντιμετωπίσετε (τον καθένα ξεχωριστά ή όλους μαζί) διαμιάς και συμπαγώς. Έχει άραγε αυτό να κάνει με τη δεδηλωμένη στον πρόλογο του βιβλίου σας πρόθεσή σας να δείτε την ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας, όχι από τη σκοπιά ενός ήδη συντελεσμένου γεγονότος, αλλά εν τη γενέσει της;

**Α. Α.:** Το ότι το έργο ενός συγγραφέα αναπτύσσεται «εν προόδω» -και οι μεταβολές του έχουν τη σημασία τους- δεν επιτρέπει αντίρρηση. Όπως επίσης και το ότι και η υποδοχή του έργου από τους αναγνώστες έχει και αυτή την «πρόοδο» της. Αφού οι δύο αυτοί όροι αληθεύουν, οφείλομε να υποδείξομε και να αποδώσομε αυτές τις μεταβολές τους μέσα από τον ιστορικό τους διασκελισμό.

Αίφνης: Και το ίδιο το έργο του Καβάφη και η πρόσληψη του από το αθηναϊκό περιβάλλον διέτρεξε πολλά στάδια. Φροντίζω, λοιπόν, να ανεβαίνω αυτά τα διάφορα σκαλοπάτια κατά τη χρονική τους σειρά και όταν επανέρχομαι, είναι διότι το πρόβλημα Καβάφη επανέρχεται. Όπως και τα ανάλογα θέματα που ανακύπτουν με τον Σικελιανό, τον Βάρναλη, τον Καρυωτάκη, τον Σεφέρη, τον Ελύτη, τον Ρίτσο, αλλά και πολλούς άλλους.

-Επαναλαμβάνω τους σταθμούς του Καβάφη, του Καρυωτάκη, του Βάρναλη, του Σικελιανού και του Σεφέρη (πάντα ως κορυφαία παραδείγματα) για να σας ρωτήσω αυτή τη φορά κάτι διαφορετικό, όχι, όμως, πιστεύω, και άσχετο με όσα κουβεντιάσαμε πρωτύτερα. Θα κρατήσετε ανοιχτούς τους λογαριασμούς σας μαζί τους (με τους ίδιους ή και με άλλους) και στους επόμενους τόμους, όπου και όποτε ξαναμπαινούν, με τον έναν ή με τον άλλο τρόπο, στα διακυβεύματα της λογοτεχνίας μας; Και σε περίπτωση που δεν διαψεύσετε μια τέτοια υπόθεση, πώς σχεδιάζετε να αξιοποιήσετε τη συσσωρευμένη σχετική βιβλιογραφία, την οποία μέχρι στιγμής κρατάτε (προφανώς εν απολύτω επιγνώσει) εκτός παιχνιδιού;

**Α. Α.:** Οι δύο αυτοί τόμοι που κυκλοφορούν, αναφέρονται και αφορούν τα έργα που εκδόθηκαν ή δημοσιεύτηκαν στο Μεσοπόλεμο. Οι συγγραφείς, όμως, συνεχίζουν το έργο τους και μετά το '40, συμπληρώνοντας το και πλουτίζοντας το. Μάλιστα, κάποιοι από αυτούς το οριακής σημασίας έργο τους συναντάται μεταπολεμικά. Περίπτωση Ελύτη, Ρίτσου. Επειδή, λοιπόν, προχωρώ κατά χρονολογική τάξη, τα ίδια πρόσωπα θα τα συναντήσουμε και σε μεταγενέστερο χρόνο, καθώς επεμβαίνουν νέα γεγονότα. Δεν είναι επανάληψη, αλλά τροποποίηση της εικόνας του/των έργων, καθώς βρισκόμαστε μπροστά σε νέα συνθήκη πρόσληψης. Θα ξανακοιταχτεί ο Καβάφης και στους επόμενους τόμους, όταν έρχεται πάλι στο προσκήνιο ένα νέο υλικό, μια νέα τοποθέτηση.

Ένα κρίσιμο δεδομένο ήταν η παρέμβαση του Τσίρκα, που μας έδινε νέα στοιχεία του συλλογικού κλίματος που μας απομακρύνουν από έναν Καβάφη με μονοδιάστατες ψυχολογικές αναφορές. Συμβαίνει όμως, είκοσι χρόνια μετά τη χρονολογία που σταματώ (συμβατικά και) προσωρινά. Θα τεθεί συνεπώς το ζήτημα



στη χρονική του σειρά, και, υποχρεωτικά, σε επόμενο κεφάλαιο. Μετά το αρχείο Καβάφη, που πήρε στα χέρια του γενναιόδωρα ο Γ. Π. Σαββίδης, έχομε μια αξιόπιστη εικόνα του «εργαστηρίου Καβάφη», την οποία μάλλον δεν είχαμε υποπτευθεί, κυρίως για τον ορίζοντα του προβληματισμού του, όπως έδειξε το άγνωστο αρχείο του. Και αυτά θα παρουσιαστούν με τη βιβλιογραφία τους, που δεν την κρατώ φυλαγμένη, αλλά συνοδεύει το ανάλογο ερευνητικό στάδιο, λειτουργώντας ως αποδεικτικό υλικό.

-Ο δεύτερος τόμος της Ιστορίας σας καταπιάνεται με την κρίσιμη πενταετία 1935-1940. Είναι η πενταετία της ανάδειξης του μοντερνισμού, τα χρόνια κατά τα οποία η λογοτεχνία μας αρχίζει να αλλάζει ριζικά πρόσωπο και ταυτότητα. Το συνθηματικό έτος από αυτή την άποψη είναι, χωρίς την παραμικρή αμφιβολία, το 1935. Ποια ακριβώς φαινόμενα γεννιούνται τότε και πώς αρχίζει να κεφαλαιοποιείται ο ελληνικός μοντερνισμός; Και με την ευκαιρία, πόσο ριζοσπαστικός εμφανίζεται ο μοντερνισμός στη μεσοπολεμική Ελλάδα; Πόσο προχωρημένες είναι οι επιδιώξεις του και ποιες είναι οι θέσεις στις οποίες υποχωρεί, τουλάχιστον σε ό, τι αφορά τη σχέση του με τον υπερρεαλισμό;

**Α. Α.:** Αν μιλάμε για ρήξη στη λογοτεχνία καλά και σώνει με δεκαετίες, ο καθ' όλα αρμόδιος Οδυσσέας Ελύτης αναφέρεται στην (εν)δεκαετία 1935-1945. Και πράγματι, η ρήξη στο πεδίο της ποίησης αρχίζει να συντελείται από το 1935, με το Μυθιστόρημα, την Ψυκάμινο, τα πρώτα ποιήματα «Του Αιγαίου» του Ελύτη, τα διαφοροποιημένα ποιήματα του Νικήτα Ράντου, τα νέα ποιήματα του Ρίτσου, του Βρεττάκου, του Οικονόμου, και στο θεωρητικό πεδίο: τα Επτά κεφάλαια για την ποίηση του Κ.Θ. Δημαρά και ο Διάλογος/ Μονόλογος πάνω στην ποίηση των Σεφέρη-Τσάτσου

Και από άλλη πλευρά, η υποδοχή της πρώτης συγκεντρωτικής έκδοσης των ποιημάτων του Καβάφη δημοσιοποιούσε μια ποίηση που ακύρωνε το αθηναϊκό ποιητικό κατεστημένο, το οποίο ο Καβάφης έκρινε ως «ρομαντικό». Τέλος, αρκετά άλλα ακόμη ποιητικά γεγονότα με την αξιοπιστία τους στερεώνουν και επιβάλλουν το μοντερνισμό, όπως το υποδεικνύει το γεγονός ότι για τους νέους ποιητές που μπαίνουν στο παιχνίδι εκλαμβάνεται ως δεδομένος, το δε καβαφικό έργο, ως σπουδή λόγου και ήθους.

Μιλάμε βέβαια εκ των υστέρων για ελληνικό μοντερνισμό. Εκείνα τα χρόνια ελάχιστοι αντιλαμβάνονται το καινοτόμο στοιχείο που έφερνε.

Αν κοιτάξομε τώρα το βαθμό και την έκταση της ρήξης του ελληνικού μοντερνισμού με τις συντηρητικές αρχές (πολιτικές, ιδεολογικές, αισθητικές) απαιτείται να ορίσομε: σε ποιο πεδίο τους η ρήξη τελείται και με πόση επάρκεια. Αρκετά έχει μπερδέψει τα πράγματα το ότι οι Γάλλοι υπερρεαλιστές συντάχθηκαν με το πολιτικό μοντέλο της επανάστασης, προσχωρώντας στο κομμουνιστικό κόμμα. Ωστόσο, σε ελάχιστο χρόνο αμφότερες οι πλευρές έκοψαν την καλημέρα. Τελικά δε, ο πάπας Μπρετόν συμβάδισε πρώτα με τον άοπλο -πια- προφήτη Τρότσκι και αργότερα έγραψε Ωδή στον Φουριέ, ήγουν στον ουτοπικό σοσιαλισμό. Να προσθέσομε και τη δοκιμασία που υπέστησαν πολλοί απ' όσους έζησαν τις αθλιότητες στο Συνέδριο για την υπεράσπιση της κουλτούρας (Παρίσι 1935), για να φανεί η δυσκαμψία της συμβίωσης της πολιτικής, υποτίθεται, και της λογοτεχνικής πρωτοπορίας. Ωστε να φανεί αν ο ελληνικός υπερρεαλισμός ήταν ανάπηρος γιατί έμεινε στη μέση, ενώ ο γαλλικός ήταν διασφαλισμένος και πολιτικά.

Αν βάλομε στο παιχνίδι και τον αγγλοσαξονικό μοντερνισμό, εκεί είναι που δεν συναντάμε πολιτική επαναστατικότητα. Ο μεν Ελιοτ ήταν πολιτικά συντηρητικός, ο δε Πάουντ εξελίχθηκε σε θαυμαστή του Μουσολίνι.

Βλέπεις ότι το θέμα δεν ανέχεται εύκολες απαντήσεις. Υποκύπτοντας στον πειρασμό μιας συνέντευξης, μπορώ να υποστηρίξω συνοπτικά -χωρίς να προσκομίσω τα

επιχειρήματα που απαιτούνται- ότι μέσα στο συγκεκριμένο ελληνικό περιβάλλον, κυρίως μετά τον «Ιδιώνυμο νόμο του 1929», που ψηφίστηκε επί κυβερνήσεως Ελευθερίου Βενιζέλου, νοθεύοντας, αν νομίζομε, τη δημοκρατία, με τέτοιες συνθήκες δεν υπήρχαν οι όροι ανάπτυξης ενός θεωρητικού διαλόγου ανάμεσα στη συντηρητική και την επαναστατική ιδεολογία. Το έχει πει και αναπτύξει ο Vittì, βάζοντας όριο το 1936. (Για εμένα τα σημαδεμένα χαρτιά εκδόθηκαν το 1929). Μέσα σε αντιδημοκρατικό περιβάλλον, ο ελληνικός μοντερνισμός διαπιστώνομε ότι εκφράζει μεν τη ρήξη του με τα κατεστημένα ιδεολογήματα, χωρίς όμως αναφορές ή εμπλοκές σε άμεσα εξαργυρώσιμες επαναστατικές πράξεις. Δεν έχω πρόθεση να αθώσω κανέναν, αν σιωπά σε ώρες κινδύνου, αντλώντας ανταλλάγματα. Τι άλλο όμως μπορούσε να γίνει τότε με τα όπλα της λογοτεχνίας; Η «στρατευμένη τέχνη» μόνο από σύμπτωση είναι τέχνη. Δεν είναι χωρίς σημασία ότι ο αναμφισβήτητα επαναστάτης Ρίτσος γράφει τρεις ποιητικές συνθέσεις μοντερνιστικές (Το τραγούδι της αδελφής μου, Εαρινή συμφωνία, Το εμβατήριο του ωκεανού), που μόνο, κοιτάζοντας στο βάθος του πηγαδιού, μπορεί να κριθούν πολιτικά επαναστατικές, και πάντως της (ουμανιστικής) μορφής Αντρέ Μαλρό.

Η μάχη παιζόταν σε άλλο γήπεδο, όπου τα όπλα επάνω στα χάρτινα τείχη είχαν αποδειχθεί άσφαιρα.

Αναπηρία, λοιπόν, απέναντι της πολιτικής; Ναι, όταν το παιχνίδι είχε χαθεί. Αν όμως έχουμε ορίσει και συμφωνήσει για τη λογοτεχνική πρωτοπορία, να δούμε ποια μπορούσε τότε να εκληφθεί ως πολιτική πρωτοπορία; Ποιοι ήταν εκείνα τα χρόνια οι καλοί και οι κακοί και τι το ανάμεσό τους; Και θα δεχόμουν να μετάσχουν στο στοίχημα και όσοι μιλούν σήμερα χωρίς να έχουν βάλει το χέρι τους στο κρύο νερό, για να μην αποκλειστούν -στο όνομα της δημοκρατίας- και τα άκαπνα επιχειρήματα.

Επιτρέψτε μου ωστόσο να λογαριάσω, απ' όσα ξέρω, ότι ο Μανόλης Αναγνωστάκης, ο Άρης Αλεξάνδρου, ο Νάνος Βαλαωρίτης δεν αντιμετώπιζαν διλήμματα για να αποδεχθούν τον υπερρεαλισμό και δεν άσκησαν ποτέ το σοσιαλιστικό ρεαλισμό, αν αυτά κρίνουν, εν θερμώ, συμπεριφορές ή μας δίνουν ανιδιοτελή μαθήματα.

-Παρατηρώ πως όποτε θέλετε να κάνετε διάκριση του παραδοσιακού από το μοντέρνο στην ποίηση θεωρείτε τον ελεύθερο στίχο μοναδικό γνώρισμα του μοντερνισμού. Είναι οπωσδήποτε ένα πολύ σοβαρό και ασφαλές τεκμήριο. Είναι, όμως, το μόνο που νομιμοποιούμαστε να χρησιμοποιήσουμε; Με ποιες άλλες μορφές εκδηλώνεται η γένεση του ποιητικού μοντερνισμού στην Ελλάδα και μέσα από ποιους άλλους δρόμους μπορούμε να τον πλησιάσουμε και, κυρίως, να τον αποδείξουμε;

**Α. Α.:** Προσπαθώ όσο το δυνατόν να στηρίζομαι σε αντικειμενικά δεδομένα. Τόσο ο φουτουρισμός, ο ντανταϊσμός, ο αγγλοσαξονικός εικονισμός, όσο και ο υπερρεαλισμός αρνήθηκαν να συμμορφωθούν με τα καθιερωμένα ρυθμικά συστήματα και στο όνομα της ανεξαρτησίας, τα έργα τους ήταν γραμμένα σε ελεύθερο στίχο, χωρίς τον κορσέ του μέτρου και της ομοιοκαταληξίας. Ο ελεύθερος στίχος ήταν ο κοινός τόπος τους. Ωστόσο, ο Έλιοτ έχει πει ότι κανένας στίχος δεν είναι πραγματικά ελεύθερος και νομίζω ότι το λέει με την έννοια ότι και αν δεν υπακούει στο μέτρο, δεν είναι απαλλαγμένος από μια ρυθμική εκφορά, που κατασταίνει τον ελεύθερο στίχο εύφωνο, ευανάγνωστο, συνδέοντας τον με την παράδοση του διακεκριμένου -από τον πεζό-ποιητικού λόγου. Ο ελεύθερος στίχος βέβαια φαίνεται και είναι: ένας εξωτερικός όρος της μοντερνιστικής ποίησης, όχι όμως και αμελητέος. Ζητώντας όμως να ορίσομε τα εσωτερικά γνωρίσματα της νέας ποίησης κινδυνεύομε να περιορίσομε τις πρωτοβουλίες των ποιητών, που έτσι κι αλλιώς μόνοι τους τις πήραν. Με άλλα λόγια, τα «εσωτερικά γνωρίσματα» της

ποίησης ενός νεωτερικού ποιητή πηγάζουν από τις επιλογές τού κάθε ποιητή, καλείται δε ο κριτικός που ασχολείται με τον ποιητή να τα ορίσει για λογαριασμό του. Αν όμως επιμένουμε να βρούμε τον «κοινό τόπο τους», μπορώ με πολύ δισταγμό να ισχυριστώ ότι η νεωτερική ποίηση συνοδεύεται και εμψυχώνεται από μια φιλελεύθερη αντίληψη. Που αμέσως έπειτα οδηγείται στην: αμφισβήτηση των παγιωμένων αντιλήψεων και τον απεγκλωβισμό από αυτές. Το πνεύμα της αμφισβήτησης (που είναι ταυτόχρονα: αμφισβήτηση των παραδοσιακών στερεοτύπων, και αμφισβήτηση των εκφραστικών μορφών με τις οποίες ήταν συνδεδεμένες οι τέχνες) το συνάγομε και από τη σύμπτωση ότι στα ίδια πάνω-κάτω χρόνια και στις άλλες τέχνες (μουσική, ζωγραφική, γλυπτική, έχει προηγηθεί η επιστήμη) παρατηρείται διακοπή της συνέχειας με τους παραδοσιακούς τρόπους με τους οποίους και οι τέχνες αυτές ως τότε εκφράζονταν. Η ρήξη των νεωτερικών ποιητών παρατηρείται στο πεδίο της τέχνης και ό,τι αυτό συνεπάγεται, αν εδώ συνυπολογίσουμε το φορτίο που κομίζουν οι λέξεις. Κατά τ' άλλα, η πολιτική είναι ταξικό φαινόμενο και η τέχνη διαταξικό, όπως και η γλώσσα. Το 'πε και ο Στάλιν.

Συμπληρωματικά και για να μη χανόμαστε στις αρχές: Είναι δυνατό να έχουμε και σε μετρικό στίχο νεωτερικό αποτέλεσμα, αν διαπιστώνουμε γνωρίσματα που εγγράφονται στο είδος. Όπως στον Αραγκόν και στα καθ' ημάς στον Νίκο Καββαδία, με τον αφαιρετικό χαρακτήρα της ποίησης του και τις μεταπτώσεις της λογικής ακολουθίας της «ιδέας» του ποιήματος: ακόμη και οι ομοιοκαταληξίες του παίζουν υπονομευτικό ρόλο.

-Να μείνω λίγο ακόμη στο ζήτημα του μοντερνισμού. Είναι αδιαφιλονίκητο για την ποίηση. Δεν ισχύει, όμως, το ίδιο και για την πεζογραφία. Εδώ οι ζητήσεις, για να θυμίσω τη δημαρική διατύπωση, είναι εντελώς διαφορετικές και οι ρυθμοί πολύ πιο αργοί. Θέλω να σας ρωτήσω δύο πράγματα. Το ένα: Πιστεύετε ότι τίθεται ζήτημα μοντερνισμού για την πεζογραφία του ελληνικού μεσοπολέμου, κι αν ναι, σε ποιο βαθμό και σε ποιες ακριβώς περιπτώσεις; Το άλλο: Πώς ερμηνεύετε την υστέρηση αυτή της πεζογραφίας, την απροθυμία της να αναμετρηθεί με ρεύματα με τα οποία η ποίηση πρόλαβε σίγουρα να συνομιλήσει εγκαίρως;

Α. Α.: Στην ελληνική λογοτεχνία του Μεσοπολέμου μόνο στην ποίηση παρατηρείται ο μοντερνισμός και αυτός καθυστερημένα, με έτος γενέσεως του το 1935. Στην πεζογραφία φαινόμενα μιας νέας αντίληψης -ως μετάθεσης χώρου: από τη μικρή στη μεγάλη κοινότητα- παρατηρούμε ήδη από το 1925, πληθαίνουν όμως και δημιουργούν πεζογραφικό γεγονός τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του '30 με μια σειρά μυθιστορημάτων των: Καστανάκη, Μυριβήλη, Κοσμά Πολίτη, Τερζάκη, Βενέζη, Θεοτοκά, Καραγάτση, Πετσάλη, Λιλίκας Νάκου, Κατηφόρη, που άφηναν την εντύπωση στους κριτικούς ότι έχουμε (ποσοτική) άνθηση της πεζογραφίας (την ώρα που για τους ίδιους κριτικούς η ποίηση ήταν περίπου αδιάφορη). Κοιτάζοντας το θέμα εκ των υστέρων, νομίζω ότι η πεζογραφία του Μεσοπολέμου έχει την αξία της καθώς ανέβαζε στο προσκήνιο τον κόσμο μιας σύγχρονης αστικής ελληνικής κοινωνίας, η οποία πράγματι είχε αρχίσει να διαμορφώνεται και να δείχνει τις αρετές και τα κουσούρια της. Επόμενο ήταν τους νέους τότε πεζογράφους να πιέζει και να τροφοδοτεί αυτό το αναξιοποίητο υλικό που ζούσαν. Και για να το εκφράσουν, μοιραία ακολουθούσαν τη ρεαλιστική παράδοση, που έδινε καθαρά χνάρια. Από τις πειραματικές γραφές μερικοί γοητεύονταν και τις εκμεταλλεύτηκαν, κρατώντας όμως το σκελετό του μύθου, που παρέπεμπε στο σύγχρονο προβληματισμό. Πάντως, οι εξαιρέσεις αυτές δεν τροποποιούν τον κανόνα της πεζογραφίας του Μεσοπολέμου, που παραμένει παραδοσιακός. Ωστόσο, δεν είναι και επαρκής λόγος να αρνηθούμε από άλλη πλευρά τη σημασία της, επειδή δεν έλαβε υπόψη της τον Προυστ ή τον

Τζόις. Άλλωστε, νομίζω ότι γνώριζε καλά τον Μαλρό, τον Αραγκόν, τον Χάξλεϊ, τον Τόμας Μαν, όταν απελευθερώθηκε από το μουντό σκανδιναβικό κλίμα.

## **2. Η αυτοφύης νεωτερικότητα**

**Μια ρηξικέλυθη προσπάθεια επανανάγνωσης της νεοελληνικής πεζογραφίας του Γ. Αριστηνού (ΕΛΕΥΘΕΡΟΤΥΠΙΑ ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ - 13/01/2006 )**

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

Το να προτείνει κανείς την επανανάγνωση της νεοελληνικής λογοτεχνίας τη στιγμή που οι αντίστοιχες ιστορίες 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, είναι ένα εγχείρημα τουλάχιστον τολμηρό, αν όχι προκλητικό. Βέβαια επί μέρους μελέτες έχουν από καιρό αμφισβητήσει τις σταθερές με τις οποίες ερμηνεύτηκαν μείζονα γραμματολογικά θέματα, όπως, για παράδειγμα, το είδος και η ταυτότητα της μετεπαναστατικής λογοτεχνίας (1830 και εντεύθεν), το περιεχόμενο και οι υποδιαρέσεις 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. Ωστόσο ο Άρης Μαραγκόπουλος στο δοκίμιο του επιχειρεί μια συνολικότερη και συνεκτικότερη εξέταση όλου αυτού του ναρκοθετημένου από παραναγνώσεις χώρου, ανασηματολογώντας εγκαταστημένες έννοιες και υποδεικνύοντας τρόπους για την επαναχαρτογράφηση του. Μια τέτοια προσπάθεια, που στρέφεται επίμονα γύρω από τον άξονα της νεωτερικότητας, την οποία αναγορεύει σε δεσπόζον (the dominant) ερμηνευτικό εργαλείο, δεν μπορεί παρά να αρχίσει με την αποσαφήνισή της, παράλληλα με την επιβεβλημένη διάκριση ανάμεσα στο μοντερνισμό και το μεταμοντερνισμό, έννοιες αρκούντως παρεξηγημένες από άγνοια ή και ιδεολογικό αλληθωρισμό. Στο κρίσιμο και αμφιλεγόμενο αυτό δίπολο με τα ρευστά, όπως υποστηρίζει η θεωρία, όρια, ο Μαραγκόπουλος είναι απόλυτος.

**Ενσωμάτωση - κατακερματισμός**

Οι διαχωριστικές γραμμές είναι σαφείς και τίποτα δεν επιτρέπει την αλληλοπεριχώρηση τους. Έτσι ο πρώτος ταυτίζεται με την αυθεντικότητα, τη ρήξη, την απορρόφηση και ενσωμάτωση της παράδοσης, ενώ ο δεύτερος με την έκπτωση, τη διάχυση, τον κερματισμό, την ισοπέδωση, τη σύνθλιψη και εξάχνωση του εγώ και του προσωπικού ύφους. «Στον μοντερνισμό το έργο τέχνης ομνύει στην αυθεντικότητα (...) εξασφαλίζει την εγκυρότητα του, καθώς διαλέγεται με την προηγούμενη παράδοση των μεγάλων αφηγήσεων (...) παρουσιάζεται συγκρουσιακό με τον κανόνα της κοινωνικής και ηθικής νομομορφοσύνης (...) 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 ορθώνεται ο μεταμοντερνισμός, ένα είδος φενακισμού τού είναι ή χαϊντεγκεριανής «λήθης». Όλες οι κατηγορίες που τον βαραίνουν συνδέονται με την έκπτωση και τον ευτελισμό της αυθεντικότητας. «Στο μεταμοντερνισμό το έργο τέχνης αδιαφορεί για την αυθεντικότητα, ενδιαφέρεται για την ποσοτική αναπαραγωγή του. (...) Το μεταμοντερνιστικό έργο είναι ένα simulacrum, ένα ersatz του πραγματικού, η απόλυτη διαφθορά του. (...) Χαϊδεύει το κοινό γούστο στην αναπαράσταση του κόσμου: αναπαριστά το τελευταίο με τη γλώσσα και τη δομή του ευθέως επικοινωνιακού λόγου, με δυο λόγια με την ανυπαρξία της μεταφορικής γλώσσας». Ακόμη και η διακηρυγμένη και προβεβλημένη από τους υποστηρικτές της (Jenks, Barth) έννοια της διακειμενικότητας δεν αποβλέπει στην επαναδιήγηση του

παρελθόντος ή στην αποσαφήνισή του αλλά στην ειρωνική, με τη μέθοδο όμως της τεχνητής συγκόλλησης ετερόκλιτων στοιχείων ή ανομοιογενών όρων, ανάσυρση του στο παρόν. Το ρεμίξ του μεταμοντερνισμού δεν είναι παρά η φτηνή διασκέδαση σε βάρος της ιστορίας.

Σ' αυτήν την πολεμική τα βέλη του συγγραφέα δεν πλήττουν μόνο το κέντρο του μεταμοντερνισμού, που είναι το νέο αβαθές κατά τη διατύπωση του Jameson, αλλά και τη φιλοσοφική περιφέρειά του, δηλαδή το νεοσκεπτικισμό των αποδομιστών τύπου Ντεριντά, που εξισώνουν το προσωπικό έργο με το ανώνυμο κείμενο, καταργούν κάθε αισθητικό κριτήριο και κηρύσσουν ένα είδος ερμηνευτικού μηδενισμού. Σχηματοποίηση; Αναντίρρητα ναι, θα απαντούσε ο σύγχρονος αποδομιστής, που συντάσσεται με την ανεξάντλητη ερμηνευτική δραστηριότητα (endless activity), στην οποία υπόκειται κάθε έργο, και την απειρία των σημασιών που εγκρίνει (Gadamer). Για το συγγραφέα, όμως, εκείνο που μετράει είναι ότι στο όνομα ενός σχετικιστικού μυστικισμού που χάνεται στα βάθη μιας καβαλιστικής μήτρας, θυσιάζεται μια ολόκληρη κλασική και ανθρωπιστική παράδοση. Αν λοιπόν η νεωτερικότητα είναι όχι μόνο μια ιστορική κατηγορία, αλλά μια αξία που διασχίζει το πεπρωμένο της λογοτεχνίας, αποτελεί πλέον επείγουσα ανάγκη να φωτίσουμε την πεζογραφική μας παράδοση απ' αυτή την πλευρά, συγκροτώντας το νέο χάρτη της νεοελληνικής νεωτερικής γεωγραφίας μας, που δεν θα φυλακίζεται σε αργιοί θεωρητικά σχήματα ούτε θα προσορμίζεται σε ασφαλή, υποτίθεται, ιδεολογήματα.

«Στην Ελλάδα», γράφει, «η λογοτεχνία αντιμετώπιστηκε ήδη από το 19ο αιώνα ως μηχανισμός εξασφάλισης εθνικής ταυτότητας. Μέχρι και τη δεκαετία του '80 η Ελλάδα στο συλλογικό φαντασιακό προβάλλεται με ρευστή εθνική τοπογραφία. Κατά συνέπεια η λογοτεχνία, και ιδίως η πεζογραφία, επωμίζεται συχνά την παιδαγωγική ευθύνη και τον εθνικό ρόλο της πατριδογνωσίας». Αναμφίβολα η πρόσληψη της νεοελληνικής λογοτεχνίας ως ψευδούς συνειδήσεως (εξαιτίας μιας συλλογικής ψυχοπαθολογίας που ανάγεται σε βιώματα εθνικής έλλειψης και ματαίωσης) αντιστοιχεί σε μία 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 μας, που εξαντλείται σε μια αναπαραστατική τοπιογραφία, συνυπάρχουν ο ποιητικός ρεαλισμός του Παπαδιαμάντη και ο ψυχαναλυτικός αναγωγισμός (reductionism) του Βιζυηνού. Παρά ταύτα, όλες αυτές οι ποικιλίες, οι διακλαδώσεις οι αποχρώσεις, απορροφήθηκαν από τη γενική και ισοπεδωτική έννοια της λαογραφικής ηθογραφίας. Ο Μαραγκόπουλος παρακολουθεί όλες αυτές τις παθολογικές συμφύσεις, τις οποίες ανάγει σε μια διευρυμένη έννοια του ελληνοκεντρισμού, την ελληνικότητα. Παράλληλα εισάγει ως ερμηνευτικό εργαλείο την παραβατικότητα, ενώ αναλύει διεξοδικά την άποψη της αυτοφυσής νεωτερικότητας που χαρακτηρίζει, έστω πρώιμα ή σπερματικά, το ηθογραφικό διήγημα. Ευφυείς συλλήψεις που διαφοροποιούν ριζικά την οπτική μας.

Το δοκίμιο του Μαραγκόπουλου είναι διπλά σημαντικό. Πρώτον, γιατί προτείνει νέα κριτήρια για την επανανάγνωση της νεοελληνικής πεζογραφίας και δεύτερον, γιατί υπερασπίζεται θαρραλέα και μαχητικά από το διακεκριμένο και υπερχρονικό «τόπο» της νεωτερικότητας τη Λογοτεχνία, με Λ κεφαλαίο, όπως έγραφε ο Μπλανσό, καταγγέλλοντας συνάμα τους αμαρτωλούς και κλέφτες, παλιούς και σύγχρονους, που την πλαστογραφούν.

**Πεζογραφία του μεσοπολέμου**

**11-10-2010**

**Μεταβατικά χρόνια της νεοελληνικής πεζογραφίας**

**1. Εισαγωγή**

**2. Γ. Βλαχογιάννης**

**3. Αντώνης Τραυλαντώνης**

**4. Παύλος Νιρβάνας**

**Βιβλιογραφία:**

1. Μ. Vittì: *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα 1987
4. Α. Σαχίνη: *Η σύγχρονη πεζογραφία μας*, Αθήνα 1983
5. *Η μεσοπολεμική πεζογραφία*, τόμος Α', Σοκόλης, Αθήνα 1993
6. Α. Σαχίνη: *Το νεοελληνικό μυθιστόρημα*, Εστία, Αθήνα 1980, σελ. 287-293
7. Α. Σαχίνη: *Αναζητήσεις*, Κωσταντινίδης, Θεσσαλονίκη 1978
8. Α. Σαχίνη: *Οι παλαιότεροι πεζογράφοι*, Αθήνα 1973, σελ. 227
9. Κ. Στεργιόπουλου: *Περιδιαβάζοντας*, τόμος Β, Αθήνα 2002, σελ. 147-163
10. Τ. Άγρα: *Κριτικά*, τόμος Γ, Αθήνα 1984, σελ. 101
11. Κ. Παράσχου: *Μορφές και ιδέες*, Αθήνα 1938, σελ. 81

**Συμπληρωματικά κείμενα**

**1. Π. Νιρβάνας: Η «τέχνη» και ο μαλλιαρισμός**

**2. Η φωτογράφιση του Α. Παπαδιαμάντη**(Π. Νιρβάνας, Νέα Εστία 1933, τευχ. 163)

## Πεζογραφία του μεσοπολέμου Μεταβατικά χρόνια της νεοελληνικής πεζογραφίας

11-10-2010

### 1. Εισαγωγή

Στην ιστορία της νεοελληνικής πεζογραφίας ο πρώτος παγκόσμιος πόλεμος στάθηκε αποφασιστικό ορόσημο, όσον αφορά την εξέλιξη της, δεν είχε όμως τις ίδιες συνέπειες και τα ίδια δημιουργικά αποτελέσματα όπως στις ευρωπαϊκές χώρες. Στις χώρες αυτές 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 στάθηκε παρά ένα δύσβατο μονοπάτι, διαχωριστικό όριο, που καμιά προσπάθεια δεν κατόρθωσε να το υπερβεί. 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.

### 2. Γ. Βλαχογιάννης

Ο Γ. Βλαχογιάννης γεννήθηκε στη Ναύπακτο το 1867 και έζησε στην Αθήνα από το 1885, όπου και πέθανε το 1945. Δεν υπήρξε μόνον αυτό, που όλοι γνωρίζουμε, ο ιστοριοδίφης με την έντονη παρουσία στον επιστημονικό χώρο εξαιτίας εργασιών όπως αυτή, που αφορά στην έκδοση του έργου του Μακρυγιάννη. Το έργο του έχει να παρουσιάσει και μιαν άλλη όψη, αυτή του πεζογράφου. Ο Βλαχογιάννης υπήρξε επιπλέον πρωτοπόρος του δημοτικισμού στο χώρο της πεζογραφίας και από τους ελάχιστους στα χρόνια του, που έγραψε κατευθείαν και μόνο στη δημοτική λίγο μετά την έκδοση του *Ταξιδιού* του Ψυχάρη. Με ποικίλο αφηγηματικό έργο, όπως δείχνει η ενασχόληση του με τη λογοτεχνία, μια και έγραψε ποιήματα, λυρικές πρόζες, πεζοτράγουδα αλλά και το μονόπρακτο δράμα *«Χήρα μάνα»*, άρθρα κριτικά, γλωσσικά, φιλολογικά και λαογραφικά, χρησιμοποιώντας τα ψευδώνυμα Γιάννος Επαχτίτης ή σπανιότερα Πάνος Καλόθεος, Πάνος Γαληνός, Πάνος Φωτεινός και Λυκογιάννης. Φυσιογνωμία πολύμορφη μοιράστηκε ανάμεσα στην αφηγηματική πεζογραφία και στην ιστορική έρευνα, ειδικότερα στην ιστορία γύρω από το Εικοσιένα. Μοιράστηκε φαινομενικά, ωστόσο, γιατί δεν διχάστηκε, μπορούσε να κυκλοφορεί με άνεση από τον ένα στον άλλο χώρο, να αντλεί υλικό από τον ιστοριοδίφη, για να τροφοδοτεί τον λογοτέχνη αφηγητή και να δανείζεται κάτι από την αφηγηματική χάρη του λογοτέχνη, για να κάνει πιο γλαφυρές τις ιστορικές μονογραφίες του.

Στη λογοτεχνία πρωτοεμφανίστηκε με το διήγημα *«Ο ξενιτεμός»* το 1890, το οποίο και πρωτοδημοσιεύτηκε στην εφημερίδα *«Φωνή της Ηπείρου»* το 1893, από τότε δεν έπαψε να συνεργάζεται σε περιοδικά και εφημερίδες. Το 1900 έβγαλε το περιοδικό *«Προπέλαια»*, το οποίο το κράτησε μόνος του ως το 1908. Όσο ζούσε τύπωσε τα αφηγηματικά βιβλία: *«Ιστορίες του Γιάννου Επαχτίτη»* (1893), *«Ο πετεινός»* (1914), *«Η Πεταλούδα»* (1920), *«Γύροι ανέμης»* (1923), *«Έρμος κόσμος»* (1923), *«Του χάρου ο χαλασμός»* (1923), *«Λόγοι και αντίλογοι»* (1923), *«Μεγάλα χρόνια»* (1930) και *«Τα παλικάρια τα παλιά»* (1931). Μετά τον θάνατο του κυκλοφόρησαν από τον εκδοτικό οίκο Κολλάρου αρκετά από τα έργα του, τα άπαντα του με την επιμέλεια του Γ. Π. Καρνούτου βγήκαν στη σειρά της Εταιρείας Ελληνικών Εκδόσεων *«Άπαντα των Νεοελλήνων Κλασικών»* σε επτά τόμους το 1967.

Στο αφηγηματικό έργο του Γ. Βλαχογιάννη παρουσιάζονται κατά τον Κ. Στεργιόπουλο τρεις κύριες πλευρές: η πρώτη του πλευρά αποτελείται από ηθογραφίες της σύγχρονης του επαρχιακής ζωής, η δεύτερη αφορά σε μορφές και περιστατικά από τους απελευθερωτικούς αγώνες του Εικοσιένα και η τρίτη η πιο αδύνατη έχει να κάνει με την καταγραφή παραμυθιών, παραδόσεων και δοξασιών του ελληνικού λαού, καθώς και με τα μικρά πεζογραφήματα του και διάφορα αλληγορικά αφηγήματα. Ανάλογη διάκριση επιχειρεί και ο Α. Σαχίνης ονομάζοντας τις τρεις φάσεις του έργου του συγγραφέα ηθογραφικό διήγημα, αλληγορικό και ιστορικό. Η συγκεκριμένη, ωστόσο, διάκριση δεν ανταποκρίνεται σε αντίστοιχα χρονικά όρια, μια και τα διάφορα θέματα με τα οποία ασχολείται κατά καιρούς ο Βλαχογιάννης αλληλοεμπλέκονται, ενώνονται και συνδυάζονται συχνά.

Με το πρώτο του κιάλας έργο, *«Ιστορίες του Γιάννου Επαχτίτη»*, ο Βλαχογιάννης χαράζει τον προσωπικό του χώρο, δίνοντας σπέρματικά ορισμένα από τα κύρια γνωρίσματα της πεζογραφίας του, δείχνοντας πάντως, πως δεν ξεπερνά τα όρια της απλής ηθογραφίας. Μετά τα πρώτα του έργα η κατάσταση αλλάζει και ειδικότερα στην περίπτωση του *«Πετεινού»*. Πρόκειται για μια σύντομη νουβέλα με πρωτότυπη σύλληψη και ανάπτυξη, που παρά τους παρατραβηγμένους συναισθηματισμούς δεν παύει να έχει έναν έντονο ψυχολογικό χαρακτήρα, με φροϋδικές και ψυχαναλυτικές προεκτάσεις. Η συγκεκριμένη νουβέλα αποτελεί ένα από τα καλύτερα κομμάτια του κι ένα από τα πιο πετυχημένα δείγματα της δημοτικής. Στα έργα που ακολουθούν, τα παραμύθια *«Γύροι της ανέμης»*, τον ηθογραφικό *«Έρμο κόσμο»* και τη σάτιρα *«Του χάρου ο χαλασμός»* σημειώνεται μια φανερό κάμψη. Αυτές του οι προσπάθειες, είναι γεγονός, πως δεν αντέχουν σε μια απαιτητική εξέταση, μια και οι περισσότερες χαρακτηρίζονται από έναν αφελή διδακτισμό. Αξιολογότεροι θα μπορούσαν να χαρακτηρισθούν οι *«Λόγοι και αντίλογοι»*, 110 μικρά λυρικά πεζά, εμπνευσμένα από την ελληνική φύση. Η προαναφερθείσα κάμψη ξεπερνιέται μόνο αν πάμε στα *«Μεγάλα χρόνια»*, μια δεύτερη σειρά των *Λόγων και αντίλογων* με 59 χαρακτηριστικά στιγμιότυπα από τους απελευθερωτικούς αγώνες και στα 14 διηγήματα *«Τα παλικάρια τα παλιά»*. Εδώ ο Βλαχογιάννης ξαναβρίσκει τον καλλίτερο του εαυτό. Και στα δυο έργα τα πρόσωπα είναι πολλά, ο πρωταγωνιστής, όμως, είναι ένας και πάντοτε ο ίδιος, ο ανώνυμος ήρωας. Θα μπορούσε να ξεχωρίσει κανείς, εδώ, το διήγημα *«Ο αγωνιστής»* από *«Τα παλικάρια τα παλιά»*, όπου κυριαρχεί η κοφτή φράση, η γρήγορη αφήγηση, λιτή και αρρενωπή γραμμή της ουσίας.

Οι καλύτερες, κατά γενική εκτίμηση, στιγμές στο έργο του Βλαχογιάννη είναι οι ηθογραφίες του, αποτελούν το πιο άνισο και ετερόκλιτο μέρος του. Ακόμη και όταν μένουν στα ηθογραφικά, στερεότυπα πλαίσια, διατηρούν κάποια ζωντάνια, που σκεπάζει ως ένα σημείο τους πλατειασμούς και τις κοινοτυπίες τους. Αποκτούν, μάλιστα, γνήσιο ενδιαφέρον, όταν προχωρούν και ως την ψυχογραφία. Από την άποψη αυτή ο Βλαχογιάννης στα λίγα ολοκληρωμένα του κομμάτια πηγαίνει πιο πέρα από τις εσωτερικά στατικότερες ηθογραφίες του Καρκαβίτσα. Χωρίς, να έχει να παρουσιάσει μια σύνθεση, όπως αυτή του *Ζητιάνου*, διαθέτει πάραυτα λεπτότερες ψυχογραφικές κεραίες και μεγαλύτερο ψυχολογικό βάθος από τον συγγραφέα του. Κάποιες στιγμές η υπερβολή, όμως, και η αστάθεια στην ψυχολογία του ίδιου τον κάνουν να ξεπερνάει το μέτρο και να χάνει την ισορροπία του, κάτι που, φυσικά, δεν χαρακτηρίζει τον Καρκαβίτσα, ο οποίος χειρίζεται τις αποτυχίες του πιο σταθερά. Η λυρική, επίσης, αντίληψη και η ηχητική της φράσης του Βλαχογιάννη, προδίδει ένα μόνιμο συναισθηματικό υπόστρωμα, πολύ πιο διαφορετικό και έντονο απ' ό,τι στο συγγραφέα του *Ζητιάνου*. Τέλος, ο νατουραλισμός του και ο ρεαλισμός του, όπου εντοπίζεται, εξουδετερώνεται από μια λανθάνουσα ή φανερό λυρική διάθεση, κάτι που δεν ισχύει στην περίπτωση του Καρκαβίτσα.



Γενικά, ο Βλαχογιάννης είναι άνισος συγγραφέας, όπως υποστηρίζει ο Σαχίνης, όσα έγραψε δεν έχουν την ίδια ποιότητα και διάρκεια. Η πεζογραφία του παρουσιάζει αρκετά σκαμπανεβάσματα, ένα μεγάλο μέρος του έργου του μας φαίνεται σήμερα αρκετά παλιωμένο. Δίπλα στην αβίαστη αφήγηση του *Πετεινού* συναντάμε ένα σωρό αφελείς, λαογραφικές διηγήσεις, βρίσκουμε, όμως, και μοναδικές ψυχογραφικές σελίδες με κάποια κοινωνικά στοιχεία, όπως στη νουβέλα, *Της τέχνης τα φαρμάκια*, με ήρωα έναν караγκιοζοπαίχτη. Σε κάποια από τα έργα του όπως στην, *Κουφόβρυση*, βλέπουμε πόσο ήξερε να διεισδύει στα μυστικά της ερωτικής ψυχολογίας και πόσο σημαντικός ήταν για αυτόν ο ερωτισμός.

Ο Γ. Βλαχογιάννης δεν ανήκε στον κλειστό κύκλο της τριάδας Ψυχάρης-Πάλλης-Εφταλιώτης, αν και υπήρξε αρκετά φανατικός, όχι όμως τόσο εντοπισμένος στο στενά γλωσσικό χώρο ούτε τόσο ανεδραφικός, όσο οι παραπάνω, προερχόμενοι από το εξωτερικό, διανοούμενοι. Είχε συλλάβει ουσιαστικότερα το νόημα του δημοτικισμού ως αυτόχθονας, έχοντας παράλληλα μια ζωντανή και άμεση αντίληψη της ελληνικής πραγματικότητας και των ηθών της επαρχίας του καιρού του. Με καταγωγή ρουμελιώτικη και σουλιώτικη από την πλευρά της μητέρας του μεγάλωσε και σπούδασε μέσα στη φτώχεια. Ακούγοντας τις διηγήσεις των γιαγιάδων του από παιδί έζησε από μέσα το Εικοσιένα, σα να ήταν αυτόπτης μάρτυρας. Βάλθηκε, λοιπόν, να το ξαναζωντανέψει τόσο με το ιστορικό, όσο και με το λογοτεχνικό του έργο. Ο Βλαχογιάννης ανάστησε έναν κόσμο, που χωρίς τη δική του μεσολάβηση θα έχανε οπωσδήποτε, με τον καιρό, τον απότομο και άμεσο χαρακτήρα του.

### 3. Αντώνης Τραυλαντώνης

Ο Αντώνης Τραυλαντώνης γεννήθηκε στο Μεσολόγγι το 1867, σπούδασε φιλολογία και είχε σπουδαία αρχαιομάθεια και λατινομάθεια. Ο συγγραφέας εργάστηκε για την παιδεία με την ίδια θέρμη, που δούλεψε για την λογοτεχνία. Εκπαιδευτικός σε επαρχιακά σχολεία στην αρχή γνώρισε την ελληνική επαρχία όσο λίγοι. Αργότερα κατέλαβε ανώτερες θέσεις στο διοικητικό μηχανισμό της εκπαίδευσης, προσφέροντας πολλά σ' αυτό το χώρο. Φυγάνθρωπος κατά βάθος παραιτήθηκε κάποια στιγμή απ' όλα αυτά και αποσύρθηκε ολομόναχος στο συνοικισμό του Ζωγράφου, μια περιοχή της Αθήνας όπου ούτε το ηλεκτρικό δεν είχε φτάσει αυτή την εποχή, για να αφοσιωθεί στο γράψιμο. Βγήκε από δω για να μεταφερθεί στο νοσοκομείο του Ευαγγελισμού βαριά άρρωστος το 1943, όπου και άφησε την τελευταία του πνοή.

«*Τραυλαντώνης ο αθόρυβος*», είναι μια προσωινμία, που ταιριάζει στον Τραυλαντώνη άνθρωπο κατά τον Ι.Μ.Παναγιωτόπουλο και «*Τραυλαντώνης ο αντιστυλιστας*», στον λογοτέχνη κατά τον Τ. Άγρα. Ότι τον ξεχωρίζει από τους λογοτέχνες του καιρού του, που ασχολήθηκαν με την ηθογραφία και την ψυχογραφία του επαρχιακού χώρου και την αστική κοινωνική ηθογραφία είναι το ακατάστατο και το αφρόντιστο γράψιμο του. Μαζί με τους Βουτυρά και Χρηστοβασίλη ανήκει στην ομάδα αντιστυλιστών, αλλά χωρίς τις πολλές χλιαρές λυρικές εξάρσεις του δεύτερου, και το ταλέντο και την ουσιαστική ματιά του δεύτερου. Αν και δεν υπήρξε ασπούδαχτος αντίθετα ήταν ένας από τους πιο μορφωμένους εκπαιδευτικούς του καιρού του, οι λαϊκές καταβολές και τα βιώματα του από την ελληνική επαρχία λειτουργούσαν ανεξάρτητα από τη λόγια ανατροφή του ώστε να ξαναγυρίζει στις ρίζες του. Κάθε φορά που καταπιάνονταν με την αφηγηματική πεζογραφία ο Τραυλαντώνης γινόταν ο «κατά το ήμισυ» λαϊκός συγγραφέας και ο «κατά το ήμισυ» λόγιος με όλη την εμπειρία του δασκαλικού επαγγέλματος στη διαμόρφωση της ψυχολογίας του. Ότι έγραψε, στηρίχτηκε πράγματι στην προσωπική του εμπειρία και παρατήρηση.

Ο Τραυλαντώνης πρωτοεμφανίζεται με το μεγάλο αφήγημα «*Η διετής θητεία*» το 1982, δημοσιευμένο στην εφημερίδα *Το Άστυ*, όπου περιέχονται τα βιώματα του από το στρατό. Εξακολούθησε να συνεργάζεται με περιοδικά και εφημερίδες γράφοντας αφηγηματικά έργα, χρονογραφήματα, κριτικά κείμενα, βιβλιοκρισίες, εκπαιδευτικά και λαογραφικά μελετήματα και άρθρα. Στην αρχή έγραφε στην καθαρεύουσα, περνώντας σιγά-σιγά σε μια μικτή γλώσσα, πολύ αργότερα ωστόσο μετέφερε ένα μεγάλο μέρος του έργου του ξαναγράφοντας το στη δημοτική. Όσο ζούσε εξέδωσε το μεγάλο διήγημα, «*Η εξαδέλφη*» (1912), το αφήγημα «*Η διετής θητεία*» (1921), τη συλλογή «*Διηγήματα*» τόμος Α (1921) και τόμος Β (1922), τη νουβέλα «*Ηλιοστάλαχτη*» (1923), τη συλλογή «*Απολογία μισανθρώπου και άλλα διηγήματα*» (1930) και το μυθιστόρημα «*Λεηλασία μιας ζωής*» (1936), αφήνοντας εντωμεταξύ πολλά ανέκδοτα και μισοτελειωμένα έργα όπως τα μυθιστορήματα «*Η κόρη του προδότη*», «*Λουκάς Σαματάς*» και «*Η πατρική θυσία*» καθώς και μια πεντάπρακτη τραγωδία «*Το τέλος του Ωραίου*».

Ο Τραυλαντώνης ξεκίνησε από την ηθογραφία της επαρχίας και πέρασε σιγά-σιγά στην ηθογραφία της αθηναϊκής συνοικίας, κινούμενος από την απλούστερη ψυχογραφία ως την πιο σύνθετη, ανακατεύοντας το ρεαλισμό του με το συναισθηματισμό του, τα κοινωνικά του στοιχεία και τις ανθρωπιστικές του ιδέες. Στο έργο του ιδιαίτερη θέση κρατάει η γυναίκα, απέναντι στην οποία είναι ιδιαίτερα ευσυγκίνητος. Είναι συγγραφέας ηρωίδων, συχνά φορτίζει με έναν ανικανοποίητο ερωτισμό το υπόστρωμα των έργων του, ο οποίος εκδηλώνεται αδιάκοπα μέσα από περιγραφές γυναικών. Παράλληλα εμπνέεται από το περιβάλλον του ή από τις εμπειρίες του επαγγέλματος του, μεταφέροντας αυτούσια κομμάτια ζωής όχι σπάνια ανεπεξέργαστης.

Από την «*Απολογία μισανθρώπου*» και πέρα αρχίζει να ξεφεύγει από τα παλιά ηθογραφικά πλαίσια και να γίνεται ψυχολογικότερος και κοινωνικότερος. Ειδικότερα, στο «*Λεηλασία μιας ζωής*», το πιο συνεκτικό και συγκροτημένο έργο του, επικρατεί ο ρεαλιστικός και ο κοινωνικός χαρακτήρας. Καθαρά προβάλλουν τα κοινωνικά στοιχεία και στο μη δημοσιευμένο, ατελείωτο έργο του «*Λουκάς Σαματάς*», όπου όμως υπάρχουν τονισμένα στο έπακρο τα μειονεκτήματα της πεζογραφίας του: μια δυνατή στη σύλληψη σύνθεση με ελαττωματική αντίστοιχα εκτέλεση, που μας δίνει την ευκαιρία να διαπιστώσουμε πόσο άριστος κοινωνικός παρατηρητής της νεοελληνικής πραγματικότητας ήταν, πόσο καλά γνώριζε την επαρχιακή κοινωνία και πόσο η γυναικολατρία του αντλούσε από το εκπαιδευτικό επάγγελμα του. Πάραυτα ο κοινωνικός χαρακτήρας των έργων του δεν προχωρεί πέρα από κάποιες πικρές διαπιστώσεις σε επίπεδα ανταρσίας.

Γενικά την πεζογραφία του Τραυλαντώνη τη χαρακτηρίζει η γνήσια ανθρωπιά και η φυσική αφηγηματική χάρη μαζί με ένα πηγαίο αυθεντικό χιούμορ, που κάποτε γίνεται καυστική σάτιρα, που μας αφήνει να μαντέψουμε τις ρίζες της απαισιοδοξίας του και τη βαθιά απογοήτευση του από την ανθρώπινη κακία. Η αφήγηση του διανθισμένη με συχνούς διαλόγους και λογοπαίγνια έχει κάτι από τη φυσικότητα του προφορικού λόγου, καμιά φορά ωστόσο αφρόντιστη καθώς είναι, χάνει στο τέλος την αρχιτεκτονική της ισορροπία. Συχνά η διήγηση του προσφέρεται πραγματικά πεζή παρά τους άφθονους συναισθηματισμούς μόνο σε κάποια ιστορικά του διηγήματα δημιουργεί κάποια νοητή απόσταση από την τρέχουσα πραγματικότητα μετρίζοντας την δίχως σπουδαίες προεκτάσεις απεικόνιση της. Όλα αυτά είναι ίσως χαρακτηριστικά, που βοήθησαν στο να ξεχαστεί νωρίς το έργο του, τόσο που εξακολουθούν να μένουν θαμμένα μαζί του και όσα έργα άφησε ανέκδοτα. Ο Τραυλαντώνης δεν ήταν σίγουρα συγγραφέας πρώτης σειράς, μπορεί να μην βρίσκεται σήμερα και τόσο κοντά μας, όμως το έργο του αν και λίγο χοντροκομμένο

αξίζει μια καλύτερη τύχη. Στο το έργο του δεν λείπουν οι δυνατές σελίδες, ούτε το ουσιαστικό βάρος, αρκετά από τα κάπως μικρότερα διηγήματα του αλλά και τα μεγαλύτερα του είναι αξιόλογα, όχι μόνο αυτά με την προχωρημένη ψυχογραφία και το αντίστοιχο ψυχικό υπόστρωμα αλλά και κάποια που θα μπορούσαν να χαρακτηρισθούν τα περισσότερο ηθογραφικά.

#### 4. Παύλος Νιρβάνας

Ο Π. Νιρβάνας συνεργάστηκε επί χρόνια ως χρονογράφος σε καθημερινές εφημερίδες της εποχής του, έγραψε ποιήματα, διηγήματα, θεατρικά έργα και κριτικές μελέτες, ενώ δημοσίευσε και δύο αστικά μυθιστορήματα: *Το αγριολούλουδο* (1924) και *Το έγκλημα του Ψυχικού* (1928). Αν και τα μυθιστορήματα του δεν μπορούν να αξιολογηθούν θετικά, υπάρχει διαφορά μεταξύ τους. *Το αγριολούλουδο* φανερώνει την λυρική ιδιοσυγκρασία του συγγραφέα και υπερέχει αναμφίβολα κατά πολύ από *Το έγκλημα στο Ψυχικό*, το οποίο κατά τον Κ. Παράσχο ούτε ο ίδιος ο Νιρβάνας θα πρέπει να το λογάριζε σαν σοβαρό έργο τέχνης.

Ο Π. Νιρβάνας γεννήθηκε στη Ρωσία, έζησε ωστόσο την παιδική και την εφηβική του ηλικία στον Πειραιά, όπου όντας ακόμη παιδί εγκαταστάθηκε η οικογένεια του. Σπούδασε ιατρική και κατατάχτηκε ως γιατρός στο ναυτικό, από όπου και συνταξιοδοτήθηκε με το βαθμό του αρχίατρου. Σε όλη τη διάρκεια της υπηρεσίας του στο ναυτικό γράφει και δημοσιεύει τακτικά στις εφημερίδες και τα περιοδικά της εποχής του. Ήταν γλωσσομαθής με ευρύτατη παιδεία, το έργο, όμως, που μας άφησε, δεν είναι το αναμενόμενο από μια τέτοιου μεγέθους προσωπικότητα, όπως αυτός. Η ενασχόληση του με τη δημοσιογραφία και η απορρόφηση του από πολλά λογοτεχνικά είδη επηρέασαν αναμφισβήτητα αρνητικά τις ικανότητες του. Το ύφος του ήταν άψογο, κομψό και επιμελημένο. Η ειρωνική και η σκεπτικιστική φύση του κέρδιζε αμέσως τους ανθρώπους. Έγινε μέλος της Ακαδημίας Αθηνών το 1928. Πέθανε στην Αθήνα το 1937.

Τα δύο μυθιστορήματα του Νιρβάνα, όπως αφήσαμε να εννοηθεί παραπάνω, δεν έχουν κάποια κοινά στοιχεία, στο *Αγριολούλουδο* η βάση είναι λυρική, ενώ στο *Έγκλημα στο Ψυχικό* ειρωνική. Παρόλες τις διαφορές, όμως, που εντοπίζονται στα δυο έργα του Νιρβάνα υπάρχει μια γραμμή, που τα ενώνει κατά κάποιο τρόπο, και που είναι η έμμεσα επικριτική και καταδικαστική στάση του συγγραφέα απέναντι στην κοσμική, την ανώτερη τάξη των Αθηνών. Στο *Αγριολούλουδο* η τάξη αυτή αρνείται να δεχτεί στους κόλπους της μια ευγενική και έξυπνη κοπέλα του χωριού και γίνεται, έτσι, η αιτία του μαρασμού της, ενώ στο *Έγκλημα του Ψυχικού* η ίδια κοινωνία παρασύρεται σε υστερικές εκδηλώσεις συμπάθειας για έναν υποτιθέμενο εγκληματία. Ο συγγραφέας παρά την κριτική του διάθεση δεν προχωράει σε κανένα από τα δύο έργα του σε σαφείς καταγγελίες, εκθέτει κάποιες καταστάσεις, τις οποίες αφήνεται να τις κρίνει τελικά ο αναγνώστης. Ο Νιρβάνας δεν ήταν γεννημένος για μυθιστοριογράφος, στις αδυναμίες των έργων του μπορεί να συγκαταλεχθεί η έλλειψη πλαστικής δύναμης και συνθετικής ικανότητας. Πράγματι, στα μυθιστορήματα του η σύνθεση είναι υποτυπώδης και η ζωή στην πόλη παρουσιάζεται όχι στην περιπλοκότητα της αλλά απλή και επίπεδη, όσο για τους χαρακτήρες του αντικατοπτρίζουν ορισμένες πλευρές και χαρακτηριστικά της δικής του ιδιοσυγκρασίας. Στο *Αγριολούλουδο* κατά τον Κ. Παράσχο έχουμε παρόντα τον συγγραφέα, λυρικός όχι μόνο στον τόνο των περιγραφών του αλλά, κυρίως, στο ότι θέλοντας και μη άμεσα ή έμεσα μένει στο εγώ του, τα πρόσωπα του λιγότερο ή περισσότερο και ιδίως ο ήρωας του είναι κομμάτια του εαυτού του.

Το θέμα ιδιαίτερα στο *Αγριολούλουδο* είναι ενδιαφέρον, πρόκειται για το πρόβλημα της προσαρμογής. Ένας πλούσιος νέος, ο Άλκης Κράλης, Αθηναίος, που μόλις

επέστρεψε από τη Βιέννη, γλωμός και αδύνατος, γιατρός στο επάγγελμα και με λαμπρή προοπτική ερωτεύεται τη Στέλλα μια φτωχή νέα από καλό σπίτι, την οποία, ωστόσο, δεν θέλει η οικογένεια του, για αυτό και κάνει ότι μπορεί, για να μην παντρευτούν οι δυο νέοι. Ο Άλκης πείθεται να φύγει για διακοπές στην Κεφαλονιά, όπου γνωρίζει μια φτωχή χωριατοπούλα τη Μαρία, την οποία και παντρεύεται. Μετά από κάποιο διάστημα το νεαρό, ευτυχισμένο ζευγάρι μετακομίζει στην Αθήνα, εδώ ο Άλκης μπαίνει-επιστρέφει, ουσιαστικά, σε ένα τρόπο ζωής πολύ γνώριμο του σε αντίθεση με την Μαρία, η οποία θα πρέπει να προσαρμοσθεί και να ανεχτεί ένα εχθρικό προς αυτήν περιβάλλον. Η Μαρία ζει απομονωμένη και κλεισμένη στο σπίτι, ενώ ο σύζυγος της κυκλοφορεί μόνος του στις βιβλιοθήκες και με συντροφιάς. Μια προσπάθεια της νέας κοπέλας να βγει από τη μοναξιά της και να αντιμετωπίσει την καινούργια της ζωή θα αποτύχει παταγωδώς. Η Μαρία δεν θα τα καταφέρει να παίξει το ρόλο της και έτσι θα πεθάνει στο τέλος από μαρασμό.

Αν και πρόκειται, όπως είπαμε, για ένα πρωτότυπο και ενδιαφέρον θέμα ο Νιρβάνας δεν καταφέρνει να το εκμεταλλευτεί και να το αναδείξει σε ικανοποιητικό βαθμό. Στο μυθιστόρημα το πρόβλημα προσαρμογής τίθεται πράγματι αλλά, όμως, από μέρους του συγγραφέα δεν επιχειρείται ούτε εξετάζεται η λύση του. Η έλλειψη προσαρμοστικότητας της ηρωίδας μάλλον οφείλεται στην ίδια, από ότι αφήνεται να εννοηθεί, ως αποτέλεσμα της απομάκρυνσης της από τον τόπο της και το φυσικό της περιβάλλον. Γενικά το έργο είναι καλλίτερα να εκληφθεί ως ένα άτυχο ειδύλλιο. Σε κάθε περίπτωση έχουμε να κάνουμε με μια προσπάθεια του Νιρβάνα, όπου καταδεικνύεται και άλλη μια αδυναμία του: ο συγγραφέας στερείται ψυχογραφικής ικανότητας, τα μυθιστορηματικά του πρόσωπα δεν πείθουν οι αντιδράσεις τους και ψυχολογικές τους μεταπτώσεις, επίσης, μένουν συχνά μετέωρες. Οι απότομες και επιπόλαιες αποφάσεις του Άλκη για παράδειγμα, σχετικά με την ερωτική του ζωή και ο μαρασμός της Μαρίας με την εγκατάστασή τους στην Αθήνα, δεν βασίζονται σε στέρεη ψυχολογική προετοιμασία, έτσι εμφανίζονται ως αυθαίρετες και αδικαιολόγητες οι όποιες επεμβάσεις του συγγραφέα. Στα θετικά του έργου θα μπορούσαν να συνυπολογισθούν η καλαισθησία και η παρατηρητικότητα του συγγραφέα, οι δυνατές περιγραφές του και η λυρική του διάθεση.

Το δεύτερο μυθιστόρημα του Νιρβάνα *Το έγκλημα στο Ψυχικό* είναι αποτυχημένο. Η σάτιρα που αποτελούσε εδώ την κύρια πρόθεση του συγγραφέα, στόχευε σε δύο πράγματα: στην κακή επίδραση των αστυνομικών μυθιστορημάτων στα μυαλά των ανόητων νέων και στην επιπολαιότητα της κοσμικής τάξης των Αθηνών. Ο κεντρικός ήρωας στο *Έγκλημα στο Ψυχικό* είναι ο Νίκος Μολαχάνθης, ένας αφελής, άεργος νέος, που για να προκαλέσει το ενδιαφέρον γύρω από το πρόσωπο του, αφήνει να εννοηθεί, ότι είναι ο ίδιος ο δράστης ενός στυγερού εγκλήματος. Η αστυνομία με βάση ενοχοποιητικά στοιχεία, που δημιούργησε ο ίδιος σε βάρος του τον συλλαμβάνει, δικάζεται και καταδικάζεται σε θάνατο. Ο φίλος του εντωμεταξύ που θα μπορούσε να τον σώσει, επιβεβαιώνοντας το άλλοθι του, το σκάει με την παρουσία του στην Αμερική. Στο τέλος από καθαρή τύχη αποκαλύπτεται ο πραγματικός ένοχος και σώζεται ο Μολαχάνθης. Η πλοκή του έργου απίθανη καθόλα, όπως και οι χαρακτήρες του δεν καταφέρνουν να κινήσουν το ενδιαφέρον μας και δεν πείθουν, με άλλα λόγια ακυρώνουν την όποια πρόθεση του συγγραφέα. Είναι ένα έργο, που δεν προσθέτει τίποτα στη λογοτεχνική παραγωγή του Νιρβάνα.

## Συμπληρωματικά κείμενα

### 1. Π. Νιρβάνας: Η «τέχνη» και ο μαλλιαρισμός

Μια μέρα του 1907 ο Κώστας Χατζόπουλος μας είπε ξαφνικά:

-Απεφάσισα να βγάλω ένα περιοδικό, που να μη μοιάζει με κανένα από όσα βγήκαν ως τώρα.

Και, πράγματι, όταν βγήκε η «Τέχνη», ήτανε το περιοδικό, που δεν έμοιαζε με κανένα άλλο. Με μια περιορισμένη συνεργασία δημοτικιστών – Παλαμάς, Μαβίλης, Θεοτόκης, Καμπύσης, Ψυχάρης, Εφταλιώτης, Πορφύρας, Μαλακάσης, Βλαχογιάννης, Πασαγιάννης, Τσιριμώκος (Στέφανος Ραμάς) και ο υποφαινόμενος – παρουσιάστηκε γραμμένη σε ορθόδοξη δημοτική απ’ την αρχή ως το τέλος, πράγμα, που δεν το είχαν τολμήσει, ως τότε, και τα πιο ευνοϊκά στην ιδέα του Δημοτικισμού περιοδικά. Και στην επικεφαλίδα ακόμα, αντί για το καθιερωμένο «εκδίδεται», είχε γραμμένο «βγαίνει κάθε μήνα». Καθένας μπορεί να φανταστεί τι εντύπωση έκανε, την εποχή εκείνη, παρόμοιο τόλμημα. Οι εφημερίδες άρχισαν να μας βρίζουν και να μας ειρωνεύονται. Και επειδή δε μπορούσαν να καταλάβουν, πώς δεν είχαμε αλλάξει και τον τίτλο του περιοδικού – έτυχε, βλέπετε η λέξη Τέχνη να είναι η ίδια στη δημοτική και στην καθαρεύουσα – μας τον άλλαξαν εκείνες. Και έτσι κάθε φορά, που μιλούσαν για την «Τέχνη» την έλεγαν «Μαστοροσύνη», ώστε πολλοί να πιστέψουν πως αυτός ήτανε ο πραγματικός τίτλος του περιοδικού.

Μια άλλη λεπτομέρεια του επαναστατικού περιοδικού, που έδωσε τροφή στην ειρωνεία των εφημερίδων, ήτανε οι συμβολιστικές τάσεις μερικών από τους συνεργάτες του. Από κάποιο πεζό ποίημα του Κώστα Πασαγιάννη, οι «κάπαρες», μια λέξη αρπαγμένη στην τύχη, χωρίς νόημα, έκανε το γύρω των ευθυμογραφημάτων των εφημερίδων, μαζί με ένα «άκου τα ντόμινα της ζωής, σώπα...», που δε θυμούμαι πια κι εγώ από πια στροφή είχαν αποσπαστεί και ανακατευθεί με τον τρόπο αυτό. Το όνομα της Σαιξπηρικής Μιράντας, που το είχα μεταχειριστεί, κι εγώ, σ’ ένα νεανικό μου έργο, και που το είχε βάλει σ’ ένα στίχο του ο Στέφανος Ραμάς, έκανε, πάλι την ευτυχία των δημοσιογράφων. Ο Νίκος Λάσκαρης – ποιος θα το ‘λεγε πως ύστερα από τριάντα χρόνια θα καταντούσε κι ο ίδιος να γράψει δημοτικά – είχε σκαρώσει και μία σχετική παρωδία, που χάλασε κόσμο. Δυστυχώς δε θυμούμαι πια παρά δύο-τρεις στίχους της.

*Αγόρασα μια τιράντα  
Προς μία και τριάντα,  
Ω Μιράντα, Μιράντα!*

Εννοείται, ότι καθετί, που δημοσιευότανε στην «Τέχνη» περνούσε ως συμβολικό και ακατανόητο, ακόμη και τα θαυμάσια σονέτα του Μαβίλη, όπως η «Λήθη» και το «Καρδάκι», που πρωτοδημοσιεύτηκαν εκεί, υπογραμμένα με ένα Μ. Ένα μυθιστόρημα του Κώστα Θεοτόκη, κάπως φιλοσοφικό, το «Πάθος», με τους κερκυραϊκούς ιδιωτισμούς της γλώσσας του και με κάποιες νότες μουσικής, που είχε το κείμενο, βρήκε την ίδια τύχη. Μια επιφώνηση του Καμπύση, που αναφερότανε σ’ ένα πνευματικό του γέννημα είχε γίνει η κοροϊδευτική κραυγή της ημέρας: «Το παιδί μας! Πες μου τι το ‘κανες το παιδί μας!...». Και απαντούσαν οι ίδιοι: «Το ‘ριξα στο Βρεφοκομείο.»

Καλύτερη τύχη δεν έλαβε κι ένα ποίημα μου, που ο Χατζόπουλος, με το να του άρεσε εξαιρετικά, το τοποθέτησε στην πρώτη σελίδα του πρώτου φύλλου της «Τέχνης», σαν ποιητικό πρόγραμμα του περιοδικού, ίσως και επειδή έτυχε ο τίτλος του να είναι «Τέχνη». Όλοι το ‘βρισκαν σκοτεινό, ακατανόητο και γελοίο. Και όμως, ανεξάρτητα από την ποιητική του αξία, το νόημα του ήτανε καθαρότατο και αμφιβάλλω, αν υπάρχει σήμερα άνθρωπος που να μην μπορεί να το καταλάβει. Ήθελε να παραστήσει, απλούστατα, μέσα σε ένα περιβάλλον φτώχειας και ερημιάς, τον ποιητή, που ανασταίνει μπροστά του, με την τέχνη του, το όνειρο μιας Άνοιξης. Για όσους θα είχαν την περιέργεια να διαβάσουν το «τερατούργημα» αυτό, ύστερ’ από τριάντα χρόνια, που πρωτοφάνηκε, το αντιγράφων παρακάτω:

### Η ΤΕΧΝΗ

<i>Τα τζάμια παγωμένα, μαύρο, σβυστό το τζάκι, τα τζάμια παγωμένα.</i>	<i>Από τον τοίχο στάζει, στάζει, δροσιά φαρμάκι από τον τοίχο στάζει.</i>
<i>Ψυχομαχάει μια λάμπα απάνω στο τραπέζι, ψυχομαχάει μια λάμπα.</i>	<i>Κι'απάνω από την στέγη μια κουκουβάγια κράζει και κάτω από την στέγη</i>
<i>Στο ξέστρωτο κρεβάτι μια γάτα ερημοποιάζει στο ξέστρωτο κρεβάτι.</i>	<i>αργοζυπνούν δυο μάτια - ένα τριζόνι τρίζει – κ'εμπρός στα δυο τα μάτια</i>
<i>Μεσ' την καρδιά του ξύλου ο σάρακας γκρινιάζει, μεσ' την καρδιά του ξύλου</i>	<i>μιαν άνοιξη από ρόδα, ξανοίγεται κι'ανθίζει, μιαν άνοιξη από ρόδα.</i>

Για την εντύπωση, που έκανε τότε, περιορίζομαι να σημειώσω ότι κάποιος φίλος μου αξιωματικός του Ναυτικού, όταν το διάβασε, μου είπε με πραγματική συμπόνια.

-Καλέ, τι ήτανε αυτό το πράγμα, που έγγραψες καημένε; Τέτοια ποιήματα, μπορώ να σου σκαρώσω, κι εγώ, δέκα στο λεφτό.

Και ξανάλεγε κοροϊδευτικά: «Ένα τριζόνι τρίζει – μια γάτα ερημοποιάζει – και κάτω απ' το τραπέζι», προσθέτοντας μαζί και δικούς του στίχους απάνω στον ίδιο τόνο....

Το συμπέρασμα είναι, ότι με την «Τέχνη» περάσαμε όλοι μας οι συνεργάτες της για τρελοί. Για την κακή μας τύχη, ο μακαρίτης ο Κονδυλάκης, είχε ονομάσει τότε σε κάποιο χρονογράφημα του τους δημοτικιστές «μαλλιαρούς», παίρνοντας αφορμή απ' τον Κώστα Πασαγιάννη, που είχε μακριά μαλλιά.

Ο όρος έπιασε μ' ένα τρόπο ανέλπιστο και από τότε έγινε συνώνυμο με το δημοτικιστής, άθεος, κομμουνιστής και ότι άλλο θέλανε. «Μαλλιαρός, Μαλλιαροσύνη και Μαλλιαρισμός» έγιναν επίσημοι όροι, μπήκαν στα βιβλία, ακούστηκαν στη Βουλή, μεταφράστηκαν στις ξένες γλώσσες (l'ecole des chevelus έγραφαν σοβαρότατα τα ξένα περιοδικά) και εξακολουθούν να κυκλοφορούν ως σήμερα. Εννοείται, ότι τότε οι άνθρωποι ακούγοντας «μαλλιαρός» περίμεναν να ιδούν ένα ανθρωπόμορφο τέρας. Και ήσαν πολλοί, που ζητούσαν, με κάθε τρόπο, να ιδούν τα αξιοπερίεργα αυτά τέρατα:

-Μωρέ, δε μου δείχνετε κι εμένα κανένα μαλλιαρό;

Μέσα σ' αυτή την αναμπουμπούλα, που είχε δημιουργηθεί τριγύρω μας, ο τρομερός εκείνος φαρσέρ, ο Κώστας Χατζόπουλος, είχε τον ηρωισμό να μας πει, μια τελευταία Κυριακή της αποκριάς, που χαλούσε ο κόσμος στην Αθήνα:

-Ελάτε να πάρουμε ένα αμάξι να περάσουμε απ' την οδό Σταδίου.

-Για μασκαράδες.

-Φυσικά, για μασκαράδες.

-Θα μας λιθοβολήσουν.

-Δεν πειράζει.

Δυο-τρεις είχαμε τον ηρωισμό να τον ακολουθήσουμε. Καθώς περνούσαμε απ' την οδό Σταδίου, από ένα μπαλκόνι απέναντι στους Β. Στάβλους, μια φωνή ακούστηκε:

-Οι μαλλιαροί, παιδιά, οι μαλλιαροί.

Εκατό φωνές, από διάφορα σημεία ξαναείπαν:

-Άι, άι, οι μαλλιαροί!

Τα κύματα του κόσμου σαλέψανε, σα να είχε φυσήξει απάνω τους ξαφνικός άνεμος.

- Αι, άι, οι μαλλιαροί!

Ως που να καταλάβουν όμως τα πλήθη, που ζητούσαν να ιδούν τίποτε περίεργα μούτρα τριχωτών ανθρώπων, ποιοι ήσαν οι μαλλιαροί, προφτάσαμε και σωθήκαμε, στρίβοντας, με γρήγορο καλπασμό, σε κάποια πάροδο, για να βρεθούμε πάλι, στο περίφημο γραφείο της «Τέχνης», εκεί κάπου στην αρχή της οδού Μητροπόλεως, όπου γεννήθηκε και έζησε, για ένα χρόνο, την πολυκύμαντη ζωή της η «Τέχνη».

Και όμως η «Τέχνη» έμεινε και θα μείνει ένας σημαντικός σταθμός στην ιστορία των νεοελληνικών γραμμάτων.

*Από τα «Φιλολογικά Απομνημονεύματα».*

**2. Η φωτογράφιση του Α. Παπαδιαμάντη**(Π. Νιρβάνας, Νέα Εστία 1933, τευχ. 163)

Είχα διηγηθεί άλλοτε την ανησυχία του αυτή, όταν πήγα, κλέφτικα, με χίλιες προφάσεις, να τον φωτογραφίσω απάνω στο καφεενεδάκι της Δεξαμενής. Δεν υπήρχε ως τότε φωτογραφία του Παπαδιαμάντη. Και συλλογιζόμουν ότι απ' τη μια μέρα στην άλλη μπορούσε να πεθάνει ο μεγάλος Σκιαθίτης, και μαζί του να σβήσει για πάντα η οσία μορφή του. Και πότε αυτό; Σε μια εποχή που δεν υπάρχει ασημότητα που να μην έχει λάβει τις τιμές του φωτογραφικού φακού. Και πώς θα μπορούσε να δικαιολογηθεί μια τέτοια παράλειψη της γενεάς μας σ' εκείνους που θα 'ρθουν κατόπι μας να συνεχίσουν το θαυμασμό μας για τον απαράμιλλο λυρικό ψυχογράφο των καλών και των ταπεινών και τον αγνότατο ποιητή των νησιώτικων γυαλών; Αλλά ό αγνός αυτός χριστιανός, με τη ψυχή του αναχωρητή, δεν εννοούσε, με κανένα τρόπο, να επιτρέψει στον εαυτό του μια τέτοια ειδωλολατρική ματαιότητα. *«Ου ποιήσεις σεαυτώ είδωλον ουδέ παντός ομοίωμα»* ήταν η άρνηση του και η απολογία του. Αποφάσισα όμως να πάρω την αμαρτία του στο λαιμό μου. Ο Θεός και η μακαρία ψυχή του ας μου συγχωρέσουν το κρίμα μου. Ένας από τους ωραιότερους τίτλους που αναγνωρίζω στη ζωή μου, είναι ότι παρέδωκα στους μεταγενέστερους τη μορφή του Παπαδιαμάντη.

Με τι δόλια και αμαρτωλά μέσα επραγματοποίησα τον άθλο μου αυτό, το διηγήθηκα, όπως είπα, αλλού. Εκείνο που μου θυμίζουν ζωηρότερα τώρα οι ευλαβητικές γιορτές της Σκιάθου, είναι η ανησυχία του τη στιγμή που τον αποτράβηξα ως την προσήλια γωνίτσα του μικρού καφενείου, για να ποζάρει μπροστά στον φακό μου. Να *«ποζάρει»* είναι ένας λεκτικός τρόπος. Είχε πάρει μόνος του τη φυσική του στάση απάνω σε μια πρόστυχη καρέκλα, με τα χέρια σταυρωμένα στο στήθος, με το κεφάλι σκυφτό, με τα μάτια χαμηλωμένα, στάση βυζαντινού αγίου, σαν ξεσηκωμένη από κάποιο καπνισμένο παλιό τέμπλο ερημοκλησιού του νησιού του. Αυτή δεν ήταν στάση για μια πεζή φωτογραφία. Ήταν μια καλλιτεχνική σύνθεση, και θα μπορούσε να είναι ένα έργο του Πανσελήνου ή του Θεοτοκοπούλου. Αμφιβάλλω αν φωτογραφικός φακός έλαβε ποτέ μια τέτοια ευτυχία.

Αλλά ό Αλέξανδρος ήταν βιαστικός να τελειώνουμε. Γιατί; Μου το ψιθύρισε, ανήσυχια στο αυτί, και ήταν η πρώτη φορά που τον είχα ακούσει -ούτε φαντάζομαι πως θα τον άκουσε ποτέ κανένας άλλος- να μιλεί γαλλικά:

**"Nous excitons la curiosite du public".**

Ακούσατε; Ερεθίζαμε την περιέργεια του ...Κοινού! Ποιου Κοινού; Δεν ήταν εκεί κοντά μας παρά ένα κοιμισμένο γκαρσόνι του καφενείου, ένας γεροντάκος που liaζότανε στην άλλη γωνία του μαγαζιού, και δυο λουστράκια που παίζανε παράμερα. Αυτό ήταν το Κοινό, που ανησυχούσε τον Παπαδιαμάντη η «περιέργεια» του. Κι' αυτή ήταν η διαπόμευση του, που βιαζότανε να της δώσει ένα τέλος,

Η φίλια ενίκησε το ζορμπαλίκι... μου είπε -αντιγράφω τα ίδια του τα λόγια- στο τέλος του μαρτυρίου του.

Μήπως δεν ήταν, στ' αλήθεια, μια πραγματική θυσία που είχε κάνει στη φίλια μου; Μια θυσία της αγιότητάς του στην ειδωλολατρική ματαιότητα των εγκόσμιων.

Και συλλογίζομαι τώρα τις εκατοντάδες των Γάλλων προσκυνητών της εταιρείας Μπυντέ, και των δικών μας του «Οδοιπορικού Συνδέσμου», που πέρασαν το κατώφλι του ταπεινού του ερημητηρίου, όπου πλανάται τώρα η σκιά του στα γνώριμα και αγαπητά της κατατόπια της ζωής του και της εργασίας του. Συλλογίζομαι την παράταξη των ναυτικών αγημάτων, που παρουσίασαν όπλα μπροστά στο μνημείο του. Συλλογίζομαι τις στολές, τα ξίφη, τις χρυσές επωμίδες που έλαμπαν κάτω από τον ήλιο του νησιού του, για τη δόξα του. Συλλογίζομαι τους λόγους των επισήμων, τους εθνικούς ύμνους, τα στεφάνια της δάφνης, τις πανηγυρικές κωδωνοκρουσίες, που έπλεξαν με ήχους και χρώματα το εγκώμιο του. Συλλογίζομαι όλα αυτό το δοξαστικό πανηγύρι, και η σκέψη μου πετάει στο «Κοινόν» του ερημικού καφενείου της Δεξαμενής <ένα γκαρσόνι, ένας γεροντάκος, δυο λουστράκια> που ανησυχούσε, τη μακρινή εκείνη μέρα ο μακαρίτης μήπως «ερεθίση την περιέργεια των». Τι ανησυχία θα είχε νοιώσει τώρα, στα βάθη του ταπεινού τάφου όπου «αναπαύεται εν Χριστώ» ο χριστιανός ποιητής των ταπεινών, από το δοξαστικό αυτό θόρυβο; Και πόσο θα βιαζότανε πάλι να τελειώσει; Αν σάλεψαν, από μυστικές αύρες, αυτή τη στιγμή, τα κυπαρίσσια του τάφου του, ένας στεναγμός θα βγήκε από το θρόισμα τους. Ένας ήχος, που θα ξαναψιθύριζε τα παλιά του εκείνα ανήσυχα και τόσο συμπαθητικά λόγια, σε μια γλώσσα που την εννοούσαν τώρα, γιατί ήταν δική τους, οι ευλαβητικοί προσκυνητές του της γαλλικής γης:



**Η πεζογραφία μεσοπολέμου****18-10-2010****Γρηγόριος Ξενόπουλος****1. Γενικά****2. Βιογραφικά στοιχεία****3. Τα χαρακτηριστικά της αφηγηματικής τέχνης του Ξενόπουλου****4. Η διάκριση των μυθιστορημάτων του Γ. Ξενόπουλου**

**α) Ζακωνθινά:** *Μαργαρίτα Στέφα* (1893), *Ο κόκκινος βράχος* (1905), *Λάουρα* (1915), *Η Αναδυομένη* (1923), *Ισαβέλλα* (1923), *Τερέζα Βάρμα-Δακόστα* (1925)

**β) Αθηναϊκά:** *Άνθρωπος του κόσμου* ( 1888), *Νικόλας Σιγαλός* ( 1890), *Η Αφροδίτη* (1913), *Η τιμή του αδελφού* (1914), *Ο πόλεμος* (1914), *Μυστικοί αρραβώνες* (1915), *Η τρίμορφη γυναίκα* (1917), *Ανάμεσα σε τρεις γυναίκες* (1917), *Ο κατήφορος* (1926).

**γ Μεικτά:** *Ο κόσμος και ο Κοσμάς* (1918), *Πλούσιοι και φτωχοί* (1919), *Τίμιοι και άτιμοι* (1921), *Ο κοσμάκης* (1923) *Τυχεροί και άτυχοι*(1924)

**5. Σύντομη παρουσίαση των έργων**

I. *Άνθρωπος του κόσμου, Νικόλας Σιγαλός, Μαργαρίτα Στέφα, Ο κόκκινος βράχος*

II. *Η Αφροδίτη, Η τιμή του αδελφού, Πόλεμος, Μυστικοί αρραβώνες, Λάουρα Η τρίμορφη γυναίκα, Ανάμεσα σε τρεις γυναίκες, Ο κόσμος και ο Κοσμάς*

III. *Πλούσιοι και φτωχοί, Τίμιοι και άτιμοι, Ο Κοσμάκης, Η Αναδυομένη, Ισαβέλλα Τυχεροί και άτυχοι, Τερέζα Βάρμα – Δακόστα, Κατήφορος*

**Βιβλιογραφία:**

1. Α. Σαχίνη: *Το νεοελληνικό μυθιστόρημα*, Αθήνα 1980, σελ. 237-266
2. Β. Αθανασόπουλου: *Οι μάσκες του ρεαλισμού*, τόμ. Α, Αθήνα 2003, σελ. 631-664
3. Α. Καραντώνη: *Το μυθιστόρημα του Ξενόπουλου*, περ. Ελληνική Δημιουργία 7 (1951) σελ. 188
4. Μ. Vitti: *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Αθήνα 1987, σελ. 367-393

**Συμπληρωματικά κείμενα**

**1. Το μυθιστόρημα: Δομή, τρόποι διάρθρωσης, αρχιτεκτονική της** Σ. Κοντογιάννη

**2. Ψευδώνυμα: μάσκες για συγγραφείς της Ο. Σελλά**

## Η πεζογραφία μεσοπολέμου

18-10-2010

Γρηγόριος Ξενόπουλος

### 1. Γενικά

Ο Γ. Ξενόπουλος είναι ο πολυγραφότερος νεοέλληνας πεζογράφος, δημοσίευσε πολλά μυθιστορήματα σε καθημερινές εφημερίδες, έγραψε θεατρικά έργα, διηγήματα και κριτικές μελέτες. Αν και ήταν ενημερωμένος γύρω από τις διεθνείς τάσεις της λογοτεχνίας και είχε γνώση της αξίας ενός λογοτεχνικού έργου, η ποιότητα του έργου του δεν μπορεί να υποστηριχτεί από κάποιον ενήμερο αναγνώστη. Δίπλα σε κάποια καλά του μυθιστορήματα ο Ξενόπουλος μας έδωσε σωρεία μυθιστορημάτων ασήμαντων και αυτό, γιατί έγραφε καθημερινά, ακόμη, και κατά παραγγελία για λόγους, πρώτα από όλα βιοποριστικούς. Συνέπεια όλων αυτών ήταν η από την πλευρά του υποχώρηση και ο συμβιβασμός απέναντι στις προτιμήσεις του αναγνωστικού κοινού, με αποτέλεσμα την απλούστευση των θεμάτων του, την απουσία των μεγάλων προβλημάτων, την έλλειψη αγωνίας αλλά και βάθους. Στα έργα του κυριαρχεί η απλή και παραστατική απεικόνιση κοινών και συνηθισμένων προβλημάτων της καθημερινής ζωής, γνωστών και ασήμαντων. Δεν είναι, όμως, μόνο η εξάρτηση από το μεγάλο κοινό των εφημερίδων, που έκανε τον Ξενόπουλο να αποφύγει τους υψηλούς στόχους και η ιδιοσυγκρασία του συνέτεινε σε αυτό. Ο συγγραφέας δεν παύει να είναι ένας άνθρωπος, που σπούδασε μαθηματικά στα νιάτα του, με μια θετική και λογική με την έννοια του μεθοδικού ανθρώπου φύση. Αλλά και η ήρεμη χωρίς εντάσεις ζωή του βοήθησε σ' αυτό. Ο μυθιστοριογράφος έζησε μια ασάλευτη ζωή, υποταγμένη στη ρουτίνα της καθημερινής εργασίας.

### 2. Βιογραφικά στοιχεία

Ο Γ. Ξενόπουλος γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη το 1867 από πατέρα Ζακυνθινό, έμπορο στο επάγγελμα. Μετά τη γέννηση του η οικογένεια εγκαταστάθηκε στη Ζάκυνθο, όπου ο συγγραφέας έζησε τα παιδικά και εφηβικά του χρόνια, μια εποχή που το νησί έχει να δείξει προς τα έξω μια προοδευμένη κοινωνική ζωή. Το 1883 ήρθε στην Αθήνα για να σπουδάσει φυσικομαθηματικά, χωρίς όμως, να παραμελήσει τη μελέτη της λογοτεχνίας και των ξένων γλωσσών. Δεν ξαναέφυγε από την Αθήνα, δεν του άρεσαν οι μετακινήσεις ούτε εντός της Ελλάδας ούτε και στο εξωτερικό. Πέρασε όλη του τη ζωή γράφοντας μέσα σε αυστηρά ρυθμισμένες συνθήκες ζωής, από τις οποίες δεν απομακρύνθηκε ποτέ. Χάρη σ' αυτό τον τρόπο ζωής κατάφερε να γράψει ένα τεράστιο σε ποσότητα έργο με έκδηλη, όμως, τη μονοτονία, που χαρακτήριζε τη ζωή του, με αρκετές επαναλήψεις και κοινοτυπίες. Το 1931 έγινε ακαδημαϊκός και το 1951 πέθανε στην Αθήνα. Η μεγαλύτερη προσφορά του έγκειται, στο ότι έκανε να αγαπήσει το ευρύ κοινό τη δημοτική γλώσσα των βιβλίων του και γενικότερα την ελληνική πεζογραφία.

### 3. Τα χαρακτηριστικά της αφηγηματικής τέχνης του Ξενόπουλου

Ο Ξενόπουλος καλλιέργησε τον κλασικό τύπο του ρεαλιστικού μυθιστορήματος, όπου κυριαρχεί ο μύθος και η πλοκή. Ο ρεαλισμός του στρέφεται προς την καθημερινή νεοελληνική αστική πραγματικότητα, καθώς αποδίδει πρόσωπα, περιστατικά, θέματα και καταστάσεις γνώριμες στον νεοέλληνα αναγνώστη. Ο συγγραφέας κατά τον Καραντώνη έμεινε πάντα ένας θαυμάσιος ψυχολόγος και κλασικός ζωγράφος μέσων και φυσιολογικών καταστάσεων, που δεν επιδέχονται καμιά λυρική και μεταφυσική ερμηνεία και, που δεν επαληθεύονται παρά μονάχα μέσα από την πραγματικότητα. Αν αφαιρέσουμε το *θαυμάσιος ψυχολόγος* από τα λεγόμενα του Καραντώνη, που είναι κατά τον Σαχίνη υπερβολή, τα υπόλοιπα προσδιορίζουν πράγματι κατά τον ίδιο την συμβολή του Ξενόπουλου στη

μυθιστοριογραφία του καιρού του. Τα πρόσωπα του και οι καταστάσεις, που περιγράφει κατά τον ίδιο σχολιαστή, δεν έχουν τίποτα το εξαιρετικό ή το μεγάλο, εκφράζουν τη μέση πραγματικότητα της εποχής του. Ένα μεγάλο μέρος της δημοτικότητας του έργου του οφείλεται, εξάλλου, ακριβώς στην ικανότητα του να αφηγείται ευχάριστες ιστορίες, αποδίδοντας το γνωστό το οικείο και το καθημερινό.

Ο άξονας του ρεαλισμού του Ξενόπουλου είναι το ερωτικό στοιχείο, το αιώνιο θέμα του είναι ο έρωτας, που καταλήγει συχνά στο γάμο, αν και όχι πάντα. Τα μυθιστορηματικά του πρόσωπα είναι πάντα νέοι και νέες ωραίοι, που συνδυάζουν τον πλούτο με την ευγενική καταγωγή. Όπως ο Ψυχάρης, έτσι, και ο Ξενόπουλος είναι ένας ερωτικός συγγραφέας, μόνο που στα έργα του πρώτου δεσπάζει ο άνδρας σε πρωταγωνιστικούς ρόλους, ενώ στον δεύτερο η γυναίκα. Αυτό σε καμία βέβαια περίπτωση δεν σημαίνει, ότι στα έργα του η γυναίκα βρίσκεται σε κοινωνικά και συναισθηματικά πλεονεκτική θέση απέναντι στον άνδρα. Και τα δυο φύλα συμβάλλουν στον ίδιο βαθμό για την εξασφάλιση της κοινής ευτυχίας τους. Ως μυθιστορηματικά πρόσωπα οι ηρωίδες του έχουν ενδιαφέρουσα προσωπικότητα, πλούσια εσωτερική ζωή και έντονη ιδιοσυγκρασία.

#### 4. Η διάκριση των μυθιστορημάτων του Γ. Ξενόπουλου

Για να προσανατολιστεί κανείς στο χάος των μυθιστορημάτων του Ξενόπουλου πρέπει να επιχειρήσει δυο διακρίσεις: μια θεματολογική και μια αξιολογική. Από την άποψη του θέματος πρέπει να διευκρινιστεί, πως δυο πόλεις στάθηκαν οι πόλοι του συγγραφικού του έργου: η Ζάκυνθος και η Αθήνα. Έτσι τα μυθιστορήματα του χωρίζονται σε *ζακυνθινά* και *αθηναϊκά* και σε μια τρίτη κατηγορία τα *μικτά*, όπου η δράση εξελίσσεται και στους δυο χώρους. Ζακυνθινά είναι: *Μαργαρίτα Στέφα* (1893), *Ο κόκκινος βράχος* (1905), *Λάουρα* (1915), *Η Αναδυομένη* (1923), *Ισαβέλλα* (1923) και *Τερέζα Βάρμα-Δακόστα* (1925). Μικτά: *Ο κόσμος και ο Κοσμάς* (1918), *Πλούσιοι και φτωχοί* (1919), *Τίμοι και άτιμοι* (1921), *Ο κοσμάκης* (1923) και *Τυχεροί και άτυχοι* (1924). Αθηναϊκά: *Άνθρωπος του κόσμου* (1888), *Νικόλας Σιγαλός* (1890), *Η Αφροδίτη* (1913), *Η τιμή του αδελφού* (1914), *Ο πόλεμος* (1914), *Μυστικοί αρραβώνες* (1915), *Η τρίμορφη γυναίκα* (1917), *Ανάμεσα σε τρεις γυναίκες* (1917) και *Ο κατήφορος* (1926). Τα ζακυνθινά μυθιστορήματα είναι αναμφισβήτητα αρτιότερα από τα αθηναϊκά, ο τόνος τους ποτέ δεν πέφτει κάτω από κάποιο επίπεδο ποιότητας. Τα καλύτερα μυθιστορήματα του συγγραφέα κατά κοινή ομολογία είναι οι: *Πλούσιοι και φτωχοί* (1919), *Τίμοι και άτιμοι* (1921) αθηναϊκά και τα δυο, με Ζακυνθινούς, όμως, ήρωες. Από τα υπόλοιπα κάποια χαρακτηρίζονται μέτρια, ενώ κάποια άλλα δεν είναι παρά παράθεση κοινών τόπων της καθημερινής ζωής.

#### 5. *Άνθρωπος του κόσμου*, *Νικόλας Σιγαλός*, *Μαργαρίτα Στέφα*, *Ο κόκκινος βράχος*

Στα δυο πρώτα μυθιστορήματα του Ξενόπουλου, *Άνθρωπος του κόσμου* (1888) και *Νικόλας Σιγαλός* (1890), αθηναϊκά όσον αφορά το χώρο δράσης των ηρώων τους, έχουμε ένα ρεαλιστικό θέμα, μόνο που αυτό αποδίδεται ρομαντικά. Ο κριτικός και λογοτέχνης Μ. Μιτσάκης κατέκρινε δριμύτατα, ιδιαίτερα το δεύτερο μυθιστόρημα, τόσο που το αποτέλεσμα της κριτικής του ήταν, ο Ξενόπουλος να αρχίσει να αντλεί το υλικό του όχι πια από την Αθήνα αλλά από την Ζάκυνθο, που γνώριζε πολύ καλλίτερα και, που τον συγκινούσε πολύ περισσότερο. Το επόμενο έργο του είναι η, *Μαργαρίτα Στέφα* (1893). Η ιστορία μιας ευτυχισμένης ένωσης και ταυτόχρονα μια εικόνα της πατρίδας του, μια και αυτή πρωταγωνιστεί τελικά στο έργο. Η *Μαργαρίτα Στέφα* είναι η ιστορία ενός έρωτα και η εικόνα της ζωής μέσα στην πόλη της Ζακύνθου, ενώ, *Ο κόκκινος βράχος* είναι πάλι μια ιστορία έρωτα αλλά ταυτόχρονα και η εικόνα της εξοχικής Ζακύνθου. Αν στο πρώτο μυθιστόρημα μια νέα κοπέλα με

δυνατό χαρακτήρα νικά στη ζωή και πραγματοποιεί το όνειρο της, στο δεύτερο μια ευαίσθητη κοπέλα βρίσκεται νικημένη από τις ιδιαίτερες συνθήκες της αγάπης της. Η ηρωίδα του *κόκκινου βράχου*, Φωτεινή Μαρίνη, ερωτεύεται τον πρώτο ξάδερφο της Άγγελο Μαρίνη, μια απαγορευμένη αγάπη, που τελικά θα την οδηγήσει, άπειρη καθώς είναι, από τη ζωή στην αυτοκτονία. Η ενέργεια της δεν έρχεται ανυπολόγητα, ο Ξενόπουλος έχει προετοιμάσει τον αναγνώστη για μια τέτοια εξέλιξη. Στον *κόκκινο βράχο* κυριαρχεί η φύση σε όλο το μυθιστόρημα, οι εικόνες της και οι μεταβολές τους συνοδεύουν τα συναισθήματα των προσώπων και δίνουν στο συγγραφέα τη δυνατότητα να δείξει την φυσιολατρία του και να συνθέσει ωραίους ζωγραφικούς πίνακες. Ο *κόκκινος βράχος* είναι το πρώτο μυθιστόρημα του Ξενόπουλου, που γράφτηκε στη δημοτική, από δω και πέρα ο συγγραφέας θα συνεχίσει σε αυτή τη γλώσσα, διαμορφώνοντας ένα απλό, ομαλό και πολιτισμένο γλωσσικό όργανο, ιδιαίτερα χρήσιμο και αποτελεσματικό, για να μιλήσει αργότερα για θέματα ή καταστάσεις της αστικής ζωής.

6. *Η Αφροδίτη, Η τιμή του αδελφού, Πόλεμος, Μυστικοί αρραβώνες, Λάουρα*

*Η τρίμορφη γυναίκα, Ανάμεσα σε τρεις γυναίκες, Ο κόσμος και ο Κοσμάς*

Μετά τη *Μαργαρίτα Στέφα* και τον *Κόκκινο βράχο* ο Ξενόπουλος αρχίζει να γράφει μια σειρά μυθιστορημάτων με θέματα από την αθηναϊκή πραγματικότητα. Έχει πια μεγαλώσει και έχει αποκτήσει εμπειρία της ζωής, μπορεί να κατανοήσει καλύτερα την ζωή της πρωτεύουσας, ωστόσο, τα δύο μυθιστορήματα που θα ακολουθήσουν, *Η Αφροδίτη* και *Η τιμή του αδελφού* δεν παρουσιάζουν κανένα ιδιαίτερο ενδιαφέρον. Το θέμα του επαρχιώτη φοιτητή, που καταστρέφεται μέσα στους πειρασμούς της πόλης και το θέμα της αδελφικής τιμής υποδηλώνουν κάποια προβλήματα, στα οποία, όμως, δεν εμβαθύνει ο συγγραφέας. Τα μεταχειρίζεται σαν αφορμές για να παρουσιάσει μερικές ερεθιστικές ερωτικές στιγμές, χωρίς δύναμη και πάθος. Ο Ξενόπουλος δεν εισχωρεί κάτω από την επιφάνεια της καθημερινής ομοιόμορφης και αδιάφορης ζωής, η οποία απλώς αντιγράφεται στις πιο εξωτερικές της εκδηλώσεις. Στην *Αφροδίτη* ο Θράσος, ο φοιτητής από την επαρχία, πέφτει στα δίχτυα της κοκότας Αφροδίτης και φτάνει μέχρι τη φυλακή, στο τέλος, όμως, σώζεται από την καλή Αγνή. Στην *Τιμή του αδελφού* έχουμε την ηρωίδα Αργυρώ, μια κοπέλα θύμα του αδελφού της, ο οποίος την σκοτώνει, όταν σταματά να τον τρέφει, στο τέλος ο Μίμης, κάποιος που την αγαπούσε πραγματικά, σκοτώνει τον αδελφό λίγο πριν αθωωθεί, μια και είχε καταφέρει να παραπλανήσει ακόμη το δικαστήριο.

Τα δύο επόμενα μυθιστορήματα του Ξενόπουλου, *Πόλεμος* και *Μυστικοί αρραβώνες* είναι πιο επιτυχημένα αθηναϊκά μυθιστορήματα. Το πρώτο αναφέρεται στους βαλκανικούς πολέμους και δείχνει την επίδραση, που είχε στις ψυχές των νέων ο πόλεμος. Στο έργο αυτό ο συγγραφέας έγραψε έναν μεγάλο πρόλογο, προκειμένου να κατανοηθεί αυτό καλλίτερα. Σύμφωνα, λοιπόν, με τα γραφόμενα του έχουμε να κάνουμε με ένα όχι χυδαίο, ψεύτικο πατριωτικό έργο, αλλά αντίθετα με ένα ανθρώπινο ψυχολογικό και κοινωνιολογικό έργο. Στο μυθιστόρημα βλέπουμε, κατά τον πρόλογο πάντα, μια ψυχολογία ομαδική και μια ατομική. Χωρίζεται σε δύο μέρη: στην *Έλλη* και στον *Παύλο*, τα δύο αντίστοιχα ονόματα των πρωταγωνιστών. Στο πρώτο μέρος εικονίζεται η ειρηνική ζωή των Αθηνών και στο δεύτερο η ζωή μετά τον πόλεμο. Η Έλλη μια γόνος πλούσιας οικογένειας παντρεύεται έναν άσημο νέο, παρά τη θέληση των γονιών της, ο οποίος αποσκοπεί μόνο στην περιουσία της. Τα πράγματα, ωστόσο, θα αλλάξουν, αφότου ο Παύλος πηγαίνει στον πόλεμο και τραυματίζεται, το γεγονός αυτό θα τον κάνει να ξαναδεί τον γάμο του με άλλα μάτια, και, έτσι, θα σωθεί η σχέση του με την Έλλη, μια δυνατή και θαρραλέα γυναίκα. Και στους *Μυστικούς αρραβώνες* το θέμα είναι ο έρωτας και μάλιστα ο πραγματικός, των

ευαίσθητων και των καλλιεργημένων ανθρώπων. Σε ατμόσφαιρα καλλιτεχνικών σαλονιών, που μας δίνεται πειστικότητα, ο ζωγράφος Ανάστης αγαπά ταυτόχρονα δυο κοπέλες, την Καίτη με την οποία είναι μυστικά αρραβωνιασμένος και τη Θάλεια. Αποφασίζει να παντρευτεί τη Θάλεια, από κάποια παρεξήγηση, όμως, δεν γίνεται αυτό, έτσι, παντρεύεται τελικά την Καίτη και η Θάλεια με τη σειρά της παντρεύεται έναν πλούσιο νέο. Μετά από χρόνια αποκαλύπτεται η παρεξήγηση, αλλά είναι πλέον αργά. Το έργο διακρίνεται από παρόμοια του, γιατί ο συγγραφέας έδωσε ιδιαίτερη προσοχή στη διαγραφή των χαρακτήρων, οι ερωτικές σκηνές είναι ωραίες και το ύφος επιμελημένο.

Με τη *Λάουρα* ο Ξενόπουλος ξαναγυρίζει στη Ζάκυνθο, η πεζογραφική του τέχνη σ' αυτό το μυθιστόρημα φαίνεται ωριμότερη. Υπάρχουν εδώ σκηνές ανθρώπινες, δοσμένες με συγκίνηση, όπως και αλήθεια στην περιγραφή των συναισθημάτων και των παθών. Πρόκειται και πάλι για των έρωτα δυο ξαδελφιών, της Λάουρας, μιας όμορφης δεκαοχτάχρονης κοντεσίνας και του Φρέντζου Κοζάλη μέσα σε ένα περιβάλλον εκρηκτικής φύσης. Το τρίτο πρόσωπο είναι ο Γώγος, ο γιος του Νομάρχη, ο οποίος αγαπά τη Λάουρα, που παίζει μαζί του. Ο Γώγος θα αυτοκτονήσει, οι ερωτευμένοι, όμως, νέοι παραμένουν μαζί μέχρις ότου, ο Φρέντζος γνωρίζει μια άλλη γυναίκα. Η Λάουρα τελικά θα τον σκοτώσει για την απιστία του, στη συνέχεια θα αθωωθεί στο δικαστήριο και θα καταλήξει σε μοναστήρι. Η Λάουρα είναι μια από τις πιο έντονα και παραστατικά ζωγραφισμένες μορφές κοριτσιών στο έργο του συγγραφέα.

Τα επόμενα δύο μυθιστορήματα του Ξενόπουλου είναι αθηναϊκά: *Η τρίμορφη γυναίκα* και το *Ανάμεσα σε τρεις γυναίκες*. Και τα δυο στρέφονται γύρω από ασημαντότητες. Στο πρώτο η πρωταγωνίστρια σώζεται από τον κατήφορο χάριν ενός αξιόλογου νέου, τον οποίο παντρεύεται, αυτός εντωμεταξύ την απομακρύνει στην συνέχεια από το κακό περιβάλλον, που είχε περιπέσει. Στο δεύτερο ο ποιητής Βαλκάνης βρίσκεται εν μέσω τριών γυναικών, κινδυνεύει να διαλύσει το γάμο του, στο τέλος, όμως, αυτός σώζεται, αφού ξαναεπιστρέφει ο ποιητής στη γυναίκα του. *Ο κόσμος και ο Κοσμάς* θίγει ζητήματα τιμής μ' έναν ελαφρύ τρόπο δίνοντας την εντύπωση, πως ο Ξενόπουλος φοβάται για την ώρα να εκθέσει με θάρρος και με την απαιτούμενη σοβαρότητα τις προοδευτικές του απόψεις, κάτι που θα το κάνει με τους *Τίμιους και άτιμους*. Στο *Ο κόσμος και ο Κοσμάς* διαβάζουμε για τους έρωτες της Φιορούλας, της γυναίκας του κεντρικού ήρωα, ο οποίος είναι απόλυτα εξαρτημένος από αυτό, που θα πει ο κόσμος. Καταφέρνει όμως σε κάποια φάση να τον παρακούσει, να πάρει τη γυναίκα του και να φύγει στην Αθήνα. Εδώ θα πλουτίσει και θα γίνει μεγάλος, θα πάρει τη γυναίκα του στη συνέχεια και θα γυρίσει στη Ζάκυνθο, αφού θα έχει νικήσει όλες τις προκαταλήψεις.

#### 7. Πλούσιοι και φτωχοί, Τίμοι και άτιμοι, Ο Κοσμάκης, Η Αναδυομένη, Ισαβέλλα *Τυχεροί και άτυχοι, Τερέζα Βάρμα – Δακόστα, Κατήφορος*

Μετά από όλες αυτές τις ερωτικές ιστορίες, που ξετυλίγονται στη Ζάκυνθο ή στην Αθήνα, ο Ξενόπουλος δοκίμασε να ασχοληθεί με ορισμένα σοβαρά κοινωνικά προβλήματα κι έγραψε μια τριλογία: *Πλούσιοι και φτωχοί, Τίμοι και άτιμοι* και *Τυχεροί και άτυχοι*. Εκτός από το τρίτο έργο, που είναι αποτυχημένο, τα άλλα δυο εκφράζουν την απλή και κοινά παραδεδεγμένη αντίληψη, ότι στην κοινωνική ζωή δεν θριαμβεύει η ηθική. Οι ήρωες αυτών των δύο μυθιστορημάτων είναι ο Πώπος Δαγάτορας και ο Δήμος Σπάθης, είναι αγνοί και ακέραιοι ζακυνθινόι νέοι, που ξεκίνησαν από την πατρίδα τους με τις καλύτερες προϋποθέσεις, για να πάνε στην Αθήνα και να κατακτήσουν τη ζωή. Για λόγους άσχετους από τη θέληση τους ή τις δυνάμεις τους και εξαιτίας κυρίως της κοινωνίας απέτυχαν και οι δυο. Στους

*Πλούσιους και φτωχούς* ο Ξενόπουλος εισάγει το θέμα του σοσιαλισμού γράφοντας ο ίδιος στο εισαγωγικό σημείωμα του μυθιστορήματος: «...Υπάρχει ράτσα Φτωχών και Πλουσίων. Την τεράστια αδικία, που δημιουργεί στη σημερινή κοινωνία η φυσική και μοιραία αυτή διάκριση, θα τη μετριάσει κατά το δυνατό η κοινωνία του μέλλοντος». Αν και φαίνεται, ότι εγκρίνει την προσχώρηση του ήρωα στο σοσιαλισμό, στο τέλος του έργου προσπαθεί να αναιρέσει την εντύπωση, που έδωσε γράφοντας πως: «...Οι πλούσιοι και οι φτωχοί είναι τελικά ένα μυθιστόρημα ψυχολογικό και κοινωνικό και δεν υποστηρίζει καμιά ιδεολογία».

Ανεξάρτητα από το θέμα του σοσιαλισμού το μυθιστόρημα *Πλούσιοι και φτωχοί* είναι ένα αξιόλογο έργο, εδώ ο Ξενόπουλος αναλύει την ψυχολογία των προσώπων του και μας πείθει για όσα περιγράφει σαν ένας γνήσιος μυθιστοριογράφος. Ο Πώπος Δαγάτορας και ο Δήμος Σπάθης στους *Τίμιους και άτιμους* δεν μοιάζει με κανέναν άλλο από τους κοινούς αντρικούς τύπους του συγγραφέα. Ο κεντρικός ήρωας στο έργο έχει όλα τα προσόντα για να πετύχει, δεν είναι, όμως, επιτήδειος, αν και πλούσιος στην πατρίδα του, χάνει την περιουσία του, ενόσω σπουδάζει στην Αθήνα. Καταφέρνει, εντούτοις, ως άριστος μαθητής να γίνει καθηγητής σε ένα γυμνάσιο, όπου όλοι τον εκμεταλλεύονται. Σε μια κρίσιμη στιγμή της ζωής του γνωρίζεται με μια ομάδα σοσιαλιστών, ενστερνίζεται τις ιδέες τους και αρχίζει να κυκλοφορεί μια εφημερίδα με σοσιαλιστικό περιεχόμενο, πιάνεται, όμως, από την αστυνομία και κλίνεται στη φυλακή, όπου αρρωσταίνει βαριά και πεθαίνει στο τέλος. Το ίδιο στην ιστορία των *Τίμιων και άτιμων* έχουμε έναν βασανισμένο άνθρωπο. Σ' αυτό το έργο ο πόνος είναι μεγαλύτερος. Εκτός από το ύφος, που είναι πιο πυκνό και ουσιαστικό, η αφήγηση στο πρώτο πρόσωπο του ενικού, προικίζει το μυθιστόρημα με έναν τόνο αμεσότητας, που είναι άγνωστος σε άλλα έργα του Ξενόπουλου. Στην αρχή του έργου δηλώνει ο συγγραφέας: «...Υπάρχουν τίμιοι και άτιμοι κατά συνθήκη, υπάρχουν τίμιοι και άτιμοι αληθινά. Ένας τίμιος κατά συνθήκη μπορεί να είναι αληθινά ένας άτιμος κι ένας άτιμος κατά συνθήκη μπορεί να είναι ο τιμιότερος άνθρωπος του κόσμου». Ο Δήμος Σπάθης ένας νέος από τη Ζάκυνθο πετυχαίνει στη σχολή Δοκίμων και έπειτα από λίγο γίνεται αξιωματικός του ναυτικού. Για κακή του τύχη ο Σπάθης ερωτεύεται την κόρη ενός πλούσιου πολιτικού, ο οποίος δεν τον θέλει για γαμπρό του, οι δυο νέοι παρά τη θέληση του παντρεύονται και έτσι, ξεκινάει ο πόλεμος του πατέρα εναντίον του νέου αξιωματικού. Ακολουθούν μια σειρά πλεκτάνες σε βάρος του Σπάθη, ο οποίος παραιτείται και φεύγει στο εξωτερικό, από δω αναγκάζεται, να επιστρέψει, γιατί εντωμεταξύ κατηγορείται ο πατέρας του καίτοι αθώος, ως αρχαιοκάπηλος. Ο πατέρας του Σπάθη θα αθωωθεί, θα πεθάνει όμως η γυναίκα του και ο ίδιος, αφού πεθάνει και ο πατέρας του, θα γυρίσει στη Ζάκυνθο με τη μητέρα του. Ο αναγνώστης αγανακτεί διαβάζοντας το έργο, γιατί αυτός, που δεν τιμωρείται, είναι ο μόνος υπεύθυνος για όλες τις αδικίες σε βάρος του πρωταγωνιστή.

Η *Αναδυομένη* είναι το επόμενο χρονικά έργο του Ξενόπουλου, ένα αξιόλογο ζακυνθινό μυθιστόρημα. Αρχίζει την άνοιξη και τελειώνει το φθινόπωρο, όλη η δράση του ξετυλίγεται το καλοκαίρι. *Αναδυομένη* είναι η βίβα της πρωταγωνίστριας, της νεαρής κοντεσίνας Κλαίλιας Λάντου, που βρίσκεται ανάμεσα σε δυο νέους και ωραίους άνδρες. Ο πρώτος είναι ρομαντικός και συναισθηματικός και ο δεύτερος ρεαλιστής και προσγειωμένος. Η νέα θα προτιμήσει τον δεύτερο νέο, μετά από μια παράτολμη πράξη του προς χάρη της, ο Παύλος ο πρώτος νεαρός στην προσπάθεια του να κάνει κάτι παρόμοιο για την αγαπημένη του αυτοκτονεί, χωρίς κανείς να αντιληφθεί το δράμα του και χωρίς να αφήσει τίποτα πίσω του, θα ξεχασθεί πολύ γρήγορα. Ο *Κοσμάκης* που ακολουθεί την *Αναδυομένη* είναι ένα αποτυχημένο μυθιστόρημα. Απλώνεται σε τέσσερεις τόμους: στο *Πρώτο ζύπνημα*, *Το κέντρον*, *Τα τελευταία όνειρα* και το *Γυρισμό*. Το βιβλίο αυτό παρουσιάζεται σαν συνέχεια του, *Ο*

*κόσμος και ο Κοσμάς*, αφού ο πρωταγωνιστής του είναι ο γιος του πρωταγωνιστή του παλαιότερου αυτού έργου του Ξενόπουλου. Το μυθιστόρημα έχει υπότιτλο «*ιστορία ενός φυσιολογικού αρρώστου*», φυσιολογικός άρρωστος είναι ο Διονύσης και φυσιολογική αρρώστια του είναι το γεγονός, ότι ήθελε να αλλάζει διαρκώς γυναίκες. Ένα πληκτικό έργο με διαρκείς επαναλήψεις των ίδιων ερωτικών σκηνών.

Στην *Ισαβέλλα* ο Ξενόπουλος μας εισάγει από την αρχή σε μια δραματική ατμόσφαιρα. Το μυθιστόρημα είναι μια πυκνογραμμένη ιστορία, που έχει κατασκευη δράματος, τα πρόσωπα παρουσιάζονται σαν όργανα μιας μοίρας εκδικητικής, που καθορίζει από τα πριν την πλοκή και την τραγική λύση της ιστορίας. Η δράση έχει ενότητα χρόνου, εκτός από τον πρόλογο, που τα περιστατικά του ξετυλίγονται πέντε χρόνια νωρίτερα, σε ένα μόνο εικοσιτετράωρο συμπυκνώνεται η πλοκή. Η σύμπτωση και η πιθανή αντιμετώπιση της είναι το θέμα, ένα δράμα που καταντά μελόδραμα στο τέλος. Η Ισαβέλλα Δελαζάρη, μια νεαρή κοντεσίνα πάει σε κάποιο χορό μεταμφιεσμένων, όπου τη βιάζει ο Ερμάννος Δεκούζης, χωρίς να ξέρει ποια είναι. Πέντε χρόνια αργότερα η Ισαβέλλα αποφασίζει να παντρευτεί το νεαρό Έννερη Φόντη. Ο Ερμάννος, που την αγαπά, της αποκαλύπτει, πως ο πατέρας της σκότωσε την μητέρα της και τον πατέρα του, που ήταν εραστής της. Η Ισαβέλλα, για να διορθώσει το λάθος του πατέρα της, αποφασίζει να παντρευτεί τον Ερμάννο, πληροφορείται, όμως, ότι είναι νόθα κόρη του Δελαζάρη, άρα και αδελφή του Ερμάννου. Τα συγκλονιστικά νέα θα οδηγήσουν και τους δυο νέους στην αυτοκτονία.

Στο τρίτο μέρος της κοινωνικής τριλογίας του Ξενόπουλου στους *Τυχερούς και άτυχους* ο τόνος πέφτει. Τίποτα δεν γίνεται στο μυθιστόρημα αυτό, η αφήγηση στρέφεται γύρω από μικρά και ασήμαντα πράγματα της συνηθισμένης καθημερινής ζωής. Δεν υπάρχει κάποια ιστορία, που μπορεί να ζωντανέψει το έργο. Η *Τερέζα Βάρμα – Δακόστα* ξεχωρίζει ανάμεσα στα μυθιστορήματα του Ξενόπουλου για το ερωτικό πάθος και την επιμέλεια του ύφους της. Το βιβλίο είναι γραμμένο στο πρώτο πρόσωπο, ο συγγραφέας γίνεται εδώ πιο τολμηρός στις εκφράσεις του και στην περιγραφή των ερωτικών σκηνών. Η Τερέζα είναι μια κοντεσίνα ανυπόταχτη, δοσμένη ολόκληρη στην ηδονή, ο Στέφανος που τη γνώριζε καλά, διηγείται την ιστορία της. Είναι ένας νεαρός δικηγόρος, που γύρισε από την Ιταλία, τον οποίο η οικογένεια της τον έβλεπε ως γαμπρό, η Τερέζα όμως έπαιζε μαζί του και έτσι, αυτός έφυγε για την Αθήνα. Εδώ, πληροφορείται, πως ο πατέρας της, χώρισε από τη μητέρα της, επιστρέφει, λοιπόν, στη Ζάκυνθο και βρίσκει τις δυο γυναίκες εγκατεστημένες στον πύργο του παππού της Τερέζας. Στο σπίτι αυτό η Τερέζα άλλαξε, έγινε ένα μεσαιωνικό κορίτσι. Συναναστρέφεται με έναν κουρέα, τον οποίο προσπαθεί να σκοτώσει, το ίδιο θα κάνει μάλιστα και με το Στέφανο, ο οποίος την εγκαταλείπει ξανά και γυρίζει πάλι στην Αθήνα. Η Τερέζα στο τέλος θα παντρευτεί έναν πλούσιο αλλά αρρωστημένο άρχοντα. Ο *Κατήφορος* είναι το τελευταίο μυθιστόρημα του Ξενόπουλου, ένα από τα χειρότερα του. Μέσα σε 427 σελίδες μας εκθέτει με αφόρητες επαναλήψεις τη ζωή μιας νέας κοπέλας, της Ρόζας, που κατάντησε κοκότα. Η Ρόζα είναι από καλή οικογένεια, αλλά πολύ επιπόλαιη και απένταρη. Ξεκινάει από μian επίσκεψη στη γκαρσονιέρα κάποιου φίλου, ώσπου καταλήγει να γίνει πόρνη. Όταν θα πεθάνει ο πατέρας της και ο αδελφός της θα φύγει για τα ξένα, θα μετατρέψει το σπίτι της σε οίκο ανοχής. Η λύση είναι ένας πλούσιος γαμπρός, που θα παραβλέπει όλα αυτά, θα βρεθεί, την ημέρα, όμως, του γάμου της τον χάνει και για αυτό αυτοκτονεί. Είναι μια πολύ θλιβερή ιστορία και ένα ακόμη πιο θλιβερό έργο.

### **Συμπληρωματικά κείμενα**

**1. Το μυθιστόρημα: Δομή, τρόποι διάρθρωσης, αρχιτεκτονική** της Σ. Κοντογιάννη  
Συνήθως, όταν μιλούμε για μυθιστόρημα, εννοούμε μια ιστορία που αναφέρεται στις περιπέτειες ενός ατόμου μέσα στην κοινωνία. Το άτομο αυτό είναι ο βασικός ήρωας

του μυθιστορήματος, που δίνει τη δική του ερμηνεία για τον κόσμο, ως προσωπική του εμπειρία. Ένα μυθιστόρημα προϋποθέτει ένα μύθο με ορισμένη πλοκή και πρόσωπα που πλαισιώνουν τον βασικό ήρωα. Μύθος είναι η υπόθεση του μυθιστορήματος, που την πλάθει ο συγγραφέας με τη φαντασία του, ξεκινώντας από την εμπειρία της ζωής. Η συσχέτιση του βασικού προσώπου με τα υπόλοιπα πρόσωπα, οι συγκρούσεις, οι συμπάθειες, οι διαφορές τους συνθέτουν το πνεύμα του μυθιστορήματος. Η ψυχολογία τους, τα κίνητρα, η ιδεολογία τους και το περιβάλλον σκηνικό συμπληρώνουν και διαγράφουν καθαρότερα το χαρακτήρα του ήρωα, φωτίζοντας τον από ορισμένες πλευρές, ώστε να δώσουν ολοκληρωμένο το πρόσωπο. Τα χαρακτηριστικά αυτά τα συναντούμε και στο διήγημα. Η διαφορά που παρουσιάζουν τα δυο αυτά είδη τοποθετείται στην έκταση της αφηγηματικής ύλης, στην πλοκή, στο πλάτος της σύνθεσης και στην ποικιλία των προσώπων και των καταστάσεων.

### **Το παιχνίδι των προσώπων**

Η αρχιτεκτονική του μυθιστορήματος καθορίζεται από την κλιμάκωση των περιπετειών του βασικού προσώπου, τη δράση του και το χώρο στον οποίο αυτός κινείται. Για να πετύχει τη σύνθεση του μύθου ο μυθιστοριογράφος χρησιμοποιεί ορισμένους αφηγηματικούς τρόπους. Αυτοί οι τρόποι είναι κοινοί και στην αφηγηματική ποίηση που άνθισε παλαιότερα. Όταν μελετούμε ένα λογοτεχνικό έργο - πεζό ή έμμετρο - είναι πολύ χρήσιμο να προσδιορίσουμε την ταυτότητα του αφηγητή, να εντοπίσουμε το πρόσωπο που μιλάει σε κάθε περίπτωση. Έτσι μπορούμε να παρατηρήσουμε την οπτική γωνία που κάθε φορά εξετάζεται ένα ζήτημα. Αν φανταστούμε το μυθιστόρημα σαν ταινία, αφηγητής είναι εκείνος που κρατά την κάμερα. Πιο συγκεκριμένα οι βασικοί αφηγηματικοί τρόποι είναι: α) Η διήγηση και β) η Μίμηση. Διήγηση έχουμε όταν ένας απρόσωπος αφηγητής με τη δική του φωνή αναφέρεται στα γεγονότα σε τρίτο πρόσωπο. Είναι η οπτική γωνία του λεγόμενου «παντογνώστη αφηγητή». Μίμηση έχουμε όταν εναλλάσσεται η αφήγηση με το διάλογο ή όταν υπάρχει μόνο διάλογος.

Η εστίαση του αφηγητή μπορεί να είναι μηδενική, όπως του ιστορικού που γράφει ιστορία, δηλαδή δεν κρίνει αυτά που γίνονται αλλά απλώς τα περιγράφει. Μπορεί να είναι εσωτερική, όταν ο αφηγητής είναι ένα από τα πρόσωπα του έργου και γνωρίζει αυτά για τα οποία έχει ο ίδιος εμπειρία. Μπορεί όμως η αφήγηση να είναι εξωτερική και ο αφηγητής να γνωρίζει λιγότερα από όσα τα πρόσωπα του έργου. Αυτό το τελευταίο το συναντούμε περισσότερο στις ιστορίες μυστηρίου, τα αστυνομικά μυθιστορήματα και με αυτό τον τρόπο διατηρείται το ενδιαφέρον του αναγνώστη. Η εξέλιξη του μυθιστορήματος και του διηγήματος - αν και δεν ανέτρεψε εντελώς αυτές τις μεθόδους κριτικής - ωστόσο επέφερε σημαντικές διαφοροποιήσεις στο θέμα της εστίασης του αφηγητή. Σήμερα συναντούμε μυθιστορήματα με παραπάνω από μια οπτικές γωνίες. Η ποικιλία της εναλλαγής των αφηγηματικών τρόπων μοιάζει με τον τρόπο που διαλέγει οποιοσδήποτε καλλιτέχνης για να δομήσει ένα έργο. Το είδος του αφηγηματικού τρόπου αποτελεί στοιχείο ένταξης ενός συγγραφέα σε μια λογοτεχνική τάση - μοντέρνα ή κλασική. Ο συγγραφέας ως πομπός ουσιαστικά εκλέγει το ρόλο που θα αναθέσει στον αφηγητή του μυθιστορήματος και τον τρόπο με τον οποίο θα τοποθετήσει τον αναγνώστη απέναντι στο έργο του.

**Βιβλιογραφία** Comragnon, A: *Δαίμων της Θεωρίας, ...*, Αθήνα, 2003.

A. Τζούμα: *Εισαγωγή στην αφηγηματολογία, θεωρία και εφαρμογή της αφηγηματικής τυπολογίας του G. Genette*. Αθήνα, 1994

### **2. Ψευδώνυμα: μάσκες για συγγραφείς** της Ο. Σελλά

Δεν είναι λίγοι οι λογοτέχνες που κρύβονται πίσω από ένα ή πολλά διαφορετικά ονόματα. Η λογοτεχνία έχει βαλθεί να μας μπερδέψει! Κείμενα χαμένα ή άγνωστα



έρχονται στην επιφάνεια και γνωρίζουν επιτυχία έπειτα από πολλά χρόνια, ψευδώνυμα αναζητούν το πραγματικό πρόσωπο του συγγραφέα που κρύβεται πίσω τους, μελετητές ανακαλύπτουν, ταυτίζουν, αμφισβητούν ή ερίζουν. Η περίπτωση του χαμένου μυθιστορήματος της άγνωστης ψευδώνυμης Ν. Ρωζέττη, τα αθησαύριστα κείμενα που προσφάτως ταύτισε με τη γραφή του Ε. Ροΐδη ο καθηγητής Π. Μουλλάς και μια ψευδώνυμη έκδοση του συγγραφέα Κ. Πολίτη που μόλις ήρθε στην επικαιρότητα, είναι τρεις μόνο περιπτώσεις που πιστοποιούν τη συχνή χρήση των ψευδωνύμων από τους λογοτέχνες. Κάποιοι έγιναν γνωστοί μόνο με το ψευδώνυμο τους: Μ. Καραγάτσης, Ο. Ελύτης, Γ. Σεφέρης, Σ. Μυριβήλης, Σ. Τσίρκας. Κάποιοι άλλοι είχαν πάθος με το παιχνίδι της μάσκας και του ψευδώνυμου. Ο Ε. Ροΐδης, για παράδειγμα, έχει υπογράψει κείμενα -σύμφωνα με τον βιβλιογράφο Κ. Ντελόπουλο- με 33 διαφορετικά ψευδώνυμα! Αριθμός που είναι ελάχιστος μπροστά στα 160 ψευδώνυμα που αποδίδονται στον Βολταίρο! Κοινωνικές και πολιτικές ανάγκες, οικογενειακοί ή οικονομικοί λόγοι, αλλά και λογοτεχνικά παιχνίδια κρύβονται πίσω από τις επιλογές πολλών ψευδωνύμων, που επέλεξαν γνωστοί Έλληνες λογοτέχνες. Ας δούμε προσωπικές σκανταλιές και ιδιαιτερότητες της κάθε λογοτεχνικής εποχής.

Η Ν. Ρωζέττη είναι το ψευδώνυμο που υπογράφει το χαμένο μυθιστόρημα «Η Ερωμένη της», που έφερε στο φως η καθηγήτρια στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων Χ. Ντουλιά (Μεταίχιμο). Και ενώ ήδη στο τεύχος του περιοδικού «Οδός Πανός», μέσω των κειμένων της Ε. Μπακοπούλου, αποκαλύπτεται το πρόσωπο της γυναίκας που κρύβεται πίσω από το ψευδώνυμο Ν. Ρωζέττη, φαίνεται ότι υπάρχει αντίλογος: το επόμενο τεύχος του κερκυραϊκού περιοδικού «*Ο Πόρφυρας*» φιλοξενεί κείμενο του συγγραφέα Φ. Δρακονταειδή, ο οποίος περιγράφει μίαν άλλη ως τη Ν. Ρωζέττη του βιβλίου, δημοσιεύοντας μάλιστα και δύο φωτογραφίες της! Πριν από δύο χρόνια, ο Π. Μουλλάς ανακοίνωσε ότι κείμενα που είχαν δημοσιευτεί στην εφημερίδα «*Ραμπαγός*» τον 19<sup>ο</sup> αιώνα, υπογεγραμμένα με το ψευδώνυμο «*Λυγξ*» (που σημαίνει το ον με την οξύτατη όραση), είναι γραμμένα από τον Ε. Ροΐδη. Τα κείμενα κυκλοφορούν ήδη σε αυτοτελή έκδοση του Μορφωτικού Ιδρύματος της Εθνικής Τραπέζης. Στο προηγούμενο τεύχος του περιοδικού «*Νέα Εστία*», κείμενο του φιλόλογου Λ. Βαρελά αμφισβητεί ότι πίσω από τα ψευδώνυμα «*Λυγξ*» και «*Lucifer*» κρύβεται ο Ε. Ροΐδης. Ο Π. Μουλλάς ετοιμάζει ήδη απάντηση για το επόμενο τεύχος της «*Νέας Εστίας*». Ο πεζογράφος Κ. Πολίτης (ψευδώνυμο του Παρασκευά ή Πάρι Ταβελούδη) έβγαζε για μεγάλο διάστημα τα προς το ζην από τη μετάφραση, δίνοντας στο ελληνικό αναγνωστικό κοινό, από τη δεκαετία του '50, μερικούς από τους σημαντικότερους ξένους συγγραφείς. Ανάμεσα τους και ο Ε. Α. Πόε. Όμως, δεν αρκέστηκε μόνο στο επίσημο ψευδώνυμο του. Ο φιλόλογος Σ. Μπεκατώρος δημοσίευσε πρόσφατα τις παλιές μεταφράσεις του Πόε (Ελληνικά Γράμματα) που υπέγραψε ο Κ. Πολίτης το 1953 στις εκδόσεις «Παπαδημητρίου» και έφερε στην επιφάνεια και μίαν άλλη έκδοση, στον «*Ίκαρο*», την ίδια χρονιά, πάλι με μεταφράσεις του Πόε, αλλά με άλλη υπογραφή μεταφραστή: Ν. Σκουλά. Ο Σ. Μπεκατώρος αποδεικνύει ότι ο Κ. Πολίτης και ο Ν. Σκουλάς είναι ένα και το αυτό πρόσωπο!

Ο βιβλιογράφος και συγγραφέας Κ. Ντελόπουλος ασχολείται εδώ και χρόνια με την αποδελτίωση των ψευδωνύμων. Στο βιβλίο του «*Ψευδώνυμα*» («*Εστία*») καταγράφει 4.117 που αντιστοιχούν σε 2.261 συγγραφείς: λογοτέχνες, δοκιμιογράφους, χρονογράφους, δημοσιογράφους, μεταφραστές. Είναι η τρίτη προσπάθεια καταγραφής των λογοτεχνικών ψευδωνύμων. Η πρώτη έγινε το 1968 για τις ανάγκες της Βιβλιοθήκης του Κολλεγίου Αθηνών, πάλι από τον Ντελόπουλο. Πρόκειται για ένα φαινόμενο που παρουσιάζει πτυχές κοινωνικές, πολιτικές, ψυχολογικές, αισθητικές κ.λπ. Συγγραφείς που διώκονταν από το εκάστοτε πολιτικό καθεστώς βιοπορίζονταν μεταφράζοντας ή δημοσιεύοντας με ψευδώνυμα, τα αυστηρά

οικογενειακά ήθη, που αντιδρούσαν στην καλλιτεχνική τάση των κλώνων τους, ήταν μια δεύτερη αιτία για ψευδώνυμα, κυρίως σε γυναίκες συγγραφείς. Τολμηρά κείμενα κρύβονταν πάντα κάτω από τα προσώπια της ψευδωνυμίας - όπως στην περίπτωση της Ν. Ρωζέττη.

Τέλος, παιχνίδια λογοτεχνικού ύφους οδηγούσαν συχνά γνωστότατους συγγραφείς στην υιοθέτηση ενός άλλου, από το πραγματικό τους όνομα. Σ' αυτήν την περίπτωση εντάσσει ο Π. Μουλλάς τον Ε. Ροΐδη, γράφοντας για τα πολλά του ψευδώνυμα: «Δαιμονικά και ανθρώπινα, ανδρικά και γυναικεία, ελληνικά και ξενόγλωσσα, μυθικά και ρεαλιστικά, τα ψευδώνυμα-προσώπια στοιχειώνουν τον κόσμο του Ροΐδη, με το πλήθος και την ποικιλία τους. Παράγωγα σατιρικών προθέσεων και αναγκών; Ετερώνυμα που θυμίζουν (αλλά με διαφορετικούς όρους) την περίπτωση Φ. Πεσόα; Επίμονες αποκρύψεις και ταυτόχρονες αναζητήσεις ταυτότητας ή προσώπου; Μεταμορφωτικά ή παραμορφωτικά κάτοπτρα; Μέσα ειρωνείας και αυτοσαρκασμού; Στοχαστικές προσαρμογές; Όλα αυτά μαζί;». Ο Κ. Ντελόπουλος έχει να πει πολλά για την πολύχρονη εμπειρία του στην αναζήτηση των ψευδωνύμων. Και έχει να μας διηγηθεί και μερικές σκανταλιές. «Στα 38 χρόνια που ασχολούμαι με τα ψευδώνυμα είχα πολλές εκπλήξεις, περισσότερες ικανοποιήσεις και πολλές παρα-ψευδωνυμικές διαπιστώσεις, όπως και αρκετές σκανταλιές. Η μυθική πρώτη είναι εκείνη του Οδυσσέα που ξεγέλασε τον Πολύφημο ως «Ούτις» - ίσως το παλαιότερο γνωστό ψευδώνυμο. Στον καιρό μας δύο χαρακτηριστικές περιπτώσεις, γύρω από τις οποίες στρέφονται πολλές ακόμα, αξίζει να μνημονευτούν. *«Ο Ρ. Αποστολίδης πιεζόμενος από τους διευθυντές της **Ελευθερίας** (τέλη 1950) να δημοσιεύει κάθε Χριστούγεννα ένα καλό διήγημα ξένου συγγραφέα, κατέφυγε σε μια διασκεδαστική απάτη, σαφώς πικαρισμένος. Έγραψε ο ίδιος μερικά εξαιρετικά διηγήματα και τα υπέγραψε ως Πάστερνακ, Σπέντερ, ΜακΛις, Τοντ κ. ά. Πήγε και πιο πέρα για να διασκεδάσει: τα συνόδευε και ως μεταφραστής πάλι με ψευδώνυμα! Όταν μιλούσε για τη σκανταλιά του χαιρόταν πραγματικά που είχε ξεγελάσει τους προϊσταμένους του, που δεν είχαν πάρει είδηση. Πιο πρόσφατα, ο Φ. Δρακονταειδής υπέγραψε δύο βιβλία του με διηγήματα άγνωστων ξένων συγγραφέων και άλλων που ξεχάστηκαν στη Σιβηρία. Ήταν πάνω από 30, όλα γραμμένα από τον ίδιο και υπογραμμένα από φαντασιώδη ψευδώνυμα. Αξιόλογα και αυτά. Ανάμεσα στα πλαστά άγνωστα ονόματα είχε παρουσιάσει και μερικών γνωστών για... συσκοτίση, όπως Τσέχωφ, Κάφκα, Σαντ... Πιστεύω πως και το ξεχασμένο και πρόσφατα επανεκδομένο «Η Ερωμένη της» της ψευδώνυμης Ν. Ρωζέττη είναι προϊόν κάποιας ανάλογης σκανταλιάς που προσπαθώ να εξιχνιάσω. Βλέπετε η εξιχνίαση των ψευδωνύμων ενέχει και ντετεκτιβικές πλευρές».*

Συγγραφείς που χρησιμοποίησαν ψευδώνυμα σύμφωνα με τον Ντελόπουλο «*Νεοελληνικά Φιλολογικά Ψευδώνυμα*» είναι οι: Η. Βουτιερίδης εμφανίζεται με 47 υπογραφές, Γ. Ξενοπούλος και Χ. Χρηστοβασίλης με 38 ο καθένας υπογραφές, Ρ. Αποστολίδης με 36 και Ε. Ροΐδης με 33, Δ. Γληνός με 21 και Κ. Παλαμάς με 19. Π. Νιρβάνας είναι το ψευδώνυμο του Π. Αποστολίδη, που χρησιμοποίησε καμιά δεκαπενταριά ακόμη, ενώ ο Αδαμάντιος Κοραής 16. Ακολουθούν: Γ. Βλαχογιάννης, Π. Γιαννόπουλος, Δ. Γιαννουκάκης, Ι. Δραγούμης. Η ψευδωνυμία δεν είναι όμως συνήθεια του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Πολλοί από τους σύγχρονους συγγραφείς παίζουν αυτό το παιχνίδι: Μ. Αναγνωστάκης, Κ. Βάρναλης, Ν. Βαγενάς, Γ. Ιωάννου, Ν. Καζαντζάκης, Δ. Καμπούρογλου, Α. Καρκαβίτσας, Κ. Καρυωτάκης, Ι. Κονδυλάκης, Α. Κοτζιάς, Γ. Ρίτσος (με 17 ψευδώνυμα), Β. Ρώτας, Γ. Σκαρίμπας, Φ. Δρακονταειδής, κ. ά.

**Η πεζογραφία μεσοπολέμου**

25-10-2010

**A. Δημοσθένης Βουτυράς**

1. Βιογραφικά –σπουδές
2. Εργογραφία
3. Η γραφή του Βουτυρά (Κ.Θ. Δημαρά)
4. Οι χαρακτήρες του Βουτυρά
5. Η μυθοπλασία του Βουτυρά
6. Οι Νουβέλες του Βουτυρά
7. Ο ήρωας *παρίας*
8. Τελική αποτίμηση (Β. Αθανασόπουλος)

**B. Λογοτεχνία του τύπου: Ένας χαρακτηριστικός δείκτης: Ο Δ. Βουτυράς****Βιβλιογραφία:**

1. Βασαρδάνη Βέρα: «Δημοσθένης Βουτυράς»
2. Η παλαιότερη πεζογραφία μας: Από τις αρχές της ως τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο Ι΄ (1900-1914), σ.280-322. Αθήνα, Σοκόλης, 1997,
3. Ζήρας Αλέξ: «Βουτυράς Δημοσθένης»
4. Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό 2. Αθήνα, Εκδοτική Αθηνών, 1984,
5. Πολιτάρχης Γ.Μ., «Βουτυράς Δημοσθένης»,
6. Δημοσθένης Βουτυράς: Άπαντα Α΄, σ.9-50. Αθήνα, Δελφίνοι, 1994. (Πηγή: Αρχείο Ελλήνων Λογοτεχνών, Ε.ΚΕ.ΒΙ.).
7. Αθανασόπουλος Β.: Οι μάσκες του ρεαλισμού, τόμ. Β., Αθήνα 2003, σελ.179-201

**Γ. Εργογραφία****I.Πεζογραφία****II.Μελέτες****III. Συγκεντρωτικές εκδόσεις****Δ. Ενδεικτική Βιβλιογραφία****Αφιέρωμα περιοδικών**

Διαβάζω 298, 11/11/1992.

Επιθεώρηση Τέχνης Ζ΄, 4/1958, αρ.40, σ.206-237.

Νέα Εστία 64, ετ. Λ Β΄, Χριστούγεννα 1958, αρ.755, σ.1-68.

**Ε. Κείμενα:**

**Ο Θάνατος του Χρονογραφήματος του Ν. Δήμου (Δοκίμιο)**

### Α. Δημοσθένης Βουτυράς

Δύο συγγραφείς, που θα μπορούσαν να διακριθούν, όπως προαναφέρθηκε, στο διάστημα της δεκαετίας του '20, είναι οι Κ. Θεοτόκης και Κ. Χατζόπουλος, αν δεν είχε σταματήσει η ζωή τους τόσο νωρίς, ίσως κατόρθωναν να δημιουργήσουν τις γέφυρες, που θα βοηθούσαν στη σύνδεση και στη μετάβαση από την παλιότερη εποχή στη νέα. Είναι χαρακτηριστικό, πως οι πρώτοι μεταπολεμικοί πεζογράφοι καταφεύγουν σ' αυτούς, όταν αναζητούν κάποια στοιχεία μετάβασης, που θα συνιστούσαν για αυτούς μια μορφή παράδοσης.

Δίπλα στους παραπάνω συγγραφείς υπάρχει και μια περίπτωση συγγραφέα αυτή του Δ. Βουτυρά, που επέδρασε δυναστευτικά και κατά μια άποψη ανασταλτικά στους νέους συγγραφείς. Ο Βουτυράς υπήρξε μια γοητευτική προσωπικότητα, με απεριόριστη αίγλη, που τους θάμπωσε και άσκησε πάνω τους μια άγρονη επίδραση. Γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη αλλά μεγάλωσε και ανδρώθηκε στον Πειραιά, για το λόγο αυτό αλλά και, γιατί στα διηγήματα του ζωντανεύουν η ατμόσφαιρα και οι συνθήκες ζωής του μεγάλου λιμανιού, θεωρείται Πειραιώτης συγγραφέας. Ο πατέρας του συγγραφέα, Νικόλαος Βουτυράς, συμβολαιογράφος στο επάγγελμα, παντρεύτηκε την Θεώνη Παπαδή παρά τη θέληση των δικών της. Η ενέργεια του αυτή είχε σαν αποτέλεσμα τη φυγή του ζευγαριού από την Αθήνα και την περιπλάνηση του στην Σμύρνη κατά πρώτον και στη συνέχεια στην Κωνσταντινούπολη, όπου και η γέννηση, όπως είπαμε, του συγγραφέα. Η πολυμελής (εφτά συνολικά παιδιά) οικογένεια θα επιστρέψει κάποια στιγμή στον Πειραιά, όπου ο μικρός Δημοσθένης θα τελειώσει το Δημοτικό και το Γυμνάσιο. Ιδιαίτερα κακός μαθητής θα αναγκασθεί η οικογένεια του να τον γράψει σε ιδιωτικό Λύκειο των Αθηνών μήπως και βελτιωθεί η απόδοσή του, λίγο νωρίτερα ωστόσο όντας μαθητής γυμνασίου, ο συγγραφέας θα έχει για πρώτη φορά την εκδήλωση ενός είδους επιληπτικών κρίσεων. Δεν είναι ακριβώς επιληψία αυτό που έχει, αλλά μια υπερβολική συγκίνηση ένα βαθύτατο συναίσθημα κατάθλιψης τον κάνουν να χάνει το φως του και τις αισθήσεις του και να περνά, όπως γράφει ο ίδιος μέσω του πρωταγωνιστή του διηγήματος του «*Ζωή αρρωστημένη*», σε μια κατάσταση ανυπαρξίας. Για λόγους διεξόδου από το πρόβλημα του ο συγγραφέας παρακολούθησε μαθήματα μουσικής αλλά και ξιφασκίας, τα οποία διέκοψε εξαιτίας της ιδιοσυγκρασίας του.

Το 1900 πραγματοποίησε την πρώτη του εμφάνιση στο χώρο των γραμμάτων δημοσιεύοντας ένα άρθρο στην καθαρεύουσα στο περιοδικό του Πειραιά *Χρονογράφος* και ένα στο *Περιοδικόν μας* του Γ. Βώκου, με τον οποίο ακολούθησε σταθερή συνεργασία. Γύρω στο 1902 ο πατέρας του εγκατέλειψε την εργασία του και ασχολήθηκε με οικοδομικές επιχειρήσεις. Στο εργοστάσιο σιδηρουργίας, που έχτισε, εργάστηκε αρχικά και ο Δημοσθένης. Στην περίοδο αυτή τοποθετείται η δημοσίευση του διηγήματος, *Ο Λαγκάς*, που έγινε δεκτό με επαινετικά σχόλια από τον Παλαμά και τον Ξενόπουλο (1903). Ακολούθησαν νέες δημοσιεύσεις έργων του σε λογοτεχνικά περιοδικά, μεταξύ άλλων και στα *Παναθήναια*. Σύντομα, όμως, η ζωή του άλλαξε δραματικά και αυτό έγινε μετά την οικονομική καταστροφή και την αυτοκτονία του πατέρα του το 1905. Ο συγγραφέας προσπάθησε να αναλάβει τη συνέχιση της επιχείρησης, οδηγώντας την τελικά σε αποτυχία και σε ολοκληρωτική πτώχευση. Δυο χρόνια αργότερα μετακόμισε με την οικογένειά του στο Κουκάκι και στράφηκε στην επαγγελματική πεζογραφία, πουλώντας διηγήματα σε περιοδικά και εφημερίδες της εποχής. Η καταξίωσή του ως πεζογράφου προήλθε αρχικά από τον ελληνισμό της Διασποράς, συγκεκριμένα από την Αλεξάνδρεια. Μετά το 1920 άρχισε

να γίνεται γνωστός και στην Αθήνα. Η πορεία του ήταν ανοδική και μέχρι το 1923, οπότε τιμήθηκε με το Αριστείο των γραμμάτων και των Τεχνών, είχαν τυπωθεί ήδη δέκα βιβλία του. Λόγω της συνεχιζόμενης οικονομικής του ανέχειας αποφάσισε να ασχοληθεί με τη συγγραφή σχολικών συγγραμμάτων σε συνεργασία με τον Μ. Παπαμιχαήλ, η προσπάθεια όμως ναυάγησε καθώς το αναγνωστικό της τρίτης δημοτικού, που ολοκλήρωσαν καταργήθηκε από τη δικτατορία του Πάγκαλου. Συνέχισε να ζει από τη συγγραφή και το 1931 τιμήθηκε με το Αριστείο του Δήμου Πειραιώς. Λίγους μήνες πριν την κήρυξη του πολέμου από την Ιταλία πρόλαβε να γιορτάσει τα σαράντα χρόνια της λογοτεχνικής του δράσης στην ταβέρνα Μπογράκου στην Κυψέλη, όπου σύχναζε. Κατά τη διάρκεια της Κατοχής τάχθηκε υπέρ της Αντίστασης. Μετά το τέλος του Εμφυλίου, σε ηλικία 80 χρόνων δημοσίευσε το *Αργό ξημέρωμα*. Ως το θάνατό του έζησε κατάκοιτος, φτωχός και παραγνωρισμένος από την κρατική εξουσία, η Ακαδημία Αθηνών αρνήθηκε την πρόταση για υποψηφιότητά του σε δυο συνεχείς εκλογές. Πέθανε το 1954.

Ο Βουτυράς άρχισε να γράφει χωρίς να έχει διαβάσει λογοτεχνία, τα λογοτεχνικά βιβλία δεν τον ενθουσίαζαν, πίστευε, πως δεν χρειαζόταν να πάρει πρώτα από τη λογοτεχνία, για να μπορέσει να δώσει στην συνέχεια σ' αυτήν. Πρόκειται χωρίς αμφιβολία για έναν αυτοδίδακτο λογοτέχνη, που δεν επηρεάστηκε από άλλους συγγραφείς. Πάντως, αν και αυτών των απόψεων και αυτού του ποιόντος ο Βουτυράς θεωρήθηκε εισηγητής του κοινωνικού ρεαλισμού, καθώς οριοθετεί το πέρασμα από την ηθογραφία στην αστική πεζογραφία. Είναι γεγονός, πως ανανέωσε την ελληνική ηθογραφία, τη μετέφερε στην πόλη, τη γειτονιά, την ταβέρνα, στη βιοπάλη των ταπεινών ανθρώπων. Γι' αυτό και το έργο του χαρακτηρίζεται ως ένας πολύμορφος πίνακας της μικροαστικής κοινωνίας της εποχής του. Ξεχωρίζει για την προσωπική έμπνευση αλλά και για το προσωπικό ύφος του, που χαρακτηρίζεται από την απουσία της οργάνωσης της δομής και της επεξεργασμένης γραφής και έκφρασης, ενώ αντίθετα έντονη είναι η παρουσία του απροσδιόριστου στοιχείου της υποβολής στα έργα του, μιας παράδοξης ατμόσφαιρας και ενός προσωπικού ψυχικού κλίματος. Έγραψε περισσότερα από 400 διηγήματα, τα οποία αποτέλεσαν αργότερα 28 συλλογές. Τα σημαντικότερα έργα του είναι: «*Ο Λαγκάς*» (το πρώτο του διήγημα 1901), «*Ο παπάς ειδωλολάτρης*», «*Μακριά από τον κόσμο*», «*Οι αλανιάρηδες*», «*Το γκρέμισμα των θεών*», «*Ο θρήνος των βοδιών*» κ.ά. Έγραψε και πέντε μυθιστορήματα: «*Η σιδερένια πόρτα*», «*Στους αγνώστους θεούς*», «*Μέσα στην κόλαση*», «*Κάλπικοι πολιτισμοί*», «*Τρικυμίες*». Τα έργα του «*Το ημερολόγιο της κατοχής*» και τα «*Περάσματα των βαρβάρων*» έμειναν ανέκδοτα.

Ο προσωπικός τόνος της γραφής του Βουτυρά κατά τον Κ.Θ. Δημαρά, «*η αποστροφή του για το συγκεκριμένο, η αγάπη του για τη θολή ατμόσφαιρα της αμφιβολίας και της ασάφειας, επιβάλλει να τον ξεχωρίζουμε εντελώς από τον καθιερωμένο τύπο της ελληνικής ηθογραφίας*». Τα στοιχεία αυτά συνθέτουν πράγματι την τοπιογραφία της εκφραστικής του Βουτυρά και διαμορφώνουν τους χαρακτήρες των ηρώων του. Η γενικότητα, ωστόσο, της περιγραφής του Δημαρά δεν μπορεί να συλλάβει και να αποδώσει τη δραματική ιδιαιτερότητα των χαρακτήρων και του πεπρωμένου που αυτοί ακολουθούν, καθώς επιχειρούν απελπισμένα να βιώσουν την «*αρρωστημένη*» ζωή τους και να την «*μεταφράσουν*», με σπασμωδικές ενέργειες, αποσπασματικές πράξεις, «*μπερδεμένα*» συναισθήματα, όνειρα και εφιάλτες, σε κάτι που μοιάζει με ζωή, με επιθυμία, με προσδοκία μέλλοντος ή με διεκδίκηση του παρόντος. Μέσα σε ένα κοινωνικό περιβάλλον ασφυκτικό, που προκαθορίζει τη μοίρα των ηρώων της μυθοπλασίας του Βουτυρά, που δημιουργεί τους απόκληρους και τους απελπισμένους, τους ανθρώπους χωρίς «*θέση στον ήλιο*», ως βεβαίωση και βεβαιότητα των μηχανισμών κυριαρχίας του, οι ήρωες του βυθίζονται όλο και

περισσότερο στη δική τους δυστυχία, ταπεινοί και καταφρονεμένοι, στα υπόγεια των συναισθηματικά αδιέξοδων διαδρομών τους, και προσφέρονται ολοκληρωτικά και με τη δική τους θέληση βορά στο προκαθορισμένο πεπρωμένο τους. Η μυθοπλασία του Βουτυρά αντλεί σχεδόν αποκλειστικά από το ριζικό των περιθωριακών, των ανθρώπων με την πλάτη κολλημένη στον τοίχο, των λούμπεν, σε μια εποχή όπου διαμορφώνεται το άγριο πρόσωπο της κοινωνικής, ηθικής και συναισθηματικής εξαθλίωσης ανθρώπων, τους οποίους διαφεντεύει ένας εξίσου άγριος θεός. «*Η τροπή προς κοινωνικές τάξεις, που δεν είχαν ως τότε απασχολήσει τη λογοτεχνία μας και οι οποίες τώρα άρχιζαν να παίρνουν συνείδηση του εαυτού τους, αποτελούσε έναν πρόσθετο λόγο της επιτυχίας του Βουτυρά. Η νεότερη πνευματική ομάδα που αρχίζει τότε να διαμορφώνεται, δεν ικανοποιείται πια από τις χαρακτηριστικές επιδιώξεις, των οποίων την αρχή ορίζουμε συμβατικά γύρω στα 1880*», σημειώνει και πάλι ο Κ.Θ. Δημαράς.

Η μυθοπλασία του Βουτυρά, εντυπωσιακή σε όγκο, είναι εξαιρετικά άنيση. Βιαστική και υφολογικά ανεπεξέργαστη, μοχθεί να «πει», αδιαφορώντας πολλές φορές γι' αυτό που λέει ή λιμνάζοντας μέσα σε συναισθηματισμούς, κοινοτοπίες και αφελείς στάσεις. Είναι άنيση, μα θα αρκούσαν μόνο μερικές από τις έξοχες «νουβέλες» του για να ακυρώσουν την ανισότητα και να εδραιώσουν τον Δημοσθένη Βουτυρά ως μια από τις σημαντικότερες μορφές της νεοελληνικής μας πεζογραφίας. Σ' αυτές τις νουβέλες (η μορφή αυτή μυθοπλασίας, που εγκαινιάστηκε στο γερμανικό Ρομαντισμό, υπήρξε η αγαπημένη μορφή των λαϊκών εξιστορήσεων και αφηγήσεων στην εποχή στην οποία έγραψε ο Βουτυράς), η δραματική ιδιαιτερότητα των ηρώων του Βουτυρά έχει μια εντελώς συγκεκριμένη πηγή από την οποία αναδύεται και ένα εντελώς συγκεκριμένο πεπρωμένο προς το οποίο οδεύει: ο κοινωνικός παρίας και η μοίρα του ενθηκούνται στις ασαφείς και θολές μορφές των ηρώων και κινούν τα νήματα των συναισθηματικών τους αντιδράσεων, των πράξεων και των προσδοκιών τους. Οι νουβέλες περιελίσσονται γύρω από αυτόν τον κεντρικό αναφορικό άξονα, ο οποίος χρησιμεύει ως καταγωγική περιοχή των χαρακτήρων της μυθοπλασίας και τους κατευθύνει στο πεπρωμένο τους, τους «διαμορφώνει» και διαφεντεύει το ριζικό τους μέσα στον κόσμο και τα όνειρά τους.

Αλλά ο παρίας χρειάζεται πάντα έναν άλλον παρία για να νιώσει παρίας. Έτσι, οι ήρωες του Βουτυρά εσωτερικεύουν ο ένας τη μοίρα του άλλου, έγκλειστοι μέσα στον αδιέξοδο κύκλο ενός σκληρού παιχνιδιού, του οποίου οι κανόνες έχουν δημιουργηθεί ερήμην τους από ένα περιβάλλον (εκείνο της μόλις ανερχόμενης ελληνικής αστικής τάξης), το οποίο γνωρίζει να δρα μόνο μέσω του αποκλεισμού, γεννώντας και εκτρέφοντας τους απόκληρους ως επακόλουθη συνέπεια της ανόδου του στη σκηνή του κοινωνικού και πολιτικού. Ωστόσο, και αυτό ακριβώς διαχωρίζει τις μυθοπλασίες του Βουτυρά από την κοινωνική νουβέλα, δηλαδή την περιγραφική αφήγηση και την ηθογραφία. Οι παρίες του είναι οι αποκλεισμένοι, οι οποίοι τελικά αυτοαποκλείονται, αποδεχόμενοι τον αποκλεισμό τους, ενστερνιζόμενοι το ριζικό τους με δραματική τρυφερότητα, και μέσα σ' αυτόν τον εσωτερικευμένο κοινωνικό, ψυχικό και συναισθηματικό αποκλεισμό ζουν μια μίμηση ζωής με πάθος και αντάρα, μια σχεδόν ντοστογιεβσκική προσήλωση στο σκοτεινό τους κόσμο και στη δυστυχία τους.

«*Ο παρίας*», γράφει με εντελώς διαφορετική αφορμή η Ελένη Βαρίκα, «*είναι ταυτόχρονα ο αποδιοπομπαίος άλλος, μια μεταφορά του αποκλεισμού, και ο εαυτός μας, μια μεταφορά του αυτοαποκλεισμού, της αυτοπεριθωριοποίησης, της μοναξιάς ως επιλογής*». Αυτή ακριβώς είναι η δυναμική της αντίδρασης των ταπεινών και καταφρονεμένων του κόσμου που αφηγείται η μυθοπλασία του Βουτυρά. Οι ήρωες του είναι πράγματι μια μεταφορά του κοινωνικού αποκλεισμού, αλλά προπάντων είναι μια μεταφορά του ίδιου του αποκλεισμένου εαυτού τους ως πεπρωμένου το

οποίο οι ίδιοι επιφυλάσσουν στον εαυτό τους: αποκλεισμός και αυτοαποκλεισμός αποτελούν ένα είδος ταυτολογίας, μέσα στην οποία οι ήρωες βυθίζονται και ορίζουν τον εαυτό τους, τη μοίρα τους, το παρόν τους και το μέλλον τους. Δεν υπάρχει μια κοινωνική συνείδηση στους απόκληρους του Βουτυρά. Ούτε καν ένα χλομό φως ανάστασης και εξεγερμένης ύπαρξης. Οι «αποξενωμένοι» έχουν δεχτεί την «αποξένωση», την έχουν εσωτερικεύσει, είναι η μόνη πραγματικότητά τους και ταυτόχρονα η μόνη τους παρηγοριά. Ένας κόσμος «ρομαντικής φαντασίας» εισβάλλει στο πεπρωμένο των χαρακτήρων του δράματος που εξιστορούν οι νουβέλες του Βουτυρά. Μια μετα-ρομαντική φαντασία γεννά τον παρία, που το ριζικό του δεν είναι διόλου διαφορετικό από εκείνο ενός ρομαντικού ήρωα, ο οποίος μέσα στη σκοτεινιά, την ασάφεια, τη θολή ατμόσφαιρα των συναισθημάτων του, κοιτάζει τον κόσμο και τον εαυτό του μέσα από έναν παραμορφωτικό καθρέφτη που δίνει άλλη διάσταση σε πράξεις και συναισθήματα, σε αντιδράσεις και εσωτερικές εξεγέρσεις.

Οι ήρωες του Βουτυρά δεν διανοούνται να καταγγείλουν. Δεν είναι η κοινωνική αδικία που τους αφορά, μολονότι είναι τα θύματα της κοινωνικής αδικίας και του κοινωνικού αποκλεισμού. Η κοινωνική κριτική ελάχιστα παρεμβαίνει στη μορφοπλασία του συγγραφέα. Εκείνο που γοητεύει είναι το πάθος, η βουή και η αντάρα ανθρώπων που περιθωροποιούν τον εαυτό τους, ανθρώπων που πάσχουν όχι εξαιτίας της κοινωνικής τους μοίρας, αλλά εξαιτίας της μοίρας που οι ίδιοι χαράζουν, που οι ίδιοι προαναγγέλλουν και ακολουθούν. Το εξεγερμένο εγώ, η συνείδηση μιας εξέγερσης, μιας κοινωνικής ανατροπής και μιας τροπής προς τη συνειδητότητα δεν βρίσκονται μέσα στην προοπτική των ηρώων, αλλά ούτε και μέσα στα έργα και στις ημέρες τους. Και αν η μοίρα των κοινωνικών τάξεων «που δεν είχαν ως τότε απασχολήσει τη λογοτεχνία μας και οι οποίες τώρα άρχιζαν να παίρνουν συνείδηση του εαυτού τους, αποτελούσε έναν πρόσθετο λόγο της επιτυχίας του Βουτυρά», κατά τη διατύπωση του Κ.Θ. Δημαρά, αυτό γίνεται ερήμην των ηρώων της μυθοπλασίας αλλά και εναντίον τους. Το πεπρωμένο των ανθρώπων που ζουν μέσα στις νουβέλες του Βουτυρά είναι το πεπρωμένο εκείνων που, χωρίς καμία συνείδηση της κοινωνικής τους δυστυχίας και χωρίς καμιά αυτοσυνείδηση, έχουν μετατρέψει τον αποκλεισμό σε μια κατάσταση εσωτερική, σχεδόν σαν επιλογή. Οι ήρωες του Βουτυρά «επιλέγουν» συναισθηματικά να είναι παρίες. Άβουλοι τελικά και μοιρολάτρες οι ήρωες του Βουτυρά, με χαμένη την ψυχική τους ισορροπία περιφέρονται χωρίς κανένα ιδανικό, που να δικαιώνει την ύπαρξη τους. Το ψυχικό κλίμα της πεζογραφίας του είναι διαβρωτικό, ενώ στενάζει βαθιά κάτω από το καταθλιπτικό βάρος της απαισιοδοξίας. Ο Δ. Βουτυράς κατείχε τη δύναμη να υποβάλλει αυτή την ατμόσφαιρα στους αναγνώστες του, χάρη στους αφηγηματικούς του τρόπους την ελλειπτική και την υπαινικτική του έκφραση μπόρεσε να προσδώσει στην υποβολή αυτή μian ευρύτερη ψυχική και συμβολική προέκταση.

Παρότι ο Βουτυράς υπήρξε ο συγγραφέας, που έστρεψε την πεζογραφία από την επαρχιακή στην αστική ηθογραφία και στην έμμεση έως υποβλητική απόδοση της σύνθετης ψυχοσύνθεσης του μικροαστού, το έργο του δεν βρήκε ανάλογη ανταπόκριση ανάμεσα στους κριτικούς και στο αναγνωστικό κοινό. Αυτό οφείλεται στο γεγονός, ότι ως ο συγγραφέας και ως προσωπικότητα υπήρξε άνισος και αντιφατικός και, ότι το έργο του υπήρξε πιστή αντανάκλαση της προσωπικής του ιδιαιτερότητας. Στην αρχή βέβαια αγαπήθηκε δημιούργησε ανάμεσα στους συγγραφείς μια τάση, που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί ως η ποίηση των νικημένων από τη ζωή, επειδή όμως έμενε ανεξέλικτος, ότι θεωρήθηκε αρχικά θετικό, προσμετρήθηκε αργότερα στα αρνητικά του. Για μεγάλο διάστημα αγνοήθηκε χάριν και των ατελειών του ύφους του, σήμερα, αρκετοί κριτικοί πιστεύουν, πως το έργο του Βουτυρά έχει υποτιμηθεί, μια και διαθέτει έναν αυθεντικό δυναμισμό. Ο

ρεαλισμός του, είναι γεγονός, πως έγινε δεκτός από την κριτική με αρκετή επιφύλαξη κατά τον Β. Αθανασόπουλο εξαιτίας μιας ωραιολατρικής καταγωγής, παράλληλα θεωρήθηκε περιορισμένος από την άποψη της θεματολογίας και της χαρακτηριστικής: οι μυθιστορηματικοί χαρακτήρες του δεν έγιναν δεκτοί ως αντιπροσωπευτικοί τύποι, αλλά ως ιδιόρρυθμοι ή και ανισόρροποι. Ο Βουτυράς εμπνεόμενος από την προσωπική του ζωή εισήγαγε στη λογοτεχνία το πάθος αλλά και το μίσος του μειονεκτικού ανθρώπου του νικημένου και χαμένου από τις περιστάσεις της ζωής. Πρόκειται για ένα πάθος, που εκδηλώνεται μέσω της υπερβολής φτάνοντας σε ιδιάζουσες καταστάσεις, που τείνουν προς το οριακό. Οι περιγραφές είναι χαρακτηριστικές αυτού του ρεαλισμού, που ρέπει προς το οριακό, επικεντρώνονται σε αυτό, που βλέπει ή που νομίζει πως βλέπει ο χαρακτήρας, διακρίνονται από μια αίσθηση του πραγματικού, η οποία δεν απορρέει από την αντικειμενική διάσταση του αντικειμένου της περιγραφής αλλά από την υποκειμενική βίωση του. Η περιγραφή αποτελεί βασικό μηχανισμό της αφήγησης του Βουτυρά, συνήθως αυτό, που συμβαίνει δεν αποδίδεται μέσα από τη διήγηση μιας έντονης δράσης, αλλά μέσα από μια ροπή προς την παρατήρηση. Η παρατηρητική δύναμη της αφήγησης εμφανίζεται ως περιστασιακή και τυχαία, ουσιαστικά όμως μέσα από την φυσική περιφορά της ματιάς επισημαίνονται και συλλέγονται τα θραύσματα μιας πραγματικότητας, που αποδίδεται όχι με τρόπο συστηματικό, επιθετικό αλλά μια προσέγγιση φιλική. Με τον τρόπο αυτό ο ρεαλισμός με τον οποίο αποδίδεται το υπαρκτό μπορεί να δείχνει πολύ μπρεσιονιστικός αλλά στην ουσία είναι αυθεντικός και αβίαστος. Οι άνθρωποι βλέπουν ελλειπτικά αυτό, που τους περιβάλλει, όταν μιλούν μεταξύ τους ανοίγονται σε διαλόγους ταυτόχρονα ανεπιτήδευτους και ψυχολογημένους. Αυτοί οι διάλογοι λειτουργούν με τον τρόπο των περιγραφών, αποδίδουν την πραγματικότητα ελλειπτικά και άσκοπα. Την αποδίδουν, όπως τη ζούμε, όπως τη βιώνουμε, ως δική μας ζωή

### **Β. Λογοτεχνία του τύπου: Ένας χαρακτηριστικός δείκτης: Ο Δ. Βουτυράς**

Λογοτεχνία του τύπου είναι η λογοτεχνία, που ασκείται μέσα από τον τύπο μετατρέποντας, έτσι, με σχετικό ή απόλυτο τρόπο τους συγγραφείς σε δημοσιογράφους. Το βιβλίο για ένα μεγάλο διάστημα κυκλοφορούσε σε μικρό κύκλο, οργανωμένος τύπος δεν υπήρχε, το κοινό ήταν αδιάφορο και οι λογοτέχνες έπρεπε με κάποιο τρόπο να ζήσουν. Οι περισσότεροι έβρισκαν διέξοδο στην εφημερίδα, επιδόθηκαν, ειδικά, στο χρονογράφημα και ανέπτυξαν σημαντικά αυτό το λογοτεχνικό είδος. Συνέπεια αυτού ήταν η αναβάθμιση σίγουρα του ημερήσιου τύπου, από την άλλη, όμως, και η λίγο ως πολύ αλλοίωση των λογοτεχνών-δημοσιογράφων ήταν γεγονός. Αυτή η κατάσταση είναι χαρακτηριστική στο χώρο της κυκλοφορίας των εντύπων στην μετά το 1880 ελληνική πραγματικότητα. Γενικά θα μπορούσε να ισχυρισθεί κανείς, πως όλη η πνευματική ζωή συνδέεται με τον τύπο αυτό το διάστημα, πολλαπλασιάζοντας τις συνέπειες πέρα και πάνω από αυτές, που αναφέρθηκαν, περνώντας σε επίπεδο ιδεολογικό, γλωσσικό, αισθητικό κ.α..

Ένας συγγραφέας, αντιπροσωπευτική περίπτωση προκειμένου να προσεγγισθεί το όλο πρόβλημα, που χαρακτηρίζει συνολικά την πεζογραφία της περιόδου του μεσοπολέμου, είναι ο Δ. Βουτυράς. Για να κατανοηθεί, ωστόσο, η περίπτωση Βουτυρά θα πρέπει προηγούμενα να ληφθούν υπόψη όλες εκείνες οι κοινωνικές συνθήκες, κάτω από την δράση των οποίων αλλά και, τη διαρκή αλλαγή τους, η Ελλάδα των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα και της δεκαετίας του 20 δίνει προς τα έξω μιαν εικόνα ενός πολύχρωμου μωσαϊκού, όπου τα λαϊκά, τα μικροαστικά και περιθωριακά στοιχεία παίζουν ένα σημαντικό ρόλο. Εδώ, θα πρέπει να συνυπολογισθούν αλλαγές, που φέρουν ανατροπές στην κοινωνική δομή της ελληνικής κοινωνίας, όπως η



εσωτερική και η εξωτερική μετανάστευση, η συγκέντρωση αγροτικών πληθυσμών στην πρωτεύουσα, η δημιουργία μιας συνοικιακής ζώνης έξω από το κέντρο της πόλης (βλ. Κερένια κούκλα- Χρηστομάνος), καθώς και το 1.500.000 πρόσφυγες, που εγκαταστάθηκαν στη χώρα μετά τη μικρασιατική καταστροφή.

Είναι η στιγμή του Δ. Βουτυρά και του αστικού μυθιστορήματος, εάν θεωρήσουμε το *αστικό* ως τοπικό προσδιορισμό, ως απλή αλλαγή του ηθογραφικού σκηνοικού. Μόνιμος θαμώνας των λαϊκών συνοικιών της πρωτεύουσας ο Βουτυράς μετακινείται πολλές φορές και σε καθαρά αγροτικό περιβάλλον ακολουθώντας τα ίχνη των ηρώων του. Μπορούμε να μιλούμε στην περίπτωση του για μια *ηθογραφική μεταμόρφωση*, που είναι στην ουσία της αλλαγή του χώρου, δηλαδή, μια απλή μετακόμιση από το χωριό στην πόλη. Παρόλα αυτά, κάτι άλλο συμβαίνει εδώ. Σχηματοποιώντας κάπως τα πράγματα, αυτό που συμβαίνει με τον Βουτυρά είναι, ότι έχουμε μια κατάργηση των διαχωριστικών γραμμών ανάμεσα στον συγγραφέα, στον αφηγητή, στους ήρωες και στο κοινό, οι αποστάσεις έχουν σχεδόν εκμηδενιστεί. Ένας μέσος άνθρωπος, μέσης ή χαμηλής παιδείας μιλάει σε μέσους ανθρώπους για μέσους ανθρώπους. Η κυριαρχία των μέσων όρων ανάγει σε απόλυτο μέτρο τον μικροαστισμό. Όλα το μαρτυρούν, η μοιρολατρία και η αναρχική ή επιφανειακή επαναστατικότητα, η κοινότητα, μυθική σκέψη, το μέτριο γούστο και το άνευρο ύφος, η προχειρογραφία και η έλλειψη πάθους, εξέλιξης. Διαβάζω τον Βουτυρά σήμερα μπορεί να σημαίνει, περισσότερο από τον συγγραφέα διαβάζω την εποχή του, τους αναγνώστες του.

Ο Βουτυράς δεν θα μπορούσε να έχει παράπονο για την επιτυχία του, τα ημερήσια και τα περιοδικά έντυπα των πρώτων δεκαετιών του 20<sup>ου</sup> αιώνα είναι γεμάτα από διηγήματα του. Ο συγκεκριμένος συγγραφέας δεν αποτελεί μεμονωμένο παράδειγμα, απλά τοποθετείται σε δύο ακραία όρια: στη λογοτεχνία του τύπου από τη μια με το χρονογράφημα και στην παραλογοτεχνία με το λαϊκό ανάγνωσμα από την άλλη. Ωστόσο, ο ίδιος δεν υπήρξε ούτε δημοσιογράφος ούτε καλλιέργησε συνειδητά το λαϊκό ανάγνωσμα, παρά τις ιδιοτυπίες του όμως η περίπτωση του υπακούει στην ίδια λογική, προϋποθέτει την ύπαρξη ενός αστικο-λαϊκού κοινού, το οποίο παρουσιάζει εκλεκτικές συγγένειες με τον συγγραφέα. Στην επαφή του με αυτό το κοινό αλλά και στην αδιαμφισβήτητη ατμόσφαιρα του έργου του οφείλει την επιτυχία του ο Βουτυράς. Καταργώντας άλλωστε τις διαχωριστικές γραμμές ο κόσμος του αποβαίνει ένας ζωντανός δείκτης του πολύμορφου μεσοπολέμου.

Αν θα μιλήσουμε για λογοτεχνία, όλα οδηγούν σε ένα κράμα αυτή την εποχή ρομαντικών και ηθογραφικών κατάλοιπων, συνδυασμένων με νατουραλιστικά ρεαλιστικά και συμβολιστικά στοιχεία. Άνθρωπος του καιρού του ο Βουτυράς βρίσκεται σε ένα σταυροδρόμι, όπου συνυπάρχουν τα πάντα ανάμεικτα, έτσι, ο ίδιος είναι ταυτόχρονα ηθογράφος, ρεαλιστής ακόμη και, προσυμβολιστής. Παρότι, όμως κατακλύζεται από δυνατότητες, αδυνατεί να επιλέξει αποφασιστικά και να επιδοθεί σε μακρόπνοα έργα. Βρισκόμαστε στη δεκαετία του '20 και αυτό που επικρατεί δεν είναι η πίστη, αλλά η φυγή και η ηττοπάθεια. Στην ποίηση για παράδειγμα θα βρούμε τους *Μοιραίους* του Βάρναλη και τους *Ιδανικούς αυτόχειρες* του Καρυωτάκη. Ο Παλαμάς και μαζί του η ποίηση της γενιάς του '80, το όραμα για συλλογικότητα και εθνική ανόρθωση δεν υπάρχει, η μικρασιατική καταστροφή σηματοδοτεί την εμφάνιση ενός νέου χωρόχρονου με συμβολισμούς καθόδου ή καταβύθισης. Πολύ συχνά αυτές οι κάθοδοι οδηγούν σε κάποια έξοδο, όπως στον πόλεμο στην περίπτωση της *Ζωής εν τάφω* του Μυριβήλη ή στην καθημερινότητα της συνοικιακής χαμοζωής, όπου κυριαρχεί η ταβέρνα του Βουτυρά. Η ταβέρνα που μέσα στη λογοτεχνία και με τα μέσα της λογοτεχνίας μεταμορφώνεται σε σύμβολο ποικίλων αδιεξόδων. Η ατμόσφαιρα του καταγωγικού είναι φτωχή σε οξυγόνο αλλά πλούσια σε λειτουργίες, μπορεί να διαιρεί ταυτόχρονα και να ενώνει, να υπογραμμίζει την αντίθεση κέντρου

περιφέρειας διαχωρίζοντας τη συνοικιακή φτωχολογιά από την καλή κοινωνία της πόλης και από τον αγροτόκοσμο του χωριού. Να ενώνει, δηλαδή, να φέρνει σε επαφή τους μικροαστούς ή τους περιθωριακούς της γειτονιάς με τους διανοούμενους και τους μποέμ.

Η γενιά του '20 είναι μια οργισμένη γενιά από τραυματισμένους ψυχικά ανθρώπους στους οποίους υπάρχει η ανάγκη φυγής και συχνά η λύση της ρετσίνας και των τεχνητών παραδείσων. Πρόκειται για μια γενιά, που, ωστόσο, ανάμεσα σ' αυτά διακρίνεται και για τον μικροαστικό της χαρακτήρα. Ο κόσμος βέβαια του καταγωγικού και του περιθωρίου δεν της είναι ξένος, όλα οδηγούν σ' αυτόν, τα ναρκωτικά, η συχνή ομοφυλοφιλία, οι κοινωνικοί προβληματισμοί, το άγχος της αποδημίας, ο συμβολισμός, ο νεορομαντισμός, η μπωντλαιρική παράδοση και οι μποέμικες επαναστατικές πόζες. Σπάνια κατά τον Τερζάκη παρουσιάστηκε μια τόσο ετερόκλητη και ασύνδετη γενιά, συνδυάζοντας τα γνωρίσματα μιας σπασμοδικής και απεγνωσμένης ζωτικότητας με τα συμπτώματα της πιο άπιστης και στείρας παρακμής. Με αυτούς τους όρους η απήχηση του Βουτυρά είναι ευνόητη σε μια κοινωνία, όπου ο αγροτικός χαρακτήρας υποχωρεί αναβαθμίζοντας το λαϊκό στοιχείο της πόλης. Οι μεταβάσεις είναι πολλαπλές: από τον υπαίθριο χώρο στον κλειστό χώρο, από τις αγροτικές εξεγέρσεις στους εργατικούς αγώνες, από το δημοτικό τραγούδι στο ρεμπέτικο. Πρόκειται για μια κοινωνία κλονισμένη, υποχρεωμένη, επιπλέον, να αντιμετωπίσει τις συνέπειες του πρώτου παγκοσμίου πολέμου, την ήττα του '22 και την προσφυγιά. Τα όρια είναι ρευστά και ασαφή, από τη λογοτεχνία στην παραλογοτεχνία η απόσταση λιγοστεύει. Από το 1927 ο Βουτυράς στρέφεται προς το φανταστικό αφήγημα εξερευνώντας τον χώρο της επιστημονικής φαντασίας, ίσως, να είναι μια προσπάθεια προσαρμογής στο νόμο της προσφοράς και της ζήτησης, ο τελικός, πάντως, στόχος είναι το μεγάλο κοινό. Το κοινό της πόλης με όλες τις διαβαθμίσεις και τις προτιμήσεις του, που τρέφεται με εύπεπτα αναγνώσματα όπως: *Ο Τυμφορηστός, Η Ωραία του Πέραν, η Γόησσα των Αθηνών, Η Προσφυγοπούλα*. Βέβαια, η προχειρότητα βασιλεύει, φτηνές εκδόσεις με πολλά λάθη, γλωσσική Βαβέλ και κακόγουστες μεταφράσεις για μαζικά κατανάληψη. Η δημοσιογραφία θριαμβεύει, η σύγχυση κυριαρχεί, ένας ολόκληρος κόσμος συγκεντρώνεται στις παρυφές της Αθήνας και σε άλλες πόλεις μιλώντας μια ανάμεικτη γλώσσα και γονιμοποιώντας αυτό, που ονόμασε ο Τ. Άγρας *νεοαστικό ρεαλισμό*.

## Γ. Εργογραφία

### Ι. Πεζογραφία

*Λεωνίδα Λαγκάς*, τυπ. Σφαίρα, Πειραιάς 1903.

*Ο Λαγκάς και άλλα διηγήματα*, εκδ. Γράμματα, Αλεξάνδρεια 1915.

*Παπάς ειδωολάτρης και άλλα διηγήματα*, εκδ. Βασιλείου, Αθήνα 1920.

*Οι αλανιάρηδες*, εκδ. Γράμματα, Αλεξάνδρεια 1921.

*Τριάντα δύο διηγήματα*, εκδ. Γανιάρης, Αθήνα 1921.

*Ζωή αρρωστημένη κι άλλα διηγήματα*, εκδ. Ελευθερουδάκης, Αθήνα 1921.

*Μακριά απ' τον κόσμο και άλλα διηγήματα*, εκδ. Σιδέρης, Αθήνα 1921.

*Το γκρέμισμα των θεών και άλλα διηγήματα*, εκδ. Γανιάρη και Σίας, Αθήνα 1922.

*Ο θρήνος των βοδιών και άλλα διηγήματα*, εκδ. Γράμματα, Αλεξάνδρεια [1922] 1923.

*Φως στο σκοτάδι και άλλα διηγήματα*, εκδ. Ακ. Βιβλιοπωλείου, Αθήνα 1923.

*Διωγμένη αγάπη και άλλα διηγήματα*, εκδ. Βασιλείου, Αθήνα 1923.

*Όνειρο που δεν τελειώνει και άλλα διηγήματα*, εκδ. Ελευθερουδάκης, Αθήνα 1923.

*Ο νέος Μωυσής και άλλα διηγήματα*, τυπ. Αθηνά Ι.Ράλλη, Αθήνα 1923.

*Η αριστοκρατική γειτονιά και άλλα διηγήματα*, εκδ. Βασιλείου, Αθήνα 1924.

*Η σιδερένια πόρτα*, εκδ. Βιβλιοπωλείου Η Λογοτεχνία, Αθήνα 1925.

- Τροφή στο θάνατο*, εκδ. Τσουκαλάς, Αθήνα 1926.  
*Είκοσι διηγήματα*, εκδ. Δημητράκος, Αθήνα [1926 ή 1927].  
*Στη χώρα των σοφών και των αγρίων*, τυπ. Αθηνά, Αθήνα 1927.  
*Μέσα στην κόλαση*, εκδ. Δημητράκος, Αθήνα 1927.  
*Μες στους ανθρωποφάγους και άλλα διηγήματα*, εκδ. Εστία, Αθήνα 1928.  
*Από τη Γη στον Άρη*, εκδ. Δημητράκος, Αθήνα 1929.  
*Ανάσταση νεκρών και άλλα διηγήματα*, εκδ. Δημητράκος, Αθήνα 1929.  
*Στους άγνωστους Θεούς*, εκδ. Δημητράκος, Αθήνα 1930.  
*Η επανάσταση των ζώων και άλλα διηγήματα*, εκδ. Δημητράκος, Αθήνα 1931.  
*Η όρνιθα ζύνοντας το μάτι της*, εκδ. Δημητράκος, Αθήνα 1932.  
*Μέρες τρόμου*, τυπ. Τα Χρονικά, Αθήνα 1932.  
*Ύστερα από εκατομμύρια χρόνια και άλλα διηγήματα*, εκδ. Δημητράκος, Αθήνα 1932.  
*Κάλπικοι πολιτισμοί*, εφ. Ανεξάρτητος, Αθήνα 1934.  
*Μιλούν και οι νεκροί*; εφ. Ελληνικόν Μέλλον, Αθήνα 1934.  
*Το τραγούδι του κρεμασμένου και άλλα διηγήματα*, εφ. Ανεξάρτητος, Αθήνα 1935.  
*Νύχτες μαγείας*, εκδ. Καραβίας, Αθήνα 1938.  
*Το σπίτι των ερπετών*, εκδ. Καραβίας, Αθήνα 1939.  
*Ο έρωτας στους τάφους*, εκδ. Πήγασος, Αθήνα 1943.  
*Τρικυμίες*, εκδ. Οι φίλοι του βιβλίου, Αθήνα 1945.  
*Αργό ξημέρωμα*, τυπ. Κατσιώρη, Αθήνα 1950.

## **II. Μελέτες**

*Τα σύμβολα στα όνειρα. Όνειρα ψυχή*. Αθήνα, Δημητράκος, 1933.

## **III. Συγκεντρωτικές εκδόσεις**

- Άπαντα, Δίφρος, Αθήνα 1958 (εισ. Βάσου Βαρίκα).  
 Άπαντα, Δίφρος, Αθήνα 1960 (εισ. Νίκου Κατηφόρη).  
 Διηγήματα, Βουκουρέστι 1965 (επιλ. εισ. Τάκη Αδάμου).  
 Άπαντα Α΄ - Γ΄. Δελφίνοι, Αθήνα 1994 - 1995 (εισ. επιμ. Βάσιας Τσοκόπουλος).

## **Δ. Ενδεικτική Βιβλιογραφία**

- Αδάμος Τ.: «*Η ζωή και το έργο του Δημοσθένη Βουτυρά*», Βουκουρέστι 1965.  
 Αλήτης Π.: «*Δημοσθένης Βουτυράς*», εφ. Γράμματα Δ΄ (Αλεξάνδρεια), αρ.38, 9-10/1917, σ.388-407.  
 Βασαρδάνη Β.: «*Δ.Βουτυράς. Πρωτοπόρος και άγνωστος*», περ. Διαβάζω 297, 1992, σ.51-55.  
 Βασαρδάνη Β.: «*Δημοσθένης Βουτυράς*», Η παλαιότερη πεζογραφία μας (1900-1914), Σοκόλης, Αθήνα 1997, σ.280-322.  
 Βουτουρής Π.: «*Ο Δημοσθένης Βουτυράς και το αστικό διήγημα: ένας ακόμη μύθος της κριτικής*», Αθήνα 1995 σ.273-282.  
 Ζήρας Α.: «*Βουτυράς Δημοσθένης*», Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό2. Αθήνα 1984.  
 Κατηφόρης Ν.: «*Ο πρωτοπόρος Βουτυράς*», περ. Το περιοδικό μας 10 (Πειραιάς), 4/1959, σ.235-237.  
 Κουκούλας Λ.: «*Εξ αφορμής της Ζωής Αρρωσπεμένης*», περ. Μούσα 8, 3/1921 και 9, 4/1921, σ.128-131 και 144-146.  
 Ξενόπουλος Γ.: «*Ο Λαγκάς υπό Δημοσθένη Ν.Βουτυρά*», περ. Παναθήναια .Γ΄, 31/5/1903, σ.507-508.  
 Παλαμάς Κ.: «*Διηγηματική λογοτεχνία*», Κριτική Α΄, 1903, σ.361-366.  
 Παναγιωτόπουλος Ι.Μ.: «*Το νεοελληνικόν διήγημα. Ο Βουτυράς, η αισθητική και ο κ.Παρορίτης*», εφ. Ελεύθερος Λόγος, 20/6/1924.  
 Παρορίτης Κ.: «*Το πρόβλημα Βουτυρά*», περ. Ο Νουμάς 2 (781), ΚΑ΄, 3-4/1924, σ.117-129.1

Πολιτάρχης Γ.Μ.: «*Βουτυράς Δημοσθένης*», Μεγάλη Εγκυκλοπαίδεια της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας 4. Αθήνα

Σαχίνης Α.: «*Αναζητήσεις της μεσοπολεμικής πεζογραφίας*», Θεσσαλονίκη 1978, σ.16-18.

Παπαλεοντίου Λ.: «*Οι παράλληλοι δρόμοι του Δημοσθένη Βουτυρά και του Νίκου Νικολαΐδη*», περ. Ελίτροχος 13, Φθινόπωρο 1997, σ.76-84.

Τερζάκης Α.: «*Δημοσθένης Βουτυράς*», περ. Νέα Εστία 16, Η', 15/11/1934, αρ.190, σ.1015-1022.

Τσίρκας Σ.: «*Ο διηγηματογράφος Δημοσθένης Ν. Βουτυράς*», Αλεξάνδρεια 1948, σ.28-48.

Τσοκόπουλος Β.: «*Χρονικό της ζωής του Δημοσθένη Βουτυρά*», Άπαντα Α', Αθήνα 1994, σ.9-50.

Τσοκόπουλος Β.: «*Δημοσθένης Βουτυράς, ένας μοναχικός πρωτοπόρος*», περ. Η λέξη 137, 1-2/1997, σ.13-20.

Χάρης Π.: «*Το νεοελληνικόν διήγημα. Το πρόβλημα Βουτυρά*», εφ. Ελεύθερος Λόγος, 16/6/1924.

**Αφιερώματα περιοδικών**

**Διαβάζω** 298, 11/11/1992.

**Επιθεώρηση Τέχνης Ζ'**, 4/1958, αρ.40, σ.206-237.

**Νέα Εστία** 64, ετ. Α Β', Χριστούγεννα 1958, αρ.755, σ.1-68.

## **Ε. Κείμενα:**

### **Ο Θάνατος του Χρονογραφήματος του Ν. Δήμου (Δοκίμιο)**

[*Σημείωση: το κείμενο αυτό γράφτηκε το 1991. Ζούσαν τότε ο Νίκος Πολίτης, η Ελένη Βλάχου, και ο Φρέντν Γερμανός. Οι δικές μου προσπάθειες για την αναβίωση του κλασικού 'λογοτεχνικού' χρονογραφήματος ξεκίνησαν το 1979 στα Επίκαιρα και συνεχίστηκαν στο Βήμα (83-87) και την Καθημερινή (89-90, 94-95). Ωστόσο, όσο περνούσε ο καιρός, υπέκυπτα και εγώ στην τάση της πολιτικολογίας – έτσι λίγα από τα κείμενα στο Έθνος της Κυριακής (1998-2000) ανήκουν στο «καθαρόαιμο» είδος.]*

Το Ελληνικό χρονογράφημα πέθανε μια βραδιά της δεκαετίας του '70. Κανείς δεν σημείωσε την ημερομηνία. Οι εφημερίδες - οι αγαπημένες του εφημερίδες που το φιλοξενούσαν τόσα χρόνια - δεν έγραψαν λέξη. Μάλιστα συνέχισαν να δημοσιεύουν ενυπόγραφες στήλες που τις χαρακτήριζαν *χρονογραφήματα*. Μόνο που, βέβαια, οι στήλες αυτές δεν είχαν πια καμιά σχέση με το τόσο ευαίσθητο λογοτεχνικό είδος που καλλιέργησαν ο Κονδυλάκης, ο Νιρβάνας κι ο Μελάς. Ήταν και είναι πολιτικά και παραπολιτικά σχόλια, ευθυμογραφήματα, ή απλές προσωπικές τοποθετήσεις. Ο τελευταίος καθαρόαιμος Έλληνας χρονογράφος ήταν ο Παύλος Παλαιολόγος. Είχε πατήσει τα ογδόντα, κι ωστόσο έγραφε ακόμα ως το τέλος της δεκαετίας του '70. Η κομψή και κάπως επιτηδευμένη γραφή του μπορεί να φαινόταν λίγο αναχρονιστική, όμως είχε πάντα υψηλή ποιότητα στην φράση και στην σκέψη.

Ο άνθρωπος που, χωρίς να το επιδιώξει, δολοφόνησε το χρονογράφημα, ήταν ο Δημήτρης Ψαθάς. Εξαίρετος ευθυμογράφος, δόκιμος - στο είδος του - θεατρικός συγγραφέας, σκότωσε το χρονογράφημα μολύνοντας το με το μικρόβιο της πολιτικής. Μέσα στην δεκαετία του 60 - εποχή ταραγμένη και δύσκολη - το χρονογράφημα του Ψαθά ήταν μαζί με την γελοιογραφία του Δημητριάδη εξοντωτικό πολιτικό όπλο. Σε βαρύτητα μετρούσε περισσότερο από το κύριο άρθρο των «*Νέων*». Η πολιτική κέρδισε έτσι ένα αποτελεσματικό μέσο - η λογοτεχνία όμως έχασε ένα σπάνιο είδος. Σίγουρα το χιούμορ, η ειρωνεία, το πρώτο πρόσωπο, το συναίσθημα, ο διάλογος και η δραματοποίηση (ο *Αφελής* του Ψαθά με τις υποβολιμαίες απορίες του), όλα αυτά βελτιώνουν την δραστηριότητα του πολιτικού λόγου και επιδρούν στον αναγνώστη

περισσότερο από την τυποποιημένη ρητορική των *σοβαρών* άρθρων. Πόσο μάλλον που σε εκείνη την εποχή η ειδησεογραφία, σχολιογραφία και αρθρογραφία γινόταν στην καθαρεύουσα - ενώ το χρονογράφημα (μόνον αυτό) γράφονταν στην δημοτική. Στην γλώσσα που μιλούσε άμεσα στο κοινό. Όμως, όταν βάλεις τον έντεχνο λόγο στη υπηρεσία πολιτικών, συχνά και κομματικών στόχων, τον αποδυναμώνεις. Συμβαίνει εδώ ότι με όλες τις στρατευμένες μορφές τέχνης: γρήγορα εκφυλίζονται και πεθαίνουν. Το παλιό κλασικό χρονογράφημα διαψεύδει το όνομα του: είναι διαχρονικό. Διαβάζεται εκατό χρόνια μετά με την ίδια απόλαυση. Και λόγω θεμάτων και λόγω ύφους. Αντίθετα το πολιτικοποιημένο χρονογράφημα διαρκεί όσο η εφημερίδα.

Για εκατό και πλέον χρόνια το χρονογράφημα υπήρξε ο σύντροφος και συνομιλητής του καλλιεργημένου Έλληνα. Ήταν ο καθημερινός λυρικός και φιλοσοφικός λόγος - ανάλαφρος αλλά όχι ελαφρός, ευαγάγνωστος αλλά όχι επιπόλαιος. «*Το σημερινό χρονογράφημα*» είπε ο Παύλος Νιρβάνας στον εναρκτήριο λόγο του στην Ακαδημία Αθηνών, «*είναι η καθημερινή ιστορία της ζωής και η φιλοσοφία της. Είναι η ιστορία της ζωής και του δευτερολέπτου. Συμβάντα, επεισόδια, σκηναί της ζωής ... παραλαμβάνονται από τον χρονογράφο, ιστορούνται, διυλίζονται, καλούνται να αποδώσουν την βαθύτεραν των ουσίαν και κάποτε την βαθύτεραν των έννοιαν*». Είναι χαρακτηριστικό ότι σε αυτό το σύντομο απόσπασμα η λέξη *ζωή* επανέρχεται τρεις φορές. Η *ζωή*, η καθημερινή *ζωή* του μέσου ανθρώπου, ήταν το πλαίσιο αναφοράς του χρονογράφου. Η πολιτική τον απασχολούσε μόνο στο βαθμό που επηρέαζε αυτή τη *ζωή*. Δεν έγραφε για τα πολιτικά πράγματα - κι αν τα έθιγε ήταν για να αποδώσει τα συναισθήματα, τις αντιδράσεις ή τα προβλήματα που γεννούσαν στον πολίτη. Έγραφε όμως και για την άνοιξη, την μοναξιά, τα αηδόνια, τον έρωτα - ανεξάρτητα από τους τίτλους της πρώτης σελίδας. Και έγραφε πάντα *ωραία*. Ο καλός χρονογράφος (λέγανε οι παλαιοί) *είχε πένα*. Το πρώτο χαρακτηριστικό του χρονογραφήματος, αυτό που το διαφοροποιούσε από όλη την άλλη εφημερίδα, ήταν το λογοτεχνικό στοιχείο του ύφους.

Αυτά για εκατόν τόσα χρόνια. Μέχρι που στην θεματολογία του εισέβαλε η πολιτική, όχι σαν στοιχείο του βίου, αλλά σαν κύριο θέμα - και, ακόμα χειρότερα, με συγκεκριμένη κομματική κατεύθυνση και θέση. Αντί να δίνει μορφή στα συναισθήματα και τις σκέψεις του ανθρώπου, να μιλάει για τα συνήθη (αλλά τόσο σημαντικά) συμβάντα της ζωής, το χρονογράφημα σχολίαζε πια την πρωτοσέλιδη επικαιρότητα. Η δολοφονία του Λαμπράκη, η Αποστασία, όλα τα γεγονότα της εποχής, πέρασαν με κάθε λεπτομέρεια μέσα στα κείμενα του Ψαθά. Έτσι φτάσαμε κάποτε στο σημείο να μην μπορεί κανείς να γράφει για το πάθος ή το πένθος του βίου - διότι θα ήταν *ανεπίκαιρος*. Όμως όλοι πια ξέρουν πως η επικαιρότητα είναι μια τεχνητή, κατασκευασμένη πραγματικότητα. Ένα δημιούργημα των ΜΜΕ, ένα (συνήθως κατευθυνόμενο) μοντάζ γεγονότων και πληροφοριών. Πάνω στην επικαιρότητα δεν μπορεί να βασιστεί κανένα είδος τέχνης.

Ωστόσο ο Ψαθάς είχε μεγάλη επιτυχία και βρήκε πολλούς μιμητές. Βοήθησε σε αυτό και η πίεση των διευθυντών και εκδοτών που ξαφνικά είδαν στο χρονογράφημα άλλο ένα όπλο στο πολιτικό-κομματικό τους οπλοστάσιο. «*Δεν αφήνεις την ποίηση και τα συναισθήματα - να γράφεις κάτι για τα πράγματα που μας καίνε!*» με προέτρεπε συχνά ένας διευθυντής μου. Τα *πράγματα που τους καίγανε* δεν ήταν πάντα αυτά που έκαιγαν και τους αναγνώστες. Είναι χαρακτηριστικό πως από τα κείμενα που έγραφα, τα *λογοτεχνικά* είχαν πάντα μεγαλύτερη απήχηση. Το κοινό - ταλαιπωρημένο από την άνυδρη επικαιρότητα - διψούσε για όσο πιο αυθεντικά και ανθρώπινα πράγματα. Αλλά οι διευθυντές και εκδότες στην Ελλάδα, βάζουν τους πολιτικούς τους πάτρωνες πάνω από το κοινό. Αυτούς κυρίως θέλουν να ικανοποιούν και να υπηρετούν. Από

εκεί άλλωστε πηγάζει η κακοδαιμονία του Τύπου και των ΜΜΕ γενικότερα στη χώρα μας. Μέσα λοιπόν στην μεταπολιτευτική δίνη της πολιτικοποίησης - και κομματικοποίησης - των πάντων, που να επιζήσει το κλασικό λογοτεχνικό χρονογράφημα... Κι όταν ακόμα κάποιος επιχειρούσε να το αναβιώσει, όπως δοκίμασα κι εγώ, μπορεί να κέρδιζε την επιδοκιμασία του κοινού - φάνταζε όμως σαν ξένο σώμα μέσα στην εφημερίδα. Και αντιμετώπιζε την καχυποψία των διευθυντών αλλά και των δημοσιογράφων.

Διότι όσο πιο επαγγελματικό γινόταν το περιβάλλον στις εφημερίδες, τόσο άλλαζε ριζικά το κλίμα για τους διανοούμενους και τους λογοτέχνες. Οι επαγγελματίες δημοσιογράφοι, αντί να καλοδέχονται τον επισκέπτη, αντί να τον αντιμετωπίζουν ως συνεργάτη που εμπλουτίζει το φύλλο, (το κλασικό χρονογράφημα πάντα το έγραφαν λογοτέχνες), τον βλέπουν σαν *αλεξιπτωτιστή* που ήρθε να τους ανταγωνιστεί αθέμιτα. Οι παλιότεροι θεωρούσαν τιμή τους να φιλοξενούν στην εφημερίδα έναν Παλαμά, Ροΐδη, Καρκαβίτσα, Νιρβάνα, Μελά, Ξενόπουλο. (Τέσσερις οι ακαδημαϊκοί-χρονογράφοι!) Οι νεότεροι, επηρεασμένοι από το συντεχνιακό πνεύμα, αντιμετωπίζουν εντελώς διαφορετικά κάθε *παρείσακτο*. Αντίθετα με τους δικούς μας θανάτους, οι θάνατοι των λογοτεχνικών ειδών δεν είναι ποτέ απόλυτοι. Έτσι, παρά τον γενικό *θάνατο του χρονογραφήματος* υπήρξαν και τα τελευταία χρόνια ενδιαφέρουσες στιγμές - και θα ήταν δίκαιο να τις αναφέρουμε. Ο τελευταίος των *εστέτ* χρονογράφων - στερνός στην σειρά των Ροδοκανάκη, Χατζόπουλου, Νιρβάνα, Παπαντωνίου, ήταν ο Βασίλης Α. Καζαντζής, που έγραφε με το ψευδώνυμο INDEX ως τα τέλη της δεκαετίας του 70. Είχε δημιουργήσει ένα κόσμο τεχνητό που αντλούσε ζωντανία από την κομψότητα και την ακρίβεια του ύφους του. Ο τελευταίος ίσως των λογοτεχνών που θεραπεύει (όπως έλεγαν παλιά) την τέχνη του χρονογραφήματος είναι ο Νίκος Πολίτης. Διαθέτει μεγάλη λεκτική δεξιοτεχνία - όμως περιπίπτει κι αυτός, όλο και συχνότερα, στο αμάρτημα της πολιτικολογίας.

Στους τόμους 33 και 34 της Βασικής Βιβλιοθήκης ανθολογούνται εκατό χρόνια χρονογραφήματος και πενήντα δύο Έλληνες χρονογράφοι - από τον Κωνσταντίνο Πωπ μέχρι τον Κώστα Ουράνη. Ανάμεσα τους ούτε μια γυναίκα. Το επισημαίνω γιατί, τα τελευταία χρόνια, τέσσερις γυναίκες έδωσαν πολύ ενδιαφέροντα δείγματα δουλειάς. Πρόκειται για τις Ελένη Βλάχου, Αλεξάνδρα Στεφανοπούλου, Κατερίνα Δασκαλάκη και Άννα Δαμιανίδη. Η Ελένη Βλάχου, ορθώς αποκαλούμενη *μεγάλη κυρία της Ελληνικής Δημοσιογραφίας* υπηρέτησε το χρονογράφημα από το 1945 ως το 1990, με μία διακοπή επτά χρόνων, την περίοδο της δικτατορίας. Παρόλο που - ή ακριβώς επειδή - δεν ήταν, όπως γράφει η ίδια, *σοβαρός χρονογράφος με φιλολογικούς τίτλους* κατόρθωσε να δώσει στο κείμενο της άνεση, φυσικότητα και αμεσότητα που θα την ζήλευαν και οι πιο έμπειροι λογοτέχνες. Ωστόσο κι αυτή βαθμιαία άρχισε να εμπλέκει την πολιτική μέσα στο χρονογράφημα. Ακόμα, επειδή ήταν ίσως η πρώτη που καθιέρωσε αυτό το κουβεντιαστό, μη-λογοτεχνικό ύφος, άνοιξε το δρόμο προς την σημερινή *προσωπική στήλη* που πρότυπο της στάθηκε το αμερικάνικο *column* - και λιγότερο το γαλλικό *propos* ή η γερμανική *Glosse*. Εκείνη βέβαια είχε το ταλέντο να κάνει αυτή την απλότητα χαριτωμένη. Οι διάδοχοι και μιμητές της απλώς φλυαρούν απλοϊκά. Η Δασκαλάκη και η Στεφανοπούλου (που και οι δύο υπήρξαν επιτελικά στελέχη εφημερίδων) βρέθηκαν πολύ κοντά στην επικαιρότητα της πολιτικής διαμάχης - πράγμα που δεν τις ωφέλησε. Ωστόσο η ειρωνεία και η οξύνοια της Στεφανοπούλου και η ευαισθησία και καλλιέργεια της Δασκαλάκη διαφαίνονται πολύ συχνά στα κομμάτια τους. Αντίθετα, η Δαμιανίδη, πιο κοντά στην λογοτεχνία, έγραψε ευαίσθητα κείμενα που μπορούν κάλλιστα να ενταχθούν στην κλασική παράδοση του είδους. Τέλος, δεν μπορεί να μιλήσει κανείς για το σύγχρονο χρονογράφημα χωρίς να αναφέρει τον Φρέντυ Γερμανό. Υπήρξε

σίγουρα ο πιο γνωστός εκπρόσωπος του είδους - αλλά και ο πιο αμφιλεγόμενος. Οι επικριτές του τον κατηγορούν για μίμηση ξένων προτύπων (υπέστη πράγματι την επίδραση του Art Buchwald, ιδιαίτερα τα πρώτα χρόνια) για ευθυμογραφία και για εύκολη αισθηματολογία. Άσχετα αν ο Γερμανός δεν αντιστάθηκε πάντα στον πειρασμό της εύκολης επιτυχίας, στις καλές του στιγμές (και στην ρουτίνα της καθημερινής δουλειάς του χρονογράφου μόνον οι καλές στιγμές πρέπει να μετράνε) έχει δώσει κείμενα αξιόλογα, που θα ικανοποιούσαν τα δύσκολα υφολογικά κριτήρια του είδους.

Με τόσους σύγχρονους χρονογράφους και πολύ περισσότερους που ισχυρίζονται ότι γράφουν χρονογραφήματα, ενώ απλώς συντηρούν προσωπικές στήλες, που στηρίζουμε τη θέση μας για τον *θάνατο του χρονογραφήματος*; Απλούστατα διότι οι λίγες καλές στιγμές του ενός και του άλλου χρονογραφούντος είναι εξαιρέσεις που δεν διαφοροποιούν το γενικότερο κλίμα. Το οποίο, δεν ευνοεί την παρουσία της λογοτεχνίας μέσα στον Τύπο. Το χρονογράφημα ήταν ο κυριότερος εκπρόσωπος της λογοτεχνίας στις εφημερίδες (βλ. και την μελέτη μου *Από το φύλλο στο βιβλίο* στο σχετικό αφιέρωμα του περιοδικού *Λέξη* τ.104/91) αλλά δεν ήταν ο μόνος. Οι εφημερίδες παλιότερα φιλοξενούσαν διηγήματα (ολόκληρος ο Παπαδιαμάντης!) ποιήματα, μυθιστορήματα σε συνέχειες, ταξιδιωτικές εντυπώσεις (Καζαντζάκης, Ουράνης), επιφυλλίδες - δοκίμια - δηλαδή, όλα τα είδη του έντεχνου λόγου. Αναπλήρωναν και αντικαθιστούσαν τα βιβλία που τότε ήταν είδος πολυτελείας, με ανύπαρκτες κυκλοφορίες. Αλλά και το κοινό της εφημερίδας ήταν μικρότερο και πιο εκλεκτικό από το σημερινό. Θα ήταν δύσκολο να φανταστεί κανείς ποιήματα και διηγήματα στα ταμπλόιντ της σημερινής εποχής. Ο ρόλος τους είναι διαφορετικός: πραγματικά μαζικά μέσα επικοινωνίας, απευθύνονται στον δυνητικά ευρύτερο αριθμό ατόμων και προσπαθούν να ανταγωνισθούν την τηλεόραση. Το κοινό τους, ακαλλιέργητο και πολιτικά ποδοσφαιροποιημένο, δεν έχει χρόνο, ούτε προσλαμβάνουσες παραστάσεις, αλλά ούτε και διάθεση, για λεπτές απολαύσεις. Έτσι, μόνο σποραδικά - κι από τις λίγες, πιο ποιοτικές εφημερίδες - μπορεί να αναβιώνει, σαν μουσειακό είδος, αυτό που κάποτε ήταν το πρώτο ανάγνωσμα κάθε Αθηναίου. Περνάμε - αυτό είναι σχεδόν κοινότοπο - μια περίοδο (μεταβατική;) ευρύτατης λαϊκοποίησης και ισοπέδωσης. Μόνο άμα περάσει αυτή η περίοδος και αναδυθεί ένα νέο πιο καλλιεργημένο και απαιτητικό κοινό, ίσως επανέλθει το ύφος και η σκέψη στα μέσα επικοινωνίας. Το οποίο δεν έπαψε να υπάρχει, όλα αυτά τα χρόνια, στα καλά ξένα έντυπα. Ο Ψαθάς της δεκαετίας του 60 ήταν ο άνθρωπος που έπιασε τον σφυγμό της νέας εποχής, κατάλαβε την διαφοροποίηση και την μεταστροφή του κοινού - και του πρόσφερε αυτό που χρειαζόταν. Γι' αυτό είχε άλλωστε και εκπληκτική επιτυχία - πολύ μεγαλύτερη από τους ανταγωνιστές του, τον *παραδοσιακό* Παλαιολόγο και τον *παλαιίμαχο* Σπύρο Μελά. Ίσως εδώ οφείλω να διορθώσω αυτό που έγραψα στην αρχή: Όχι, ο Ψαθάς δεν δολοφόνησε το χρονογράφημα - η αλλαγή στις κοινωνικές και μορφωτικές συνθήκες ήταν ο πραγματικός φονιάς. Ο Ψαθάς, που πρώτος αισθάνθηκε τις ανάγκες του νέου μαζικού κοινού, ήταν απλώς αυτός που τράβηξε την σκανδάλη.

**I. Μεταβατικά χρόνια της νεοελληνικής πεζογραφίας****1. Αστικό περιβάλλον και αίσθημα της ήττας****2. Λογοτεχνικά ρεύματα και τάσεις της πεζογραφίας της δεκαετίας του 1920****α) συμβολιστική πεζογραφία**1. περιοδικό «*Μούσα*»

**2. εκπρόσωποι-έργα:** Α. Παπαδήμας, «*Ρόζα*» (1923), Π. Μπατιστάτος, «*Η αρρώστια και ο θάνατος της Ζήνας*» (1923), Π. Χάρης, «*Η τελευταία νύχτα της γης*» (1925), Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος, «*Ο Χανς και άλλα πεζά*», Θ. Καστανάκη, «*Οι Πρίγκηπες*» (1924), Α. Τερζάκη, «*Η Φθινοπωρινή Συμφωνία*» (1929)

**β) κοινωνιστική πεζογραφία**

**1. Παλιότεροι (προδρομικοί) εκπρόσωποι- έργα:** Κ. Παρορίτης, «*Στο άρμπουρο*» (1910), «*Μεγάλο παιδί*» (1916), «*Κόκκινος τράγος*» (1924), «*Δυο δρόμοι*» (1927), Κ. Χατζόπουλος, «*Τάσσω*», «*Στο σκοτάδι*» και *άλλα διηγήματα*» (1916), Δ. Βουτυράς, «*Οι αλανιάρηδες*» (1914), Γ. Ξενόπουλος, «*Πλούσιοι και φτωχοί*» (1919), Κ. Θεοτόκης, «*Τιμή και το χρήμα*» (1912), «*Σκλάβοι στα δεσμά τους*» (1922)

**2. Νέοι πεζογράφοι-έργα:** Π. Πικρός, «*Χαμένα κορμιά*» (1922), «*Σα θα γίνουμε άνθρωποι*» (1925), «*Τουμπεκί*» (1929), Ν. Κατηφόρης, «*Όσο κρατάει το σκοτάδι*» (1929), «*Η πιάτσα*» (1930), Χ. Λεβάντας, «*Στο μεθύσι του πόνου*» (1923), «*Ο ίσιος δρόμος*» (1932), Β. Φρέρης, «*Προλεταριακές τραγωδίες*», Π. Αφθονιάτης, «*Πρόσφυγες*» (1929)

**γ) πεζογραφία επηρεασμένη τον Κ. Χάμσον.**

**1. εκπρόσωποι-έργα:** Θ. Νάρης, «*Αγάπη ονειρόπλεκτη*» (1926) Ν. Χ. Μπουφίδης, «*Ένα σπιτάκι στην άκρη του δάσους*» (1923), Α. Παπαδήμας, «*Νέοι πεζογράφοι*» (1923), Ι. Σαράβας, «*Μια πληγή χωρίς αίμα*» (1930), «*Το δάσος του θανάτου*» (1929)

**δ) πολεμική πεζογραφία**

**1. εκπρόσωποι-έργα:** Γ. Μουρέλλος, «*Η ιστορία μιας γυναίκας*» (1923), «*Τα πολεμικά*» (1923), «*Οι δυο τελάλισσες*» (1923), Σ. Μυριβήλης, «*Ζωής εν τάφω*» (1924) «*Κόκκινες ιστορίες*» (1915), Η. Βενέζης, «*31322, 1283, 21388*» (1928), «*Το κυνήγι των γουρουνιών*» (1928)

**στ) πεζογραφία με ονειροφανταστικά θέματα.**

**εκπρόσωποι-έργα:** Π. Πικρός, «*Ο αφορισμένος που παραμιλούσε*», «*Άνθρωπο που έχασε τον εαυτό του*», Κ. Κατηφόρης, «*Καύκαλο*»

**II. Κείμενα:****1. Ο αντιφατικός Κνουτ Χάμσον**

*Η Νορβηγία τιμά τα 150 χρόνια από τη γέννηση του συγγραφέα της «Πείνας» που υπήρξε υποστηρικτής των ναζιστών και δώρισε το μετάλλιο του Βραβείου Νομπελ στον Γκέμπελς* του Α. Βιστωνίτη (Βήμα 2009 )

**2. Ο Χαμσονικός πυρετός και οι υποτροπές του** Α. Καστρινάκη

**ΕΛΕΥΘΕΡΟΤΥΠΙΑ - 28/02/2004**



**Μεταβατικά χρόνια της νεοελληνικής πεζογραφίας**

Την ικανότητα του Βουτυρά να δημιουργεί μια υποβλητική ατμόσφαιρα, δεν την είχαν οι συγγραφείς, που τον μιμήθηκαν τυφλά και ήταν πολλοί αυτοί στη διάρκεια του 1920 με 1930. Από τον κανόνα αυτόν δεν ξεφεύγει ούτε και ο Τερζάκης με το πρωτόλειο έργο του, «Ο ξεχασμένος και άλλα διηγήματα» (1925). Υπάρχουν, ωστόσο και αρκετοί συγγραφείς, που δεν ακολούθησαν δουλικά τον Βουτυρά, επηρεάστηκαν μόνον από κάποια γνωρίσματα της τέχνης του, ιδιαίτερα την εξεικόνιση του αστικού περιβάλλοντος και το αίσθημα της ήττας, που διακρίνει τους ήρωες του. Μια μεγάλη μερίδα από νέους πεζογράφους προσπάθησε να αποδώσει ρεαλιστικά τη μιζέρια της μικροαστικής τάξης, χωρίς να κατορθώσει ωστόσο να ολοκληρώσει έναν ανθρώπινο τύπο, να δημιουργήσει μια υποβλητική ατμόσφαιρα. Στα έργα αυτά απουσιάζει η ποίηση, εννοούμενη με την ευρύτερη σημασία της, μεταφέρεται το θέαμα μιας μίζερης από τη φτώχεια και την κακομοιριά ζωής, χωρίς όμως τη μεσολάβηση ενός προικισμένου δημιουργού, που θα επεξεργαστεί και θα εκμεταλλευτεί πρόσφορα και σύμφωνα με το νόημα της τέχνης το άμορφο και ακατέργαστο αυτό υλικό. Έτσι, η αισθητική σημασία της ασημαντότητας μιας τέτοιας ζωής, δεν μας δίνεται.

Από τον κύκλο των πεζογράφων που στράφηκαν σε θέματα της μικροαστικής ζωής ξεχωρίζουν δυο τρία ονόματα, που είδαν με διαφορετικό τρόπο την εξωτερική πραγματικότητα. Από τη μια πλευρά διακρίνει κανείς εδώ έργα, στα οποία η μικροαστική ζωή απεικονίζεται με όλη τη φτώχεια της και τη μιζέρια, όπως είναι κατά τρόπο στατικό και πιστό, χωρίς καμιά διάθεση υπερνίκησης αυτής της κατάστασης, από την άλλη όμως μεριά υπάρχουν δέκα έργα, όπου εντοπίζεται μια κραυγή αναθέματος, ένας πόθος αλλαγής. Στην πρώτη κατηγορία ανήκουν τα έργα του Α. Παπαδήμα, «Ρόζα» και «Μικροαστοί», ενώ στη δεύτερη τα έργα του Ν. Κατηφόρη και του Χ. Λεβάντα όπως «Η πιάτσα». Εδώ θα μπορούσαν να τοποθετηθούν και τα πρώιμα έργα του Α. Τερζάκη: «Φθινοπωρινή συμφωνία» (1929) μια συλλογή από διηγήματα και το μυθιστόρημα «Δεσμώτες» (1932).

Στο μυθιστόρημα του Α. Τερζάκη «Δεσμώτες», ένας από τους κεντρικούς ήρωες είναι ο Φώτος. Είναι ένας νεαρός ο οποίος ζει με τη μητέρα του και την αδελφή του. Μεγάλωσε και αναπτύχθηκε σ' ένα μίζερο και πνιγηρό οικογενειακό περιβάλλον. Ο πατέρας, έχοντας ασχοληθεί με την πολιτική απέτυχε και πέθανε χρεοκοπημένος. Η μητέρα αργοπεθαίνει άρρωστη. Η μελαγχολική αδελφή του, νοιώθει αποκλεισμένη από τη ζωή. Ο ίδιος απομονωμένος και κλειστός, άρρωστος από παιδί, βλέπει τη μητέρα του να πεθαίνει, απολύεται από τη μίζερη δουλειά του και νοιώθει μια τρομερή απογοήτευση από ένα ανολοκλήρωτο έρωτα. Η μυθοπλασία αναπαριστάνει τις πνιγηρές μικροαστικές σχέσεις και τους φορείς τους καθώς και τους χώρους στους οποίους κινούνται. Η αίσθηση της μιζέριας και του εγκλεισμού σ' αυτές είναι απόλυτη. Και ξαφνικά, βλέπουμε τον Φώτο να είναι ένα από τα θύματα των συγκρούσεων ανάμεσα στους εργάτες και το στρατό, χωρίς να έχει γίνει μέχρι τώρα νύξη για οποιαδήποτε σχέση του Φώτου με τους κομμουνιστές. Ο νεαρός ήρωας, συμμετέχει στη διαδήλωση από αγόγωση για τα συσσωρευμένα ψυχολογικά, ερωτικά προβλήματα, τη μιζέρια του και το μίσος του για τη ζωή. Μια άλλη διαδήλωση, εργατική καθαρά, προσπαθεί, ωστόσο, να περιγράψει ο Α. Τερζάκης στο μυθιστόρημα του, παραμένει, όμως, σε μια καθαρά λογοτεχνική περιγραφή για «μάζες φουσκωμένες στους έρημους δρόμους μ' έναν υπόκωφο παφλασμό», για την «πελώρια κόκκινη σημαία» και το «σκυθρωπό εμβατήρι».

Το ψυχικό κλίμα στα έργα αυτά είναι το κλίμα της εποχής, ενώ τα θέματα τους αντλούνται από τη μικροαστική τάξη. Η νοσηρή ευαισθησία των προσώπων, η μόνιμα μουσκεμένη ατμόσφαιρα, η έλλειψη ζωής στα έργα αυτά του Τερζάκη αποτελούν χωρίς αμφιβολία γνωρίσματα στις συμβολιστικής πεζογραφίας. Η γενικότερη ωστόσο σύλληψη τους, ο μύθος τους και η αναφορά τους στην σύγχρονη πραγματικότητα τα τοποθετούν στην πλατιά περιοχή της ρεαλιστικής πεζογραφίας. Το κλίμα όμως της αποτυχίας αφήνει τη σφραγίδα του τελικά στα έργα αυτά, τα πρόσωπα δεν προσπαθούν να αντιδράσουν, να τινάξουν τα δεσμά της ήττας και συχνά αυτοκτονούν ιδιαίτερα στα διηγήματα του Τερζάκη. Έργα με τέτοια θέματα, όπως τα προηγούμενα των νέων πεζογράφων, δεν βοηθούν στην επιτυχία του διηγήματος και στο κέντρισμα του ενδιαφέροντος του αναγνώστη. Ένας μεγάλος άχαρος πίνακας από στενάχωρες ιστορίες, που μαρτυρεί κυρίως μian έλλειψη ουσιαστική, αυτής της φαντασίας. Καμιά δύναμη παραστατική, μυθοπλαστική δεν βοηθά αυτούς τους νέους πεζογράφους να αναζητήσουν τα θέματα τους έξω από τον στενό κύκλο της μίζερης καθημερινής τους ζωής. Δίπλα σ' αυτά τα αρνητικά γνωρίσματα των έργων αυτής της περιόδου μπορεί να συγκαταλεχθεί και η έλλειψη της συνθετικής και οικοδομητικής ικανότητας των συγγραφέων τους, γεγονός που αυτή την εποχή αποδεικνύεται σαφώς από την απουσία του μυθιστορήματος ως λογοτεχνικού είδους αυτή την εποχή, αλλά και από την απομάκρυνση από το παράδειγμα του Γ. Ξενόπουλου. Ο συγγραφέας αυτός, που εγκαινίασε το αστικό μυθιστόρημα, δεν βρήκε μιμητές, έτσι τα μόνα μυθιστορήματα που δημοσιεύθηκαν στο διάστημα που μας ενδιαφέρει είναι: «Οι Πρίγκηπες» (1924) και «Στο χορό της Ευρώπης» (1924) του Θ. Καστανάκη.

## **2. Λογοτεχνικά ρεύματα και τάσεις της πεζογραφίας της δεκαετίας του 1920**

Εκτός από τη γενική προτίμηση της πεζογραφίας του μικροαστισμού και από κάποια ασήμαντα υπολλείματα ρομαντικού αφηγήματος, τρία είναι τα χαρακτηριστικά ρεύματα, που παρουσιάστηκαν στην πεζογραφική παραγωγή αυτής της περιόδου: α) μια συμβολιστική παραγωγή που ξεκινάει με το «Φθινόπωρο» του Κ. Χατζόπουλου β) μια κοινωνιστική πεζογραφία, με εισηγητές τον Κ. Θεοτόκη και τον Κ. Παρορίτη και γ) μια πεζογραφία επηρεασμένη από τα στοιχεία της τέχνης του Κ. Χάμσον. Δίπλα στις τρεις αυτές κατευθύνσεις πρέπει να τοποθετηθούν μια κοσμοπολίτικη πεζογραφία, μια πολεμική πεζογραφία και μια πεζογραφία με ονειροφανταστικά θέματα.

Το πρώτο και μοναδικό συμβολιστικό κείμενο στη νεοελληνική πεζογραφία μέχρι το 1920, είναι το «Φθινόπωρο» (1917) του Κ. Χατζόπουλου. Η ιστορία ενός άτυχου ειδυλλίου δοσμένη σε μια ατμόσφαιρα θλιμμένη και υγρή, η λύπη που αποπνέουν τα χρώματα της ελληνικής επαρχίας υπάρχει παντού, ενώ απουσιάζει το όποιο σημαντικό γεγονός. Τα πρόσωπα περιφέρονται στο Φθινόπωρο με όνειρα συντετριμμένα, χωρίς φιλοδοξίες, χωρίς αντίδραση σε ότι τους περιμένει. Πρόκειται για ένα δράμα, που πιο πολύ μαντεύεται, παρά προβάλλεται μέσα από την αφήγηση. Είναι ένα έργο που χαρακτηρίζεται από ύφος υποδειγματικό, φροντισμένο ως την τελευταία του λεπτομέρεια. Το έργο αυτό προσπάθησαν πολλοί να το μιμηθούν, στράφηκαν έτσι στην παθητική αδράνεια, στη νοσταλγία, στην υποτονική κίνηση της ψυχής, την οποία προσπάθησαν να αποδώσουν με λυρικά, υποβλητικά μέσα.

Μια ομάδα πεζογράφων που φανερώθηκε και συγκεντρώθηκε γύρω από το περιοδικό «Μούσα» αντιπροσωπεύει με αξιόλογα κάποιες φορές αφηγήματα τη συμβολιστική αυτή τάση. Μεταξύ αυτών θα μπορούσε να συγκαταλεχθεί ο Α. Παπαδήμας, στου οποίου τη «Ρόζα» (1923) μια συλλογή από διηγήματα, φανερώνεται με αρκετή ευκρίνεια η συγγένεια της τέχνης του με το «Φθινόπωρο» του

Χατζόπουλου. Έρωτες ανεκπλήρωτοι είναι συχνά τα θέματα των διηγημάτων του με περιγραφές λεπτές και υποβλητικές αφήνει κάποια γεύση αοριστίας να πλανιέται στα έργα του και κάποιο υπονοούμενο, χαρακτηριστικά που βρίσκουμε στο συμβολιστικό πεζογράφημα. Συχνά ωστόσο οι συναισθηματικές καταστάσεις, που μας παρουσιάζει, θυμίζουν παρόμοιες από την πεζογραφία του Χάμψουν, περισσότερο όμως βαραίνουν στο έργο του τα συμβολιστικά χαρακτηριστικά. Στον κύκλο της Μούσας ανήκουν και Π. Μπατιστάτος με τον Ν. Χρηστίδη. Αντιπροσωπευτικό έργο του Μπατιστάτου είναι το διήγημα, «Η αρρώστια και ο θάνατος της Ζήνας» (1923). Ο πρωτοπρόσωπος αφηγητής περιγράφει, στιγμή προς στιγμή, την οδυνηρή εμπειρία της αρρώστιας και του θανάτου από διφθερίτιδα της μόλις τρίχρονης αδελφής του Ζήνας. Η αφήγηση της ιστορίας γίνεται χρόνια μετά από το θάνατο του μικρού κοριτσιού, αλλά η μεγάλη συναισθηματική ένταση του αφηγητή, η λεπτομερής περιγραφή της πορείας του αγαπημένου μικρού παιδιού προς το θάνατο, η ακριβής απόδοση των σκέψεων του αφηγητή για το θάνατο και η έλλειψη της μεταφυσικής πίστης στη μεταθανάτια ζωή κάνουν βαθιά συγκινητικό αυτό το καθαρά ελεγειακό διήγημα. Σε σχέση με το θέμα του διηγήματος είναι τραγική ειρωνεία ότι ο συγγραφέας πέθανε σε ηλικία 24 ετών. Και στους δυο αυτούς συγγραφείς (Π. Μπατιστάτος με τον Ν. Χρηστίδη) τα γνωρίσματα της συμβολιστικής τέχνης είναι εμφανή. Στις σημαντικότερες ωστόσο περιπτώσεις αυτού του είδους ανήκουν οι Π. Χάρης και Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος. Ο Π. Χάρης είναι μια σημαντική παρουσία, με τη συλλογή διηγημάτων, «Η τελευταία νύχτα της γης» (1925), τα καλύτερα δείγματα συμβολιστικής αφήγησης τονώνει την ελληνική πεζογραφία. Στα διηγήματα του τόμου, «Ο Χανς και άλλα πεζά» του Ι. Μ. Παναγιωτόπουλου, εντοπίζεται μια λυρική διάθεση, με σύντομες συνομιλίες αποδίδεται η ψυχική κατάσταση των ηρώων, ενώ εκφράζονται συχνά και υποκειμενικά συναισθήματα του συγγραφέα. Στην ίδια πάντα κατηγορία μπορούν να ενταχθούν δυο ακόμη βιβλία: «Οι Πρίγκηδες» (1924) του Θ. Καστανάκη και η Φθινοπωρινή Συμφωνία (1929) του Α. Τερζάκη. Τα δεύτερο από αυτά τα έργα, αν και ανήκει στη ρεαλιστική πεζογραφία, μορφικά προσεγγίζει περισσότερο στην συμβολιστική αφήγηση. Για τους Πρίγκηδες θα μπορούσε κανείς να πει, ότι το ύφος τους είναι κυρίως, που τους τοποθετεί στην κατηγορία μας.

Στο χώρο της κοινωνιστικής πεζογραφίας υπάρχουν κάποια προδρομικά έργα, που βοήθησαν τους πεζογράφους της περιόδου 1920-1930. Ο αρχαιότερος από τις προδρομικές αυτές περιπτώσεις είναι ο Κ. Παρορίτης, οι ήρωες σε μια σειρά από έργα του «Στο άρμπουρο» (1910), το «Μεγάλο παιδί» (1916), ο «Κόκκινος τράγος» (1924) και οι «Δυο δρόμοι» (1927) παρουσιάζονται, αν και εξαρτημένοι από κοινωνικούς ανταγωνισμούς, να αγωνίζονται για κοινωνική δικαιοσύνη, η αβουλία του χαρακτήρα τους ωστόσο παραλύει τις όποιες προσπάθειες τους. Το ίδιο ισχύει και για τα διηγήματα της συλλογής του Κ. Χατζόπουλου «Τάσω», «Στο σκοτάδι» και «Άλλα διηγήματα» (1916). Ο Δ. Βουτυράς στο επαναστατικότερο από τα έργα του στο «Οι αλανιάρηδες» (1914), παρουσιάζει τους ήρωες του με διάθεση αντίδρασης απέναντι στην κοινωνική κατάσταση. Την κοινωνιστική πεζογραφία αγγίζει και το έργο του Γ. Ξενοπούλου «Πλούσιοι και φτωχοί» (1919), αν και θεωρείται από τον ίδιο μυθιστόρημα ψυχολογικό και κοινωνικό. Ο συγγραφέας που διακρίνεται στο είδος αυτό της πεζογραφίας δεν υπάρχει αμφιβολία πως είναι ο Κ. Θεοτόκης. Αυτό που παρουσιάζει στα έργα του, είναι μια πλευρά της ζωής, χωρίς διάθεση για κήρυγμα μεταβολής, η φροντίδα του όμως στρέφεται προς τη συνειδητοποίηση αυτής της μεταβολής από τον αναγνώστη. Θα ήθελε να βοηθήσει τους ανθρώπους, να αποτινάξουν τους κοινωνικούς δεσμούς, που τους περιορίζουν, κεντρικό μοτίβο στα περισσότερα από τα έργα του είναι η κυριαρχία του χρήματος, που καταστρέφει τις σχέσεις ζωής, τον έρωτα, την ευτυχία του ανθρώπου. Στην «Τιμή και το

χρήμα»(1912) το χρήμα καταστρέφει μια ανθρώπινη σχέση ανεπανόρθωτα, ενώ στο «Σκλάβοι στα δεσμά τους» (1922) προβάλλεται η κοινωνική κατάσταση, μια αρχοντική οικογένεια, ξεπεσμένη, που καταστρέφεται τελικά, μη μπορώντας να προσαρμοστεί στη σύγχρονη ζωή.

Με αφετηρία αυτή την προετοιμασία στο χώρο της κοινωνιστικής πεζογραφίας οι νέοι πεζογράφοι κατόρθωσαν, να προχωρήσουν μακρύτερα. Στα περισσότερα από τα αφηγηματικά έργα της δεκαετίας του είκοσι υπάρχει μια σκοπιμότητα, που επιδιώκεται να δικαιωθεί με μέσα λογοτεχνικά. Οι τρόποι που ακολουθήθηκαν προκειμένου αυτή η σκοπιμότητα να δικαιωθεί είναι πολλοί. Μια ομάδα με την πεζογραφία της συναισθάνεται την ανθρώπινη δυστυχία, με επαναστατική διάθεση οδηγείται στη συνέχεια σε μια περιοχή γνησιότερης λογοτεχνικής δημιουργίας, κάποιιο άλλοι ωστόσο κάνουν μια πεζογραφία προγραμματική, που ξεκινά από μια κοινωνική θέση, η απόδειξη της οποίας επιδιώκεται ως αυτοσκοπός, αυτοί οι τελευταίοι απομακρύνονται από τη λογοτεχνική δημιουργία, δεν ξεκινούν από τον άνθρωπο, αλλά από μια ιδέα.

Αρκετοί νέοι αντιπροσωπεύουν την κατεύθυνση αυτή, ανάμεσα τους ο Π.Πικρός, στις συλλογές των διηγημάτων του «Χαμένα κορμιά» (1922) και «Σα θα γίνουμε άνθρωποι» (1925) και στο μυθιστόρημα του «Τουμπεκί» (1929) θέλει να δείξει την ψευτιά και τη συμβιβαστικότητα που βασιλεύει στις ανθρώπινες σχέσεις. Ο Ν. Κατηφόρης στον τόμο των διηγημάτων του «Όσο κρατάει το σκοτάδι» (1929) προβάλλει το μίσος του ανθρώπου για τον άδικο και βάρβαρο συνάνθρωπο με έναν καχαστικό κυνισμό για την κατάντια του ανθρώπου, συχνά όμως οι ήρωες του μεταβάλλονται σε ανδρείκελα. Στο μυθιστόρημα του «Η πιάτσα» (1930) υπάρχει φανερά υπογραμμισμένη στις σελίδες του μια αποδεικτική διαδικασία. Μια προκαθορισμένη θέση του, πως τα πάντα πωλούνται και αγοράζονται, προσπαθείται να αποδειχθεί στα μάτια του αναγνώστη. Η Λέλα η ηρωίδα του έργου, που αφηγείται στο πρώτο πρόσωπο την ιστορία της, συχνά γυμνώνει μαζοχιστικά την ψυχή της και αυτό γιατί, «έτσι έχουν οι σχέσεις της ζωής». Ο Χ. Λεβάντας στη συλλογή των διηγημάτων του, «Στο μεθύσι του πόνου»(1923) διαλαλεί μια επαναστατικότητα αδέξια και αφελή, το ίδιο συμβαίνει και στο έργο του «Ο ίσιος δρόμος» (1932), όλη η δυστυχία του ανθρώπου φαίνεται, να προέρχεται στα διηγήματα του από την κοινωνική ανισότητα που υπάρχει, τέτοια διηγήματα δεν υπάρχει αμφιβολία πως πρέπει να θεωρούνται πεζογραφία σκόπιμη. Στην περίπτωση ενός άλλου λογοτέχνη, του Β. Φρέρη, τα σύντομα αφηγήματα του στη συλλογή διηγημάτων, «Προλεταριακές τραγωδίες» πρέπει να θεωρούνται παραδείγματα προς αποφυγή κοινωνιστικής πεζογραφίας. Εδώ εκτίθενται καταστάσεις άγνωστες ή ξένες προς το συγγραφέα. Ο Π. Αφθονιάτης στα τρία διηγήματα, που περιέχονται στον τόμο «Πρόσφυγες» (1929), θίγει απλώς κοινωνιστικά θέματα, χωρίς να παίρνει ο ίδιος θέση. Το πρόβλημα της ανόδου της μικροαστικής και εργατικής τάξης, όπως και ο σχηματισμός των νεόπλουτων προσεγγίζονται από πολλές πλευρές εκ μέρους του συγγραφέα, ωστόσο δεν διακρίνεται από αφηγηματικές ικανότητες, επιμένει περισσότερο στην ψυχογραφική απόδοση των προσώπων και λιγότερο στην ανάπτυξη των προβλημάτων που τον απασχολούν.

Στο διάστημα που μας ενδιαφέρει πάντα, αξίζει κανείς να σταθεί σε έναν ιδιότυπο συγγραφέα, που επηρέασε σε μεγάλο βαθμό τους Έλληνες λογοτέχνες. Πρόκειται για τον Κ. Χάμσουν, πολλά έργα του οποίου αυτή την εποχή μεταφράστηκαν στα ελληνικά από τον Β. Δασκαλάκη. Ο Νορβηγός λογοτέχνης αγαπήθηκε πολύ από το ελληνικό αναγνωστικό κοινό, αλλά και οι Έλληνες που προσπάθησαν να τον μιμηθούν δεν είναι λίγοι. Στο ψυχικό κλίμα του Χάμσουν υπάρχει πάντα ένας ανικανοποίητος έρωτας, ενώ οι ήρωες του πάσχουν από ψυχικές διαταραχές και

συναισθηματικές περιπέτειες. Νοσηρά ευαίσθητοι δεν έχουν καμιά σχέση με την πραγματικότητα την οποία δεν μπορούν να αντιμετωπίσουν κατάματα. Για την αποτυχία τους δεν φταίνει παρά οι ίδιοι και μόνον. Οι Έλληνες μιμητές του ωστόσο δεν αντέγραψαν τίποτε από την ιδιορρυθμία των εκφραστικών του τρόπων, στάθηκαν κυρίως σε επιφανειακά γνωρίσματα της τέχνης του χωρίς να αντλήσουν κανένα δίδαγμα γόνιμο και δημιουργικό. Περιορίστηκαν στη διαγραφή ενός προσώπου, που ξεφεύγει από τον συνηθισμένο τύπο του κοινωνικού ανθρώπου, και που οφείλει την ιδιοτυπία του μόνο σε εξωτερικά γνωρίσματα. Τυπικά έργα αυτού του είδους είναι: η «Αγάπη ονειρόπλεχτη» (1926) του Θ. Νάρη, το «Ένα σπιτάκι στην άκρη του δάσους» (1923) του Ν. Χ. Μπουφίδη και οι «Νέοι πεζογράφοι» (1923) του Παπαδήμα μια μίμηση του έργου «Παν» του Χάμσον. Από το Νορβηγό συγγραφέα είναι επηρεασμένα και τα διηγήματα του Ν. Νικολαΐδη. Περισσότερο την τέχνη του Κ. Χάμσον πλησιάζει ο Ι. Σαράβας, στα έργα του «Μια πληγή χωρίς αίμα» (1930) και «Το δάσος του θανάτου» (1929) όπου μπορεί να διακρίνει κανείς μια έντονη λυρική διάθεση.

Δίπλα σ' αυτές τις τρεις κύριες κατευθύνσεις της πεζογραφίας, πρέπει να τοποθετήσει κανείς την πολεμική πεζογραφία της εποχής. Οι πόλεμοι που προηγήθηκαν, προσέφεραν αναμφισβήτητα πλούσιο υλικό στους Έλληνες λογοτέχνες, το αποτέλεσμα, ωστόσο, ήταν ένας περιορισμένος θα λέγαμε αριθμός από έργα.. Ξεχωρίζουν αυτά του Γ. Μουρέλλου και του Σ. Μυριβήλη. Τα πολεμικά διηγήματα του Γ. Μουρέλλου συγκεντρώνονται σε τρεις τόμους το 1923: «Η ιστορία μιας γυναίκας», «Τα πολεμικά» και «Οι δυο τελάλισσες». Στα διηγήματα αυτά έχουμε να κάνουμε συνήθως με την αναλυτική ψυχογράφιση της θέσης και της συμπεριφοράς του στρατιώτη, σε στιγμές μικρές και ταπεινές, που ωστόσο δεν στερούνται ηρωισμού. Πρόκειται για υποδειγματικά διηγήματα από μορφική άποψη. Η πολεμική πεζογραφία του Σ. Μυριβήλη της περιόδου 1920-1930 αποτελείται από την πρώτη μορφή της «Ζωής εν τάφω» (1924) και από δυο διηγήματα τον «Πόλεμο» και τη «Θυσία στον ήλιο». Ο πεζογράφος αυτός εγκαινίασε πρώτος στην Ελλάδα την πολεμική πεζογραφία με τα διηγήματα το «Κιλκίς» και «Το εθελοντικό», δημοσιευμένα στη συλλογή «Κόκκινες ιστορίες» (1915), περιέγραψε και παρέστησε πρόσωπα και περιστατικά, σκηνές και επεισόδια του πολέμου με δύναμη πρωτοφανέρωτη. Το πρωτόγονο γεγονός του πολέμου αποδίδεται συχνά με ρωμαλέο τρόπο μέσα από φρικιαστικές και ανατριχιαστικές λεπτομέρειες. Η φαντασία του Μυριβήλη οργιαστική περιγράφει ωμά και σαρκάζει το βάρβαρο θέαμα του πολέμου. Στην κατηγορία της πολεμικής πεζογραφίας αυτής της περιόδου δεν θα μπορούσαν να μην προστεθούν και τα δυο διηγήματα του Η. Βενέζη: το «31322, 1283, 21388» και «Το κυνήγι των γουρουνιών» (1928), αποτελούν ρεαλιστικές εικόνες από τη σκληρή και δύσκολη ζωή της αιχμαλωσίας.

Με ονειροφανταστικά θέματα ασχολήθηκαν πεζογράφοι, που από ιδεολογική πλευρά τα έργα τους θα μπορούσαν να θεωρηθούν, ότι ανήκουν στην κοινωνιστική πεζογραφία. Οι προαναφερθέντες Π. Πικρός και Ν. Κατηφόρης, που με τα έργα τους ζητούσαν να κηρύξουν την ιδεολογία τους. Ο Π. Πικρός στο διήγημα του, «Ο αφορισμένος που παραμιλούσε», περιγράφει έναν καλόγερο που παράτυπα ερωτευμένος, τριγυρνά τελικά ως συνέπεια της συμπεριφοράς του αφορισμένος και ανισόρροπος. Πρόκειται για ένα τυπικό δείγμα παραληρηματικής πεζογραφίας. Ο ίδιος, στον «Άνθρωπο που έχασε τον εαυτό του» σαρκάζει την κοινωνία. Ο Κατηφόρης στο «Καύκαλο» με σαρκαστική διάθεση θέλει να δώσει καταστάσεις παραζάλης.

## 1. Ο αντιφαστικός Κνουτ Χάμσουν

***Η Νορβηγία τιμά τα 150 χρόνια από τη γέννηση του συγγραφέα της «Πείνας» που υπήρξε υποστηρικτής των ναζιστών και δώρισε το μετάλλιο του Βραβείου Νομπέλ στον Γκέμπελς*** του Α. Βιστωνίτη (Βήμα 2009 )

Στις 26 Ιουνίου του 1943 ο Νορβηγός συγγραφέας Κνουτ Χάμσουν συνάντησε τον Χίτλερ στο σπίτι του τελευταίου στο Μπέργκοφ. Λίγους μήνες νωρίτερα είχε δωρίσει το μετάλλιο του Βραβείου Νομπέλ, που του είχε απονεμηθεί το 1920, στον Γκέμπελς. Ο Χίτλερ ήταν τότε 54 ετών και ο Χάμσουν 84. Ο πόλεμος δεν πήγαινε καλά για τη ναζιστική Γερμανία, ο Χίτλερ ήταν καταβεβλημένος, το ίδιο και ο ηλικιωμένος συγγραφέας που είχε αρχίσει να χάνει την ακοή του. Ο Γερμανός δικτάτορας του έδειξε το δωμάτιο όπου μελετούσε και του πρόσφερε τσάι. Η συζήτηση άρχισε με μια παρεξήγηση και είχε άσχημη έκβαση. Ο Χίτλερ, όπως το συνήθιζε όταν μιλούσε με συγγραφείς και καλλιτέχνες, επιθυμούσε να κουβεντιάσει το ζήτημα της μεγαλοφυΐας, αλλά ο συγγραφέας είχε πολιτικούς στόχους. Ήθελε να μεσολαβήσει ώστε να πάνσουν οι αγριότητες των ναζιστικών κατοχικών δυνάμεων στη Νορβηγία. Ο Ινγκαρ Σλέτεν Κόλεν, ο σημαντικότερος βιογράφος του Χάμσουν, περιγράφει τη σκηνή περίπου ως εξής:

*«Νιώθω, αν όχι εντελώς δεμένος μαζί σου, ότι η ζωή μου μοιάζει με τη δική σου σε πολλά»* άνοιξε τη συζήτηση ο Χίτλερ, εννοώντας ότι και οι δύο είχαν ζήσει στα νιάτα τους πολύ μίζερη ζωή, ο Χίτλερ στη Βιέννη και ο Χάμσουν περιφερόμενος στη Νορβηγία και στις ΗΠΑ και ζώντας σε συνθήκες έσχατης ένδειας. Ο Χάμσουν άλλαξε αμέσως θέμα και άρχισε να του παραπονιέται πως ο επικεφαλής των κατοχικών δυνάμεων στη Νορβηγία επίτροπος Γιόζεφ Τερμπόφεν προέβαινε σε πράξεις που αμαύρωναν το όνομα του Χίτλερ. Ο τελευταίος προσπάθησε να κόψει τη συζήτηση. *«Πρέπει να τον αντικαταστήσετε»* συνέχισε απτόητος ο Χάμσουν. *«Ο επίτροπος του Ράιχ σε πολλές περιπτώσεις έχει πει ότι στο μέλλον δεν θα υπάρχει τόπος που να λέγεται Νορβηγία»*. *«Σε αντίθεση με άλλες κατειλημμένες χώρες η Νορβηγία έχει τη δική της κυβέρνηση»* είπε ο Χίτλερ. *«Ό, τι συμβαίνει στη Νορβηγία αποφασίζεται από τον επίτροπο του Τρίτου Ράιχ»* επέμεινε ο Χάμσουν, ο οποίος διέπραξε το ανήκουστο: ήταν ο πρώτος που είχε τολμήσει να διακόψει τον Χίτλερ. *«Δεν αντέχουμε τον πρωσικό του χαρακτήρα. Είναι και οι εκτελέσεις. Τις έχουμε κι αυτές»* συνέχισε. Ο Χίτλερ κάτι πήγε να πει, αλλά ο Χάμσουν τον διέκοψε ξανά. Έτσι συνεχίστηκε η συζήτηση για λίγη ώρα. Ο εκνευρισμός του Χίτλερ γινόταν όλο και πιο έντονος ώσπου ξέσπασε οργισμένος: *«Βούλωστο! Δεν καταλαβαίνεις τίποτε»* - και βγήκε από το δωμάτιο χωρίς να πει αντίο. Μετά την αποχώρηση του Χάμσουν φώναξε τους βοηθούς του και διέταξε: *«Δεν θέλω να ξαναδώ κανέναν τύπο σαν και αυτόν από εδώ και πέρα»*.

### **Υποστηρικτής του Κουίσλινγκ**

Έναν χρόνο αργότερα, τον Νοέμβριο του 1944, όταν η πλήρης κατάρρευση της ναζιστικής Γερμανίας ήταν πλέον θέμα χρόνου, ο υπουργός Εξωτερικών του Στάλιν Σβέβολοντ Μολότοφ συζητούσε την *«υπόθεση Χάμσουν»* με τον υπουργό Δικαιοσύνης Τέργε Βολντ και τον υπουργό Εξωτερικών Τρίγβε Λι της εξόριστης νορβηγικής κυβέρνησης. Ο Μολότοφ είπε πως έναν σπουδαίο συγγραφέα- και μάλιστα σε τέτοια ηλικία- δεν θα έπρεπε να τον μεταχειρισθούν σαν οποιονδήποτε ναζιστή. Καλύτερα να τον άφηναν να πεθάνει από φυσικά αίτια. *«Είστε πολύ επιεικής, κύριε Μολότοφ»* σχολίασε ο Βολντ.

Επιεικής ο Μολότοφ; Και όμως. Οι Νορβηγοί δεν συγχώρησαν ποτέ τον Κνουτ Χάμσουν για την υποστήριξη του προς τον εθνικοσοσιαλισμό. Είχαν πολλούς λόγους, και ως φαίνεται έχουν ακόμη και σήμερα, αφού μολονότι έχουν περάσει 64 χρόνια από τη λήξη του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου και 57 από τον θάνατο του συγγραφέα οι

μνήμες παραμένουν ζωντανές. Θα έλεγε μάλιστα κανείς ότι από όλες τις ευρωπαϊκές χώρες η Νορβηγία ήταν η λιγότερο ανεκτική έναντι των συνεργατών του Γ' Ράιχ. Επιπλέον, ακόμη και σήμερα οι κάτοικοι της δεν μπορούν να ανεχθούν πως ο πιο αγαπημένος συγγραφέας τους υπήρξε συνεργάτης των ναζιστών. Μετά τον πόλεμο κατηγορήθηκε για προδοσία, αλλά κλείστηκε για μεγάλο διάστημα σε νευρολογική κλινική, αφού οι γιατροί έκριναν πως ήταν ψυχικά διαταραγμένη προσωπικότητα μειωμένων πνευματικών ικανοτήτων. Οι κατηγορίες αποσύρθηκαν. Όχι όμως και το τεράστιο για την εποχή ποσό προστίμου που του επιδικάστηκε: 325.000 κορόνες.

Για ποιον λόγο όμως ο Χάμσουν υποστήριξε τον εθνικοσοσιαλισμό με τέτοια ζέση, όταν στο έργο του δεν διακρίνονται πουθενά στοιχεία φασιστικής ιδεολογίας ή αντισημιτισμού; Πειστικές απαντήσεις στο ερώτημα δεν έχουν δοθεί. Πολλοί θεωρούν ότι ήταν σύμπτωμα της ηλικίας και άλλοι ότι οφειλόταν στην επιρροή της κατά πολύ νεότερης γυναίκας του η οποία υπήρξε ένθερμη οπαδός του εθνικοσοσιαλισμού. Αυτά όμως παραμένουν στην περιοχή των εικασιών. Ο Χάμσουν ήταν φιλογερμανός από τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο ακόμη. Δύσκολα όμως κατανοεί κανείς πως ένας άνθρωπος που από τη δεκαετία του '20 και μετά απέφευγε τις δημόσιες εμφανίσεις- και μάλιστα όταν το 1920 του απονεμήθηκε το Βραβείο Νομπέλ μόνο κατόπιν πιέσεων ενέδωσε να μεταβεί στη Στοκχόλμη και να το παραλάβει- κάλεσε δημόσια τους συμπατριώτες του όταν εισέβαλαν οι χιτλερικοί να καταθέσουν τα όπλα. Δεν υπάρχει αμφιβολία πως δεν ξύπνησε μια ωραία πρωία φιλοχιτλερικός. Υποστήριξε ένθερμα τον Βίντκουμ Κουίςλινγκ, ο οποίος είχε ιδρύσει το φασιστικό κόμμα Εθνική Ένωση το 1933 και διορίστηκε πρωθυπουργός της Νορβηγίας την περίοδο της Κατοχής από τους κατακτητές. Μετά το τέλος του πολέμου ο Κουίςλινγκ πέρασε από δίκη, καταδικάστηκε σε θάνατο και εκτελέστηκε.

#### **Ο «πολεμιστής και προφήτης» Χίτλερ**

Ακόμη όμως και όταν τελείωσε ο πόλεμος και έγινε γνωστή η αυτοκτονία του Χίτλερ ο Χάμσουν δεν δίστασε να δημοσιεύσει μια νεκρολογία στη νορβηγική εφημερίδα «Afterposten» όπου, ανάμεσα στα άλλα, έγραφε για τον Γερμανό δικτάτορα: «*Ήταν πολεμιστής. Ένας πολεμιστής του ανθρώπινου γένους και προφήτης της δικαιοσύνης για όλα τα έθνη*» - στο ίδιο πνεύμα, θα λέγαμε, με τον Εζρα Πάουντ ο οποίος σχεδόν την ίδια εποχή χαρακτήριζε τον Χίτλερ «*Ζαν ντ' Αρκ*». Το έργο διαψεύδει τον άνθρωπο ή ο άνθρωπος το έργο; Συγγραφείς αναμφισβήτητων δημοκρατικών πεποιθήσεων όπως ο Χεμινγκγουέι, ο Ισαάκ Μπασέβιτς Σίνγκερ ή ο Ζιντ θεωρούσαν τον Χάμσουν μεγάλο συγγραφέα. Ο Ζιντ μάλιστα τον τοποθετούσε δίπλα στον Ντοστογιέφσκι. Η συμπάθεια του Χάμσουν ίσως σχετίζεται με την εν γένει ιδεολογία του και την πίστη του στη νεότητα ως γενετική δύναμη του κόσμου. Για την απώλεια της δικής του νεότητας άλλωστε θρηνούσε στα γεράματα του. Η Γερμανία λοιπόν ήταν μια νέα χώρα και το κόμμα του Χίτλερ νεανικό, όπως τονίζουν σήμερα οι ιστορικοί. Αυτό υπήρξε μια πραγματικότητα που πολλούς εμπόδιζε να δουν την αλήθεια και πολλούς άλλους τους τύφλωσε. Στη χώρα μας ο Χάμσουν υπήρξε εξαιρετικά δημοφιλής. Ίσως είναι ειρωνικό- αλλά διόλου τυχαίο- που στον Μεσοπόλεμο τον μετέφρασε ένας συγγραφέας από την άλλη όχθη, της Αριστεράς, ο Βασίλης Δασκαλάκης. Διόλου ασήμαντη επίσης δεν ήταν η επίδραση του, με χαρακτηριστικότερη εκείνη που εντοπίζει κανείς στο έργο του Γιάννη Σκαρίμπα και του Κοσμά Πολίτη.

#### **Εορτασμοί εν μέσω αντεγκλήσεων**

Έπειτα από πολλά χρόνια απέχθειας και ντροπής η νορβηγική κοινωνία αποφάσισε να συμφιλιωθεί με την ιδέα ότι ο μεγαλύτερος πεζογράφος της και ένας από τους κορυφαίους συγγραφείς στον κόσμο συνεργάστηκε με το κατοχικό καθεστώς και υποστήριξε ανοιχτά τον εθνικοσοσιαλισμό. Έτσι, η Εθνική Βιβλιοθήκη της

Νορβηγίας αποφάσισε να τιμήσει τα 150 χρόνια από τη γέννηση του Χάμσουν που συμπληρώνονται εφέτος τον Αύγουστο. Να συμφιλιωθεί; Δεν είναι και τόσο βέβαιο. Πριν από περίπου 15 χρόνια ο γλύπτης Σκούλε Βάκσβικ άρχισε να φιλοτεχνεί το άγαλμα του συγγραφέα, ελπίζοντας πως οι Αρχές ή οι συμπατριώτες του θα ενδιαφέρονταν για αυτό. «*Δεν το ήθελε κανείς*» δήλωσε πρόσφατα ο γλύπτης. «*Έτσι, το πέταξα*». Τώρα ο Βάκσβικ φιλοτεχνεί ένα νέο άγαλμα του Χάμσουν από μπρούντζο, το οποίο θα έχει ύψος 2,1 μέτρα, παραγγελία της Εθνικής Βιβλιοθήκης. Εν τούτοις δεν είναι διόλου βέβαιος ότι αυτή τη φορά θα τύχει κοινωνικής αποδοχής. Πολλοί φοβούνται ότι θα υπάρξουν οργισμένες αντιδράσεις μετά την τοποθέτηση του σε δημόσιο χώρο. «*Μπορεί να το γκρεμίσουν ή και να προβούν σε βανδαλισμούς*» είπε ο γλύπτης.

Το 2009 για τη Νορβηγία είναι έτος Χάμσουν. Οι σχετικές εκδηλώσεις άρχισαν την περασμένη εβδομάδα και θα κορυφωθούν την 4η Αυγούστου, ημέρα θανάτου του συγγραφέα. Αλλά ήδη έχουν «ανάψει τα αίματα» και τις τιμές διόλου απίθανο να τις καλύψουν οι δημόσιες διαμάχες περί την απόφαση να τιμηθεί ένας συνεργάτης των χιτλερικών. Οι ειδήσεις που στέλνουν τα ειδησεογραφικά πρακτορεία μιλούν από μόνες τους. Το 2006, το οποίο ήταν έτος Ιψεν, διοργανώθηκαν περίπου 8.000 εκδηλώσεις διεθνώς. Εφέτος για τον Χάμσουν έχουν προβλεφθεί μόνο τέσσερις στη Νορβηγία. Αλλά και για αυτές δημιουργήθηκαν προβλήματα. Η Επιτροπή Χάμσουν έδωσε μεγάλο αγώνα για να βρει χορηγούς αφού οι περισσότερες μεγάλες εταιρείες αρνήθηκαν να ενισχύσουν οικονομικά οποιαδήποτε εκδήλωση προς τιμήν συνεργάτη των ναζιστών. Στο Τροντχάιμ της Κεντρικής Νορβηγίας ο Οτο Χόμλουγκ, διευθυντής του θεάτρου Τρόντελαγκ της πόλης, σε μια υπερρεαλιστική χειρονομία, η οποία ωστόσο ανταποκρίνεται στα αισθήματα πολλών Νορβηγών, όρισε τη σκηνή του θεάτρου του «ελεύθερη Χάμσουν».

#### **Τα βιβλία του Κνουτ Χάμσουν στα ελληνικά**

*Η ευλογία της γης*, Εκδ. Ζαχαρόπουλος, Αθήνα 2008

*Ο Παν*: εκδ. Σοκόλη-Κουλεδάκη, Αθήνα 2005

*Διηγήματα*: εκδ. Σοκόλη-Κουλεδάκη, Αθήνα 2004

*Η πείνα*: εκδ. Κωνσταντίνος Ζήτρος, Αθήνα 2004

*Ο Παν*: εκδ. Γραφές, Αθήνα 2002

*Βικτώρια*: εκδ. Printa, Αθήνα 1998

*Μυστήρια*: εκδ. Printa, Αθήνα 1993

*Σε χορταριασμένα μονοπάτια*: εκδ. Δωδώνη, Αθήνα 1987

*Μυστήρια*: εκδ. Δωρικός, Αθήνα 1984

*Παιδιά της εποχής τους*: εκδ. Δωρικός, Αθήνα 1981

*Μπενόφι*: εκδ. Δωρικός, Αθήνα 1971

*Η πείνα*: εκδ. Δωρικός, Αθήνα 1971



**Η πεζογραφία μεσοπολέμου****08-11-2010****I. Λογοτέχνες και έργα που ξεχώρισαν (δεκαετία του 20)**

1. **Ν. Νικολαΐδης** –**έργα:** «*Το στραβόξυλο*», «*Η παρδαλή γάτα*», «*Ο Σκέλεθρος*», «*Η καλή συντρόφισσα*»
2. **Π. Πικρός**- **έργα:** «*Χαμένα κορμιά*», «*Σα γίνουμε άνθρωπο*», «*Τουμπεκί*»  
ο Θ. Καστανάκης,
3. **Φ. Κόντογλου**-**έργα:** «*Pedro Cazas*» (1920), «*Βασάντα*» (1924), «*Τα ταξίδια*» (1928).
4. **Π. Χάρης**- **έργα:** «*Η τελευταία νύχτα της γης*» (1924)
5. **Θ. Καστανάκης:** «*Οι Πρίγκηπες*» (1924)

**II. Η πεζογραφία της γενιάς του '30****Εισαγωγικά****II. Κείμενα:**

1. **Ο καθοδηγητής, διανοούμενος, κοσμοπολίτης συγγραφέας**

**Τα διηγήματα του Π. Πικρού επιστρέφουν σήμερα, επίκαιρα, σκληρά και μοντέρνα της Ο. Σελλά**

2. **Κείμενα και ζωγραφίες του Φώτη Κόντογλου επανεκδίδονται σε δύο νοσταλγικά βιβλία (Ο. Σελλά)**

### I. Λογοτέχνες και έργα που ξεχώρισαν (δεκαετία του 20)

Μονιμότερα ίχνη, χωρίς μια πλήρη αισθητική δικαίωση, άφησε το έργο πέντε πεζογράφων αυτής της εποχής. ο Π. Πικρός, ο Π. Χάρης, ο Θ. Καστανάκης και οι Ν. Νικολαΐδης και Φ. Κόντογλου, που μένουν στη νεότερη πεζογραφία ιδιότυποι και μοναχικοί. Ο Ν. Νικολαΐδης με τα έργα του: «Το στραβόξυλο» μυθιστόρημα, «Η παρδαλή γάτα», «Ο Σκέλεθρος» και «Η καλή συντρόφισσα», όλα συλλογές διηγημάτων, πρέπει να τοποθετηθεί ανάμεσα στην ψυχογραφική και την ηθογραφική πεζογραφία. Τα πρόσωπα στο «Στραβόξυλο» και σε πολλά διηγήματα του βρίσκονται εγκατεστημένα στην επαρχιακή κοινωνία, όχι συμπτωματικά. Ο πεζογράφος επιμένει εδώ στην στενοκεφαλιά και την στενόκαρδη αντίληψη των ηρώων του. Πάντως αν και το ηθογραφικό χρώμα στα έργα του είναι έκδηλο, γίνεται προσπάθεια για μια ψυχογραφική απόδοση των προσώπων του. Με εμμονές βασιανιστικές συχνά ταλαιπωρούνται οι ήρωες του, εγκαταλείποντας την ψυχή τους απροστάτευτη, χωρίς να μπορούν να δουν με μάτι ελεύθερο τη ζωή και γι' αυτό αυτοκτονούν συχνά. Οι έμμονες τελικά αυτές ιδέες τους μεταβάλουν σε ανδρείκελα, εγκαθιστώντας στα έργα του Νικολαΐδη έναν ανθρώπινο τύπο, που θα μπορούσε να χαρακτηριστεί, «άνθρωπος νευρόσπαστο» ή «άνθρωπος μηχανή» και αυτό γιατί οι διαθέσεις τους εξωτερικεύονται μηχανικά και σχηματικά. Όλοι οι ήρωες του κινούνται στη ζωή συμβατικά, οι πράξεις τους εκδηλώνονται απότομα, ο συγγραφέας δεν φαίνεται μάλιστα να τους συμπονά καθόλου. Άλλοτε παλιάτσος, όπως στην «παρδαλή γάτα» και στο «Σκέλεθρο» άλλοτε ζώο ο άνθρωπος του Νικολαΐδη υποτάσσεται και εγκαταλείπεται στο πέρασμα της ζωής. Όπως ακριβώς τα πρόσωπα έτσι και η φύση παρουσιάζεται στην αφηγηματική τέχνη του Νικολαΐδη απρόσωπη και ακαθόριστη, χωρίς χρωματικούς προσδιορισμούς. Ιδιαίτερα στο «Στραβόξυλο» θα προσπαθήσει να πλάσει ο πεζογράφος έναν ήρωα διαφορετικό, τον Γιώργη, με ξεχωριστές ικανότητες, που όμως ποτέ δεν θα μπορέσει να ξεφύγει από την αβουλία του και να κάνει τη μεγάλη κίνηση στη ζωή του. Έτσι παραμένει ένας αδικαίωτος μυθιστορηματικός ήρωας, που δεν πείθει για την ιδιαιτερότητα του, όπως τουλάχιστον προσπάθησε να μας τον παρουσιάσει ο συγγραφέας. Στο ίδιο έργο δεν υπάρχει καμιά αρχιτεκτονική φροντίδα, καμιά συμμετρία, ενώ η ιστορία μακραίνει αδικαιολόγητα, τελικά αυτό που μένει από όλο το έργο του Νικολαΐδη είναι πάντα η κάποια απόσταση του σε σχέση με τον αναγνώστη, ο οποίος δεν βοηθιέται να εξοικειωθεί μαζί του.

Στις συλλογές από διηγήματα τα «Χαμένα κορμιά» και «Σα γίνουμε άνθρωπο», όπως και στο μυθιστόρημα του «Τουμπεκί», ο Π. Πικρός αναπαριστά τη ζωή των ανθρώπων των κατώτερων στρωμάτων και του περιθωρίου, δείχνοντας την ψευτιά στις σχέσεις μεταξύ των ανθρώπων. Από τον συγγραφέα σαρκάζονται όλα αυτά, που καταστρέφουν το ελεύθερο αντίκρυσμα της ζωής, χωρίς ο λόγος του να μεταπίπτει σε πολιτικό κήρυγμα και να χάνει τη λογοτεχνική του χροιά. Ο Π. Πικρός κατεβαίνει συχνά μέχρι εκεί που έχει εξαφανισθεί κάθε ίχνος ανθρώπινης αξιοπρέπειας, συχνά τα πρόσωπα του μετατρέπονται σε ανδρείκελα, αλλά αυτό περισσότερο βοηθά στην παρουσίαση της κατάντιας τους. Ο άνθρωπος ανδρείκελο του Πικρού δικαιώνεται, γιατί δηλώνεται η αιτία που τον οδήγησε ως εδώ. Η καθημερινή επαφή με τη βρωμιά στρέβλωσαν την ιδιοσυγκρασία του, χάθηκαν τα ιδανικά του, το κατρακύλισμα του συνοδεύεται από μια ανοησία συναισθηματική. Οι κινήσεις του είναι αδέξιες, οι εκδηλώσεις του υστερικές και αυτό δικαιολογημένα, σε αντίθεση με τους ήρωες ανδρείκελα του Νικολαΐδη.

Πιστός στα δόγματα της νατουραλιστικής σχολής ο Πικρός περιγράφει στιγμιότυπα ζωής στα διηγήματα του, ουδέτερες αφηγήσεις που αναπαρασταίνουν απλώς μια στατική εικόνα της ζωής, τελειώνουν απότομα, χωρίς καμιά εξέλιξη στο μύθο και δεν οδηγούν σε κάποια λύση. Στο διήγημα του «Το πράμα» εικονίζεται η ζωή σε ένα πορνείο, «στο «Σα θα γίνουμε άνθρωποι» η ζωή σε ένα Καφέ –Αμάν. Όλοι οι ήρωες του νοσταλγούν μια ζωή ανθρώπινη, όμως βαθιά μέσα τους είναι υποταγμένοι στη μοίρα τους, αν και διατηρούν το ανεκπλήρωτο μάταιο όνειρο τους. Στο διήγημα του ο «Γολγοθάς» περιγράφει έναν χωριάτικο γάμο, ενώ σαρκάζει τις συνήθειες και τα ήθη του χωριού. Η γλώσσα του Πικρού είναι συχνά ιδιωματική, το ύφος βιαστικό, ασθματικό και ο τόνος κουβεντιαστός, η αφήγηση συνήθως είναι στο δεύτερο ενικό πρόσωπο, στο τόνο της καθημερινής εγκάρδιας συνομιλίας. Στο μυθιστόρημα του «Τουμπεκί», μέσα σε μια επιτυχημένη ατμόσφαιρα εγκληματικού περιβάλλοντος, προσπαθεί να φτιάξει έναν αντιπροσωπευτικό τύπο ανθρώπου. Ο Πικρός γνωρίζει κάθε λεπτομέρεια της ψυχосύνθεσης των ηρώων του ωστόσο το σχόλιο του αφηγητή παρακολουθεί επίμονα την αφήγηση. Η κοινωνική κριτική σε δεύτερο πλάνο είναι φανερή υποταγμένη στη λογοτεχνική προσπάθεια. Ο Αράπης ο μαγκιόρος της πιάτσας» ο εγκληματίας στο «Τουμπεκί» οδηγήθηκε στο έγκλημα μάλλον από συντυχία, περιγράφεται ως άνθρωπος που αξίζει τον κόπο να τον γνωρίσουμε, διαμορφώνεται σε ολοκληρωμένο τύπο τελικά της μεσοπολεμικής πεζογραφίας.

Τρία είναι τα βιβλία του Φ. Κόντογλου που σημαδεύουν το πέρασμα του από τη νεοελληνική πεζογραφία ως το 1930: ο «Pedro Cazas» (1920), η «Βασάντα» (1924) και «Τα ταξίδια» (1928). Ο Κόντογλου, όπου κι αν πορεύεται, φέρνει μέσα του τη νοοτροπία της ανατολίτικης ζωής, τα παιδικά χρόνια του στο Αϊβαλί άφησαν ανεξίτηλα ίχνη στην προσωπικότητα του. Το ανέμελο κοίταγμα της ζωής, η στωική εγκατάλειψη είναι γνωρίσματα της ανατολίτικης ψυχής του. Προσπάθησε να συνδυάσει την ελεύθερη ενατένιση με τη στοχαστική του φύση, τον πλούσιο εσωτερικό του κόσμο. Ωστόσο αυτά τα ίδια τα χαρακτηριστικά του δεν του επέτρεψαν την οργανωμένη εκδίπλωση των αφηγηματικών ικανοτήτων του. Χωρίς πολύ φροντίδα και ιδιαίτερα πειθαρχημένη διάταξη των στοχασμών του στρώνει στο χαρτί ιστορίες γύρω από κουρσάρους, από αναμνήσεις του παρελθόντος και από την επίμονη αναπόληση του βυζαντινού και μεσαιωνικού κόσμου. Του λείπει η δημιουργική και μυθοπλαστική φαντασία, έτσι περιορίζεται σε βιώματα προσωπικά και αναδρομές στην ιστορία, δημιουργώντας μια ηρωική ατμόσφαιρα. Εδώ βρίσκεται και η ιδιοτυπία του. Ξεκόβοντας από την παράδοση της πεζογραφίας ακολούθησε τον εαυτό του και έκανε μια δική του τέχνη, που θα μπορούσε να την ονομάσει κανείς πριμιτιβιστική. Τον πραγματικό του κόσμο τον βρίσκει στα «παλιά» και αυτό φαίνεται κυρίως στα «Ταξίδια», που μας τον δίνει με μυθοποιημένη περιβολή. Στη «Βασάντα» η σύγχρονη ζωή έχει περιοριστεί στη ζωή των ξωμάχων του βουνού και του κάμπου, αλλά και του γαλού. Από την πεζογραφία του Κόντογλου ξεπηδά αυτούσιο το στοιχείο της απλότητας, το ιδανικό μιας ζωής φυσικής, απλής και ελεύθερης. Έχει μια τάση να εξομοιωθεί με τους «αρχαίους», μια τάση επιστροφής προς το παραδοσιακό και το πρωτόγονο. Η απλότητα του τείνει προς τη μητέρα φύση, που ενσαρκώνει τα έργα του θεού, ότι έχει σχέση με τη σύγχρονη ζωή των πόλεων του είναι ξένο. Είναι ένας ασυγχρόνιστος, αδιάλλακτος κριτής του σημερινού, που το θεωρεί ψεύτικο, λάτρης της ειλικρίνειας. Ο λόγος του είναι άνετος και μεστός, το ύφος του αυστηρά προσωπικό και πρωτότυπο.

Ο Π. Χάρης με το έργο του, «Η τελευταία νύχτα της γης» (1924), μια συλλογή ουσιαστικά διηγημάτων, δείχνει πως δεν έχει ακολουθήσει τυφλά τις γραμμές του συμβολισμού, έτσι όπως αυτές προβλήθηκαν από το «Φθινόπωρο» του Κ. Χατζόπουλου. Πέτυχε να αποδώσει με έναν προσωπικό τρόπο τόσο την ατμόσφαιρα

της επαρχίας, όσο και τις καθημερινές στιγμές με μια ακινησία και χαρακτηριστική αδράνεια κατά τα συμβολιστικά πρότυπα. Τα πρόσωπα στα περισσότερα από αυτά τα διηγήματα διακατέχονται από μια αόριστη λύπη, τίποτα δεν υποδηλώνει τη ζωντανή παρουσία τους, ακόμη και όταν η καταστροφή έρχεται, παραμένουν διστακτικά, χωρίς να μπορούν να εκδηλωθούν. Στα διηγήματα αυτά αποτυπώνεται αναμφίβολα, ότι καλύτερο έχει να παρουσιάσει τη δεκαετία 20-30. Αξιόλογη είναι η προσπάθεια του συγγραφέα για μιαν άρτια και μορφική παρουσίαση τους, καθώς και η επιμονή του στις λεπτομέρειες, που χαρακτηρίζει πάντα τους εσωτερικούς χώρους της πεζογραφίας του Π. Χάρη.

«Οι Πρίγκηπες» (1924) του Θ. Καστανάκη είναι το πρώτο μυθιστόρημα, που εγκαινιάζει την μεσοπολεμική περίοδο της λογοτεχνίας μας, αλλά και το πρώτο αναλυτικό μυθιστόρημα της γενιάς αυτής. Αυτό, που θέλγει τον αναγνώστη στο μυθιστόρημα αυτό, είναι περισσότερο το στοχαστικό αντίκρουσμα των πραγμάτων και η λεπτή ψυχογράφηση των προσώπων από ότι η εξωτερική δράση. Ο συγγραφέας του εντούτοις θέλησε να προσδώσει σ' αυτό του το μυθιστόρημα περιεχόμενο ιδεολογικό. Προσπάθησε να πολεμήσει τα ελαττώματα των Ελλήνων και να ασκήσει κριτική στην ελληνική κοινωνία με στόχο την κάθαρση της, γράφοντας ένα έργο εθνικής ενέργειας δεν το κατάφερε ωστόσο. Μέσα από τους ήρωες του ο Καστανάκης δείχνει απλώς την απιστία και την διάθεση τους για μίμηση, παρουσιάζοντας τους μόνον ως τυπικούς εκπροσώπους αυτής της κατάστασης. Πουθενά δεν φαίνεται η συμπάθεια του σίγουρα προς αυτούς, δεν αρκεί όμως αυτό το γεγονός για να στηριχτεί, ή και να δικαιωθεί η αισθηματική δικαίωση της ιδεολογίας του. Η υποδειγματική πάραυτα και συνταιριασμένη με τον αναλυτικό χαρακτήρα του μυθιστορήματος επεξεργασία του ύφους συντελεί στη δημιουργία ενός μυθιστορήματος αισθητικά δικαιωμένου.

Οι γενικές κατευθύνσεις στο χώρο της πεζογραφίας στο διάστημα 1920-1930 έχουν τη σημασία τους, γιατί συγκέντρωσαν γύρω τους λογοτέχνες με μια διάθεση συγγενική, ωστόσο δεν συνεχίστηκαν στα χρόνια που ακολούθησαν: οι περισσότερες φανερώθηκαν ως δείγματα αφηγηματικής ανωριμότητας, η κοινωνιστική πεζογραφία για παράδειγμα δεν βρήκε αργότερα το δημιουργό, που θα γονιμοποιούσε αισθητικά τα θέματα της. Μόνο η πολεμική πεζογραφία έδωσε μετά το 1930 έργα, που πήραν κεντρική θέση στη νεοελληνική πεζογραφία, ενώ από τους πέντε συγγραφείς, που αναφέραμε, οι Φ. Κόντογλου, Π. Χάρης και Θ. Καστανάκης συνέχισαν να γράφουν, οι δυο Ν. Νικολαΐδης και Π. Πικρός διέκοψαν την πεζογραφική τους παραγωγή.

## **II. Η πεζογραφία της γενιάς του '30**

### **1. Εισαγωγικά**

Η λογοτεχνική παραγωγή, που κληροδοτήθηκε από την προηγούμενη γενιά στη γενιά του '30, έχει να κάνει με λιγοστά κείμενα, στα οποία επιπλέον θα μπορούσε να διακρίνει κανείς περιορισμένη αισθητική αξία. Η γενιά του '20 είναι γεγονός πως αναλώθηκε σε προσπάθειες ανανέωσης και αναπροσαρμογής, όσον αφορά την παράδοση, που η ίδια παρέλαβε, ωστόσο τα αποτελέσματα της δεν ήταν σημαντικά. Σε αντίθεση με αυτήν, η γενιά του τριάντα θα τα καταφέρει, να ανανεώσει ριζικά την αφηγηματική παράδοση. Από τα δυο βασικά είδη του αφηγηματικού λόγου το διήγημα και το μυθιστόρημα θα δώσει τη μεγαλύτερη σημασία στο μυθιστόρημα, το οποίο αυτά τα χρόνια θεωρήθηκε ως η κατ' εξοχήν λογοτεχνία. Και αυτό γιατί το μυθιστόρημα μπορεί, κατά τη γνώμη των εκπροσώπων αυτής της γενιάς, με τη μορφή που έχει, να αποδώσει καλύτερα μια πιο σύνθετη, πιο σύγχρονη και πολιτισμένη πραγματικότητα. Πάντως είναι αλήθεια, πως και τα πεζογραφικά επιτεύγματα αυτής της γενιάς περισσότερο περιορίστηκαν στην παρακολούθηση μιας ζωής βιωμένης

πραγματικά από τον συγγραφέα, χωρίς να εκμεταλλευτούν άλλες δυνατότητες του είδους.

Οι περισσότεροι από τους πεζογράφους, που κατέληξαν σε μια μέθοδο ανανεωμένη σε σχέση με την προηγούμενη, δεν αισθάνθηκαν την ανάγκη να διατυπώσουν σε μελέτες ή κριτικά άρθρα τους, τους λόγους, που τους οδήγησαν στις όποιες επιλογές τους. Ελάχιστοι είναι αυτοί, που το έχουν κάνει, όπως για παράδειγμα ο Κ. Πολίτης. Οι λιγοστές ωστόσο κριτικές απόψεις, που έχουμε για την πεζογραφία αυτής της εποχής, οφείλονται σε πεζογράφους προβληματισμένους. Ανάμεσα σε αυτούς διακρίνονται οι: Τερζάκης και Θεοτοκάς, δυο συγγραφείς με πολύ πλατιά κοινωνικά και καλλιτεχνικά ενδιαφέροντα, όπως επίσης και ο Σ, Ξεφλούδας, που καταπιάστηκε με ένα είδος αφηγηματικής μεθόδου, έξω τελείως από την ορθόδοξη παράδοση. Ο Τερζάκης αισθάνεται στενάχωρα μέσα στο σχήμα του ρεαλισμού, όπως αυτός έχει μεθοδευτεί από τους παλιότερους. Στοχεύει στα «ελεύθερα ιδανικά», πέρα από τις οποιεσδήποτε ιδεολογικές δεσμεύσεις της ελευθερίας του. Η πραγματικότητα είναι κατ' αυτόν μια εφεύρεση του δέκατου ένατου αιώνα, το δόγμα του ρεαλισμού, που κυριαρχεί στην Ηπειρωτική Ευρώπη, σε αντίθεση με την Αγγλία όπου υπάρχουν συγγραφείς, που έχουν αυτονομηθεί απ' αυτόν, πάει να πνίξει το μυθιστόρημα. Η αληθινή τέχνη για τον Τερζάκη πάντα και παντού, συνειδητά και ασυνείδητα στάθηκε αφαίρεση. Απολύτρωση του πλήθους μέσω του ενορατικού ατόμου. Ο Τερζάκης παρά το γεγονός, ότι αναγνωρίζει το αστείρευτο της εσωτερικής ζωής, δεν στράφηκε προς τον εσωτερικό μονόλογο, έστω και αν κάπου-κάπου τον χρησιμοποιεί. Ο κοινωνικός προβληματισμός, που είναι βασικό χαρακτηριστικό του έργου του, δεν ανέχεται την ολοκληρωτική μετάθεση από τον έξω κοινωνικό κόσμο στον μέσα. Η δική του έννοια της περιπέτειας στηρίζεται στην πεποίθηση, ότι ο νέος άνθρωπος μπορεί μόνο στην περιπέτεια να στηριχτεί. Έτσι η προσωπική του έννοια της μυθιστορηματικής ζωής προβάλλεται προς τα έξω, παρά προς τα μέσα. Η αναζήτηση, σαν γνήσια κατάσταση του ανθρώπου, ο δοκιμαστικός χαρακτήρας της ανακάλυψης του κόσμου και η αδυναμία κατάκτησης του είναι ιδέες που προβάλλονται αυτή την εποχή.

Παρά τις ιδεολογικές διαφορές, που έφεραν κάποτε σε αντίθεση τον Τερζάκη με τον Θεοτοκά, οι δυο αυτοί συγγραφείς έχουν αρκετά κοινά σημεία, όταν καταπιάνονται με την αφηγηματική θεωρία. Απόδειξη της ταυτότητας των απόψεων τους είναι η αντιμετώπιση από μέρους τους του έργου του Κ. Θεοτόκη και συγκεκριμένα του «κατάδικου». Ο Τερζάκης είναι από πολύ νωρίς προσηλωμένος στον Θεοτόκη, αλλά και ο Θεοτοκάς αναγνωρίζει πολύ νωρίς επίσης την ενσάρκωση της δημιουργικής ψυχολογίας στο πρόσωπο του ήρωα του έργου, του Τουρκόγιαννου, αν και κατά τη γνώμη του ο Θεοτόκης, δεν κατάφερε τελικά να απολυτρωθεί από τα δεσμά του νατουραλισμού. Το θέμα της «ψυχολογίας των προσώπων» μετατοπίζεται με τα χρόνια στη σκέψη του Θεοτοκά, προς τους φορείς της ψυχολογίας προς τα πρόσωπα. Στη μελέτη του «*Η τέχνη του μυθιστορήματος*» που είναι του 1964, ο Θεοτοκάς ανησυχεί για την ανικανότητα των Ελλήνων μυθιστοριογράφων, να πλάσουν πρόσωπα, που να αντέχουν και έξω από το διάστημα της ανάγνωσης και να αποκτούν μια αυθύπαρκτη σχεδόν φυσιολογία. Από τη νεοελληνική πεζογραφία τέσσερα είναι τα πρόσωπα που κατά τη γνώμη του δεν ξεχνιούνται: η *Φραγκογιαννού* του Παπαδιαμάντη, ο *Τουρκόγιαννος* του Θεοτόκη, ο *Αλέξης Ζορμπάς* του Καζαντζάκη και ο *Πατούχας* του Κονδυλάκη. Τα πρόσωπα αυτά απόκτησαν αυθυπαρξία στη μνήμη μας, ζουν έξω από τα βιβλία.

Το θέμα της δημιουργίας προσώπων απασχολεί επίμονα και άλλους πεζογράφους αυτή την εποχή, εκτός από τον Θεοτοκά. Για αυτόν τα πρόσωπα αποτελούν ουσιαστικό περιεχόμενο του μυθιστορήματος και τη δικαίωση του

μυθιστοριογράφου. Ο αληθινός μυθιστοριογράφος γράφει το έργο του, επειδή αισθάνθηκε να κινούνται μέσα του ορισμένα πρόσωπα, που θέλουν να έλθουν στο φως. Όταν κλείσουμε το βιβλίο τα πρόσωπα μένουν στη μνήμη μας. Τα αναπολούμε ή τα συμπαθούμε σαν αληθινούς ανθρώπους. Συγκεκριμένες είναι και οι απόψεις του Θεοτοκά γύρω από το θέμα της αποστασιοποίησης των προσώπων και των καταστάσεων εκ μέρους του μυθιστοριογράφου. Την αποφασισμένη αποχή από το να πάρει θέση μπρος στα ζοφερά κοινωνικά προβλήματα της εποχής του ο Θεοτοκάς την οφείλει στη φιλελεύθερη ιδεολογία του.

Πολλοί είναι οι συγγραφείς, που εκμεταλλεύτηκαν σε ικανοποιητικό βαθμό τις δυνατότητες της φαντασίας τους, αν και τα έργα τους έχουν φανερά αυτοβιογραφική βάση, είναι λίγο ως πολύ αφήγηση προσωπικών αναμνήσεων. Στο είδος αυτό των πεζογραφημάτων ανήκουν και τα καλύτερα της περιόδου. Μια άλλη κατηγορία μυθιστορημάτων είναι αυτά, που έχουν στο κέντρο τους μόνο ένα πρόσωπο, το οποίο περνώντας από διάφορες συναισθηματικές και ψυχικές καταστάσεις δημιουργεί τελικά την ενότητα του έργου. Ένας άλλος κύκλος θα μπορούσε να απαρτίζεται από τους μυθιστοριογράφους, που προχώρησαν πέρα από το άτομο, αντικρίζοντας την νεοελληνική πραγματικότητα μέσα από την οικογένεια. Το άτομο στα μυθιστορήματα αυτά δεν βαδίζει μόνο του, συμπορεύεται. Η ιστορία του στα μυθιστορήματα αυτά προχωράει μαζί με την ιστορία και άλλων προσώπων. Ένας άλλος κύκλος αντλεί την περιγραφή και εξεικόνιση των σχέσεων της ζωής σε πλατιά κοινωνικά στρώματα. Συχνά η φιλοδοξία των συγγραφέων αυτών φτάνει εδώ ως την προσπάθεια για παρακολούθηση της ζωής ολόκληρων τάξεων ή γενικότερων κοινωνικών ομάδων. Εάν και δεν πέτυχε αυτή η προσπάθεια να δώσει έργα σημαντικά, ωστόσο σε κάποια από αυτά επιτυγχάνεται η εισχώρηση στην σύγχρονη πραγματικότητα, όπως έχει στις μεγάλες σύγχρονες πόλεις. Σε μια τέτοια βάση, εάν τοποθετηθούν τα μυθιστορήματα της γενιάς του '30, με χαρακτηριστικά τους, τα ειδολογικά πλαίσια, μπορούν να προσεγγισθούν πιο εύκολα. Δίπλα στους τέσσερις αυτούς κύκλους μπορεί επίσης να τοποθετηθεί και το λυρικό πεζογράφημα, που κερδίζει την αξία του από τη λυρική του σημασία, που οφείλεται στη μουσική στη μαγική ή στην εσωτερική παρουσίαση του πραγματικού.

Από την άλλη πλευρά το διήγημα, που ως λογοτεχνικό είδος ανταποκρίνεται σε μικρότερη προβολή ζωής, συγκεντρώνει περιοριστικά την προσοχή του σε μια ψυχική κατάσταση ή σε έναν άνθρωπο, χωρίς να επεκτείνεται σε χώρο και σε διάρκεια, στηριγμένο στη σχετικά πλούσια παράδοση του δέκατου ένατου αιώνα, ακολούθησε κατευθύνσεις νεοτερικές, αλλά συχνά επηρεασμένες από τις ρίζες αυτής της παράδοσης. Αποκλειστικά και μόνον το διήγημα δεν καλλιεργήθηκε από τους πεζογράφους της περιόδου αυτής. Οι περισσότεροι δούλεψαν κυρίως το μυθιστόρημα, χωρίς ωστόσο αυτό να τους εμποδίζει, να δώσουν και εξαιρετικά δείγματα γραφής στο χώρο του διηγήματος.

### **Κείμενα συμπληρωματικά:**

#### **1. Ο καθοδηγητής, διανοούμενος, κοσμοπολίτης συγγραφέας**

##### **Τα διηγήματα του Π. Πικρού επιστρέφουν σήμερα, επίκαιρα, σκληρά και μοντέρνα της Ο. Σελλά**

Αφουγκράστηκε τους «δρόμους του κοινωνικού βυθού, του λούμπεν προλεταριάτου» με μια γλώσσα αυθεντική, σκληρή και οξεία, χωρίς ωραιοποιήσεις, λυρισμούς και μισόλογα. Ανήκει στους συγγραφείς και τους διανοούμενους μιας κακοφωτισμένης περιόδου του 20ού αιώνα: του Μεσοπολέμου. Ο συγγραφέας και δημοσιογράφος Πέτρος Πικρός έζησε και σπούδασε στην αστική, αλλά ανήσυχη Ευρώπη των αρχών του 20ού αιώνα, ασπάστηκε από νωρίς τα ιδεώδη της

Οκτωβριανής Επανάστασης και επέστρεψε στην Ελλάδα, όχι μόνο ως καθοδηγητής και διανοούμενος, αλλά ως κοσμοπολίτης συγγραφέας, επηρεασμένος από τα σύγχρονα ρεύματα της πεζογραφίας και της τέχνης.

Στα βιβλία του επιχειρεί να συγκεράσει την αριστερή ιδεολογία του με τους νέους δρόμους της τέχνης και σεργιανάει τον αναγνώστη «στο περιθώριο της πόλης, στα μέρη που συστήνουν το κρυφό πρόσωπό της». Από άλλους υμνήθηκε και από άλλους λοιδορήθηκε. Τα βιβλία του σιγά -σιγά ξεχάστηκαν. Όχι απ' όλους όμως. Πριν από λίγες μέρες, επανακυκλοφόρησαν από τις εκδόσεις «Άγρα» δύο συλλογές διηγημάτων: «Χαμένα κορμιά» και «Σα θα γίνουμε άνθρωποι», σε εισαγωγή, επίμετρο και επιμέλεια της καθηγήτριας στο Πανεπιστήμιο Ιωαννίνων, Χριστίνας Ντουινιά. Δίνοντας μας την ευκαιρία να (ξανα)γνωρίσουμε έναν σημαντικό άλλα άγνωστο σήμερα συγγραφέα. Και ξαφνικά, μια φωνή από τον Μεσοπόλεμο, έρχεται να σταθεί δίπλα στην Αθήνα του 2009, των μεταναστών, των γκέτο, της διαφθοράς, των ναρκωτικών. Κι ο σημερινός αναγνώστης θα διαβάσει διηγήματα σκληρά, επίκαιρα και πάρα πολύ μοντέρνα.

### **Με αφοσίωση και πάθος**

Ο Πέτρος Πικρός γεννήθηκε στην Κωνσταντινούπολη το 1895/6. Το πραγματικό του όνομα ήταν Ιωάννης Γιανναρόπουλος. Σε ηλικία 6 ετών οι γονείς του τον στέλνουν στη Γενεύη, όπου βρίσκεται ο θείος του. Εκεί έζησε τα παιδικά και εφηβικά του χρόνια. Το 1913 εγκαταστάθηκε στο Παρίσι και σπουδάζει Φιλοσοφία και Ιατρική, με ειδίκευση στην Ακτινολογία. Λίγο μετά πηγαίνει στη Γερμανία, όπου σπουδάζει Βιοχημεία. Εκεί γνωρίζεται με αναρχικούς και κομμουνιστές φοιτητές και επηρεάζεται βαθιά από το σοσιαλιστικό κίνημα. Μόλις τελειώνει τις σπουδές του, 1919-1920, επιστρέφει στην Ελλάδα.

Αρχίζει να συνεργάζεται ως δημοσιογράφος με διάφορα έντυπα, αλλά γράφει και ποιήματα. Αρχικά υπογράφει με το ψευδώνυμο Βάρδος Πικρός που γρήγορα γίνεται Πέτρος Πικρός, προς τιμήν του Ρώσου συγγραφέα Μαξίμ Γκόρκι (το γκόρκι σημαίνει πικρός). Μεταφράζει σημαντικά κείμενα της λογοτεχνίας και το 1922 κάνει την επίσημη εμφάνισή του στη λογοτεχνία με τα «Χαμένα κορμιά», που αποτελεί το πρώτο μέρος μιας τριλογίας.

Το 1923 αναλαμβάνει την αρχισυνταξία στο Ριζοσπάστη. Το 1924 αποχωρεί από την αρχισυνταξία της εφημερίδας, αλλά παραμένει υπεύθυνος της λογοτεχνικής ύλης. Τότε κυκλοφορεί και το δεύτερο βιβλίο του «Σα θα γίνουμε άνθρωποι». Από το 1925 αρχίζει να μπεινοβγαίνει στις φυλακές και στο μεσοδιάστημα κάνει σημαντικά ρεπορτάζ. «Θεωρείται ίσως ο σημαντικότερος μάχιμος δημοσιογράφος της δεκαετίας του '20 και του '30», λέει στην «Κ» η Χριστίνα Ντουινιά. Το 1927 εκδίδει το μυθιστόρημα «Τουμπεκί» (θα εκδοθεί από την «Άγρα») με το οποίο ολοκληρώνεται η τριλογία «Χαμένα κορμιά». Στην κρίση που ξεσπά στο ΚΚΕ, ο Πικρός αναμειγνύεται ενεργά στον πόλεμο εναντίον των τροτσκιστών. Ο Παντελής Πουλιόπουλος τον κατηγορεί για τον συγχρωτισμό του με τους τύπους του λούμπεν προλεταριάτου. Το 1929 αρχίζει τη συνεργασία του ως θεατρικός κριτικός με την εφημερίδα «Πατρίς» με το ψευδώνυμο «Κάθισμα 13», μια συνεργασία που διήρκεσε ως το 1936. Το 1930, σε συνεννόηση με το ΚΚΕ, αναλαμβάνει την έκδοση του περιοδικού «Πρωτοπόροι». Πριν από το τέλος του 1931 έρχεται σε διάσταση με την ηγετική ομάδα του ΚΚΕ, που αποφασίζει την απομάκρυνσή του από τη διεύθυνση των «Πρωτοπόρων». Αργότερα, κάνει μια δημόσια δήλωση αυτοκριτικής, αλλά δεν καταφέρνει να γεφυρώσει το χάσμα με την κομματική ηγεσία. Αποστρατεύεται αναγκαστικά, και στη συνέχεια κατηγορείται ως πράκτορας των Άγγλων. Το 1936 παντρεύεται την Αικατερίνη Σιδηροπούλου και το υπόλοιπο διάστημα βιοπορίζεται ως

δημοσιογράφος, συνεχίζει τις μεταφράσεις και προσπαθεί να ξαναβρεί το λογοτεχνικό του ύφος. Πεθαίνει από καρκίνο, στις 27 Ιουνίου 1956.

### **Πολιτικός χωρίς κομματική συνταγή**

«Ο Πέτρος Πικρός έφερε τα πάνω κάτω στη λογοτεχνία, όταν εμφανίστηκε, το 1922», λέει στην «Κ» η Χριστίνα Ντουνιά. Φτάνει από το εξωτερικό, έχει ζήσει στην Ελβετία και κυρίως στο Παρίσι, μιλάει γαλλικά και γερμανικά και έχει άμεση σχέση με τις δύο αυτές ευρωπαϊκές λογοτεχνίες. «Τα διαβάσματα του είναι τέτοια που του επιτρέπουν να κάνει το νέο στα ελληνικά. Δεν έρχεται από την ελληνική παράδοση. Στα διηγήματά του βλέπουμε στοιχεία που εκείνη την εποχή δεν είναι απλώς νατουραλιστικά, αλλά είναι σαφέστατα μπολιασμένος από τον νεορεαλισμό. Επιχειρεί να αποτυπώσει μια φέτα πραγματικότητας με νέο τρόπο. Ο Π. Πικρός χρησιμοποιεί τέτοιες τεχνικές. Δεν κάνει τον νατουραλισμό του Καρκαβίτσα, αλλά συνομιλεί με νέα ρεύματα. Όμως τα διηγήματά του είναι και βαθύτατα ιδεολογικά. Αλλά είναι πολιτικός συγγραφέας, χωρίς να έχει κομματική συνταγή, χωρίς να κάνει προπαγάνδα. Μιλάει για πράγματα που δεν τα έθιγε τότε η λογοτεχνία. Είναι η εποχή που έχουν φτάσει οι πρόσφυγες της Μικράς Ασίας και αποτυπώνει αυτό το κλίμα με τρόπο καλλιτεχνικά ντοκιμενταρίστικο», συνεχίζει η Χριστίνα Ντουνιά.

Τα βιβλία του δεν αρέσουν στην τότε επίσημη αριστερά. «Είναι η εποχή που κερδίζει έδαφος ο σοσιαλιστικός ρεαλισμός. Από τη μια η Αριστερά, από την άλλη η γενιά του '30 που δεν ήθελε τέτοια πεζογραφία, ο Πικρός αυτοφιμώνεται, αυτολογοκρίνεται», λέει η Χρ. Ντουνιά. «Το ενδιαφέρον για τους αρνητικούς ήρωες, το κοινωνικό περιθώριο, τους απροσάρμοστους, μπόλιασε αρκετούς στη συνέχεια. ίχνη της γραφής του όμως επανέρχονται, με πιο υπόγειους τρόπους, σε μεταγενέστερους συγγραφείς. Τα βρίσκουμε σε διηγήματα του Καραγάτση, αλλά και στο «Δέκα». Τα συναντούμε σε βιβλία του Νίκου Κάσδαγλη ή του Αλέξανδρου Κοτζιά. των μεταναστών, των γκέτο, της διαφθοράς, των ναρκωτικών. Κι ο σημερινός αναγνώστης, και σήμερα, αυτός ο κόσμος, μ' αυτή τη ματιά, υπάρχει έντονα στα διηγήματα του Σωτήρη Δημητρίου, αλλά και του Μισέλ Φάις», καταλήγει η Χριστίνα Ντουνιά.

...Αν ήταν με το νερό να κόβεται ο βήχας... Στο αναμεταξύ εγώ είχα σιαχειί λιγάκι. Σιαχειί, ο λόγος το λέει. Να! Πάστρεψα λίγο τα παπούτσια μου με το σάλιο... κάτι παπούτσια! Τέντωσα τις κάλτσες μου και σήκωσα όσο μπορούσα το φουστάνι, για να φαίνονται καλύτερα τα μπούτια μου. Στην αρχή είπα να τα κατεβάσω πιο κάτω για να φαίνουμαι πιο μεγάλη. Μα ήξερα πως τους άντρες... κάτι γέρους προπάντων, τους αρέσουν πολύ οι γάμπες των κοριτσιών. Πόσες φορές εκεί που πήγαινα... Καλέ για πέστε μου!... Τι καταλαβαίνουν τώρα αυτοί οι άνθρωποι και πειράζουν έτσι τα κορίτσια; Κάτι λόγια! Κάτι πράματα! Να τύχει έτσι καμιά φορά ο λόγος... Ας μην τα πολυλογούμε τώρα... Κατέβασα που λέτε δεξιά κι αριστερά τα μαλλιά μου, και με κάθε τρόπο πολεμούσα να φτιάσω τη χτενισιά μου... έτσι σαν κι εκείνες... Φτιασίδι δεν είχα. Τι κρίμα έλεγα... Πώς λυπόμουν!... Θαρρούσα πως ήταν απαραίτητο γι' αυτή τη δουλειά... Μπα! δεν βαριέστε! Αν ήταν με το νερό να κόβεται ο βήχας... Μόνο να! Εσάς που σας στενοχωρώ, αυτό με πειράζει. Σας το είπα ε; Μήτε και κόκκινο είχα να βάψω τα χείλη μου. Τα βύζαξα κι εγώ κάμποσην ώρα, τα δάγκωσα κιόλας κι έτσι φαινότανε κόκκινα, κατακόκκινα. Τι τρελή που ήμουνα!... Αμάθητη βλέπετε. Τα ίδια και για την πούντρα· κι αυτήν την θαρρούσα απαραίτητη. Γρατσούνισα το ντουβάρι, πήρα λίγο ξερό σουβά και πασάλειψα τα μούτρα μου, έτσι για πούντρα να πούμε. Παιδί! τι να πεις; Υστερα μ' ένα σβησμένο σπύρτο έβαψα τα ματοτσίνορά μου, και μα την αλήθεια... πού πήγε ο νους μου! Δεν θα το πιστέψετε; Τα στήθια μου! μου φάνηκαν μικρά τα στήθια μου! Αμ βέβαια, πόσο χρονώ ήμουνα τότες!»

Απόσπασμα από το διήγημα «Ξομολογημένα» που δημοσιεύτηκε το 1922 στο βιβλίο «Χαμένα κορμιά».



## **2. Κείμενα και ζωγραφιές του Φώτη Κόντογλου επανεκδίδονται σε δύο νοσταλγικά βιβλία (Ο. Σελλά)**

*«Εμένα το γραφτό μου ήτανε να γεννηθώ στην Ανατολή, αλλά η ρόδα της Τύχης, που γυρίζει ολοένα, ξερίζωσε από τα θεμέλια τον τόπο μου και μ' έριξε στην ξενιτιά, σ' ανθρώπους που μιλούσανε την ίδια γλώσσα με μένα, πλην όμως που είχανε άλλα συνήθεια. Το πουλί το θαλασσοδαρμένο, πώς βρίσκει έναν βράχο μέσα στο πέλαγο και κάθεται και στεγνώνει τα φτερά του, έτσι βρίσκουμαι κ' εγώ σε τούτα τα χώματα».*

Μ' αυτές τις φράσεις ξεκινάει ο ζωγράφος και συγγραφέας Φώτης Κόντογλου ένα από τα πιο δημοφιλή του βιβλία *«Το Αϊβαλί η πατρίδα μου»*. Και με τον ίδιο τρόπο που έφτιαχνε και τα ζωγραφικά του έργα, έγραφε και τα κείμενα του. Το *«Αϊβαλί»* είναι το ένα από τα δύο βιβλία του Φώτη Κόντογλου που επανακυκλοφορούν από τις εκδόσεις *«Άγκυρα»*. Το δεύτερο βιβλίο, με τίτλο *«Ευλογημένο καταφύγιο»*, αφορά κείμενα του αθησαύριστα, δημοσιευμένα στην εφημερίδα *«Ελευθερία»* για διάφορα θέματα της τότε επικαιρότητας.

### **Γαληνεμένη αφήγηση**

Με λέξεις στέρεες, που μοιάζουν να κουβαλούν όλη την πορεία της ελληνικής γλώσσας απ' όλες τις φάσεις της ιστορίας της, με αφήγηση γαληνεμένη ακόμα κι όταν διηγούνται πράγματα που είχαν θλίψη και πόνο, με νοσταλγία που ξεχειλίζει, στο πρώτο βιβλίο *«Το Αϊβαλί η πατρίδα μου»*, ο Φώτης Κόντογλου περιγράφει την πόλη όπου γεννήθηκε, τα παιδικά του χρόνια, τις φιγούρες των ανθρώπων που στοίχειωσαν τις αναμνήσεις του και άφησαν τα χνάρια τους τον γενέθλιο τόπο του και μέσα σ' αυτή τη φαινομενικά απλουστευτική αφήγηση, διηγείται όλη την ιστορία της Ανατολής, των πολέμων και των εποικισμών της, των δύσκολων, αλλά και των ευτυχισμένων στιγμών που έζησαν οι άνθρωποι εκεί.

Και στα δύο βιβλία οι λέξεις συνοδεύονται από ζωγραφιές - σαν επεξήγηση και σαν ξενάγηση σε τόπους που για μας είναι άγνωστοι. Τις ζωγραφιές του Κόντογλου. *«Πράγματι, το λογοτεχνικό και το ζωγραφικό έργο του Κόντογλου αποτελούν μιαν αδιαίρετη ενότητα, το ένα αναφέρεται στο άλλο, το ένα αναζητεί το άλλο, σε ένα αδιάκοπο παιχνίδι πραγματικών και φανταστικών παραστάσεων οργανωμένων γύρω από μια «ιδέα», η οποία παρακάμπτει τις ολοφάνερες μεταπτώσεις στην ποιότητα του έργου και προβάλλει αυτόνομη και επιδεικτική»*, έγραφαν πριν από 30 χρόνια στο περιοδικό *«Ο Πολίτης»* ο ζωγράφος Γιώργος Χατζημιχάλης και ο ποιητής Διονύσης Καψάλης. (Το κείμενο μαζί με άλλα για την τέχνη περιλαμβάνεται στο βιβλίο *«Σταυροδρόμια»* του Γιώργου Χατζημιχάλη, εκδ. Άγρα.)

### **Ένας κοσμοπολίτης**

Ο Φώτης Κόντογλου μαθήτευσε στη Σχολή Καλών Τεχνών (1913-1914), και στη συνέχεια δίδαξε Γαλλικά και Τεχνικά στο Αϊβαλί, έως ότου στρατεύθηκε στα 1921 για να έρθει και πάλι στην Αθήνα με τον ξεριζωμό. Η ισόβια σχέση του με την αγιογραφία έχει ίση σημασία με την καταγωγή του: από έναν τόπο ελληνικό, πιο πλούσιο σε ερεθίσματα και ανοιχτό στη γνώση, πιο κοσμοπολίτικο και ανεπτυγμένο από τον ελλαδικό - τη Μικρά Ασία.

### **Αγιογράφος**

*«Η μετά την καταστροφή επιλογή και εμμονή του Κόντογλου στην αγιογραφία, έξω από τις συναισθηματικές επενδύσεις του ίδιου θα μπορούσε να είχε γίνει με μια ακαδημαϊκή αντίληψη, έγινε, όμως, με μια πραγματική ζωγραφική, απεριόριστα δυναμική και πλούσια»*, γράφουν πάλι στο κείμενο τους οι Γιώργος Χατζημιχάλης και Διονύσης Καψάλης. Κι επειδή η ζωγραφική και η γραφή του είναι αδιαίρετα και ενιαία, ο ίδιος αέρας, ο κοσμοπολίτικος, διαπερνάει και τα κείμενα του. Με βαθιές ρίζες στην ελληνικότητα, την Ανατολή, την παράδοση, τον κόσμο. Στα δύο αυτά βιβλία του

Φώτη Κόντογλου, που κυκλοφορούν σε οριστική έκδοση, μπορούμε να τα διαπιστώσουμε, να τα συναντήσουμε και να τα απολαύσουμε όλα αυτά. Μέσα από τη δύναμη του λόγου του.

**«Καλότυχοι αληθινά όσοι δεν τα έχουνε όλα εύκολα»**

*«Βλοημένος ο άνθρωπος που μπορεί, τώρα το καλοκαίρι, να ξεμακρύνει για λίγο από την ταραχή της πολιτείας. Αν του αρέσει η θάλασσα, ας πάει σε κανένα νησί, που δεν είναι ακόμα χαλασμένοι οι νησιώτες, ή σε κανένα ψαροχώρι. Να μην κουβαλήσει όμως μαζί του την πολιτεία, όπως κάνουνε πολλοί, που από τη μια θέλουνε να αφήσουνε την ταραχή πίσω τους κι από την άλλη κουβαλάνε μαζί τους όλα τα περίπλοκα και κουραστικά καθέκαστα της πολιτείας. Πάρε μαζί σου όσο λιγότερα πράγματα μπορείς. Γιατί, το πιο μεγάλο κέρδος που θα 'χεις πηγαίνοντας σ' ένα τέτοιο μέρος, θα 'ναι η φχαρίστηση που νιώθει ο άνθρωπος σαν του λείψουνε πολλά πράγματα, που τα έχει στην πολιτεία τόσο εύκολα, και που εκεί πέρα θα του φαίνεται σαν κάποια μεγάλη απόλαυση και χαρά και το πιο παραμικρό πράγμα. Δυστυχημένοι άνθρωποι που δεν τους λείπει τίποτα, και δεν έχουνε την ελπίδα να λαχταρήσουνε κάποιο πράγμα, είτε φαγητό είναι, είτε ξεκούρασμα, είτε ομιλία, είτε ζεστασιά, είτε δροσιά. Και καλότυχοι αληθινά όσοι δεν τα έχουνε όλα εύκολα, και για τούτο γίνονται για δαύτους ολοένα νέα και δροσερά όλα τα πράγματα. Λοιπόν, μην πάρεις πολλά πράγματα μαζί σου, για να μην πάρεις και την ατονία και την ανοστιά, που δίνει στον άνθρωπο η εύκολη απόλαυση. Τότε θα καταλάβεις πόσο πολύτιμα είναι και τα πιο τιποτένια πράγματα».*

(Από το βιβλίο «Ευλογημένο καταφύγιο», το άρθρο με τίτλο «Οι απλές χαρές του καλοκαιριού. Ξεμακραίνοντας από την ταραχή της πολιτείας». Δημοσιεύθηκε στην εφημερίδα «Ελευθερία» στις 13 Ιουνίου 1948.)

## Η πεζογραφία μεσοπολέμου

15-11-2010

Γιώργος Θεοτοκάς

1. Εισαγωγικά

2. Βιογραφικά στοιχεία-εργογραφία

3. Το έργο του Γ. (το μυθιστόρημα *Αργώ*)

4. Ο Θεοτοκάς και η λογοτεχνική παράδοση (Β. Αποστολίδου)

### Βιβλιογραφία:

Αράγης Γ.: «Γιώργος Θεοτοκάς»: *Η μεσοπολεμική πεζογραφία- Από τον πρώτο ως το δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939) τ. Δ΄*, εκδ. Σοκόλη, Αθήνα, 1996

Βαγενάς Ν., Καγιαλής Τ., Πιερής Μ.: *Μοντερνισμός και ελληνικότητα*, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ηράκλειο, 1997.

Ελεφάντης Α.: *Η επαγγελία της αδύνατης επανάστασης*, εκδ. Θεμέλιο, Αθήνα, 1979.

Λαδογιάννη Γ.: *Κοινωνική κρίση και αισθητική αναζήτηση στο Μεσοπόλεμο*, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα, 1993.

Μουλλάς Π.: *Η μεσοπολεμική πεζογραφία, τ. 1*, εκδ. Σοκόλης, Αθήνα, 1992.

Μουλλάς Π.: «Ο Γ. Θεοτοκάς και το δοκίμιο», στον ίδιο: *Παλίμψηστα και μη-Κριτικά δοκίμια*, εκδ. Στιγμή, Αθήνα, 1992.

Μπαλούμης Ε.: *Μεσοπόλεμος - Πεζογραφία του '20*, εκδ. Ελληνικά Γράμματα, Αθήνα, 1996.

Ντουλιά Χ.: *Λογοτεχνία και πολιτική - Τα περιοδικά της Αριστεράς στο μεσοπόλεμο*, εκδ. Καστανιώτη, Αθήνα, 1996.

Σαββίδης Γ. Π.: *Γιώργος Θεοτοκάς & Γιώργος Σεφέρης - Αλληλογραφία (1930-1966)*, Αθήνα, 1981.

Τζιόβας Δ.: *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο μεσοπόλεμο*, εκδ. Οδυσσέας, Αθήνα, 2006.

Τσάκωνας Δ.: *Η γενιά του '30 - Τα πριν και τα μετά*, εκδ. Κάκτος, Αθήνα, 1989.

Vitti Mario: *Η γενιά του Τριάντα*, εκδ. Ερμής, Αθήνα, 2004.

Καρακώτιας Κ.: «Ξαναδιαβάζοντας την *Αργώ*», περ. Ν. Εστία, τόμ. 158ος, τχ. 1784, Αθήνα 2005

Μαστροδημήτρης Π. Δ.: «Η εξέλιξη και τα ύστερα ενδιαφέροντα του Γιώργου Θεοτοκά», περ. Τετράδια Ευθύνης, «Οδοιπορία του Γιώργου Θεοτοκά», τχ. 26, 1986.

Παπαθεοδώρου Γ.: «Ο Γ. Θεοτοκάς στην εποχή των άκρων», περ. Νέα Εστία, τόμ. 158, τχ. 1784, Αθήνα 2005

Τζιόβας Δ.: «Χρονολόγιο Γιώργου Θεοτοκά», περ. Διαβάζω, τ. 137, 12/2/1986

Χατζηβασιλείου Ε.: «Οι πίκρες της ωριμότητας: Ο Γιώργος Θεοτοκάς και το ελληνικό πολιτικό σύστημα, 1950 - 1966», στο περ. Νέα Εστία, τόμ. 158, τχ. 1784, Αθήνα 2005

### Αφιέρωμα περιοδικών

Διαβάζω, τχ. 338, 1994, σ. 47-78, Αφιέρωμα: «Το ελληνικό αστικό μυθιστόρημα».

Διαβάζω, τχ. 137, 12/2/1986, σ. 7-52, Αφιέρωμα: «Γιώργος Θεοτοκάς».

Διαβάζω, τχ. 279, 22/1/1992, σ. 13-63, Αφιέρωμα: «Μεσοπόλεμος και Πεζογραφία».

Νέα Εστία, τόμ. 142ος, τχ. 1690, 1/12/1997, σ. 1668-1714, «Αφιέρωμα στο Γιώργο Θεοτοκά - Τριάντα χρόνια από το θάνατό του».

Νέα Εστία, τόμ. 158ος, τχ. 1784, Δεκ. 2005, σ. 855-1114, Αφιέρωμα: «Γιώργος Θεοτοκάς - Εκατό χρόνια από τη γέννησή του».

Τετράδια Ευθύνης, τχ. 26, 1986, σ. 7-183, Αφιέρωμα: «Οδοιπορία του Γιώργου Θεοτοκά».

Το Δέντρο, τχ. 114, Καλοκαίρι 2001, σ. 41-44 και 75-76, και τχ. 115, Οκτ.-Δεκ. 2001, σ. 42,43, 49 και 92, Αφιέρωμα: «Στη σκιά μιας γενιάς».

## Γιώργος Θεοτοκάς

### 1. Εισαγωγικά

Ο Γιώργος Θεοτοκάς υπήρξε ένας φιλελεύθερος ουμανιστής, μια από τις «φυσιογνωμίες-κλειδιά για τη νεοελληνική λογοτεχνία και διανόηση», δεν υπήρξε σπουδαίος πεζογράφος, αλλά το δοκιμακό του έργο, η καθαρότητα και η ευθύτητα της ματιάς του, η πολιτική του οξυδέρκεια και η παρεμβατική του ετοιμότητα τον καθιστούν έναν τύπο διανοουμένου καινοφανή εκείνη την εποχή στην Ελλάδα. Ο Θεοτοκάς περισσότερο από καθετί υπερασπίζεται την πνευματική του ανεξαρτησία και ατομικότητα. Ευρωπαϊστής, παιδί του διαφωτισμού, γοητευμένος από τις πνευματικές κατακτήσεις της Ευρώπης κατά το 19<sup>ο</sup> αιώνα και ταυτόχρονα αφοσιωμένος στην ελληνική παράδοση (η οποία, κατά τον Θεοτοκά, συστέγαζε τα ιδεώδη της κλασικής αρχαίας Ελλάδας, την Ορθοδοξία, τη βυζαντινή κληρονομιά και τις λαϊκές μορφές) πίστευε ότι ο εκσυγχρονισμός της ελληνικής κοινωνίας δεν μπορεί να συντελεστεί παρά μονάχα αν περάσει μέσα από τη γόνιμη συνομιλία και ουσιαστική συγχώνευση των δύο αυτών διαφορετικών παραδόσεων.

### 2. Βιογραφικά στοιχεία -εργογραφία

Ο Γιώργος Θεοτοκάς γεννήθηκε τον Αύγουστο του 1905 στην Κωνσταντινούπολη, ήταν γιος του επιφανούς νομικού Μιχαήλ Θεοτοκά και της Ανδρονίκης το γένος Νομικού, γόνος ως εκ τούτου αστικής οικογένειας. Στην Κωνσταντινούπολη τέλειωσε το Ελληνογαλλικό Λύκειο και το 1922 εγκαταστάθηκε με την οικογένεια του στην Αθήνα, όπου γράφτηκε στη Νομική Σχολή του Πανεπιστημίου. Το 1925 εκλέχτηκε Γενικός Γραμματέας της δημοτικιστικής οργάνωσης *Φοιτητική Συντροφιά* (για τη δράση του κινδύνευσε το 1926 να αποβληθεί από το Πανεπιστήμιο) και υποδέχτηκε τον Γιάννη Ψυχάρη στη Χίο. Μετά την αποφοίτηση του (1927) έφυγε προκειμένου να ακολουθήσει ελεύθερες σπουδές στο Παρίσι και το Λονδίνο για τρία χρόνια. Στο Λονδίνο έγραψε το πρώτο του βιβλίο το *Ελεύθερο Πνεύμα*, σε ηλικία 24 ετών το οποίο δημοσιεύτηκε με το ψευδώνυμο *Ορέστης Διγενής* στην Αθήνα το 1929. Το *Ελεύθερο Πνεύμα* που θεωρήθηκε ως το μανιφέστο της γενιάς του Τριάντα διεκδικεί σήμερα τον τίτλο του πιο πολυδιαβασμένου νεοελληνικού δοκιμίου. Κανένα άλλο ελληνικό κριτικό ή δοκιμακό έργο δεν απασχόλησε σε τέτοιο βαθμό τη νεοελληνική διανόηση, γραμμένο μάλιστα σε τόσο νεαρή ηλικία, γεγονός που συνιστά ασυνήθιστο επίτευγμα για έναν συγγραφέα. Το *Ελεύθερο Πνεύμα* είναι το πιο νεανικά ορμητικό, το πιο ευρωπαϊκά προσανατολισμένο και το πιο ριζοσπαστικό στην αντιμετώπιση του παρελθόντος ελληνικό δοκίμιο. Το 1929 επέστρεψε στην Αθήνα. Μετά την επιστροφή του ασκεί το επάγγελμα του δικηγόρου ενώ αρχίζει να συνεργάζεται με τα περισσότερα περιοδικά της εποχής του, καθώς και με την εφημερίδα *«Το Βήμα»*, δημοσιεύοντας εδώ πολλά κείμενα του. Αργότερα θα διατελέσει μέλος της συντακτικής ομάδας του περιοδικού *«Εποχές»*. Το 1940, αν και αγύμναστος, κατατάχτηκε ως εθελοντής, αποπέμφθηκε, επανακατατάχθηκε τον Μάρτιο του 1941, εκπαιδεύτηκε αλλά τελικά δεν πολέμησε. Μεταξύ 1945-‘46 και 1951-‘52 θα χρηματίσει γενικός διευθυντής του Εθνικού Θεάτρου, ενώ το 1964 θα διοριστεί πρόεδρος του Διοικητικού Συμβουλίου στο Κρατικό Θέατρο Βορείου Ελλάδας. Από τη θέση του αυτή εκπροσώπησε την Ελλάδα στις διεθνείς συναντήσεις της Γενεύης και στο Διεθνές Συνέδριο του Εδιμβούργου. Το 1948 παντρεύτηκε τη φιλόλογο Ναυσικά Στεργίου, η οποία πέθανε το 1959. Ταξίδεψε σε πολλές χώρες μεταξύ αυτών στην Αμερική το 1952. Το 1955 έθεσε υποψηφιότητα στις βουλευτικές

εκλογές στο νομό Χίου, χωρίς επιτυχία. Το 1966 παντρεύτηκε την ποιήτρια Κοραλία Ανδρεάδη.

Ο Γιώργος Θεοτοκάς τοποθετείται στη γενιά του '30, της οποίας υπήρξε ένα από τα πολυγραφότερα πρόσωπα. Θεωρήθηκε δικαίως πρωτεργάτης της, (ο ίδιος, στα *Ημερολόγια* του, διεκδικεί την πατρότητα του τίτλου) εξάλλου, ήταν αναμφισβήτητο ο σύνδεσμος της. Με αρκετούς εκπροσώπους της είχε στενή σχέση και αλληλογραφία (Σεφέρης, Ελύτης, Εμπειρικός, Κάλας), στο σπίτι του τραβήχτηκε η περιβόητη φωτογραφία της γενιάς, το 1963. Από τους λογοτέχνες της γενιάς του ήταν αυτός που ήθελε να είναι πάντα «μέσα στο χορό». Τον έθελγαν τόσο η λογοτεχνία όσο και οι ιδέες και προτιμούσε το ρόλο του σαλπιγκτή από το να παίζει Μπαχ, όπως έγραφε στον Σεφέρη στις 15 Απριλίου 1932: «*Αλλά εσύ παίρνεις μια πόζα υπερδιανοούμενου της tour d'ivoire (καθαρότητας) και μου ψέλνεις: «Ο σαλπιγκτής δεν μπορεί να παίζει Μπαχ!» Εμένα όμως, κύριε, δε μ' ενδιαφέρει μονάχα ο Μπαχ! Εμένα μ' ενδιαφέρει και το έθνος μου, μ' ενδιαφέρουν κι ορισμένα ηθικά προβλήματα κι ορισμένες πνευματικές αξίες, ανεξάρτητες από την τέχνη. Ποιος σου είπε ότι είμαι πούρος καλλιτέχνης εγώ;»*

Πολυσχιδής και πολυγράφος συγγραφέας ο Θεοτοκάς, ο πιο πολύπτυχος ίσως εκπρόσωπος της γενιάς του '30 έγραψε μυθιστορήματα, ποιήματα, θεατρικά έργα, κυρίως τη δεκαετία του 1940, δοκίμια και βιβλιοκριτικές, ημερολόγια και ταξιδιωτικά. Με το έργο του έθεσε τις βάσεις της θεωρίας της γενιάς του Τριάντα για την ελληνικότητα, η οποία πηγάζει παράλληλα από την ελληνική παράδοση (αρχαιοελληνική, βυζαντινή, λαϊκός πολιτισμός) αλλά και από την ευρωπαϊκή παράδοση και σύγχρονη πραγματικότητα. Ο αφηγηματικός του λόγος επηρεάστηκε έντονα από την ελληνική πεζογραφική δημιουργία του 19<sup>ου</sup> αιώνα. Δεν ήταν ένας αυστηρός διανοούμενος, αλλά άνθρωπος με χιούμορ και με έφεση προς το παιχνίδι, πράγμα που εξηγεί γιατί ένα από τα πολλά θεατρικά του έργα η κωμωδία του «*Το παιχνίδι της τρέλας και της φρονιμάδας*» (1944) αποδείχτηκε μέχρι σήμερα από τα πιο δημοφιλή θεατρικά έργα που γράφτηκαν από μεσοπολεμικούς λογοτέχνες. Το 1939 τιμήθηκε με το βραβείο πεζογραφίας της Ακαδημίας Αθηνών για το μυθιστόρημα του «*Το δαιμόνιο*» και το 1957 με το Α΄ Κρατικό Βραβείο Δοκιμίου για το βιβλίο του «*Προβλήματα του καιρού μας*». Πέθανε στην Αθήνα τον Οκτώβριο του 1966 σε ηλικία 61 ετών.

### **Εργογραφία**

#### **I.Πεζογραφία**

*Αργώ*, Α΄ - Β΄. Αθήνα, Πυρσός, 1936

*Ευριπίδης Πεντοζάλης και άλλες ιστορίες*, Αθήνα, Πυρσός, 1937.

*Το δαιμόνιο*, Μυθιστόρημα. Αθήνα, Πυρσός, 1938.

*Λεωνής*, Αθήνα, Πυρσός, 1940.

*Ιερά Οδός*, Αθήνα, Ίκαρος, 1950.

*Ασθενείς και οδοιπόροι Α΄ - Β΄*, Αθήνα, Φέξης, 1964.

*Οι καμπάνες*, Αθήνα, Εστία, 1970.

#### **II.Δοκίμιο**

Διγενής, Ορέστης, *Ελεύθερο πνεύμα*, Αθήνα, Ράλλης, 1929.

*Εμπρός στο κοινωνικό πρόβλημα*, Αθήνα, Πυρσός, 1932.

*Στο κατώφλι των νέων καιρών*, Αθήνα, Ίκαρος, 1945.

*Δοκίμιο για την Αμερική*, Αθήνα, Ίκαρος, 1954.

*Προβλήματα του καιρού μας*, Αθήνα, Ίκαρος, 1956.

*Η εθνική κρίση*, Αθήνα, Θεμέλιο, 1966.

*Η ορθοδοξία στον καιρό μας*, Αθήνα, Οι εκδόσεις των Φίλων, 1975.

*Πολιτικά κείμενα*. Αθήνα, Ίκαρος, 1976.

*Στοχασμοί και θέσεις - Πολιτικά κείμενα 1925-1966Α΄ (1925-1949)*. Αθήνα,

Εστία, 1996

**Στοχασμοί και θέσεις - Πολιτικά κείμενα 1925-1966B' (1950-1966).** Αθήνα, Εστία, 1996

### III. Ποίηση

**Ποιήματα του μεσοπολέμου,** Αθήνα, Ίκαρος, 1944

### IV. Θέατρο

**Θέατρο,** Αθήνα, Άλφα, 1944.

**Ο τελευταίος πόλεμος,** περ.Εποχές, 1965.

**Θέατρο1- Το τίμημα της λευτεριάς,** Αθήνα, Εστία, 1958.

**Θέατρο2- Συναπάντημα στην Πεντέλη,** Αθήνα, Εστία, 1958.

**Θέατρο3- Το γεφύρι της Άρτας,** Αθήνα, Εστία, 1959

**Θέατρο4- Αλκιβιάδης,** Αθήνα, Εστία, 1959.

**Η άκρη του δρόμου,** Αθήνα, Φέξης, 1963.

**Θεατρικά Α' - Νεοελληνικό λαϊκό θέατρο,** Αθήνα, Εστία, 1965.

**Θεατρικά Β' - έργα διάφορα,** Αθήνα, Εστία, 1967.

**Το παιχνίδι της τρέλας και της φρονιμάδας – Το κάστρο της ώριας,** Αθήνα, Ίκαρος, 1947

### V. Ταξιδιωτικά κείμενα

**Ταξίδι στη Μέση Ανατολή και στο Άγιο Όρος,** Αθήνα, Φέξης, 1961.

**Ταξίδια ,** Αθήνα, Εστία, 1971.

### VI. Άλλα κείμενα

**Ώρες αργίας,** Αθήνα, Εστία, 1931.

**Ημερολόγιο της Αργώς και του Δαιμόνιου,** Αθήνα, Πυρσός, 1939.

**Τετράδια ημερολογίου (1939-1953),** επιμ. Δ.Τζιόβας. Αθήνα, Εστία, 1987.

**Γιώργος Θεοτοκάς & Γιώργος Σεφέρης, Αλληλογραφία (1930-1966),** Αθήνα, Ερμής, 1975.

**Μια αλληλογραφία,** Αθήνα, Πρόσπερος, 1989.

### 3. Το έργο του Γ. (το μυθιστόρημα Αργώ)

Ο Θεοτοκάς αν και συνομίληκος του Α. Τερζάκη παρουσιάζει μερικά χαρακτηριστικά που τον φέρνουν πιο κοντά στη γενιά του '30. Πρέπει να διευκρινιστεί, πως ο Θεοτοκάς είναι ένας άνθρωπος εξαιρετικής πίστης, χωρίς ωστόσο να παρασύρεται σε αφελή αισιοδοξία. Παρέμεινε ένας συγγραφέας που σε όλη του τη ζωή διακρίθηκε από μεγάλη διαλλακτικότητα, δείχνοντας έμφυτη αποστροφή προς κάθε μορφή ολοκληρωτισμού και δογματισμού. Η ιδεολογική του πίστη προς μια ελευθερία μακριά από κομματικές σκοπιμότητες είναι και η αιτία που αρνήθηκε να χρησιμοποιήσει το μυθιστόρημα για τη μονόπλευρη από μια μόνο οπτική γωνία προβολή μιας κοινωνικής πραγματικότητας. *Μυθιστοριογράφος ιδεών* κατά βάση, θα μπορούσε να θεωρηθεί ο κατεξοχήν αντιπρόσωπος του είδους στην Ελλάδα. Δεν τον ενδιέφερε η «*αυθόρμητη*» και «*πηγαία*» τέχνη, αλλά αυτή που συλλαμβάνει τον τραγικό ρυθμό της Ιστορίας και αναπαριστά διανοητικές αναζητήσεις. Πλησιέστερα στο ευρωπαϊκό αστικό μυθιστόρημα του 19<sup>ου</sup> αιώνα, το πεζογραφικό έργο του Θεοτοκά θεωρήθηκε περισσότερο δοκιμακό, εγκεφαλικό και ρεαλιστικό παρά μοντερνιστικά ρηξικέλευθο ή αφηγηματικά γλαφυρό. Μπορεί ο Θεοτοκάς να μην είχε τους θαυμαστές του Καραγάτση ή του Κοσμά Πολίτη, ήταν όμως ο μόνος από τη γενιά του που δημιούργησε μια παράδοση, έστω και ισχνή, μυθιστορήματος ιδεών (Ρόδης Ρούφος, Σπύρος Πλασκοβίτης, Βασίλης Βασιλικός). Δεν είναι άλλωστε τυχαίο ότι μεταξύ τους υπήρχε μια αμοιβαία εκτίμηση.

Το πρώτο μυθιστόρημα του «*Η Αργώ*»(1933), πέρα από τις όποιες δυσαναλογίες που μπορεί να εντοπίσει κανείς σ'αυτό, διακρίνεται από μια αλλαγή προοπτικών

πρωτόγνωρη στο ελληνικό μυθιστόρημα. Στον πρώτο τόμο του έργου αποσαφηνίζει ο Θεοτοκάς αρκετά τις προθέσεις του. Δεν αρμόζει να χρησιμοποιεί κάποιος, κατά την άποψη του, την τέχνη για την υπεράσπιση μιας κοινωνικής θέσης. Η τέχνη για την τέχνη λοιπόν; Όχι η τέχνη για τον άνθρωπο αλλά τον άνθρωπο έξω από καθεστώτα και τάξεις τον ελεύθερο άνθρωπο. Για αυτό και η πορεία της *Αργώς* τον έφερε κοντά στα κοινωνικά προβλήματα του τόπου, δεν πήρε καμιά θέση αλλά, προσπάθησε να εξετάσει την απήχηση τους και τους αντίκτυπους που προκαλούν μες στην ανθρώπινη συνείδηση. Διαπιστώνει, επίσης, ότι στον αιώνα του το μυθιστόρημα φιλοδοξεί να χωρέσει μέσα του ολόκληρο το ανθρώπινο φαινόμενο, απορροφά κομμάτια της ιστορίας του καιρού του και αφομοιώνεται με τα ήθη και τις συγκρούσεις της κοινωνίας. Η μυθιστορηματική αφήγηση με τον τρόπο της μπορεί να γίνει, έτσι, μεγάλη τοιχογραφία, λεπτομερειακή έρευνα ψυχαναλυτή αλλά και χρονικό ή δοκίμιο.

Πεπεισμένος, ακριβώς, για τις πολλαπλές δυνατότητες του μυθιστορήματος ο Θεοτοκάς -ένας επίπονος οικοδόμος και ένθερμος υποστηρικτής του είδους, και θεωρώντας ότι η τέχνη του είναι τέχνη κατ' εξοχήν συνθετική, που τείνει ν' αγγαλιάσει όλες τις εκδηλώσεις και τις διακυμάνσεις της κοινωνικής και της ψυχικής ζωής επιχειρεί να συνθέσει το πανόραμα της αστικής κοινωνίας της Αθήνας. Αυτήν την τόσο φιλόδοξη διεύρυνση του μυθιστορήματος, επινοημένη κατά τέτοιο τρόπο ώστε να χωρέσουν άνετα στις σελίδες του ποικίλες ιδεολογικές πιέσεις, κάθε είδους ψυχικές διαθέσεις και βιωματικά στοιχεία του συγγραφέα, την είδε ο Θεοτοκάς και σαν μια επιτακτική ανάγκη να φέρει στο προσκήνιο ανάλογους πρωταγωνιστές, σημαντικούς ή άσημους, που θα μπορούσαν να εκφράζουν μερικές από τις πιο αντιπροσωπευτικές περιπτώσεις που τον απασχολούν. Για την πραγματοποίηση μιας τόσο φιλόδοξης σύλληψης γινόταν απαραίτητη την ίδια στιγμή, εκτός από την επίταξη ενός μεγαλύτερου αριθμού τεχνικών μέσων, και μια διαπλάτυνση του ανθρώπινου πληθυσμού μέσα σ' ένα μυθιστόρημα όπως συμβαίνει στην *Αργώ* το πρώτο του μυθιστόρημα.

Για να δικαιολογήσει και από αισθητική άποψη την παρουσία περισσότερων προσώπων, ο Θεοτοκάς επινόησε στην *Αργώ* ένα δίκτυο ανθρωπίνων σχέσεων που στηρίζεται πάνω στη δομή της οικογένειας του καθηγητή της νομικής Θεόφιλου Νοταρά. Όπως συμβαίνει όμως στη μεσοπολεμική οικογένεια, οι δεσμοί που εδραιώνονται στο οικογενειακό σχήμα είναι μάλλον χαλαροί. Οι τρεις γιοι του καθηγητή, με τους φίλους τους, με τις ερωτικές τους σχέσεις, δημιουργούν ένα ευρύτερο κύκλο, δεύτερου βαθμού, με τη δυνατότητα για το συγγραφέα να διαθέτει πρόσωπα αρκετά απομακρυσμένα το ένα από το άλλο και πολλές φορές άσχετα και άγνωστα μεταξύ τους. Χάρη σ' αυτό το δίκτυο, δίπλα στους τρεις γιους του καθηγητή, έχουμε την Όλγα Σκινά, φιλενάδα του πρώτου γιου, του Νικηφόρου, και τον άντρα της, τον πολιτικό τυχοδιώκτη που διαδραματίζει ένα πρωτεύοντα ρόλο στον κοινωνικό τομέα του έργου. Δίπλα στο δεύτερο, τον Αλέξη, έχουμε το φίλο του Μανόλη και την κοπέλα που και οι δύο αγαπούν. Με ανάλογα γεφυρώματα φτάνουμε ως τον πρώην πρέσβη, αγαθό γυναικά, που δραματοποιεί μερικούς κοινούς τόπους για το τέλος του πολιτισμού, ή και μέχρι το Δαμιανό Φραντζή, που είναι ένας αγνός οραματιστής της αριστεράς. Βασικά πρόσωπα του έργου παραμένουν πάντα ο καθηγητής Νοταράς και οι γιοι του ο Θεοτοκάς καταλήγει όμως με την τοποθέτηση στο χώρο των όσων τα περιβάλλουν σε μια πολυεδρική αναπαράσταση της κοινωνίας της νεότητας του, δίχως να κάνει, εκείνο που οι παλιότεροι αποκαλούσαν «κοινωνικό μυθιστόρημα». Διασταυρώνοντας διαφορετικούς τρόπους αντιμετώπισης της πραγματικότητας, ο Θεοτοκάς καταβάλλει κάθε προσπάθεια να δώσει μια αίσθηση της κατάστασης στο σύνολο της.

Η *Αργώ* παίρνει το όνομα της από τη φοιτητική λέσχη το χώρο με το αντίστοιχο όνομα από την οποία και ξεκινάει η υπόθεση της. Δεν είναι το μόνο μυθιστόρημα της εποχής που δομείται στην συνέχεια πάνω στην ιστορία μιας αστικής οικογένειας. Στην πραγματικότητα η οικογένεια Νοταρά δεν είναι παρά το πρόσχημα, για να συμπεριληφθούν στην πλοκή του μυθιστορήματος μερικοί, χαρακτηριστικοί, κοινωνικοί τύποι. Τα ερεθίσματα που επενεργούν πάνω στους ήρωες του Θεοτοκά πολώνονται κατά κύριο λόγο γύρω από τα αισθήματα της εξουσίας και του έρωτα. Οι ορμητικές προσδοκίες για δικαιοσύνη ή σφοδρό έρωτα που συγκλονίζουν τους νέους, αμόλυντες ακόμη από τη σκληρή πραγματικότητα, μοιάζουν εκ των προτέρων καταδικασμένες σε αποτυχία. Η βασική εξάλλου προβληματική που θέλει να επιβάλλει ο Θεοτοκάς με το έργο του συνοψίζεται στο ερώτημα: είναι δυνατόν σε ένα κόσμο αντιφατικό και μη αυθεντικό σαν το δικό μας να πραγματωθεί το ιδανικό της δικαιοσύνης; Και ποια είναι τα προσωπεία, που η δικαιοσύνη χρησιμοποιεί σε μια κοινωνία ψεύτικη, στην οποία κυριαρχεί η εξαγορά; Αυτά, ακριβώς, τα ερωτήματα δείχνουν την ειρωνεία, που διαπερνά, τελικά, όλο το έργο του Θεοτοκά.

Το βασικό χαρακτηριστικό της *Αργώς* είναι κατά τον ίδιο το Θεοτοκά, πως δεν έχει κεντρικό πρόσωπο, ωστόσο, η έκφραση αυτή δεν αποδίδει πιστά τη δομή του, ορθότερο θα ήταν να πει, ότι η δράση του έργου είναι αποκεντρωμένη. Επειδή στην πραγματικότητα, όσο και να μην έχει ένα κεντρικό πρόσωπο το μυθιστόρημα, έχει πρόσωπα που είναι διαδοχικά κεντρικά. Το κάθε κεφάλαιο που κατά κανόνα αποτελεί και ένα αυτοτελές επεισόδιο, έχει τον ήρωα του. Ο Θεοτοκάς οδηγημένος από τη φύση του και από την πρόθεση του, δεν υπάρχει αμφιβολία γι' αυτό, παρουσίασε το αφηγηματικό του υλικό με μια αμέτοχη εποπτεία. Εφάρμοσε μια μέθοδο αμεροληψίας, που είχε κάποιες συνέπειες, που διαπιστώνονται όχι μόνο στη δομή μεγάλων ενοτήτων, όπως είναι τα κεφάλαια αλλά και στον χειρισμό του υλικού μέσα στη σελίδα.

Κάποια από τα κεφάλαια του φαίνεται πως ίσως να περιττεύουν, ωστόσο, όλα υπαγορεύονται από την προσπάθεια του, να αποδώσει καλλίτερα τις συγκρούσεις της νεότητας του, οι μακροσκελείς για παράδειγμα επιχειρηματολογίες των προσώπων που πρεσβεύουν αντίθετες από τον ίδιο απόψεις. Περνάει, έτσι, σε ένα διπλό επίπεδο αφήγησης το οποίο συνιστά την ειρωνεία και το οποίο στην περίπτωση του Θεοτοκά στηρίζεται, ακριβώς, στη στάση ανοχής με την οποία ο μυθιστοριογράφος αντιμετωπίζει την πολλαπλότητα των επεισοδίων του και των προσώπων του, χωρίς να ταυτίζεται με αυτά. Ο Θεοτοκάς πιστεύει, ότι ο μυθιστοριογράφος μπορεί να κοιτάξει τα πρόσωπα του από μια τέτοια απόσταση, ώστε να είναι σε θέση να αναφέρει τις σκέψεις τους και τις πεποιθήσεις τους, χωρίς να μεροληπτεί. Αυτή την αμεροληψία οι σύγχρονοι μελετητές της θεωρίας της λογοτεχνίας τη θεωρούν ειρωνεία ή ειρωνική αποστασιοποίηση. Ούτε για μια στιγμή δεν διαφεύγει η απόσταση ανάμεσα στα δυο επίπεδα, σε εκείνο που αναφέρεται και, σε εκείνο που θα μπορούσε να ήταν η πραγματική κρίση του συγγραφέα.

Ο Θεοτοκάς υπήρξε ένθερμος θιασώτης της Ευρώπης. Η φανατική του αφοσίωση στην Ευρώπη συμβάδιζε με την αδιάπτωτη αίσθηση της ιθαγένειας του και το ενδιαφέρον του για εθνική αυτογνωσία, εκφράζοντας κατά κάποιον τρόπο το παράδοξο της σημερινής εποχής, δηλαδή την τάση, από τη μια, για ευρωπαϊκή συγχώνευση των εθνών και από την άλλη, την αναζήτηση της εθνικής ιδιοπροσωπίας. Το στοιχείο τελικά της πολιτισμικής εναρμόνισης και επικοινωνίας τοπικού και υπερεθνικού θα αποτελέσει το παράδειγμα μέσα από το οποίο ο Θεοτοκάς βλέπει τη σχέση Ελληνισμού και Δύσης. Και αυτό θα καταστεί και το κυρίαρχο παράδειγμα της γενιάς του. Από πολύ νωρίς ο Θεοτοκάς έβλεπε μια Ευρώπη ανοιχτών οριζόντων και ψυχανεμιζόταν σημερινούς προβληματισμούς για το μέλλον της. Από το *Ελεύθερο*



*Πνεύμα* μέχρι τα τελευταία του γραπτά το όραμα της ενωμένης Ευρώπης αποτελεί ένα σταθερό σημείο αναφοράς.

Ο Θεοτοκάς είναι ενδεχομένως ο Έλληνας συγγραφέας με τα περισσότερα δοκίμια και άρθρα πολιτικού στοχασμού, προσπαθώντας να συλλάβει τα χαρακτηριστικά του νεοελληνικού χαρακτήρα αλλά και τις αδυναμίες, τις τάσεις και τις ιδιαιτερότητες της ελληνικής κοινωνίας ή της πολιτικής ζωής. Προσηλωμένος στην ιδέα του φιλελευθερισμού και του διαλόγου, ο Θεοτοκάς χαρτογραφεί με το δικό του τρόπο τις ιδεολογικές και πολιτικές εξελίξεις στην Ελλάδα από τα τέλη της δεκαετίας του 1920 μέχρι τις αρχές της δεκαετίας του 1960. Πέρα όμως από τις ιδέες, ο Θεοτοκάς έχει και αξιολογικά υφολογικά χαρίσματα. Αν σήμερα λείπουν τα υποδείγματα εναργούς και μεστόυ δοκιμιακού λόγου, ο Θεοτοκάς θα μπορούσε να λειτουργήσει ως τέτοιο υπόδειγμα, καθώς γλωσσικά και υφολογικά αντιπροσωπεύει ένα από τα κορυφαία επιτεύγματα της νεοελληνικής δοκιμιογραφίας. Ήταν συγγραφέας που έδινε ιδιαίτερη σημασία στη γλώσσα και τα γραπτά του διακρίνονται για τη σαφήνεια και την καλλιτέπεια τους, αν και οι αρετές αυτές συχνά εκλαμβάνονταν ως απλούστευση. Η ουσιαστική του συμβολή στη διαμόρφωση ενός διαυγούς δοκιμιακού λόγου θα πρέπει να τονιστεί ιδιαίτερα, καθ' ότι σήμερα υπάρχει η ανάγκη τέτοιων προτύπων για την ελληνική γλώσσα.

Όντας πνεύμα ανήσυχο και αντιδογματικό, ο Θεοτοκάς πίστευε, ότι κάποια διάθεση αμφιβολίας ωφελεί και, καλό είναι συγγραφείς και κριτικοί να αυτοελέγχονται και να μην ικανοποιούνται. Με γνώμονα αυτή τη διάθεση στο έργο του προσπαθεί να γεφυρώσει το χάσμα μεταξύ μυθιστοριογράφου και στοχαστή, αντλώντας από την τέχνη και την αισθαντικότητα του πρώτου και από τον προβληματισμό του δεύτερου πάνω σε εθνικά και κοινωνικά ζητήματα. Η μια ιδιότητα είναι σαν να τροφοδοτεί την άλλη, ώστε οι διαχωριστικές γραμμές μεταξύ λογοτέχνη και στοχαστή να μη μπορούν να διαγραφούν με σαφήνεια.

##### **5. Ο Θεοτοκάς και η λογοτεχνική παράδοση (Β. Αποστολίδου)**

Το ενδιαφέρον του Θεοτοκά για τη νεοελληνική λογοτεχνική παράδοση ήταν διαρκές και έντονο. Ακριβέστερα, ανάμεσα στους λογοτέχνες της γενιάς του '30 ο Θεοτοκάς είναι ο πιο σταθερά προσανατολισμένος σε ζητήματα αξιολόγησης και ιεράρχησης του λογοτεχνικού παρελθόντος. Εξέφρασε με πάθος τη βούληση της γενιάς του για μια νέα ερμηνεία της παράδοσης και, σε μεγάλο βαθμό, οι απόψεις του θεωρήθηκαν τυπικές για τη γενιά, μολονότι, όπως είναι φυσικό, οι αποχρώσεις που έδινε ο κάθε λογοτέχνης ή κριτικός της γενιάς στην εικόνα της παράδοσης είναι σημαντικά διαφορετικές. Πολλά έχουν γραφεί για τον επαναστατικό χαρακτήρα του *Ελεύθερου Πνεύματος* (1929). Στο *Ελεύθερο Πνεύμα*, ο Θεοτοκάς επιχείρησε μια αναδιάταξη της λογοτεχνικής παράδοσης, απομακρυνόμενος από τις πανίσχυρες έως τότε ερμηνείες του Παλαμά τον οποίο, κατά τα' άλλα, εκτιμούσε και σεβόταν. Όπως είναι γνωστό, ο Παλαμάς αντιλαμβάνεται τη νεοελληνική ποιητική παράδοση ως μια πορεία προς τη σύνθεση, μια σύνθεση ολοένα και πιο πλούσια και ολοκληρωμένη, κατά την οποία η αρχική μαγιά του δημοτικού τραγουδιού ανανεώνεται και εμπλουτίζεται με στοιχεία από τη λόγια παράδοση και τις ευρωπαϊκές παραδόσεις, περιλαμβάνοντας σταδιακά όλες τις εποχές του Ελληνισμού αλλά και τις πνευματικές κατακτήσεις της Δύσης. Η αντίληψη του Παλαμά για τη νεοελληνική ποίηση είναι οπωσδήποτε θετική, η πορεία της είναι μια πορεία, αν όχι θριάμβου, τουλάχιστον ανόδου και επιτυχίας.

Ο Θεοτοκάς αντιστρέφει την εικόνα αυτή. Καταρχάς κατεβάξει από το βάθρο του το ύψιστο πρότυπο και την απαράμιλλη αρχή της νεοελληνικής ποίησης, το δημοτικό τραγούδι. Το θεωρεί τραγούδι των ραγιαδών, που μπόλιασε τη νεοελληνική ποίηση με ένα βαθύ και επίμονο αίσθημα απογοήτευσης, με την τάση προς το μοιρολόι, με

τον ίσκιο του Χάρου. Πιστεύει, ότι η νεοελληνική ποίηση δεν μπόρεσε να χειραφετηθεί από αυτή τη θανατολατρία, ότι εξακολουθούσε, ως τη στιγμή εκείνη, να είναι η ποίηση «ενός έθνους αδικημένου, που έζησε τις πιο βαριές ταπεινώσεις, και που, παρ' όλα τα φούμαρά του, δεν πείστηκε ακόμα κατάβαθα για την ομορφιά και τη μεγαλοπρέπεια της ζωής» (Ελεύθερο Πνεύμα, Εστία, 2002, σ. 66). Βλέπει, δηλαδή, τη νεοελληνική ποίηση ως μια ποίηση ηττημένη, η οποία, παρόλες τις προσπάθειες και τις εκλάμψεις, ακολουθεί μια αδιέξοδη πορεία, που καταλήγει στον Καβάφη. Στην πορεία αυτή αντιστάθηκε ο Σολωμός, αλλά τελικά παρασύρθηκε από το ρεύμα της χαρολατρίας. «Το ρεύμα αναποδογυρίζει όλους τους φραγμούς που υψώνει εναντίον του ο νεογέννητος δημοτικισμός, χύνεται από παντού μες στο έργο του Παλαμά, κι ωστόσο δεν κατορθώνει να νικήσει την ατομικότητά του» (ό.π., σ. 68). Ο Παλαμάς είναι ο μόνος που δεν ηττήθηκε, που κατάφερε, με βαριές απώλειες, να λυτρώσει την ελληνική ποίηση από την επίδραση του Χάρου. Ηττήθηκαν όμως δύο σημαντικοί ποιητές, ο Μαβίλης και ο Γρυπάρης, και όλοι οι ελάσσονες. Η τάση αυτή της νεοελληνικής ποίησης φτάνει στην κορύφωση και στο τέρμα της με τον Καβάφη. «Η πηγή στερεύει. Δεν μπορεί να πάει πιο πέρα. Ύστερα από τον κ. Καβάφη υπάρχει μονάχα η σιωπή του τάφου -ή μια αναγέννηση» (ό.π., σ. 69).

Πολλά έχουν ειπωθεί για τη στάση του Θεοτοκά απέναντι στον Καβάφη. Εξάλλου και ο ίδιος τη σχολίασε σε άρθρο του στα Νέα Γράμματα το 1936 (τ. Β', σ. 710-717) και ανασκεύασε πολλά σημεία της επί το θετικότερον. Αυτό που έχει μείνει, πάντως, ως γενική εντύπωση είναι, πως πρόκειται για μια στάση αρνητική. Θα ήθελα να υπογραμμίσω στο σημείο αυτό, πως μπορεί να χαρακτηριστεί αρνητική στο βαθμό, που ο Καβάφης δεν αντιπροσωπεύει για τον Θεοτοκά τη διακαώς επιθυμητή αναγέννηση. Ωστόσο, η θέση που του επιφυλάσσεται είναι μια θέση επιφανής, αφού ο ποιητής κατόρθωσε να συμπυκνώσει και να οδηγήσει στο τέλος της μια ποιητική πορεία αιώνων. Σήμερα προκαλεί οπωσδήποτε απορία και αμηχανία αυτή η τόσο στενή και απόλυτη οπτική του Θεοτοκά για τη νεοελληνική ποίηση. Το κλειδί, όμως, για να την καταλάβουμε είναι η λέξη «αναγέννηση» στο τέλος του παραπάνω παραθέματος. Είναι τόσο μεγάλος ο πόθος για αλλαγή, για αναγέννηση όχι μόνο της λογοτεχνίας, αλλά και της νεοελληνικής νοοτροπίας και κουλτούρας συνολικά, που η προηγούμενη παράδοση εξυπηρετεί μόνον ως όριο, που πρέπει να υπερπηδηθεί.

Το ίδιο που συμβαίνει με την ποίηση, συμβαίνει και με την πεζογραφία. Ο Θεοτοκάς απαξιώνει στο *Ελεύθερο Πνεύμα* την προηγούμενη του πεζογραφική παράδοση, δηλαδή την *ηθογραφία*, κατηγορώντας την για έμφαση αποκλειστικά στην περιγραφή της εξωτερικής πραγματικότητας, για δημιουργία ψεύτικων χαρακτήρων και για απουσία ατομικής ζωής. Οι κατευθύνσεις που προτείνει για τη νέα πεζογραφία είναι η εμβάθυνση στην εσωτερική ζωή και η κριτική σκέψη. Από τους παλαιότερους πεζογράφους ξεχωρίζει μόνον τον Ροΐδη και τον Ψυχάρη, ακριβώς για τη μαχητική, κριτική τους στάση, ενώ από τους νεότερους έχει μια ιδιαίτερη εκτίμηση για τον Ι. Δραγούμη, και ξεχωρίζει, ακόμη, τον Ν. Καζαντζάκη, τον Θ. Καστανάκη και τον Φ. Κόντογλου (Ελεύθερο Πνεύμα, ό.π., σ. 38, 59). Όντας πεζογράφος ο ίδιος ο Θεοτοκάς ενδιαφέρθηκε στο κατοπινό δοκιμιακό έργο του ιδιαίτερα για την πεζογραφία. Το 1941, πριν από τον Σεφέρη, μίλησε για τον ανθρωπισμό στα *Απομνημονεύματα του Μακρυγιάννη* (Πνευματική πορεία, Φέξης, 1961, σ. 159-185), τα οποία χαρακτήρισε το 1961 μαζί με τα πεζά του Σολωμού και τα διηγήματα του Παπαδιαμάντη, τα πιο σημαντικά επιτεύγματα της νεοελληνικής πεζογραφίας (Αναζητώντας τη διαύγεια, Εστία, 2005, σ. 228).

Όπως ήδη φάνηκε με την αναφορά στον Παπαδιαμάντη, ο Θεοτοκάς, καθώς βάδιζε προς την ωριμότητα, απομακρυνόταν από τις αρνητικές, για τη νεοελληνική λογοτεχνία, κρίσεις του *Ελεύθερου Πνεύματος* προς όφελος μιας ιστορικότερης

αντιμετώπισης της παράδοσης, που επιδίωκε να εμπλουτίσει και να ανανεώσει την παλαμική. Το 1964, εξήρε την αξία του είδους του μυθιστορήματος και του ρόλου, που παίζει στη λογοτεχνία του 20ού αιώνα στο δοκίμιο «*Η τέχνη του μυθιστορήματος*», που είναι από τα καλύτερά του (*Αναζητώντας τη διαύγεια*, ό.π., σ. 126-145). Όσο, πάντως, κι αν πιστεύει στη διαρκή ανανέωση του μυθιστορήματος, δεν απομακρύνεται ποτέ ψυχικά και θεωρητικά από την τέχνη των μεγάλων ρεαλιστών του 19ου αιώνα. Ο Θεοτοκάς προσπάθησε, με βιβλιοκρισίες μυθιστορημάτων της γενιάς του '30 και κάποιων νεότερων, να εδραιώσει την πεποίθησή, ότι η συμβολή της γενιάς του στην εξέλιξη του νεοελληνικού μυθιστορήματος ήταν καίρια και σημαντική, ότι στην ουσία η νεοελληνική πεζογραφία έκανε μια στροφή με τα έργα της γενιάς του '30, ανάλογη με εκείνη που έκανε η ποίηση. Η πρόθεσή του είναι δικαιολογημένη, η εκτίμηση αυτή ωστόσο έχει αμφισβητηθεί και αμφισβητείται διαρκώς.

Ο Θεοτοκάς είχε ιδιαίτερη κλίση στην εξέταση γραμματολογικών ζητημάτων και οι παρατηρήσεις του σε σχέση λ.χ. με την πρόσληψη του Παλαμά είναι πολύ εύστοχες. Ήδη στο *Ελεύθερο Πνεύμα* μίλησε για «*την ατιμόσφαιρα επιπόλαιης άρνησης αλλά και επιπόλαιου θαυμασμού, που ασφαλώς δυσκόλεψε πολύ την εργασία του και σήμερα δυσκολεύει τη μελέτη του έργου του. Τώρα, που άρχισε και το κράτος να τον εκτιμά (αυτή ήταν ίσως η μεγαλύτερη ατυχία του σταδίου του) ο επιπόλαιος θαυμασμός ενισχύεται από όλη την επιπολαιότητα των επίσημων αγορεύσεων και των ακαδημαϊκών τελετών*» (*Ελεύθερο Πνεύμα*, ό.π., σ. 48). Αργότερα, στο πλαίσιο των *Νέων Γραμμάτων*, ασχολήθηκε διεξοδικά με την πρόσληψη του παλαμικού έργου και πρόσφερε ένα σχεδιάγραμμα των φάσεών του, εξαιρετικά ακριβές και διανθισμένο με λεπτές παρατηρήσεις. Ίδου, πως εξηγεί την ψυχολογία των ακραιφνών παλαμιστών στα 1936: «*Οι άνθρωποι αυτοί, που ξεκίνησαν, στη ζωή και στη λογοτεχνία, με διαθέσεις ανατρεπτικές και αναμορφωτικές, συνήθισαν να ανήκουν στις εμπροσθοφυλακές της πρωτοπορίας. (...) Και ξαφνικά αισθάνονται ότι, χωρίς να αλλάξουν, χωρίς ούτε αυτοί ούτε ο αρχηγός τους να προδώσουν οτιδήποτε, ξεπεράστηκαν, ωστόσο, από τη ζωή, δεν είναι πια πρωτοπόροι ούτε στην τέχνη ούτε στις ιδέες, εξακολουθούν να είναι στην ψυχή τους αντάρτες, είναι όμως στην ελληνική λογοτεχνία θέσει συντηρητικοί. Η κατάσταση αυτή τους παραξενεύει και τους δυσαρεστεί. Δεν αναγνωρίζουν τον εαυτό τους... Τους ενοχλεί σφοδρά να βρίσκονται σύμφωνοι με το Πανεπιστήμιο, με την Ακαδημία, με το επίσημο Κράτος*» (*Πνευματική Πορεία*, ό.π., σ. 210). Εντυπωσιακή είναι η πρόβλεψη που έκανε, στο ίδιο άρθρο του 1936, ότι η Αριστερά θα αγκαλιάσει το έργο του Παλαμά, επικαλούμενη την επαναστατική πλευρά του αλλά και τη δυνατότητά του να εκφράζει συναισθήματα μαζών με επικό τρόπο (ό.π., σ. 216-218).

Το 1943, μέσα στη δίνη της Κατοχής, μιλά για το θεσμό του εθνικού ποιητή και αποπειράται να δώσει έναν ορισμό του, σε μια εποχή που ο χαρακτηρισμός αυτός χρησιμοποιούνταν άκριτα και κατά κόρον. Ο ορισμός του πηγάζει από την παλαμική ιστορική σκέψη και είναι απολύτως πιστός στο γραμματολογικό σχήμα του Παλαμά: Είναι αυτός που εκφράζει, εντονότερα από κάθε άλλον, την ψυχή της Ελλάδας, σε όλη της την ποικιλομορφία, τον αγώνα για διαρκή ανανέωση και ξανάνιωμα. Τρεις είναι οι εθνικοί ποιητές, ο Σολωμός, ο Παλαμάς και ο Σικελιανός και ουδείς άλλος δικαιούται αυτόν τον τίτλο (*Πνευματική Πορεία*, ό.π., σ. 273-275). Ο Θεοτοκάς, πριν από την έκδοση της *Ιστορίας της νεοελληνικής λογοτεχνίας του Δημαρά*, είχε κατορθώσει να συλλάβει τις ορίζουσες του παλαμικού γραμματολογικού σχήματος, και εν μέρει να το ανανεώσει, αποδεικνύοντας έτσι πως η επανεμφάνιση της παράδοσης ήταν ένα συλλογικό επίτευγμα της γενιάς του '30 και το πιο δυνατό συνεκτικό στοιχείο της.

**Η πεζογραφία μεσοπολέμου****22-11-2010****Άγγελος Τερζάκης (1907-1978)****1. Βιογραφικά****2. Εργογραφία****2. Εργογραφία****I. Μυθιστορήματα****II. Διηγήματα****III. Θέατρο****IV. Δοκίμια****V. Ιστορία****3. Ο Τερζάκης και ο αρνητικός ήρωας****4. Η μυθιστορηματική τέχνη του Α. Τερζάκη (μοτίβα)****5. Αξιολογικές βαθμίδες****6. Βιβλιογραφία**

Βιστωνίτης Α.: «Για το δοκιμιακό έργο του Άγγελου Τερζάκη», Η λέξη 82, 2/1989,

Βίττι Μ.: *Η γενιά του Τριάντα - Ιδεολογία και μορφή*, Αθήνα 1979, σ.299-311

Δημάδης Κ.Α.: *Δικτατορία - Πόλεμος και Πεζογραφία 1936-1944*, Αθήνα

1991 Δημάκης Μ.: «Τα γεγονότα και τα ζητήματα», Νέα Εστία 93, 1973, σ.262-263

Δημητρακόπουλος Φ.: «Τερζάκης και Θεοτοκάς για τον Παπαδιαμάντη στα χρόνια του '30», Διαβάζω 279, 1992, σ.47-49

Ζήρας Α.: «Ο μοιραίος κόσμος του Άγγελου Τερζάκη», Τομές 4, 9/1976, σ.13

Ζήρας Α.: «Τερζάκης Άγγελος», Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό 9 β'. Αθήνα 1988

Καραντώνης Α.: «Άγγελος Τερζάκης», Πεζογράφοι και πεζογραφήματα της γενιάς του '30, Αθήνα 1977, σ.191-213

Κόκορης Δ.: «Πριγκηπέσσα Ιζαμπώ - Η θεματική παρέκβαση του Άγγελου Τερζάκη», Διαβάζω 291, 1992, σ.44-45

Μητσάκης Κ.: «Άγγελος Τερζάκης», Νεοελληνική πεζογραφία- Η γενιά του '30, Αθήνα 1977, σ.93-97

Μπερλής Α.: «Άγγελος Τερζάκης», Η Μεσοπολεμική πεζογραφία - Από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939), Σοκόλης, Αθήνα 1993, σ.188-249

Παγκουρέλης Β.: «Γνωριμία με τον Άγγελο Τερζάκη», Η λέξη 82, 2/1989, σ.109-111

Παναγιωτόπουλος Ι.Μ.: *Τα πρόσωπα και τα Κείμενα Β' - Ανήσυχα χρόνια*, Αθήνα 1980, σ.117-135

Πλατής Ε.Ν.: «Ο Πρόγονος του Άγγελου Τερζάκη», Κριτικοί προβληματισμοί Α'- Πεζογραφήματα, Αθήνα 1983, σ.65-87

*Προσφορά στον Άγγελο Τερζάκη - Για τα εβδομηντάχρονα του* - Τετράδια ευθύνης 4, 1977. (κείμενα των Τσάτσου Κ., Στασινόπουλου Μ.Δ., Χατζηκυριάκου - Γκίκα Ν., Πρεβελάκη Π., Μινωτή Α., Μυράτ Δ., Σολομού Α., Δημάκη Μ., Παπαδίτσα Δ.Π., Καρούζου Ν.Δ., Μερακλή Μ.Γ., Πάσχου Π.Β., Μουντέ Μ., Μανουσάκη Γ., Λιοντάκη Χ., Νιάρχου Θ. Θ., Τσιρόπουλου Κ. Ε.)

Σαχίνης Α.: Αναζητήσεις της μεσοπολεμικής πεζογραφίας, Αθήνα σ.117-121

Σαχίνης Α.: «Άγγελου Τερζάκη: Του έρωτα και του θανάτου - 1942, Στοργή - 1944», Η πεζογραφία της Κατοχής, Αθήνα 1948, σ.44-52

Σαχίνης Α.: Πεζογράφοι του καιρού μας, Αθήνα 1967, σ.101-111

Σταμάτης Κ. Μ. «Τερζάκης Άγγελος», Πελοποννησιακή λογοτεχνία- Η λογοτεχνία της Αργολίδας, Αθήνα 1995, σ.190-201

Χατζίνης Γ.: «Άγγελου Τερζάκη: Απρίλης», Νέα Εστία 41, ετ.ΚΑ', 1947, αρ.470,

Χουρμούζιος Α.: «Άγγελου Τερζάκη: Του έρωτα και του θανάτου», Νέα Εστία 33 ετ.ΙΖ', 1943, αρ.375, σ.118-121

**Αφιέρωμα περιοδικών:** Τομές 4, περ. Β', 1976 / Νέα Εστία 108, 1980, αρ.1283

**Άγγελος Τερζάκης (1907-1978)****1. Βιογραφικά:**

Ο Άγγελος Τερζάκης γεννήθηκε το 1907 στο Ναύπλιο, ήταν γιος του τότε δημάρχου της πόλης Δημητρίου Τερζάκη και της Αγγελικής, το γένος Πανοπούλου. Το 1915 η οικογένεια Τερζάκη εγκαταστάθηκε στην Αθήνα, όπου ο Άγγελος ολοκληρώνει τις εγκύκλιες σπουδές του. Από το 1922 μέχρι το 1927 φοιτά στη Νομική Σχολή του Πανεπιστημίου Αθηνών αποκτώντας στο τέλος το τίτλο του διδάκτορα της Σχολής. Από το 1929 και για δυο χρόνια άσκησε το επάγγελμα του δικηγόρου. Την πρώτη του λογοτεχνική εμφάνιση την κάνει το 1925 με τη δημοσίευση της συλλογής διηγημάτων, «*Ο ξεχασμένος*», το 1931 ακολουθεί η έκδοση της δεύτερης συλλογής διηγημάτων του με τίτλο «*Φθινοπωρινή Συμφωνία*». Στο διάστημα αυτό υπήρξε διευθυντής των βραχύβιων λογοτεχνικών περιοδικών «*Πνοή*» και «*Λόγος*». Σταθμό στη λογοτεχνική του πορεία αποτελεί το έτος 1932 όταν εκδίδει το μυθιστόρημα «*Δεσμώτες*», που μαζί με τους «*Πρίγκηπες*» του Θράσου Καστανάκη θεωρήθηκαν από την κριτική ως τα πρώτα πεζογραφήματα της γενιάς του '30. Δυο χρόνια αργότερα το 1934 κυκλοφορεί το μυθιστόρημα του «*Η παρακμή των σκληρών*», για το οποίο δέχεται τον έπαινο του Κωστή Παλαμά.

Το 1936 παντρεύεται τη Λουίζα Βογάσαρη. Την ίδια χρονιά ανεβαίνει στο Εθνικό Θέατρο η βυζαντινή τραγωδία του «*Αυτοκράτωρ Μιχαήλ*», ύστερα από πρόταση του Γρηγορίου Ξενοπούλου. Την επόμενη χρονιά κυκλοφορεί, το μυθιστόρημα του «*Η μενεξεδένια πολιτεία*» (1937), ενώ ξεκινά η δημοσίευση του μυθιστορήματος, «*Πριγκηπέσσα Ιζαμπώ*» στην εφημερίδα «*Καθημερινή*» (θα ολοκληρωθεί το 1938). Μέσα σ' αυτόν τον χρόνο αναλαμβάνει τη Γραμματεία του Εθνικού Θεάτρου, όπου κατέλαβε διαδοχικά διάφορες διοικητικές θέσεις, φθάνοντας ως εκείνη του υπηρεσιακού γενικού διευθυντή. Στα δυο χρόνια 1938-39 θα γράψει τρία θεατρικά έργα τα: «*Γαμήλιο εμβατήριο*», «*Ο σταυρός και το σπαθί*», «*Είλωτες*» τα οποία και θα παιχτούν από διάφορους θιάσους. Από το 1940-41 υπηρετεί στο Αλβανικό Μέτωπο. Παραμένει στη ζώνη του πυρός ως το τέλος του πολέμου. Για την εμπειρία του από τους πολέμους που έζησε θα πει ο ίδιος: «...σταθμοί μιας ζωής που ορίζεται από τρεις πολέμους, τους τρεις πολέμους που στέκονται ορόσημα της γενιάς μου. Ο πρώτος μας βρήκε παιδιά, ο δεύτερος έφηβους, ο τρίτος άντρες».

Μετά το τέλος του πολέμου και εν μέσω κατοχής γράφει το θεατρικό έργο «*Ο εξουσιαστής*» (1942), κυκλοφορεί τη συλλογή διηγημάτων του «*Του έρωτα και του θανάτου*» (1943), τη νουβέλα «*Η στοργή*» (1944), και το θεατρικό έργο «*Το μεγάλο παιχνίδι*» (1944). Το 1945 εκδίδεται αυτοτελώς το ιπποτικό μυθιστόρημα του «*Πριγκηπέσσα Ιζαμπώ*» και η συλλογή διηγημάτων «*Απρίλης*», με αναμνήσεις του συγγραφέα από τα παιδικά και νεανικά του χρόνια, καθώς και από την εμπειρία του στον ελληνοϊταλικό πόλεμο. Μετά την κατοχή ακολουθούν τα έργα του: «*Ταξίδι με τον Έσπερο*» (1946), «*Το λυκόφως των ανθρώπων*» (1947), το θεατρικό έργο «*Αγνή*» (1949), το μυθιστόρημα «*Δίχως Θεό*» (1951), η βυζαντινή τραγωδία «*Θεοφανώ*» (1956), η έμμετρη ιστορική κωμωδία «*Νύχτα στη Μεσόγειο*» (1956) και το μυθιστόρημα του «*Η μυστική ζωή*» (1957).

Το 1958 γράφει μαζί με τους Η. Βενέζη, Μ. Καραγάτση και Σ. Μυριβήλη το «*Μυθιστόρημα των Τεσσάρων*». Το ίδιο έτος ταξιδεύει στη Ρουμανία και το επόμενο στη Σοβιετική Ένωση. Από το 1959 μέχρι το 1962 γράφει τα θεατρικά έργα: «*Τα λύτρα της Ευτυχίας*», «*Θωμάς ο Δίπνοχος*», «*Θεοφανώ*». Το 1963 αναλαμβάνει τη διεύθυνση του νέου περιοδικού «*Εποχές*», ταυτόχρονα εκδίδει τη πρώτη συλλογή δοκιμίων του με τίτλο «*Προσανατολισμός στον αιώνα*» (1963), ακολουθεί η δεύτερη

του με τίτλο «*Το μυστήριο του Ιάγου*»(1964). Με την αρχή της δικτατορίας (1967) το περιοδικό «*Εποχές*» αναστέλλει τη λειτουργία του. Ο Τερζάκης συνεχίζει ωστόσο να γράφει ακούραστα, το θεατρικό έργο «*Ο πρόγονος*» (1970), την αισθητική μελέτη «*Αφιέρωμα στην τραγική μοίρα*» και δυο τόμους δοκιμίων «*Οι απόγονοι του Κάλιν*» (1972) και «*Ποντοπόροι*» (1975). Τιμήθηκε με το Κρατικό Βραβείο Θεάτρου (1939), το Α΄ Κρατικό Βραβείο Μυθιστορήματος (1958 για τη Μυστική Ζωή), το Βραβείο Δοκιμίου των Δώδεκα (1964 για τον τόμο δοκιμίων Προσανατολισμός στον αιώνα), το Αριστείο Γραμμάτων της Ακαδημίας Αθηνών (1969, για το Μυστήριο του Ιάγου). Ταξίδεψε στη Ρουμανία (1958), τη Σοβιετική Ένωση (1959), τις Η.Π.Α. (1966, όπου έδωσε διαλέξεις στα Πανεπιστήμια Princeton και Tufts), την Ουγγαρία (1966), το Ρήνο (1974). Διετέλεσε μορφωτικός σύμβουλος του ελληνικού Υπουργείου Εξωτερικών (1966) και μέλος της Ακαδημίας Αθηνών (εκλέχτηκε το 1974). Το τέλος του όμως πλησιάζει το 1979 νοσηλεύεται με τη διάγνωση «*Καταθλιπτικός ιδεασμός και γεροντική κατάθλιψη*» δεν θα αντέξει για πολύ την ίδια χρονιά στις 3 Αυγούστου ο Άγγελος Τερζάκης πεθαίνει.

Θεατρικά του έργα παραστάθηκαν από το Εθνικό Θέατρο, τους θιάσους Αιμίλιου Βεάκη (1942), Κατσέλη - Γληνού - Παρασκευά (1949), Κατερίνας (1959), Δημήτρη Χορν (1962), το Πειραματικό Θέατρο της Μαριέτας Ριάλδη (1970), το Αμφιθέατρο του Σπύρου Ευαγγελάτου (1995), καθώς και από άλλους θιάσους της Ελλάδας και του εξωτερικού. Έργα του μεταφράστηκαν σε ξένες γλώσσες και ο ίδιος μετέφρασε έργα των Τζόζεφ Κόνραντ, Μπεν Τζόνσον, Ανρί Μπεργκσόν και Ευριπίδη. Το δοκιμιακό του έργο είναι τεράστιο και άσκησε επίδραση τόσο στη λογοτεχνική όσο και στη θεατρική παραγωγή του ενώ αρχίζει μετά το θάνατο του (1980) να εκδίδεται σε τόμους.

## **2. Εργογραφία**

### **I.Μυθιστορήματα**

*Δεσμώτες*, Μαυρίδης, Αθήνα 1932

*Η παρακμή των Σκληρών*, Αθήνα 1933

*Η μενεξεδένια πολιτεία*, Πυρσός, Αθήνα 1937

*Η πριγκιπέσσα Ιζαμπά*, Οι Φίλοι του Βιβλίου, Αθήνα 1945

*Ταξίδι με τον Έσπερο*, Αθήνα 1946

*Δίχως Θεό*, Αθήνα 1946

*Η μυστική ζωή*, Εστία, Αθήνα 1957

*Στρατής Μυριβήλης – Μ.Καραγάτσης – Άγγελος Τερζάκης – Ηλίας Βενέζης*, Το μυθιστόρημα των τεσσάρων, Εστία, Αθήνα 1979

*Το λυκόφως των ανθρώπων*, Εστία, Αθήνα 1989

### **II.Διηγήματα**

*Ο ξεχασμένος*, Αθήνα 1925

*Φθινοπωρινή συμφωνία*, Αθήνα 1929

*Του έρωτα και του θανάτου*, Αετός, Αθήνα 1943

*Η στοργή* (νουβέλα), Γλάρος, Αθήνα 1944

*Απρίλης*, Οι Φίλοι του Βιβλίου, Αθήνα 1946

*Οι επαναστατημένοι-Διηγήματα*- Προλογικό σημείωμα Βάιος Παγκουρέλης, Εστία, Αθήνα 1993

### **III.Θέατρο**

*Αυτοκράτωρ Μιχαήλ*, Αθήνα 1936

*Γαμήλιο Εμβατήριο*, Αθήνα 1937

*Ο σταυρός και το σπαθί*, Αθήνα 1939

*Είλωτες*, Αθήνα 1939

*Ο εξουσιαστής*, Αθήνα 1942

*Το μεγάλο παιχνίδι*, Αθήνα 1944  
*Αγνή*, Αθήνα 1949  
*Θεοφανώ*, Αθήνα 1956  
*Νύχτα στη Μεσόγειο*, Αθήνα 1956  
*Τα λύτρα της ευτυχίας*, Αθήνα 1959  
*Θωμάς ο δίψυχος*, Αθήνα 1962  
*Ο πρόγονος*, Αθήνα 1970

#### **IV. Δοκίμια**

*Προσανατολισμός στον αιώνα*, Αθήνα 1963  
*Το μυστήριο του Ιάγου*, Αθήνα 1964  
*Αφιέρωμα στην τραγική μοίρα*, Αθήνα 1970  
*Οι απόγονοι του Κάιν*, Αθήνα 1972  
*Ποντοπόροι*, Αθήνα 1975  
*Οδοιπόρος μιας εποχής*, Αθήνα 1980  
*Ο άνθρωπος σε αδιέξοδο*, Αθήνα 1981  
*Ένας μεταβαλλόμενος κόσμος*, Αθήνα 1983  
*Του καιρού και της δοκιμασίας*, Αθήνα 1984  
*Η ανάγκη του στοχασμού*, Αθήνα 1985  
*Προσωπικές σημειώσεις*, Αθήνα 1986  
*Για μια δικαίωση του ανθρώπου*, Αθήνα 1987  
*Κρίση και έλεγχος της εποχής μας*, Αθήνα 1989  
*Πριν την αυλαία*, Καστανιώτης, Αθήνα 1989  
*Επικεφαλής*, Αθήνα 1990  
*Το πρωτείο του πνεύματος*, Αθήνα 1991  
*Σε καμπή της ιστορίας- Δοκίμια ΙΣΤ΄*, Οι εκδόσεις των φίλων, Αθήνα 1995  
*Σπουδή των ερωτημάτων-Δοκίμια ΙΖ΄*, Οι εκδόσεις των φίλων, Αθήνα 1996

#### **V. Ιστορία**

*Η ελληνική εποποιία, Χρονικό του πολέμου 1940-41*, Αθήνα 1964

### **3. Ο Τερζάκης και ο αρνητικός ήρωας**

Δεν υπάρχει αμφιβολία, πως η μετάβαση από το μυθιστόρημα των αρχών του 20<sup>ου</sup> αιώνα στις πιο επίκαιρες επιταγές, -πάντοτε, όμως, μέσα στον κύκλο των ενδιαφερόντων και προσανατολισμών, που ανακινήθηκαν γύρω στα '30, - διαγράφεται καίρια μέσα από το έργο του Α. Τερζάκη. Η περίπτωση του παρουσιάζει μια αποκλειστικότητα, καθώς είναι ο μοναδικός πεζογράφος που από την ψυχολογία του *καταγωγιού*, όπως συμβατικά την ορίζει, αναδύεται βαθμιαία πιεζόμενος από μια κοινωνική συνείδηση στη σύγχρονη προβληματική και αντιμετωπίζει όλες τις ιδεολογικές συνθήκες, που ωριμάζουν διαδοχικά στην Ελλάδα. Αργότερα, ο ίδιος ανέφερε, πως στιγμές -στιγμές νόμιζε ότι είναι ο μοναδικός που επέζησε από ένα ναυάγιο, υπονοώντας ουσιαστικά τη μακρινή νεότητα του που πέρασε μέσα σε υποτονικούς και αυτόχειρες φίλους. Ο Τερζάκης παρά το μόνιμα στενάχωρο κλίμα στα έργα του, παρά την οξεία δυσαρμονία ανάμεσα στο άτομο και τον υπόλοιπο κόσμο, που χαρακτηρίζει τους ήρωες τους, δεν παύει να ανανεώνει από το ένα μυθιστόρημα στο άλλο την προσπάθεια να διερευνήσει την άδικη πάλη ανάμεσα στον καταπιεσμένο από τους ισχυρούς μικροαστό, τον εγκλωβισμένο στην καταθλιπτική συνοικία και στο πεπρωμένο του. Ο ήρωας του Τερζάκη με την ψυχή τραυματισμένη από μια ταξική κληρονομικότητα είναι καταδικασμένος σε ήττα, είναι ένας ήρωας αρνητικός. Στα μυθιστορήματα του διηγείται την ιστορία οικογενειών της μικροαστικής τάξης (*Δεσμώτες*, *Η παρακμή των σκληρών*, *Μενεξεδένια πολιτεία*). Αυτό που τον απασχολεί πέρα από την μεταβατικότητα της εποχής του είναι κυρίως η

συγκεκριμένη ψυχολογική μεταβατικότητα της ζωής των ηρώων. Όταν έγραφε τις λέξεις αυτές ο Τερζάκης είχε επίγνωση του ότι έκανε κάτι καινούργιο, μια νέα εκμετάλλευση της ψυχολογικής παρατήρησης.

Η ρευστότητα είναι το επίκεντρο του πεζογράφου. Το πλαίσιο όπου ο Τερζάκης θέτει σε δοκιμασία τα συναισθήματα αυτά είναι το αποπνικτικό περιβάλλον της οικογένειας στο εσωτερικό μιας μελαγχολικής και πνιγηρής κατοικίας. Η βαθμιαία και αναπότρεπτη διάψευση όλων των πόθων γίνεται ακόμη πιο δραματική, όταν συνειδητοποιείται από τα πρόσωπα τα οποία μοιάζουν, να καταβάλλουν τα επιτήμια του αμαρτήματος τους και να κάνουν όνειρα, χωρίς να σταθμίζουν τις αντικειμενικές δυσκολίες. Έχοντας ως στόχο να τραγικοποιήσει ακόμη περισσότερο τη μοίρα των προσώπων, ο Τερζάκης συνηθίζει να τα βραχυκυκλώνει σε καταστάσεις δυσανάλογες και οριακές. Το οικογενειακό πλέγμα μέσα στο έργο του Τερζάκη παίζει μεγάλο ρόλο, ακριβώς επειδή η οικογένεια περνάει ένα μεγάλο κλονισμό τα χρόνια εκείνα. Οι καταθλιπτικές σκηνές ενός οικογενειακού περιβάλλοντος, που διαλύεται και χάνει το νόημα του, βρίσκουν το κατάλληλο περίβλημα τους μέσα στη μουντή γειτονιά και μέσα σε μια γκρίζα καταχνιά. Πέρα από τις όποιες συγγένειες στις οποίες παραπέμπουν αυτά τα χαρακτηριστικά του Τερζάκη, ο ίδιος ήταν πάντα απαισιόδοξος τύπος και δεν το έκρυβε. Ο Τερζάκης δοκίμασε να αποδράσει από αυτή του την αντίληψη και μάλιστα προς δυο κατευθύνσεις. Ήταν τα χρόνια που η γενιά του '30 έβλεπε στα νιάτα μια ακατανίκητη δύναμη που θα έσκιζε τα μαύρα πέπλα του καρυωτακισμού για να χαρεί τη ζωή με υγεία και αισιοδοξία. Ο ένας τρόπος ήταν να μην εγκαταλείψει ο Τερζάκης το μικροαστικό υπόγειο αλλά, να δώσει τρόπο να δραπετεύσουν από αυτό οι νέοι άνθρωποι που έχουν εσωτερική υγεία και αυθόρμητη πίστη. Ο άλλος ήταν η προσφυγή στο μακρινό και θρυλικό παρελθόν.

Μέσα από τη διερεύνηση που κατατείνει στον πιο ζωτικό πυρήνα της αστικής κοινωνίας με καταστάσεις ανώμαλες, αντλημένες από κοινωνικά στρώματα, όπου τα συμπτώματα της κρίσης προβάλλουν οξύτερα και περισσότερο καίρια ο Τερζάκης χαράζει το πλαίσιο που αντανακλά μια γενικότερη κρίση από την οποία μαστίζονται οι κοινωνικοί θεσμοί στα χρόνια του μεσοπολέμου. Ο αρνητικός ήρωας παρά τον έμφυτο πεσιμισμό του Τερζάκη μοιάζει να είναι πεισματικά προσκολλημένος στην ύπαρξη. Όμως, αν παρακαμφθεί η ζωτικότητα του αυτή και ανεξάρτητα από τη θετική δραματική παρουσίαση που την ενσαρκώνει ο Τερζάκης, δεν καταφέρνει να απαγκιστρωθεί από το μελαγχολικό κλίμα που δέσποζε πριν το '30 και έτσι αναδεικνύεται ο πιο άξιος από αυτούς που επιβίωσαν.

#### **4. Η μυθιστορηματική τέχνη του Α. Τερζάκη (μοτίβα)**

Τα μυθιστορήματα αποτελούν το σημαντικότερο τμήμα της μυθοπλαστικής παραγωγής του Τερζάκη, από άποψη όγκου αλλά κυρίως προθέσεων, επιτευγμάτων και αντοχής στον χρόνο. Από το 1931 ο συγγραφέας διατύπωσε την άποψη, ότι το παραμελημένο ως τότε μυθιστόρημα ήταν το πιο κατάλληλο μέσο για να ανανεωθεί η λογοτεχνική ζωή της χώρας και για να αποδοθεί η σύγχρονη του «επική εποχή... ο ζωικός της παλμός... το πολυάνθρωπο ποδοβολητό του πλήθους». Την άποψη του υποστήριξε με αρκετές μελέτες και δοκίμια, μάλιστα τη δεκαετία 1932-1942, ιδίως όμως με τη συγγραφή οκτώ μυθιστορημάτων την εικοσιπενταετία 1932-1957: *Δεσμώτες* (1932), *Η παρακμή των Σκληρών* (1934), *Μενεξεδένια πολιτεία* (1936), *Πριγκηπέσσα Ιζαμπώ* (1937), *Ταξίδι με τον Έσπερο* (1946), *Το λυκόφως των ανθρώπων* (1947), *Δίχως θεό* (1951) και *Μυστική ζωή* (1957).

Στους μελετητές του Τερζάκη υπάρχει γενικά η εντύπωση, ότι οι αφηγηματικοί τρόποι του είναι ουσιαστικά ανεξέλικτοι και, ότι το μυθιστορηματικό του σύμπαν περιστρέφεται γύρω από τις ίδιες ιστορίες, θέματα και προβληματισμούς. Η άποψη



αυτή είναι μάλλον ανακριβής ως προς το πρώτο σκέλος, αλλά κατά μια έννοια ορθή ως προς το δεύτερο. Πράγματι, από το ξεκίνημα της η μυθοπλαστική παραγωγή του εμφανίστηκε ιδιαίτερα συγκροτημένη. Στην εξέλιξη της πορείας του δεν διαπιστώνουμε ίσως καταλυτικές ανατροπές της συγκρότησης αυτής, αλλά εντοπίζουμε αισθητές τροποποιήσεις της. Από την άλλη μεριά, η εντύπωση του αναγνώστη είναι, ότι συναντά **αρκετά στοιχεία, που επαναλαμβάνονται** σε πολλά κείμενα του συγγραφέα. Έτσι, π.χ. οι ιστορίες των κειμένων: α) τοποθετούνται στον Μεσοπόλεμο, ιδίως στη δεκαετία 1930 (πλην του «ιστορικού» μυθιστορήματος *Πριγκηπέσσα Ιζαμπά*), β) αφορούν στο μικροαστικό κοινωνικό χώρο (με μερική απόκλιση στο *Παρακμή των Σκληρών* και στο *Λυκόφως των ανθρώπων*), γ) σκηνογραφικά εκτυλίσσονται στο ιστορικό κέντρο της Αθήνας (εκτός από το *Ταξίδι με τον Έσπερο*), δ) ο έρωτας είναι κεντρικός θεματικός πυρήνας σε όλες ανεξαιρέτως τις ιστορίες, ε) τα μυθιστορήματα ασχολούνται με οικογένειες και άτομα σε παρακμή, λόγω των ουτοπικών ρομαντικών αναζητήσεων τους και κυρίως λόγω της αδυναμίας τους να ενστερνιστούν τη σύγχρονη αρπακτική και ανήθικη νοοτροπία, στ) όλα τα κείμενα διατρέχονται από μια γνήσια θεολογική αγωνία και αναζήτηση, έστω κι αν οι ήρωες αυτοπροσδιορίζονται ως «άθεοι».

Έχοντας κατά νου λοιπόν κανείς τις παραπάνω διαπιστώσεις μπορεί να υποστηρίξει, ότι οι βασικοί δείκτες της αφηγηματικής συγκρότησης των μυθιστορημάτων του Τερζάκη παρουσιάζονται υπό τη μορφή **«μοτίβων»**. Πρόκειται για διάφορα συμβάντα μεταξύ άλλων για θεματικά νήματα και στοιχεία του χαρακτήρα, για απόψεις του αφηγητή ή των ηρώων, για φραστικούς τρόπους και τεχνικές, που επανέρχονται επίμονα, τόσο στο εσωτερικό ενός κειμένου, όσο, κυρίως, σε περισσότερα κείμενα. Η πλειοψηφία των μοτίβων παρουσιάζεται από το πρώτο του κιόλας μυθιστόρημα και μαρτυρείται στην πλειοψηφία των επομένων, μερικά εξαφανίζονται καθ' οδόν, ενώ άλλα πρωτοεμφανίζονται σε κάποιο κείμενο και συνεχίζουν στα επόμενα.

Σε ξεχωριστό τμήμα των μοτίβων αναδεικνύονται **ορισμένες τεχνικές**, όπως: α) η λειτουργία ορισμένων παραμέτρων της χρονικής οργάνωσης των κειμένων, μάλιστα η αυξημένη χρήση **«θαμιστικής αφήγησης»** (δηλαδή η αναφορά μια φορά στην αφήγηση, συνήθως σε παρατατικό ρηματικό χρόνο, αυτού που στην ιστορία συνέβαινε συχνά), β) η **συνλειτουργία ποικίλων δεικτών του λόγου** (και του ρόλου) αφενός του αφηγητή και αφετέρου των προσώπων των κειμένων (π.χ. ο εμφανέστερος αφηγητής διαπιστώνεται από αυξημένη εμφάνιση σχολίων του, ειρωνείας, γνωμικών ενεστώτων κ.ά., ενώ ο αφανέστερος από αυξημένη χρήση «ψυχοαφήγησης» για τα πρόσωπα, ελεύθερου πλάγιου λόγου, παρατιθέμενων μονολόγων, διαλόγων κ.ά.), γ) η **χρήση «προσημάνσεων»** κ.ά.

Τα μοτίβα, που συναριθμούνται σε πλέον των 150, είναι βαρύνουσας σημασίας για τη συγκρότηση και την κατανόηση του στίγματος του μυθιστοριογράφου Τερζάκη. Αναμφισβήτητα η ανανεωτική πρόθεση του Τερζάκη είναι εμφανής, ιδίως αν την εξετάσουμε στο πλαίσιο της σύγχρονης του αλλά και της ελληνικής μυθοπλαστικής παραγωγής που προηγήθηκε, έχει δε δυο σκέλη:

α) Ως προς το πρώτο σκέλος ο Τερζάκης από την πλευρά καθαρά της τεχνικής, χωρίς να αποκοπεί από το ρεαλιστικό υπόβαθρο, εφάρμοσε από την αρχή νεωτερικές αφηγηματικές τεχνικές, που σχετίζουν τα κείμενα του με το συμβολιστικό, το ψυχογραφικό και το σύγχρονο νεωτερικό μυθιστόρημα. Στο πλαίσιο αυτών των επιδιώξεων του επέδειξε αξιοσημείωτη επιμέλεια ακόμη και σε φαινομενικά μη σημαντικές λεπτομέρειες των κειμένων του, τα οποία είναι δομημένα με εξαιρετική προσοχή, πολύ περισσότερο από όσο φαίνεται. Αδιαμφισβήτητο επίτευγμα του είναι επίσης η απόδοση της ροής του χρόνου από την αρχή ως το τέλος της παραγωγής του.

Με τη χρήση της «θαμιστικής αφήγησης» αλλά και άλλων τεχνημάτων, και χωρίς αυτά να γίνονται αισθητά, ο χρόνος αποδίδεται δίχως κενά, με πυκνότητα και αποδεικτική ουσία. Έτσι ο αναγνώστης καταφέρνει να βιώσει εσωτερικά τον ήρωα, να του γίνει πειστικός και να αναδυθεί αβίαστα η δραματικότητα του. Εξάλλου, η αινιγματικότητα των προσώπων και η γενικότερη έλλειψη ερμηνευτικής καθοδήγησης από τον αφηγητή καθιστούν τα κείμενα του Τερζάκη, ιδίως τα ύστερα, «ανοιχτά», απαιτούν δηλαδή τη δραστηριοποίηση του αναγνώστη, στοιχείο βαθύτερου μοντερνιστικού χαρακτήρα. Πρόκειται για μια ανανεωτική πρακτική που εμφανίζεται ριζοσπαστικότερη ως πρόθεση στα πρώτα του έργα όχι όμως και πλήρως ισορροπημένη, επειδή κατά κάποιον τρόπο επιδεικνύει τη νεωτερικότητα της περισσότερο από όσο αυτή αποδεικνύεται πραγματικά λειτουργική. Αλλά και η κοινωνικο-ιδεολογική κριτική, που ασκείται μέσα από τα πρώτα κείμενα του, εμφανίζεται μάλλον προγραμματική: υπάρχει επειδή ο συγγραφέας την επιθυμεί ειλικρινά, η ύπαρξη της όμως δεν τεκμηριώνεται πειστικά από τα ίδια τα κείμενα και δεν παίζει τον αναμενόμενο ρόλο στην αφηγηματική οικονομία. Στα επόμενα, ωστόσο, έργα του και ιδίως στα τελευταία του παρατηρείται μια σταδιακή, μικρή αλλά αισθητή μετακίνηση των τεχνικών του από μια πρακτική «συγγραφική», - προσανατολισμένη μάλλον στον αφηγητή, προς μια πρακτική «προσωπική», προσανατολισμένη περισσότερο στα πρόσωπα των μυθιστορημάτων. Ο αφηγητής δεν αποσύρεται στο παρασκήνιο, αλλά εμφανίζεται αραιότερα και πιο διακριτικά. Οι πληροφορίες προέρχονται λιγότερο από αυτόν και περισσότερο από τα ίδια τα πρόσωπα, κυρίως μέσω ψυχοαφήγησεων γι' αυτά και μέσω των διαλόγων. Το ποσοστό της έκτασης των διαλόγων σ' αυτή την περίπτωση στο σύνολο του κειμένου αυξάνεται σταθερά σε κάθε νέο μυθιστόρημα. Εξάλλου διαπιστώνουμε μικρή αλλά αισθητή γλωσσική προσαρμογή στην κοινή νεοελληνική και στην εκάστοτε τρέχουσα λογοτεχνική χρήση της.

β) Ως προς το δεύτερο σκέλος, ο συγγραφέας από νωρίς επιδίωξε με δοκιμακά και μυθοπλαστικά κείμενα να διερευνήσει τις κοινωνικές και ιδεολογικές συνιστώσες της εποχής του. Το σοσιαλιστικής αφετηρίας κριτικό του πνεύμα υπήρξε οξύ, επέδειξε όμως και μια νηφαλιότητα, ευθυκρισία και ειλικρίνεια, χωρίς ποτέ να καταδεχτεί μονοδιάστατες ή υπεραπλουστευτικές απόψεις. Μπορεί λοιπόν να παρατηρήσει κανείς προσεγγίζοντας το συγκεκριμένο ζήτημα πως οι κοινωνικοί στόχοι του μυθιστοριογράφου Τερζάκη παρουσιάζουν κι αυτοί με τα χρόνια μια ωρίμαση που τον μετακίνησε από τις προγραμματικές του θέσεις προς απόψεις εγγύτερες στην ψυχική του συγκρότηση. Από την αρχή έδειξε πως στο μυθοπλαστικό έργο του θέλει να ασχοληθεί με τη δραματική εποχή του, να επιδιώξει μια αριστερής πολιτικής προέλευσης αναμόρφωση της και να υλοποιήσει όλα αυτά με συγκρατημένες αλλά εμφανώς νεωτερικές αφηγηματικές τεχνικές. Στην πραγματικότητα, υπό το πρίσμα μιας τραγικής αντίληψης της ζωής, αντίληψης που ενυπήρχε από την αρχή αλλά σταδιακά αναδύθηκε στην επιφάνεια, ο Τερζάκης κατ' ουσία σκιαγράφησε την αναπόφευκτα δυσοίωνη μοίρα των ευαίσθητων, ουσιαστικών ανθρώπων. Οι άνθρωποι αυτοί, που η εσωτερική υφή και η ποιότητα τους είναι αιτία της δυστυχίας τους, υπάρχουν στις κεντρικότερες θέσεις σε όλα τα κείμενα. Στα μυθιστορήματα του ο συγγραφέας δεν ξεδίπλωσε, όπως θεωρητικά θέλησε στην αρχή, το δραματικό παρόν με ιστορίες σε πλάτος πανοραμικό, αλλά μάλλον ιχνηλάτησε ένα «άχρονο» δράμα σε βάθος ψυχικό. Στην πραγματικότητα ο Τερζάκης δεν παραθέτει ουσιαστικά ιστορίες, αλλά την εσωτερική πορεία ενός είδους ανθρώπων. Η ειλικρινής και βαθύτερη κοινωνική ευαισθησία, που πάντα διέκρινε τον συγγραφέα αλλά και η αφηγηματική νεωτερικότητα που αρχικά επιδίωξε, υλοποιήθηκαν με διακριτικό αλλά δραστικότερο τρόπο στα ύστερα έργα του. Εδώ αυτές του οι επιδιώξεις παύουν να

εμφανίζονται ρητά στις προθέσεις του, καθώς καθίσταται αφηγηματικά κυρίαρχη η αντίθετη φορά τραγική αντίληψη του για τη ζωή γενικότερα αλλά και για τη μοίρα των ουσιαστικών ανθρώπων. Η παρουσίαση της μοίρας αυτών των ανθρώπων αποτελεί το βαθύτερο θέμα όλων των μυθιστορημάτων του, υλοποιήθηκε όμως πλήρως στα τελευταία του έργα, χωρίς αυτό να εμποδίσει τον ευστοχότερο παρά ποτέ κοινωνικό προβληματισμό του.

### 5. Αξιολογικές βαθμίδες

Οι μελετητές του Τερζάκη μπορούν να διακριθούν σε δύο κυρίως ομάδες. Η πρώτη θεωρεί ως εντελέστερο κείμενο του το *Πριγκηπέσσα Ιζαμπώ* (Λ. Πολίτης, Δημαράς, Σαχίνης, Μητσάκης, Μπερλής κ.ά.), η δεύτερη το *Δίχως Θεό* (Χάρης, Μερρακλής, Καραντώνης, Παπανούτσος κ.ά.). Εξάλλου, το *Μενεξεδένια Πολιτεία* τοποθετείται σχεδόν από όλους στις ψηλότερες θέσεις της αξιολογικής κατάταξης, ενώ ψηλά βρίσκονται και το *Μυστική ζωή* (Βαρίκας, Σαχίνης, ιδίως Χατζίνης) και *Ταξίδι με τον Έσπερο* (Καραντώνης κ.ά.).

Με βάση τις αφηγηματικές παραμέτρους τα κείμενα του Τερζάκη θα μπορούσαν να καταταχθούν σε αξιολογικές βαθμίδες, ανάλογα δηλαδή με το αφηγηματικό αποτέλεσμα που πραγματώνουν και τελικά με τον βαθμό απόλαυσης, που προσφέρουν στον αναγνώστη. Την υψηλότερη βαθμίδα καταλαμβάνει το *Δίχως Θεό*: συνδυάζει έναν μέτρια εμφανή αφηγητή με την ισχυρότερη από όλα τα κείμενα παρουσία των ίδιων των προσώπων ως φορέων της αφήγησης. Η μετρημένη χρήση των μοτίβων και η ισορροπημένη εμφάνιση όλων των παραμέτρων οργανώνει ένα ρεαλιστικό αλλά και υποβλητικό και πολύσημο αφηγηματικό σύμπαν με διακριτικές μοντερνιστικές παρεκβάσεις και με τον δραστικότερο κοινωνικό προβληματισμό.

Σε μια δεύτερη βαθμίδα ανήκει το *Μυστική ζωή*, στο οποίο βρίσκουμε τον εμφανέστερο, και τον μόνο «πρωτοπρόσωπο» (ή «ομοδιηγητικό - εσωδιηγητικό») αφηγητή να συνυπάρχει με έναν μέτριο αφηγηματικό ρόλο των προσώπων. Ο αφηγητής, όμως, αφενός αυτοϋπονομεύεται, μειώνοντας έτσι τη δυσάρεστα παλαική αρχική εντύπωση που προκαλεί, και αφετέρου εμφανίζεται συναισθηματικά ο θερμότερος αφηγητής στον Τερζάκη. Το κείμενο αναδεικνύεται από πολλές παραμέτρους ως το πιο αθόρυβα μοντέρνο μυθιστόρημα του.

Σε τρίτη βαθμίδα μπορούν να καταταγούν τα: *Μενεξεδένια Πολιτεία*, *Πριγκηπέσσα Ιζαμπώ* και *Ταξίδι με τον Έσπερο*. Στο *Μενεξεδένια Πολιτεία* ο αφηγητής είναι από τους εμφανέστερους και γενικά το κείμενο είναι από τα πλέον κλασικά στην κατασκευή. Ταυτόχρονα όμως οι πολλές συμπτώσεις, που προωθούν την ιστορία, αλλά και το αίσιο τέλος της το καθιστούν κάπως προγραμματικά προσανατολισμένο. Σε αυτά ίσως οφείλεται και η συγκριτικά μεγάλη κυκλοφοριακή του επιτυχία. Στο *Πριγκηπέσσα Ιζαμπώ* το βάρος της αφήγησης κλίνει σαφώς προς τη δράση, το μυστήριο, την περιπέτεια. Είναι το πιο παραδοσιακό στην κατασκευή κείμενο του Τερζάκη, ενδεχομένως το πιο εύκολα αναγνώσιμο και εύληπτο, παρότι ογκώδες, και το πιο επιτυχημένο εμπορικά. Δεν είναι όμως το πλέον αντιπροσωπευτικό του συγγραφέα, καθώς διαφοροποιείται από τα άλλα κείμενα στις περισσότερες παραμέτρους. Το *Ταξίδι με τον Έσπερο* έχει τον λιγότερο εμφανή αφηγητή, ενώ ταυτόχρονα ο αφηγηματικός ρόλος των προσώπων είναι από τους ισχυρότερους. Οι δυνάμει θετικές προϋποθέσεις όμως ανατρέπονται από το ότι στη μεν πρώτη έκδοση επιμέρους σημεία και ιδίως το τέλος ελέγχονται ως αφηγηματικά αδικαιώτα, ενώ στην αφηγηματικά πιο ισορροπημένη οριστική έκδοση η εφηβική ψυχολογία αποδίδεται λιγότερο πειστικά.

Στην τέταρτη βαθμίδα θα μπορούσε να τοποθετηθεί το *Δεσμώτες*. Στην πρώτη έκδοσή του οι συμβολιστικές/νεωτερικές τεχνικές αποδεικνύονται μάλλον

δυσανάλογα ευνοημένες, προγραμματικές και όχι λειτουργικές. Δημιουργούν μια χαλαρότητα χωρίς ουσιαστικό αποτέλεσμα. Προγραμματική εμφανίζεται και η κοινωνική κριτική, κυρίως τα «δεσμά» των προσώπων, που δεν καταγράφονται και δεν δικαιολογούνται απολύτως πειστικά, όπως άλλωστε και οι αντιδράσεις του ήρωα. Η οριστική έκδοση επιδιώκει να μετατοπίσει το κείμενο προς μια μέση οδό ως προς την ισορροπία των αφηγηματικών φωνών, όμως η αφανέστερη φωνή και ρόλος τόσο του αφηγητή όσο και των προσώπων καταλήγει σε ένα είδος αφηγηματικής ατονίας.

Στην τελευταία βαθμίδα βρίσκουμε τα *Η παρακμή των Σκληρών* και *Το λυκόφως των ανθρώπων*. Η παρακμή των Σκληρών παρουσιάζει αφανή αφηγητή, ενώ τα πρόσωπα έχουν τον προτελευταίο σε ένταση αφηγηματικό ρόλο. Έτσι η αφήγηση μοιάζει να μην εκπορεύεται από πουθενά. Αυτό το δυνάμει νεωτερικό και γόνιμο υπέδαφος απομένει σχετικά ανεκμετάλλευτο. Ακόμη, το κείμενο έχει την πυκνότερη εμφάνιση μοτίβων, τόσο ώστε καθίσταται υπερβολικά κωδικοποιημένο και μειώνεται κάπως η πειστικότητά του. Γενικά, η αφήγηση επιδιώκει να υποδηλώσει περισσότερα από όσα ο αναγνώστης προσλαμβάνει, και οι αντιδράσεις των προσώπων δείχνουν κάπως υπερβολικές και αδικαίωτες. Το κείμενο αποβαίνει το πλέον προγραμματικό, καθώς η «παρακμή» εμφανίζεται εξ αρχής δεδομένη, χωρίς περαιτέρω αφηγηματική λειτουργία. *Το λυκόφως των ανθρώπων* πάλι είναι κείμενο μάλλον έκκεντρο: ο ήρωας αποσύρεται στο τελευταίο τρίτο και τότε ούτε ο πόλεμος ανάγεται σε κέντρο της αφήγησης, όπως ίσως θα ήθελε ο Τερζάκης, ούτε τα υπόλοιπα πρόσωπα κατορθώνουν να αποτελέσουν επαρκείς πόλους σημασιодότησης. Η αφήγηση κινείται προς ασύμπτωτες κατευθύνσεις. Επιπλέον, όπως τα «δεσμά» στο *Δεσμώτες* και η «παρακμή» στην *Παρακμή των Σκληρών*, έτσι και εδώ το «λυκόφως» μένει ως αφηγηματικός παράγοντας στοιχείο μάλλον αδιευκρίνιστο και ανενεργό.

**Η πεζογραφία μεσοπολέμου****29-11-2010****Α. Στρατής Μυριβήλης: (Ο αντιμιλιταριστής πατριώτης και λυρικός πεζογράφος)****1. Βιογραφικά****2. Εργογραφία****3. Η αντιπολεμική λογοτεχνία του Σ. Μυριβήλη***Η Ζωή εν Τάφω- Δασκάλα με τα Χρυσά Μάτια***4. Λαϊκή παράδοση***Παναγιά η Γοργόνα, Παν, Βασίλης ο Αρβανίτης.***Β. Συμπληρωματικά κείμενα:****Το μυθιστόρημα των τεσσάρων****Γ. Βιβλιογραφία:**Γιαλουράκης Μ.: *Καζαντζάκης - Μυριβήλης -Κριτικά δοκίμια*, Αθήνα 1970Δημάδης Κ.Α.: *Δικτατορία - Πόλεμος και Πεζογραφία 1936-1944*, Αθήνα 1991Ζεβελάκης Γ.: «*Το περιοδικό του Στρατή Μυριβήλη Καλλιτεχνική Ελλάδα*», Η λέξη120, 1994, σ.142-143Καραγιάννης Β. Α.: *Ανέκδοτα σημειώματα και γράμματα του Στρατή Μυριβήλη*, Φιλιππότης, Αθήνα 1993Καραντώνης Α.: «*Στρατής Μυριβήλης Α' Ξαναδιαβάζοντας τη Ζωή εν τάφω*» και «*Β' Η πεζογραφία του Μυριβήλη*», Από τον Σολωμό ως τον Μυριβήλη (λογοτεχνικά μελετήματα), Εστία, Αθήνα, σ.244Καραντώνης Α.: «*Στρατής Μυριβήλης*», Φυσιογνωμίες, τομ. δεύτερος, Αθήνα 1977Καραντώνης Α.: «*Στρατής Μυριβήλης*», Πεζογράφοι και πεζογραφήματα της γενιάς του '30, Αθήνα 1977, σ.13-63Καρβέλης Τ.: «*Στρατής Μυριβήλης*», Η μεσοπολεμική πεζογραφία - Από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939)Στ', Σοκόλης, Αθήνα 1993, σ.97-183Κοτζιούλας Γ.: *Ο Στρατής Μυριβήλης και η πολεμική λογοτεχνία*, Αθήνα 1931Λυκούργου Ν.: *Η ζωή εν τάφω*, Εστία, Αθήνα 1993Μητσάκης Κ.: «*Στρατής Μυριβήλης*», Νεοελληνική πεζογραφία Η γενιά του '30, Αθήνα 1977, σ.25-31Μίσσιος Γ.: *Η ορδή των βασιβουζούκων ήγουν η 'συμμορία' του Μυριβήλη*, ΜυτιλήνηΜίσσιος Κ.Γ.: *Βερναρδάκης, Εφταλιώτης, Μυριβήλης-Συμβολή στην ιστορία της λεσβιακής γραμματείας*, τομ. τρίτος. Μυτιλήνη1995Παναγιωτόπουλος Ι.Μ.: *Τα πρόσωπα και τα κείμενα Β*, Αθήνα 1980, σ.48-63Παρασκευαΐδης Μ.: «*Η γνωριμία μου με τον Μυριβήλη και τον κύκλο της Λεσβιακής Άνοιξης*», Η λέξη120, 1994, σ.133-141.Σαχίνης Α.: «*Στρατή Μυριβήλη: Ο Βασίλης ο Αρβανίτης - 1943*», Η πεζογραφία της κατοχής, Αθήνα 1948, σ.109-115Στεργιόπουλος Θ.: *Το δράμα μιας μούσας- Τα ερωτικά γράμματα του Σ.Μυριβήλη στην Ελένη Μαγγανά*. Αθήνα 1979Χάρης Π.: *Έλληνες πεζογράφοι*, Αθήνα 1973, σ.9-49.Vitti Μ.: «*Η πορεία του Μυριβήλη προς τον λαϊκό αφηγηματικό τρόπο και Ο Βασίλης ο Αρβανίτης*», Η λέξη120, 1994, σ.125-131.Vitti Μ.: *Ο Βασίλης ο Αρβανίτης* (εισαγωγή). Αθήνα 1977Vitti Μ.: *Η γενιά του Τριάντα - Ιδεολογία και μορφή*, Αθήνα 1977, σ.257-267.**Αφιέρωμα περιοδικών**

Νέα Εστία 88, ετ.ΜΔ', 1970, αρ.1033/Κασταλία 1, 1970

Αιολικά γράμματα 4, 1971/ Αιολικά Γράμματα 10, 1972

Τετράδια Ευθύνης 27, 1987 / Η λέξη 120, 1994, σ.115-143

Νέα Εστία 128, ετ.ΞΔ', 1990, αρ.1523/ Διαβάζω 309, 1993

## Η πεζογραφία μεσοπολέμου

29-11-2010

### Α. Στράτης Μυριβήλης: (Ο αντιμιλιταριστής πατριώτης και λυρικός πεζογράφος)

#### 1. Βιογραφικά

Ο Σ. Μυριβήλης, ένας από τους κυριότερους εκπροσώπους της γενιάς του '30, αντιμιλιταριστής πατριώτης και λυρικός πεζογράφος του Αιγαίου, ένας «αδιάλλακτος της λογοτεχνίας» σε συνεχή αναζήτηση της ελληνικότητας, γεννήθηκε στην υπόδουλη ακόμη Συκαμιά της Λέσβου το 1890. Ανήκει στη γενιά εκείνη που πολέμησε για την ανόρθωση του ελληνισμού κατά τους βαλκανικούς πολέμους, που παρακολούθησε με πόνο τη Μικρασιατική Καταστροφή και την κατάρρευση της Μεγάλης Ιδέας και τελικά στράφηκε σε έναν ενδοσκοπικό εθνικισμό, αναζητώντας με πάθος τα διακριτικά της ελληνικής συνείδησης στην ελληνική γη και στη λαϊκή παράδοση.

Ο Σ. Μυριβήλης, ψευδώνυμο του Ευστράτιου Σταματόπουλου, ήταν το πρώτο από τα πέντε παιδιά του Χαράλαμπου και της Ασπασίας Σταματοπούλου. Μέτριος μαθητής, παίρνει το απολυτήριο του από την Αστική Σχολή Συκαμιάς το 1903. Από τον Σεπτέμβριο της ίδιας χρονιάς έως το 1909 φοιτά στο Γυμνάσιο Μυτιλήνης και στο Γυμνάσιο των Κυδωνιών. Στα γυμνασιακά θρανία η επαφή του με σημαντικά κείμενα του δημοτικισμού *Το Ταξίδι* του Ψυχάρη, *Ο Δωδεκάλογος του Γύφτου* του Κ. Παλαμά, η *Ιλιάδα* του Α. Πάλλη, τα *Διηγήματα* του Α. Εφταλιώτη, *Τα Λόγια της Πλώρης* του Α. Καρκαβίτσα, αλλά και ανέκδοτα χειρόγραφα ποιήματα του Γρυπάρη που κυκλοφορούσαν κάτω από τα θρανία διαμορφώνουν πρώιμα τη λογοτεχνική και γλωσσική του συνείδηση. Πεζογραφήματα του ήδη δημοσιεύονται σε περιοδικά της Σμύρνης και της Μυτιλήνης.

Το 1912 βρίσκεται στην Αθήνα, παρακολουθεί μαθήματα στη Φιλοσοφική Σχολή και συγχρόνως εργάζεται ως συντάκτης σε αθηναϊκά φύλλα. Το Σεπτέμβριο της ίδιας χρονιάς στρατεύεται εθελοντής και παίρνει μέρος στους δύο βαλκανικούς πολέμους. Τραυματίζεται στη μάχη του Κιλκίς το 1913, αποστρατεύεται και επιστρέφει στην Αθήνα. Εγκαταλείπει όμως τα μαθήματα της Φιλοσοφικής και εγκαθίσταται τελικά στη Συκαμιά της Λέσβου. Εκεί εργάζεται ως αρχισυντάκτης στην εφημερίδα «Σάλπιγξ» της Μυτιλήνης και ζει από κοντά το προσφυγικό κύμα από τη Μικρασία. Τότε ήρθε πρόσφυγας από το Δικελί και η Ελένη Δημητρίου, η οποία γνωρίζεται με τον Μυριβήλη, για να τον παντρευτεί αργότερα, στα 1920. Απέκτησαν 3 παιδιά: τη Χάρη, τη Δροσούλα και τον Λάμπη. Κατά τον Α΄ Παγκόσμιο Πόλεμο στρατεύεται στο μέτωπο της Μακεδονίας. Το 1917 κατατάσσεται στο 4ο Σύνταγμα της Μεραρχίας Αρχιπελάγους και συμμετέχει στην προκάλυψη του Μοναστηρίου μαζί με τον αδελφό του, Κίμωνα. Εκεί αρχίζει να γράφει το *Η Ζωή εν Τάφω*. Ο Μυριβήλης παίρνει μέρος και στη μικρασιατική εκστρατεία. Μετά την εκκένωση του Εσκί-Σεχίρ καταφεύγει πρόσφυγας στη Θράκη και από εκεί επιστρέφει στη Λέσβο το 1922. Θα παραμείνει στο νησί έως το 1932, οπότε και εγκαθίσταται με την οικογένεια του στην Αθήνα. Κύρια επαγγελματική ενασχόληση του, κατά την παραμονή του στη Λέσβο έως την εγκατάστασή του στην Αθήνα, είναι η δημοσιογραφία. Εκδίδει την εβδομαδιαία εφημερίδα «Καμπάνα» στην οποία αρχίζει να δημοσιεύει το *Η Ζωή εν Τάφω* και αργότερα την καθημερινή εφημερίδα «Ταχυδρόμος». Κατά τη διαμονή του στην Αθήνα συνεχίζει να δημοσιογραφεί και γίνεται τακτικό μέλος της Ενώσεως Συντακτών. Συνεργάζεται με πολλές εφημερίδες και περιοδικά, καθώς και με τον Ραδιοφωνικό Σταθμό Αθηνών. Το 1938 διορίζεται στη Βιβλιοθήκη της Βουλής ως Τμηματάρχης Β΄ Τάξεως. Από το 1946 έως το 1950 είναι Διευθυντής Προγράμματος στο Εθνικό Ίδρυμα Ραδιοφωνίας. Παράλληλα, συμμετέχει ενεργά στη συγκρότηση σωματείων λογοτεχνών: υπήρξε ιδρυτικό μέλος και διετέλεσε Πρόεδρος του

Διοικητικού Συμβουλίου της Εθνικής Εταιρείας των Λογοτεχνών της Ελλάδος και της Ελληνικής Εταιρείας Λογοτεχνών. Πέθανε στην Αθήνα, στις 19 Ιουλίου 1969.

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

### 3. Εργογραφία

#### Πεζογραφία

*Κόκκινες ιστορίες* (διηγήματα) , εφημ. Σάλπιγξ, Μυτιλήνη 1915

*Η ζωή εν τάφω* (μυθιστόρημα), εφημ. Καμπάνα, Μυτιλήνη 1924 (η τελειωτική μορφή του έργου δόθηκε στην έβδομη έκδοση του, Αθήνα, Εστία, 1955)

*Διηγήματα*, εφημ. Ταχυδρόμος, Μυτιλήνη 1928

*Η δασκάλα με τα χρυσά μάτια*, Πυρσός, Αθήνα 1933

*Το πράσινο βιβλίο*, Κασταλία, Αθήνα 1935

*Το γαλάζιο βιβλίο*, Πυρσός Αθήνα 1939

*Ο Βασίλης ο Αρβανίτης*, Πήγασος, Αθήνα 1936

*Τα παγανά*, Οι Φίλοι του Βιβλίου, Αθήνα 1944-1945

*Ο Παν, Οι Φίλοι του Βιβλίου*, Αθήνα 1946  
*Η Παναγιά η Γοργόνα* (Μυθιστόρημα), *Οι Φίλοι του Βιβλίου*, Αθήνα 1949  
*Το κόκκινο βιβλίο*, Εστία, Αθήνα 1952  
*Το βυσσινί βιβλίο* (διηγήματα), Εστία, Αθήνα 1959  
*Στρατής Μυριβήλης – Μ.Καραγάτσης – Άγγελος Τερζάκης – Ηλίας Βενέζης, Το μυθιστόρημα των τεσσάρων*, Εστία, Αθήνα 1979

## **II. Ποίηση**

*Το τραγούδι της Γης - ελληνική συμφωνία* (λυρικό πεζογράφημα), Αθήνα  
*Μικρές φωτιές - Ποιήματα και τραγούδια*, Αθήνα, I. Και Π. Ζαχαρόπουλοι, 1942

## **III. Ταξιδιωτική λογοτεχνία**

*Απ' την Ελλάδα – Ταξιδιωτικά I'*, Εστία, Αθήνα 1954  
*Ολυμπία*, Μ. Πεχλιβανίδης, Αθήνα 1958

## **IV. Δοκίμια, ομιλίες, διαλέξεις, χρονογραφήματα, άλλα κείμενα**

*Ιωάννης Γρυπάρης - Σκαρβαίοι και τερρακότες* (διάλεξη της 11ης/4/1943 στο θέατρο Κυβέλη), Παρθενών, Αθήνα 1943  
*Το πνεύμα της 28ης Οκτωβρίου*, Αθήνα 1945  
*Άνθρωποι από τη Λαοδικεία*, Αθήνα 1947  
*Μιλάμε για την Τέχνη* (δοκίμιο), Εστία, Αθήνα 1958  
*Το λογοτεχνικό τέταρτο* (ραδιοφωνικές ομιλίες), Εστία, Αθήνα 1962  
*Αγνάντεμα Α' - Ο Παλαμάς στη ζωή μου*, Φέξης, Αθήνα 1963  
*Πτερόεντα - Χρονογραφήματα*, Εστία, Αθήνα 1964

## **V. Παιδική λογοτεχνία**

*Στάθης Σταθάς* (αναγνωστικό Δ' Δημοτικού σε συνεργασία με τον Β.Ανδρεάδη), Δημητράκος, Αθήνα 1934  
*Ο Αργοναύτης*, Κασταλία, Αθήνα 1936

## **2. Το έργο του Σ. Μυριβήλη**

*Η ζωή εν τάφω* (1924) η *Η δασκάλα με τα χρυσά μάτια* (1933) και η *Παναγιά η Γοργόνα* (1948) είναι τα τρία μυθιστορήματα συνθέτουν την περίφημη *Τριλογία του Πολέμου* του συγγραφέα. Δεν χωράει αμφιβολία πως μεταξύ των τριων έργων αυτό που κερδίζει τις εντυπώσεις είναι η πασίγνωστη και πολυμεταφρασμένη *Ζωή εν τάφω*. Η παραδοσιακή και ξεπερασμένη για την εποχή όπου γράφτηκε επιστολιμαία μορφή της αποβαίνει το εκφραστικό μέσο μιας νεωτερικής αντίληψης του πολέμου και της υποκειμενικής έκφρασης της πραγματικότητας. Δεν πρόκειται εδώ για την ηρωική διάσταση του πολέμου, αλλά για μια πραγματικότητα φρικιαστική, έτσι όπως βιώνεται από τον φοιτητή λοχία Κωστούλα και καταγράφεται στο ημερολόγιο του. Είναι η φρίκη των χαρακωμάτων έτσι όπως την έζησε ο ίδιος ο συγγραφέας. Το αντιπολεμικό μήνυμα του έργου αναδεικνύεται μέσα από την ωμότητα της ρεαλιστικής περιγραφής που χρησιμοποιεί τη φρίκη ως μέσο απώθησης και εξισώνει όλους τους ανθρώπους, φίλους και εχθρούς, κάτω από το βάρος της συντριβής της ανθρώπινης ύπαρξης. Η αυθεντικότητα της πρώτης ύλης, το βάρος της προσωπικής εμπειρίας και η αντιπολεμική ιδεολογική φόρτιση προσδίδουν στη γραφή την αμεσότητα του ρεαλισμού. Η εσωτερικευμένη όμως πραγματικότητα επιτρέπει λυρικές εξάρσεις και συναισθηματική φόρτιση. Η εξαντλητική επεξεργασία του λόγου, προίον των αλλεπάλληλων αλλαγών και αναθεωρήσεων του αρχικού κειμένου της πρώτης έκδοσης, αγγίζει πολλές φορές τη γλωσσική εκζήτηση και γίνεται ιδιαίτερα εμφανής στην περιγραφή τόσο της εξωτερικής και αντικειμενικής πραγματικότητας όσο και της εσωτερικής, του αφηγητή λοχία. Ο ρεαλισμός του Μυριβήλη παραμένει λυρικός, χωρίς να αναιρείται ούτε η αυθεντικότητα της πραγματικής εικόνας του πολέμου ούτε και η εσωτερικευμένη βίωσή της. Άλλωστε,



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

Με αφετηρία την επιστροφή του πολεμιστή μετά τον πόλεμο, την προσπάθεια ένταξης του σε ένα σχεδόν ξένο πια κοινωνικό περιβάλλον, καθώς και την υπεροχή της φυσικής ερωτικής έλξης απέναντι σε ηθικά διλήμματα και ιδεολογικούς προβληματισμούς, ο Μυριβήλης θα προσπαθήσει να δημιουργήσει ένα πραγματικό μυθιστόρημα, τη *Δασκάλα με τα Χρυσά Μάτια*, απομακρυσμένο από τον αυτοβιογραφικό λόγο του *Η Ζωή εν Τάφω*. Ωστόσο, το σχήμα αυτό αποτελεί τη βάση ενός μύθου που δεν κατορθώνει να μετουσιωθεί μέσα από τα πρόσωπα της πλοκής. Γράφοντας τη *Δασκάλα με τα Χρυσά Μάτια* ο Μυριβήλης θα προσπαθήσει να εναρμονισθεί με τις γενικότερες επιδιώξεις της γενιάς του '30, αλλά θα βρεθεί παγιδευμένος σε αντιθέσεις. Ο έντονος ιδεολογικός διδακτισμός χαλαρώνει το κεντρικό νήμα της πλοκής, ενώ ο ρεαλισμός της κοινωνικής κριτικής δεν κατορθώνει να ανανεώσει πραγματικά την παράδοση της ηθογραφίας ενός Καρκαβίτσα και ενός Παπαδιαμάντη. Ο μόνος δρόμος που μένει ανοικτός για τον θερμό αυτόν πατριώτη από τη Λέσβο, και που με συνέπεια θα ακολουθήσει στο εξής, είναι η λαϊκή παράδοση. Η ανανέωση έρχεται μέσα από την επιστροφή στην παράδοση και κυρίως μέσα από την αναγωγή της σε αξία συλλογική. Η ηθογραφική διάσταση του έργου του εξελίσσεται προοδευτικά σε σθεναρή αναζήτηση της ελληνικότητας, η οποία θα αποτελέσει το επίκεντρο των προσπαθειών του, τόσο ως προς το περιεχόμενο των κειμένων όσο και ως προς τον λόγο που χρησιμοποιεί. Μέσα στο πνεύμα αυτό, αν διαβάσουμε το έργο του Μυριβήλη που ακολούθησε τη *Δασκάλα με τα Χρυσά Μάτια* θα διαπιστώσουμε την προοδευτική εξέλιξη μιας πορείας που ξεκίνησε από μια σαφή και συγκεκριμένη αντιπολεμική ιδεολογία, αντιμετώπισε με δυσκολία την προσαρμογή της τραυματικής εμπειρίας του πολέμου και της αναμφισβήτητης αγάπης για την πατρίδα με τα δεδομένα της ειρηνικής κοινωνίας και τελικά κατέληξε να αναζητά την εθνική και φυλετική ουσία στο παρελθόν, μέσα στη λαϊκή παράδοση, που αποβαίνει έτσι υποθήκη για το μέλλον ως εθνική αυτογνωσία.

*Η Παναγιά η Γοργόνα*, το τρίτο μυθιστόρημα του Μυριβήλη είναι μια ψαράδικη συμφωνία. Μετά από μια δραματική περιγραφή του ξεριζώματος του μικρασιατικού Ελληνισμού, που φθάνει κάποτε στα ακρογιάλια της ελεύθερης Ελλάδας μεταφερόμαστε σε ένα ψαραδοχώρι που δημιουργούν οι νέοι πρόσφυγες. Ανάμεσα στον βασανισμένο αυτόν κόσμο των ψαράδων ξεφυτρώνει ένα εξωτικό πλάσμα, ένα κορίτσι παράξενο με εκθαμβωτική ομορφιά, που γίνεται το ερωτικό κέντρο και η συνεχής αγωνία του ανδρικού και του γυναικείου πληθυσμού. Στο μυθιστόρημα αυτό «γράφει ο Ανδρέας Καραντώνης εκφράζεται, κινιέται, μουρμουρίζει, τραγουδά, βαρυγκωμάει, ξεσπάει, χαλά και χαλιέται, ο «κόσμος της ρωμιοσύνης», ο καθαυτός λαϊκός καημός». Παρά τα πρόσωπα και τους τύπους του έργου, ένα απρόσωπο έπος ξετυλίγεται από τη στεριά στη θάλασσα, από το βουνό στον κάμπο, από το σπίτι στο λιμάνι, από τον ελαιώνα στην αμμουδιά, από την εκκλησία στο καφενείο, από το

περιβόλι στο ξάγναντο του μεγάλου νησιού, που ο συγγραφέας μας το παρουσιάζει σαν την ελεύθερη Ελλάδα να κοιτάζει με δακρυσμένα μάτια την χαμένη απέναντι Ιωνία, την Ανατολή, τη «*Σμύρνη του Βενιζέλου*», την «*Αιολική γη*» του Βενέζη. Στην «*Παναγιά τη Γοργόνα*» υπάρχει όπως μας το λέγει ο ίδιος ο συγγραφέας: «*ο ξεριζωμένος Μικρασιατικός Ελληνισμός που πολεμά να ξαναρίξει τις σπασμένες, όμως, ολοζώντανες ρίζες του, στα λεύτερα χόματα της φυλής του*». Το έργο όσο και αν στηρίζεται στην κοινωνία της προσφυγιάς, στην ουσία αποτελεί ένα ηθογραφικό πορτραίτο με διαστάσεις συλλογικές. Για τον λόγο αυτό άλλωστε και τα πρόσωπα του έργου δεν έχουν μυθιστορηματική αυτοτέλεια, αλλά αποτελούν επιμέρους όψεις ενός νησιωτικού πολιτισμού. Παράλληλα, η δύναμη της φύσης φανερώνει την υπεροχή της έναντι του λογικού, συνδέεται με λαϊκές δοξασίες, αλλά και με τον ερωτισμό και εκδηλώνεται με όλη την ορμή και τον ηδονισμό του, ιδιαίτερα στις τρεις νουβέλες του Μυριβήλη, τα *Παγανά*, *Παν* και *Βασίλης ο Αρβανίτης*. Από τις τρεις ξεχωρίζει ο *Βασίλης ο Αρβανίτης* με τον ομώνυμο ηρωα της τον εκτός νόμου και ήθους παλικαρά, ο λεβέντη και κακοποιό, που μέσα του κονταροχτυπιέται η ζωή και ο έρωτας, το θάρρος και το θράσος, το παράτολμο κι ο ηρωισμός. Κατάλοιπο της αρχέγονης ληστρικής ψυχολογίας και αντανάκλαση του αρματολισμού, συγκρούεται με την κοινωνία και τελικά αυτοκτονεί. Στον *Πάνα* ο Μυριβήλης μας παρουσιάζει τη Λέσβο, την πατρίδα του, το πολύδεντρο, ερωτικό νησί του, σαν να πρωτοβγαίνει από την καρδιά όλης μαζί της ελληνικής φύσης μέσα από ένα και μόνο επεισόδιο τραγικού ερωτικού ξεσπάσματος, ενός απλού και ζαβού χωριατόπαιδου.

Γενικά οι έννοιες του λυρισμού και του ρεαλισμού στο Μυριβήλη χάνουν τα όρια τους, γιατί η ρεαλιστική και ηθογραφική αποτύπωση της παράδοσης και των ανθρώπινων τύπων ανάγεται, μέσα από λυρικές εξάρσεις, σε όψη της ελληνικότητας, της ελληνικής φυλής. Μια φυλή τυραννισμένη και πληγωμένη από εκπατρισμούς. Μια φυλή γεννημένη μέσα στη θάλασσα. Στον Μυριβήλη η έννοια της φυλής διαδέχεται την έννοια του Γένους, ενώ η Μεγάλη Ιδέα μετενσαρκώνεται σε αναζήτηση της ελληνικότητας. Το φυσικό περιβάλλον στον Μυριβήλη δεν είναι μόνο αισθητικής τάξης, αλλά και γενεαλογικής, ως αρχέγονη πηγή της ύπαρξης του ελληνισμού, ως πηγή της Ιστορίας και του Πολιτισμού. Αργότερα, στα 1952, σε κείμενο του για την ελληνική θάλασσα, θα υποστηρίξει και ακραίες θέσεις, όπως για παράδειγμα ότι κάθε έργο τέχνης, προκειμένου να διατηρηθεί και να δικαιώσει την αξία του οφείλει να είναι εναρμονισμένο με το πνεύμα της φυλής που το δημιούργησε. Αλλιώς, είναι καταδικασμένο στην καταστροφή. Η γλώσσα του Μυριβήλη εναρμονίζεται πλήρως με τον στόχο του και αποτυπώνει σε μια ξεχωριστή προσπάθεια, μέσα από τις συνεχείς αναθεωρήσεις των κειμένων, όλη την εξέλιξη της σκέψης του. Αντλεί ακατάπαυστα από τη λαϊκή παράδοση, την κιβωτό του ελληνισμού, και μεταφέρει την προφορική διάλεκτο στον γραπτό λόγο χωρίς ωστόσο να προδώσει τη λογοτεχνική δημιουργία. Έχουν σημειωθεί βέβαια και κάποιες λεκτικές ακρότητες ή αστοχίες, αποτελέσματα ενός άκρατου δημοτικισμού. Η γλωσσική εκζήτηση, θεωρητικά ασύμβατη με τη ρεαλιστική ηθογραφία, οδήγησε την κριτική να μιλήσει για «*ρεαλιστική ωραιολατρεία*» ή για «*κράμα ρεαλισμού και λυρισμού*». Ωστόσο, η αδιάκοπη εκφραστική προσπάθεια του Μυριβήλη συγκροτεί ολόκληρο το έργο του σε ένα σύνολο και ουσιαστικά αναιρεί τις αντιθετικές του όψεις: παράδοση και ανανέωση, ρεαλισμός και λυρισμός μετουσιώνονται σε ένα σώμα, σε μια εσωτερικευμένη ποίηση της ζωής και της φύσης, με στόχο να προβάλουν την αξία και την ουσία του ελληνικού στοιχείου. Ο Μυριβήλης συμπορεύθηκε με τη γενιά του '30, αλλά διακρίθηκε σε πολλά σημεία από τις επιδιώξεις της. Η πίστη στην παράδοση, η προσκόλληση στο νησιωτικό περιβάλλον και οι ηθογραφικές διαστάσεις του έργου του δεν εναρμονίζονται πλήρως με τα

ζητούμενα της γενιάς αυτής. Ωστόσο, ο Μυριβήλης μέσα από την προσωπική του πορεία, με τους ξεχωριστούς δικούς του τρόπους, ανανεώνει την παράδοση και την ανάγει σε αξία συλλογική, αναζητά με πάθος την ελληνικότητα, εκφράζει την αναγεννητική ορμή της φύσης και τη βαθιά του πίστη στον άνθρωπο και στην πνευματική του ελευθερία, αποβαίνοντας έτσι ένας από τους κυριότερους εκφραστές του καιρού του.

## **B. Συμπληρωματικά κείμενα:**

### **1. Το μυθιστόρημα των τεσσάρων**

Την Κυριακή 16 Φεβρουαρίου 1958 στην πρώτη σελίδα της εφημερίδας «*Ακρόπολις*», μαζί με τις τεμαχισμένες φωτογραφίες τεσσάρων ανδρών που συνοδεύονταν από ένα ερωτηματικό για την ταυτότητά τους, εμφανίστηκε το εξής κείμενο: «*Τέσσαρες Έλληνες, κορυφαίοι εις το είδος των, θα δώσουν από των στηλών της Ακροπόλεως κάτι που θα αφήσει εποχήν. Από την Κυριακήν 2 Μαρτίου*». Σε επόμενο φύλλο της εφημερίδας οι φωτογραφίες δημοσιεύτηκαν ολόκληρες αποκαλύπτοντας τα πρόσωπα τεσσάρων γνωστότατων συγγραφέων ενώ το συνοδευτικό κείμενο διασαφήνιζε το εγχείρημα: «*Καθένας από τους τέσσαρες συγγραφείς θα γράφει επί μίαν εβδομάδα Το μυθιστόρημα των 4 και θα αφήνει να συνεχίσει ο επόμενος. Αλλά μεταξύ των συγγραφέων δεν θα υπάρξει προσυνεννόησης διά την πλοκήν του έργου. Ο καθένας θα το σταματά και θα το συνεχίζει κατά την κρίσιν και την φαντασίαν του. Είνε, λοιπόν, πραγματική λογοτεχνική σκυταλοδρομία*».

Ύστερα από κλήρωση, πρώτος πήρε τη σκυτάλη ο Σ. Μυριβήλης, ο οποίος την Κυριακή 2 Μαρτίου δημοσίευσε το πρώτο μέρος του μυθιστορήματος, που το συνέχισαν οι Μ. Καραγάτσης και Α. Τερζάκης και το ολοκλήρωσε στις 26 Απριλίου ο Η. Βενέζης. Η ιδέα του λογοτεχνικού εκείνου εγχειρήματος ανήκε στον Γιάννη Μαρή: αυτός επέλεξε τους τέσσερις συγγραφείς της λεγόμενης γενιάς του 30 - αγνοούμε με ποια κριτήρια και αν η πρόταση έγινε και σε άλλους ομοτέχνους τους και αυτός τους έπεισε να δεχθούν. Στον πρόλογο του βιβλίου, γραμμένο από τον εκδότη του, διαβάζουμε ότι οι συγκεκριμένοι συγγραφείς «*πείστηκαν ύστερα από πολλές αμφιβολίες*» να λάβουν μέρος στο πείραμα, επομένως είχαν εκφράσει ενδιαφέρον για τη σκοπιμότητα ή την επιτυχία του. Το τελικό αποτέλεσμα, πάντως, ήταν αρκούτως ικανοποιητικό, δεδομένου ότι το μυθιστόρημα περιείχε όλα εκείνα τα συστατικά που ο Μαρή θεωρούσε απαραίτητα να συνυπάρχουν στις δικές του αστυνομικές ιστορίες: μυστήριο, δράση, αγωνία, έρωτας, εγκλήματα και έρευνες για την εξιχνίαση τους, αναδρομές στο παρελθόν, ιδιαίτερα στην περίοδο της Κατοχής, όταν ετίθεντο αντιμέτωποι ήρωες και προδότες.

Η ιστορία αρχίζει το 1920 στην Αίγινα, σε έναν ανεμόμυλο, και τελειώνει πάλι στην Αίγινα τρεις δεκαετίες αργότερα, το 1953, στον ίδιο ανεμόμυλο. Κύριος όμως χώρος δράσης των ηρώων της είναι η Αθήνα, όπου ύστερα από έναν αιματηρό εμφύλιο πόλεμο οι κάτοικοι προσπαθούν να επουλώσουν τις παντοειδείς πληγές τους. Μολονότι οι πολιτικές αναφορές απουσιάζουν, οι λεπτομέρειες για τα ήθη και τις ασχολίες των ανθρώπων εκείνης της εποχής αφθονούν. Μαθαίνουμε, λοιπόν, ότι οι Αθηναίοι έβλεπαν ιταλικές νεορεαλιστικές ταινίες με την Άννα Μανιάνη, ότι στα νησιά του Αργοσαρωνικού κατέφθαναν ομάδες τουριστών, ότι οι κοσμικοί σύχναζαν στα μπαράκια της πλατείας Συντάγματος πίνοντας ούισκι μαζί με τους αμερικανούς δημοσιογράφους η αμερικανική παρουσία στην πολιτική ζωή της χώρας ήταν φανερή και απροκάλυπτη.

Στην Αίγινα, παλιά πρωτεύουσα του ελληνικού κράτους, με απομεινάρια παλιάς δόξας και κτίσματα ιστορικού ενδιαφέροντος τα αρχοντικά του Τρικούπη, του Καποδίστρια, των Βουλγαραίων, των Ζαΐμηδων, ο Αντρέας Μανιάτης, ιδιοκτήτης μύλου και σαπουνάδικου, συλλαμβάνει τη νεαρή σύζυγό του σε ερωτικές περιπτώξεις

με τον ανιψιό του. Η τιμωρία που επιβάλλει στους μοιχούς είναι τρομερή: ο ανιψιός ρίχνεται στο καζάνι με το σαπούνι και η γυναίκα δένεται γυμνή στη φτερωτή του ανεμόμυλου. Ο απατημένος σύζυγος εξαφανίζεται για πάντα ενώ η μοιχαλίδα σε κατάσταση παράκρουσης πλέον γίνεται σκευός ηδονής των σεξουαλικά πεινασμένων αντρών της περιοχής. Καρπός του τυχαίου σμιξίματος της με ένα χωρικό είναι ένα κοριτσάκι, το οποίο μετά τον θάνατο της μητέρας του υιοθετείται από μια κυρία της καλής κοινωνίας. Όταν η κοπέλα μεγαλώνει, στέλνεται για σπουδές μουσικής και χορού στη Γερμανία, επιστρέφοντας δε στην Αθήνα αρχίζει επιτυχημένη καριέρα στο κρατικό λυρικό θέατρο ως Νενέλα. Στη διάρκεια της Κατοχής γίνεται μέλος παράνομης οργάνωσης αναλαμβάνοντας τη φροντίδα των φυλακισμένων πατριωτών και τη διενέργεια εράνων για τους αντάρτες του Ζέρβα.

Η γνωριμία της Νενέλας με τον Αμεντέο Μαντσίνι, λοχαγό του δικαστικού τμήματος της ιταλικής διοίκησης, γιο Ελληνίδας και ιταλού σταφιδέμπορου της Πάτρας, αλλάζει δραματικά τη ζωή της. Ο Μαντσίνι, που της δίνει πληροφορίες για καταδιωκόμενους Έλληνες της Αντίστασης, την ενημερώνει για την επικείμενη σύλληψη του ίλαρχου Μυλωνάκου, ήρωα του αλβανικού πολέμου και ηγέτη παράνομης οργάνωσης, αλλά, παρά τα ληφθέντα μέτρα, ο ίλαρχος συλλαμβάνεται, με αποτέλεσμα ο διχασμένος αξιωματικός ακροβατεί ανάμεσα στην αγάπη του για την Ελλάδα και στο χρέος του έναντι της Ιταλίας να σταλεί στο μέτωπο της Λιβύης. Τα ερωτήματα για τον αναγνώστη αναδύονται στο δεύτερο κεφάλαιο του βιβλίου, διατυπωμένα από τον Μ. Καραγάτση, συγγραφέα ανάμεσα στα άλλα του αστυνομικής υφής μυθιστορήματος «Ο κίτρινος φάκελος». Ποιος κατέδωσε τον ίλαρχο Μυλωνάκο; Ποιος έστειλε το ανώνυμο γράμμα-καταγγελία για τον λοχαγό Μαντσίνι; Ποιος γνώριζε τα απόρρητα στοιχεία ενός χαρτοφύλακα που αφορούν τη σχέση του Μυλωνάκου με τον Μαντσίνι;

Η Νενέλα, βλέποντας ότι την υποπεύονται ως ένοχη προδοσίας και ότι την κυκλώνει ένας παράξενος κόσμος με κρυμμένα μυστικά, επιχειρεί να εξιχνιάσει τα αινίγματα και ταυτόχρονα να διαλευκάνει το σκοτεινό της παρελθόν, το οποίο συνδέεται με την Αίγινα. Επιστρέφοντας στο νησί των γονιών της για να ανακαλύψει τις ρίζες της, συνειδητοποιεί τους δεσμούς που ενώνουν τους ανθρώπους με την Ιστορία, η οποία μπολιασμένη συχνά με τη φαντασία θυμίζει πολλές φορές παραμύθι, αλλά τα μυστήρια εξιχνιάζονται από δύο αστυνομικούς συντάκτες καθ ύλην αρμοδιότερους.

Το συλλογικό αυτό μυθιστόρημα έδωσε στους τέσσερις συγγραφείς όλοι ήταν ενταγμένοι στον κεντροδεξιό πολιτικό χώρο και είχαν συμμετάσχει σε αντιστασιακές δραστηριότητες την περίοδο της Κατοχής τη δυνατότητα να εκφράσουν διάφορες σκέψεις τους σχετικές με εθνικά και κοινωνικά θέματα. Ο Μ. Καραγάτσης (1908-1960) μιλάει για τους προδότες: «Ναι, ανάμεσα στους Έλληνες υπήρχαν μερικοί προδότες, το ελάχιστο εκείνο βιολογικό κατακάθι της κάθε φυλής. Όλοι τους όμως ήταν υποκείμενα ιδιοτελή, που πρόδιναν την πατρίδα τους κινημένοι από υλικό συμφέρον». Λέει ο Ηλίας Βενέζης (1904-1973) για τους προλετάριους: «Η ζωή στο λιμάνι, τόσο πρωί, έπαιρνε με τούτο το πλήθος που φώναζε το σκληρό της νόημα, το πρώτο. Ο αγώνας για το ψωμί, τον άρτον τον επιούσιον, ήταν πάνω απ όλα θεότητα που επόπτευε την κίνηση των ανθρώπων». Σημειώνει ο Άγγελος Τερζάκης (1907-1979) για τις φιλόδοξες νεαρές: «Ο κινηματογράφος της είχε βάλει φωτιά στο αίμα. Εκείνη μια φορά ήταν ζωή, όπως τη βλέπεις στα κοσμικά φιλμ: δεξιώσεις, γουναρικά, διαδήματα, βίλες, καζίνα, κούρσες, κότερα...». Τέλος, ο Στράτης Μυριβήλης (1892-1969) διατυπώνει την εξής άποψη για τις εθνοκτόνες συγκρούσεις: «Ο πόλεμος είναι ένα φριχτό γεγονός έξω από τη θέληση μας. Και μια φορά που θα γίνει κινείται μέσα σε μια δική του νομοτέλεια, μέσα σε μια δική του λογική που είναι έξω από κάθε

λογική, μέσα σε μια δική του δικαιοσύνη που είναι η άρνηση της κάθε δικαιοσύνης». Η επιτυχία του εγχειρήματος 4.208 αναγνώστες πήραν μέρος στον διαγωνισμό για τον τίτλο του μυθιστορήματος, το πρώτο βραβείο δόθηκε στο «*Μανιάτικο αίμα*» ενθουσίασε τους εμπνευστές του. Έτσι η «*Ακρόπολις*» προανήγγειλε τη δημοσίευση ενός παρόμοιου μυθιστορήματος το διαφήμιζε επί μέρες ως το «*Μυθιστόρημα των 90 ημερών*» γραμμένου από 30 κορυφαίους πρωταγωνιστές του ελληνικού θεάτρου! Πολλά χρόνια αργότερα, το 1987, το περιοδικό «*Το τέταρτο*» δημοσίευσε σε συνέχειες την «*Αθέατη όψη*», μια ιστορία γραμμένη εκ περιτροπής από έξι συγγραφείς: Δ. Νόλλας, Φ. Δρακονταειδής, Α. Κοτζιάς, Χ. Μηλιώνης, Γ. Γιατρομανωλάκης, Γ. Καζαντζής. Παρά το θετικό του πράγματος, το μυθιστόρημα δεν είχε την προσδοκώμενη επιτυχία, με αποτέλεσμα να μην εκδοθεί σε βιβλίο. Έκτοτε το εγχείρημα δεν επαναλήφθηκε ώσπου φθάσαμε στο «*Παιχνίδι των τεσσάρων*», μυθιστόρημα των Γ. Σκούρτη, Κ. Μουρσελά, Α. Σουρούνη, Π. Τατσόπουλου και μια Τρίτη προσπάθεια του είδους.

**Η πεζογραφία μεσοπολέμου**

06-12-2010

**A. Νίκος - Γαβριήλ Πεντζίκης****1. Βιογραφικό σημείωμα****2. Εργογραφία****I. Ποίηση****II. Πεζογραφία****III. Δοκίμια – Φιλοσοφία****IV. Μεταφράσεις****3. Ενδεικτική Βιβλιογραφία**

Αφιερώματα περιοδικών – Συνεντεύξεις

**Συμπληρωματικά κείμενα:**

Η μεταπολεμική πεζογραφία της Θεσσαλονίκης του Π. Σφυρίδη

**B. Ο Θράσος Καστανάκης (1901-1967)****1. Βιογραφικά στοιχεία****2. Λογοτεχνική πορεία****3. Εργογραφία****4. Ο ξεχασμένος Θ. Καστανάκης****5. Βιβλιογραφία:**

1. Γιάκος Δ.: «Καστανάκης Θράσος», «Μεγάλη Εγκυκλοπαίδεια της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας», τομ. 8, Χάρη Πάτση, Αθήνα

2. Ζήρας Α.: «Καστανάκης Θράσος», Εγκυκλοπαίδεια «Πάπυρος – Λαρούς - Μπριτάνικα», τομ. 32, Αθήνα, σ.595

3. Καλαντζοπούλου Β.: «Καστανάκης Θράσος», "Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό", 4. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1985 και

4. Παγανός Γ.Δ.: «Θράσος Καστανάκης», στο «Η μεσοπολεμική πεζογραφία, από τον πρώτο ως τον δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο (1914-1939)», τομ. Δ', Σοκόλης, Αθήνα 1992, σ.346-390

**Συμπληρωματικά Κείμενα:****1. Η στάση του αφηγητή μπροστά στην πραγματικότητα****2. Ζητήματα αφηγηματικής οικονομίας**

## Α. Νίκος - Γαβριήλ Πεντζίκης

## 1. Βιογραφικό σημείωμα:

Ο Νίκος - Γαβριήλ Πεντζίκης γεννήθηκε στη Θεσσαλονίκη το 1908, ήταν το τέταρτο παιδί του Γαβριήλ Πεντζίκη και της Μαρίας το γένος Ιωαννίδου. Είχε τρεις αδερφές, από τις οποίες η Χρυσούλα ήταν η ποιήτρια **Ζωή Καρέλλη**. Ο πατέρας του ήταν φαρμακοποιός και η μητέρα του δασκάλα. Στο δημοτικό σχολείο πήγε για πρώτη φορά το 1919 στην έκτη τάξη, τα προηγούμενα χρόνια είχε κάνει μαθήματα στο σπίτι. Το 1921 ταξίδεψε με την οικογένεια του στη Βουδαπέστη, το Βελιγράδι και τη Βιέννη. Σε ηλικία δεκατεσσάρων ετών συνέταξε μια Παγκόσμια Γεωγραφία που εγκρίθηκε αρχικά από το Υπουργείο Παιδείας, η έγκριση ωστόσο ανακλήθηκε όταν έγινε γνωστή η ηλικία του. Τότε άρχισε να γράφει τα πρώτα του ποιήματα. Το 1926 έφυγε για σπουδές Οπτικής και Φαρμακευτικής στο Παρίσι, όπου γνωρίστηκε με τον Γιάννη Ψυχάρη, και μετά από δυο χρόνια πήρε πτυχίο Φυσιολογίας οπτικής. Το 1927 πέθανε ο πατέρας του και η οικογένεια αντιμετώπισε οικονομικές δυσκολίες. Από 1928 ως το 1929 σπούδασε Φαρμακευτική και Βοτανική στο Πανεπιστήμιο του Στρασβούργου, αποφοίτησε το 1929. Επέστρεψε στη Θεσσαλονίκη και από το 1930 ως το 1955 ανέλαβε το φαρμακείο του πατέρα του, που έγινε ένα από τα γνωστότερα λογοτεχνικά στέκια της πόλης. Από το 1953 και ως το 1969 εργάστηκε ως ιατρικός επισκέπτης. Το 1933 επισκέφτηκε για πρώτη φορά το Άγιο Όρος (ως το θάνατο του ξαναπήγε ενενήντα τρεις φορές), όπου ξεκίνησε την ενασχόληση του με τη ζωγραφική. Το 1940 επιστρατεύτηκε και εκπαιδεύτηκε στο Ληγουριό, δεν πρόλαβε ωστόσο να πολεμήσει, καθώς προηγήθηκε η συνθηκολόγηση με τους Γερμανούς. Το 1943 γράφτηκε στο Κ.Κ.Ε. Ένα χρόνο αργότερα συμμετείχε για πρώτη φορά σε έκθεση ζωγραφικής στο ανθοπωλείο Ευρυβιάδη Κωνσταντινίδη. Το 1946 αναγκάστηκε για οικονομικούς λόγους να συνεταιριστεί στο πατρικό φαρμακείο. Το 1948 παντρεύτηκε τη Νίκη Λαζαρίδου, με την οποία απέκτησε ένα γιο τον Γαβριήλ. Γύρω στο 1967 ξεκίνησε η σταδιακή ψυχική απομάκρυνση του από τα εγκόσμια και η καθημερινή του ενασχόληση με τον Συναξαριστή του Αγίου Νικοδήμου του Αγορείτη, που κράτησε ως το τέλος της ζωής του και σημάδεψε την μετέπειτα καλλιτεχνική του παραγωγή.

Ταξίδεψε στην Ολλανδία, τη Γαλλία, τη Γερμανία, το Βέλγιο, την Αγγλία και το Στρασβούργο, (1986 και 1989). Ως ζωγράφος πήρε μέρος σε ατομικές και ομαδικές εκθέσεις ζωγραφικής σε πολλές πόλεις της Ελλάδας και του εξωτερικού (Εμπορικό και Βιομηχανικό Επιμελητήριο Θεσσαλονίκης (1951), Γαλλικό Ινστιτούτο Θεσσαλονίκης (1952), γκαλερί Ζυγός της Αθήνας (1958), αίθουσα Τέχνη (1960 και 1966), όγδοη Πανελλήνια Έκθεση Θεσσαλονίκης (1965), Ινστιτούτο Goethe της Αθήνας (1969), Κύπρος (1970), Λονδίνο (1971), γκαλερί Κρεωνίδη (1976), γκαλερί Κοχλίας (1982), Ιταλία (1984), Εθνική Πινακοθήκη (1985), Βελίδειο Πολιτιστικό Κέντρο Θεσσαλονίκης (1985), Κιλκίς (1986), Βαφοπούλειο Πολιτιστικό Κέντρο (1986) και αλλού). Πέθανε από καρδιακή ανακοπή το 1993.

Στο χώρο της λογοτεχνίας πρωτοεμφανίστηκε το 1934 με το μυθιστόρημα *Ανδρέας Δημακούδης* (ένας νέος μονάχος), υπογράφοντας ως Κοσμάς Σταυράκιος. Από το 1935 άρχισε η μακρόχρονη συνεργασία του με πολλά περιοδικά και εφημερίδες της Θεσσαλονίκης (*Το 3ο μάτι*, *Μακεδονικές Ημέρες*, *Φιλολογικά Χρονικά*, *Κοχλίας* - του οποίου υπήρξε ιδρυτικό μέλος από το 1945 -, *Το Φύλλο του Λαού*, *Η Δευτέρα*, *ο Αιώνας μας*, *Μορφές*, *Σημερινά Γράμματα*, *Διαγώνιος*, *Ενδοχώρα*, *Ευθύνη* κ.α.), όπου δημοσίευσε πεζογραφήματα, ποιήματα, μεταφράσεις και άρθρα. Έργα του

μεταφράστηκαν στα γαλλικά, ιταλικά, ολλανδικά και γερμανικά. Τιμήθηκε με τη γαλλική διάκριση *Palme d' Officier d' Academie* (1952), τον Αργυρό σταυρό του Τάγματος του Φοίνικα (1971), το οφίκιο του Μεγάλου Άρχοντος Μυρεψού της του Χριστού Μεγάλης Εκκλησίας (1971), το Α΄ Κρατικό Βραβείο Μυθιστορήματος (1982 για το έργο του Πόλεως και νομού Δράμας παραμυθία) το βραβείο *Gottfried - Herder* στη Βιέννη (1989). Το 1988 αναγορεύτηκε επίτιμος διδάκτωρ του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης. Πήρε μέρος σε τηλεοπτικές εκπομπές λόγου και σε λογοτεχνικές εκδηλώσεις και έδωσε πολλές διαλέξεις στην Ελλάδα και το εξωτερικό.

Το λογοτεχνικό έργο του Νίκου - Γαβριήλ Πεντζίκη εντάσσεται τυπικά στη γενιά του '30 και μάλιστα ανάμεσα στους πρωτοπόρους συγγραφείς που εισηγήθηκαν τη συνειρμική γραφή υπό την επίδραση του μοντερνισμού στη νεοελληνική πεζογραφία. Διαχωρίζεται ωστόσο από τους συγχρόνους του, κυρίως λόγω της έντασης με την οποία οικειοποιήθηκε και αξιοποίησε τόσο τα σύγχρονα του λογοτεχνικά ρεύματα, όσο και την παράδοση της νεοελληνικής πεζογραφίας στο πλαίσιο της ορθοδοξίας, όπως αυτή καλλιεργήθηκε κυρίως από τον Παπαδιαμάντη. Κάποια από τα χαρακτηριστικά στοιχεία του πολύμορφου έργου του είναι η ευρεία θεματική του, που πηγάζει από ιστορικά, γεωγραφικά, λογοτεχνικά, θρησκευτικά και άλλα συμφραζόμενα, η συχνή χρήση του εσωτερικού μονολόγου και της μεταφοράς με παραπομπές στη βυζαντινή εικαστική τέχνη, η θρησκευτική προσήλωση και η μεγάλη αγάπη του για τη γενέτειρά του. Πέθανε από καρδιακή ανακοπή το 1993.

## **2. Εργογραφία**

### **I. Ποίηση**

*Εικόνες*, Αθήνα 1944

*Ανακομιδή*, Θεσσαλονίκη 1961

### **II. Πεζογραφία**

*Ανδρέας Δημακούδης - Ένας νέος μονάχος*, Θεσσαλονίκη 1935

*Ο πεθαμένος και η ανάσταση*, Αθήνα 1944

*Πραγματογνωσία- Κείμενο σε συνέχεια*, Θεσσαλονίκη 1950

*Αρχιτεκτονική της σκόρπιας ζωής*, Αθήνα 1963

*Το μυθιστόρημα της κυρίας Έρσης*, Αθήνα 1966

*Μητέρα Θεσσαλονίκη*, Αθήνα 1970

*Συνοδεία- Πεζογραφήματα*, Αθήνα 1971

*Ομιλήματα*, Αθήνα 1972

*Σημειώσεις εκατό ημερών*, Αθήνα 1973

*Αρχείον -Βιβλίον έρωτος ήτοι της Αγάπης που χαρίζει ως φως οικουμενικό ο Κύριος*, Αθήνα 1974

*Βοροφρόνη*, Αθήνα 1982

*Πόλεως και νομού Δράμας παραμυθία*, Αθήνα 1986

*Εγκατάλοιπα Ιωάννη Κνίτελλη*, Αθήνα 1994

*Ψιλή ή περισπωμένη*, Αθήνα 1995

### **III. Δοκίμια - Φιλοσοφία**

*Προς εκκλησιασμόν*, Θεσσαλονίκη 1979

*Υδάτων υπερεκχείλιση*, Θεσσαλονίκη 1990

### **IV. Μεταφράσεις**

*Ιωνάθαν Σουίφτ*: Σεμνή πρόταση ώστε να παύσουν τα τέκνα των φτωχών ν' αποτελούν βάρος για τους γονείς τους και τον τόπο και να καταστούν ωφέλιμα στην κοινωνία, Αθήνα 1998

*Stephane Mallarme*: Ο ίγκιτουρ- ή Η τρέλα του Έλβενον, Αθήνα 1983



### 3. Ενδεικτική Βιβλιογραφία

- Άγρας Τ.: *Κριτική για τον Ανδρέα Δημακούδη*, Ελληνικά Φύλλα 5, 1935.
- Αράγης Γ.: «*Νίκος – Γαβριήλ Πεντζίκης*», Η μεσοπολεμική πεζογραφία-Από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1939) Ζ', σ.46-77. Αθήνα 1993
- Αργυρίου Α.: «*Νίκος Πεντζίκης*», *Η ελληνική ποίηση -Νεωτετικοί ποιητές του Μεσοπολέμου*, σ.168-171 και 210-212. Αθήνα 1979.
- Γιαννακάκη Ε.: «*Ο θάνατος και η ανάσταση του Νάρκισσου: Ο πεθαμένος και η ανάσταση του Ν.Γ.Πεντζίκη*», Παλίμνηστον 11 (Ηράκλειο), 12/1991, σ.101-125.
- Γιατρομανωλάκης Γ.: *Κριτική για το Μυθιστόρημα της κυρίας Έρσης*, εφ. *Το Βήμα*, 15/8/1993.
- Ζήρας Α.-Χρήστου Χ.: «*Πεντζίκης Νίκος Γαβριήλ*», Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό 8, Αθήνα 1988
- Καζαντζής Τ.: *Η πεζογραφία της Θεσσαλονίκης 1912-1913*, Θεσσαλονίκη 1991.
- Κοκόλης Ξ.Α.: *Δώδεκα ποιητές, Θεσσαλονίκη 1930 -1960*. Θεσσαλονίκη 1979.
- Κούρτοβικ Δ.: «*Νίκος Γαβριήλ Πεντζίκης*», *Έλληνες μεταπολεμικοί συγγραφείς- Ένας κριτικός οδηγός*, σ.179-181. Αθήνα 1995
- Μουλλάς Π.: «*Ο παλίμνηστος κώδικας του Ν.Γ. Πεντζίκη*», Εντευκτήριο 5 (Θεσσαλονίκη), 12/1988, σ.24-35.
- Παπαδημητρακόπουλος Η. Χ.: «*Νίκος Γαβριήλ Πεντζίκης: Ένας συγγραφέας μονάχος*», Η λέξη 22, 2/1983, σ.84-87.
- Πετρόπουλος Η.: *Νίκος - Γαβριήλ Πεντζίκης*, Θεσσαλονίκη 1958
- Σκοπετέα Σ.: *Βιβλιογραφία Ν.Γ.Πεντζίκη (1935-1971)*, Αθήνα 1971
- Σπανδωνίδης Π.: *Η σύγχρονη λογοτεχνική Σαλονίκη*, Θεσσαλονίκη 1960
- Τριανταφυλλόπουλος Ν.Δ.: «*Ένα αξιοθαύμαστο χαρμάνι*» (κριτική για το Αντρέας Δημακούδης), Διαβάζω 9, 11-12/1977, σ.80-81.
- Τριανταφυλλόπουλος Ν.Δ.: «*Κομπολόγια και κομποσκοίνια*» (κριτική για την Αρχιτεκτονική της σκόρπιας ζωής), Διαβάζω 23, 8/1979, σ.73-75.
- Τριανταφυλλόπουλος Ν.Δ.: «*Γραμματικογραφικά*» (=Κριτική για το έργο του Νίκου-Γαβριήλ Πεντζίκη Ψιλή ή περισπωμένη), Πλανόδιον 25, 7/1997, σ.138-140.
- Τρελός Ι. (=Γιώργος Σεφέρης): *Οι ώρες της «Κυρίας Έρσης* (Ένα ψευδώνυμο δοκίμιο του Γιώργου Σεφέρη κι ένα ανέκδοτο γράμμα του Νίκου Καχτίση), Αθήνα 1973
- Ωρολογάς Π.: *Οι συγγραφείς και η εποχή τους*, Θεσσαλονίκη 1938
- Thaniel George: *Homage to Byzantium- The life and work of Nikos Gabriel Pentzikis*, Nostos 1983
- Vitti Mario: *Η γενιά του Τριάντα*, Αθήνα 1977
- Αφιέρωμα περιοδικών – Συνεντεύξεις**
- Ο Παρατηρητής 1** (Θεσσαλονίκη), 6/1987, σ.9-21.
- Διαβάζω 11**, 3-4/1978, σ.22-31.
- Η λέξη 22**, 2/1983, σ.135-140.
- Γράμματα και Τέχνες 26**, 1984.
- Αντί 515**, 19/2/1993, περ.Β', ετ.20, σ.51-64.
- Επτά Ημέρες Καθημερινής**, 2/3/1997.
- Το παραμυλητό 16**, 10/1994.
- Ίβκος 15**, Χειμώνας, 1997.

### 4. Το έργο του Ν. Γ. Πεντζίκη

Ο Πεντζίκης καταγίνεται με την πεζογραφία, τη ζωγραφική και την ποίηση. Είναι, όμως, γνωστός κυρίως ως πεζογράφος, λιγότερο γνωστός ως ζωγράφος κι ακόμα λιγότερο ως ποιητής. Ως πεζογράφος, πάλι, είναι γνωστός από τις εκτενείς συνθέσεις του και λίγο ή καθόλου από τα διηγήματά του, αν και τα τελευταία αποτελούν,

ποσοτικά και ποιοτικά, σημαντικό μέρος της πεζογραφίας του. Ληξιαρχικά ανήκει στη γενιά του '30. Ειδικότερα στο τμήμα της γενιάς αυτής που εισηγήθηκε το μοντερνισμό στα πεζογραφικά πράγματα. Όπως είναι γνωστό, εισηγητές του μοντερνισμού αυτού υπήρξαν, εκτός από τον Πεντζίκη, οι Ξεφλούδας, Σκαρίμπας, Δέλιος, Γιαννόπουλος και Αξιώτη. Τα βασικότερα χαρακτηριστικά του πεζογραφικού μοντερνισμού είναι, από το ένα μέρος, το σπάσιμο της θεματικής συνέχειας των κειμένων ή, αλλιώς, της ανάπτυξης του υλικού με χρονολογική σειρά, στην οποία έχουμε αρχή, μέση και τέλος, κατά το αριστοτελικό πρότυπο. Και από τ' άλλο μέρος, η παρουσίαση των εξιστορούμενων με τον τρόπο της συνειδησιακής ροής του εκάστοτε αφηγητή, όπου σημαντικό ρόλο παίζει η συνειρμική λειτουργία. Ανάμεσα στους συναδέλφους του μοντερνιστές ο Πεντζίκης ξεχωρίζει για το ρηξικέλευθο, φιλέρευνο και πληθωρικό πνεύμα του. Ρηξικέλευθο, για το λόγο ότι προχώρησε σε ακραίες καινοτομίες, φιλέρευνο, με την έννοια ότι δεν χρησιμοποίησε απλώς τα τεχνικά μέσα του μοντερνισμού, αλλά και ερεύνησε και εξέφρασε περιοχές που δεν είχαν ερευνηθεί από τους Ευρωπαίους δασκάλους του. Είχε στόφα πειραματιστή και πήγε ένα βήμα παραπέρα από τις «σταθερές» αυτού του νεωτεριστικού κινήματος. Ήταν, επιπλέον, πνεύμα πληθωρικό και δοκίμασε τις δυνατότητες του σε ποικίλες κατευθύνσεις. Πέρα από αυτά, κατάφερε να κάνει κτήμα του ένα απέραντο γνωστικό υλικό και να φέρει στην επιφάνεια έναν ολόκληρο γαλαξία αφανών σχέσεων μεταξύ πραγμάτων, εννοιών και ανθρώπινων αντιδράσεων. Αυτό το τελευταίο υπήρξε ο τομέας όπου απέδωσε γονιμότερα το τάλαντο του. Ίσως γιατί τον γοήτευε το γεγονός ότι μ' αυτόν τον τρόπο έφτανε στο σημείο εκείνο που το στοχαστικό στοιχείο δίνει το χέρι του στο ποιητικό.

Ο Πεντζίκης επιδίδεται σε άπειρες, όσο και απροσδόκητες, ανακαλύψεις ζωτικών σχέσεων ανάμεσα σε δεδομένα που θεωρούνται υπό συνήθειες καταστάσεις ασυσχέτιστα. Για το λόγο αυτό χρειάζεται αρκετή προσπάθεια προκειμένου για την ανάγνωση των κειμένων του από μέρους του αναγνώστη. Δεν είναι εύκολος πεζογράφος, τα βιβλία του γενικά δεν είναι κείμενα της μιας ανάγνωσης. Πάρα ταύτα επηρέασε όσο κανένας άλλος εκπρόσωπος της γενιάς του τη νεότερη πεζογραφία. Σημάδια αυτής της επιρροής συναντώνται στους πλέον «συνειρμικούς» μεταγενέστερους του ιδίου πεζογράφους όπως οι: Κιτσόπουλος, Ιωάννου, Χάκκας, Χειμωνάς, Λαχάς, Κοσματόπουλος κ.ά. Σε κάθε περίπτωση το έργο του βρήκε μιμητές παρότι έχει περιορισμένο αναγνωστικό κοινό κυρίως λόγω της δυσκολίας προσέγγισης του όπως προαναφέρθηκε. Ακόμη, η κριτική έμεινε για αρκετό διάστημα μουνδιασμένη και επιφυλακτική απέναντι στο έργο του Πεντζίκη, η αναγνώριση του έγινε με καθυστέρηση. Οι πρώτες θετικές εκτιμήσεις που ξεχώρισαν γύρω απ' αυτό ήταν του Α. Αργυρίου στην *Επιθεώρηση Τέχνης*, (τεύχος 94-95, 1962), του Τ. Σινόπουλου στις *Εποχές*, (τεύχος 17, 1964), και του Σεφέρη στον *Ταχυδρόμο* (15-4-1967). Το ότι, ωστόσο, αναγνωρίστηκε η αξία του δεν σε σημαίνει ότι αυτό αντανάκλα και στο κοινό του το οποίο παραμένει πάντα περιορισμένο.

Το συνολικό πεζογραφικό έργο του Πεντζίκη αποτελείται από οχτώ μυθιστορήματα, τρεις τόμους με διηγήματα και μερικά ακόμη διηγήματα ενταγμένα σε νεότερες επανεκδόσεις μυθιστορημάτων και ποιημάτων του. Το πρώτο μυθιστόρημα του με τίτλο *Ανδρέας Δημακούδης*, -το δημοσίευσε με το ψευδώνυμο Σταυράκιος Κοσμάς το 1935. Το έργο έχει μορφή παραδοσιακού έργου, το κεντρικό πρόσωπο του, ο πρωταγωνιστής του ρίχνεται οικειοθελώς στο θάνατο εν ονόματι της αγάπης, σ' ένα θάνατο που ισοδυναμεί με βάπτισμα στην αιωνιότητα, με θανάτωση κάθε σαρκικού και κοσμικού φρονήματος, με γεύση της όντως ζωής. Είναι, ωστόσο, ένα αφήγημα που δεν προαναγγέλλει τη μετέπειτα εξέλιξη του συγγραφέα. Το δεύτερο έργο του συγγραφέα είναι το πεζογράφημα *Ο πεθαμένος και η ανάσταση*, γράφτηκε το 1938

και εκδόθηκε για πρώτη φορά το 1944. Κατά το συγγραφέα ενώ στον Ανδρέα Δημακούδη δίνεται μια εικόνα της ερωτικής απαλλοτριώσεως του εγώ, ενώ στον *Πεθαμένο και Ανάσταση*, το απαλλοτριωμένο και νεκρό εγώ ανασταίνεται χάρις σε στοιχεία επαφής με τον τόπο. Το έργο αποτελεί, πάντως, μεταβατικό στάδιο ανάμεσα στον *Ανδρέα Δημακούδη* και στα μεταγενέστερα έργα του, καθώς έχουμε σ' αυτό τα πρώτα δείγματα συνειρμικής γραφής, μιας γραφής που θα κυριαρχήσει από δω και στο εξής στα κείμενα του. Πρόκειται, ουσιαστικά, για τη χρήση του εσωτερικού μονόλογου, που παρότι είχε εισαχθεί από το 1930 στο χώρο της ελληνικής πεζογραφίας, παίρνει στην περίπτωση Πεντζίκη μια διαφοροποιημένη και πιο εξελιγμένη μορφή. Για αυτόν ο συνειρμικός λόγος, που είναι η ειδοποιός διαφορά του από τους άλλους πεζογράφους του εσωτερικού μονόλογου, καταλήγει συχνά στην κατάργηση κάθε λογικής συνέπειας και φόρμας προαναγγέλλοντας σε μια εποχή αρκετά πρόωμη την εξέλιξη της πεζογραφίας στη σημερινή μορφή του μυθιστορήματος. Τα πράγματα ή οι λεπτομέρειες τους αυτονομημένα και περιγραμμένα εξαντλητικά απαλλάσσονται από κάθε συναισθηματική συμπλήρωση με αισθηματικά αποτελέσματα, σε συνδυασμό δε με μια μνήμη πλαστική που ξεκινάει άλλοτε από το παρελθόν κι άλλοτε απ' το παρόν με ενδιάμεσους σταθμούς ένα πλήθος γνώσεων αποτελούν τα συστατικά του συνειρμού που βαδίζει στο ρυθμό ενός συχνά εξαρθρωμένου λόγου χροιάς βυζαντινής.

Το τρίτο έργο του είναι η *Πραγματογνωσία* (1950), το οποίο πραγματώνει κατά τρόπο ρηξικέλευθο τις μοντερνιστικές τάσεις του Πεντζίκη, έτσι ώστε να αποτελεί σταθμό στην όλη εξελικτική πορεία του. Η υπόθεση του αφορά στην περιγραφή των γεγονότων ενός γάμου, *μιας πεντάμορφης νεαρής κόρης κατά το συγγραφέα με έναν σαραβαλιασμένο, με το 'να πόδι ξύλινο, ναυτικό*. Η συνειρμική γραφή που ακολουθείται, εφαρμόζεται με συνέπεια, ενώ ο αφηγητής αποδεσμεύεται πλήρως από τις παραδοσιακές αφηγηματικές συμβάσεις, έτσι που να προκύπτει ένα κείμενο σπαστό, με ενότητες χωρίς άμεση νοηματική συνάρτηση μεταξύ τους. Ενότητες που, πέρα από τον τρόπο της γραφής και τη στάση του αφηγητή απέναντι στον κόσμο, μοναδικούς δεσμούς ανάμεσα τους αποτελούν ελάχιστα πραγματολογικά δεδομένα, κάποια πρόσωπα ή τόποι που απαντούν τα ίδια σε μερικές διαφορετικές ενότητες. Το τέταρτο μυθιστόρημα του Πεντζίκη είναι η *Αρχιτεκτονική της σκόρπιας ζωής* (1963) μια προσπάθεια κατά τον ίδιο *μνημικής ταύτισης ζώντων και νεκρών*. Η *Αρχιτεκτονική* διαφοροποιείται κάπως από την *Πραγματογνωσία*, ενώ τη συνεχίζει στο μοντερνιστικό πνεύμα της. Διαφοροποίηση έχουμε σε τρία σημεία. Το ένα είναι ότι το έργο αυτό δεν ακολουθεί τον τύπο του σπαστού κειμένου: τα κεφάλαια της παρουσιάζουν νοηματική αλληλουχία μεταξύ τους, έτσι που το καθένα να είναι η συνέχεια του προηγούμενου. Το άλλο σημείο αφορά το αφηγηματικό υλικό, το οποίο στην *Αρχιτεκτονική* έχει αυτοβιογραφικό χαρακτήρα, τέτοιο που δεν είχε στην *Πραγματογνωσία*. Το τρίτο σημείο έχει να κάνει με την τεχνική εκείνη κατά την οποία γράφει κανείς ένα κείμενο συζητώντας με τον εαυτό του πώς να το γράψει. Πρόκειται για την περιβόητη τεχνική της αυτοαναφορικότητας, που εφαρμόζεται στην *Αρχιτεκτονική*. Στον τύπο της η *Αρχιτεκτονική* είναι το πιο άψογο έργο του συγγραφέα. Κατά τον Σ. Τσίρκα σ' αυτό το έργο *ο Πεντζίκης απέναντι στον αποξενωμένο άνθρωπο και στο μεγάλο και μαύρο θάνατο της κοινωνικής δυστυχίας, προβάλλει μέσον της ποίησης του το αίτημα της ανασύνδεσης του ανθρώπου με την ολότητα της ζωής. [...] Προσπαθεί να κάνει την εξορία του κατοικήσιμο χώρο.[...] Προτίμησε, να κάνει τον τρελό, όπως τον κατηγορήσαν, παρά ν' αρνηθεί το γεμάτο αισθήσεις σκοτάδι, όπου μπορούσε να κυκλοφορεί απαντέχοντας κάποια ελπίδα. [...] Στη μέση μιας τάξης και ταυτόχρονα μιας αταξίας ο Πεντζίκης στρεφόμενος εναντίον του λόγου μας οδηγεί στην ανάγκη επαφής με τον βαθύτερο λόγο.*

Το πέμπτο μυθιστόρημα του συγγραφέα είναι *Το μυθιστόρημα της κυρίας Έρσης* το οποίο πρωτοεκδόθηκε στην οριστική του σημερινή μορφή το 1966. Η μορφή αυτή είναι αποτέλεσμα εκτενούς, παλίμνηστης σχεδόν, επεξεργασίας και ανάπλασης της πρώτης γραφής του έργου, η οποία είχε ολοκληρωθεί με άλλο τίτλο το 1952, μάλιστα αποσπάσματα της δημοσιεύθηκαν στο περιοδικό *Μορφές*. Οι καταβολές της πρώτης γραφής συνδέονται άμεσα και στενά με τον παραθερισμό του συγγραφέα και της αρχαιολόγου συζύγου του στην Κασσάνδρα της Χαλκιδικής το καλοκαίρι του 1950. Ο παραθερισμός αυτός ήταν η πρώτη έξοδος του συγγραφέα στην ύπαιθρο μετά από μια δεκαετία περιορισμού σε αστικό χώρο εξαιτίας της Κατοχής και του Εμφύλιου Πολέμου. Το μέθυσμα του συγγραφέα με το τοπίο αποτυπώνεται με ενάργεια στο ημερολόγιο του παραθερισμού που κράτησε τότε και δεσπόζει στο *Μυθιστόρημα της κυρίας Έρσης*, χαρίζοντας μας απaráμιλλες σελίδες τοπιογραφικών περιγραφών και στοχασμού. Αντίστοιχο και ίδιας έντασης είναι το μέθυσμα του συγγραφέα με το γυναικείο σώμα. Η μνημική παλίμνηστη επεξεργασία αξιώνει το μυθιστόρημα να προχωρήσει πέρα από τη ροή των γενετήσιων υγρών και να φτάσει τη ροή των δακρύων. Το *Μυθιστόρημα της κυρίας Έρσης* συνδέεται με το γάμο του συγγραφέα, όπως η ομήλικη *Αρχιτεκτονική της σκόρπιας ζωής* συνδέεται με τον τοκετό και την πατρότητα. Πέρα από την εργοβιογραφική διασύνδεση, όμως, στο έργο αυτό συντελείται ένας γάμος με την ίδια τη λογοτεχνία, αφού το *Μυθιστόρημα της κυρίας Έρσης* αποτελεί μια ιδιοφυή ανάπλαση και μεταμόρφωση του μυθιστορήματος *Έρση* του Γ. Δροσίνη (1922), που επιτρέπει στον συγγραφέα, μέσω ενός γόνιμου διαλόγου με τον Joyce και τον Παπαδιαμάντη, ν' αγγίζει και να συναναστραφεί τα ομηρικά έπη, αποτυπώνοντας έναν γάμο συμπαντικό και χαρίζοντας στη νεοελληνική γραμματεία ένα μείζον γαμήλιο άσμα. Με το *Μυθιστόρημα της κυρίας Έρσης*, ένα άκρως πεντζικικό μυθιστόρημα ξεκινάει ο συγγραφέας για να φτάσει στο άπειρο, βέβαια, δεν φτάνει σ' αυτό, έχουμε όμως στην περίπτωση του τον συγκερασμό των δύο προηγούμενων έργων του της *Πραγματογνωσίας* και της *Αρχιτεκτονικής* μια σύνθεση ουσιαστικά των κύριων χαρακτηριστικών. Αυτά τα τρία έργα (*Πραγματογνωσία*, *Αρχιτεκτονική* και *Έρση*), αντιπροσωπεύουν την κορυφαία παραγωγική περίοδο του Πεντζίκη. Η *Έρση* ίσως είναι το πιο συνεκτικό.

Το *Μυθιστόρημα της κυρίας Έρσης* ακολουθείται από δυο συλλογές διηγημάτων τη *Μητέρα Θεσσαλονίκη* (1970) και *Συνοδεία- Πεζογραφήματα* (1971). Τα κείμενα αυτά έχουν σημείο αναφοράς τους την αγάπη του συγγραφέα για την πόλη που γεννήθηκε και που έζησε. Συγκεκριμένα στο *Μητέρα Θεσσαλονίκη* περιέχονται τα αφηγήματα: *Πρόσωπο και πόλη*, *Αγορά*, *Διάνοιξη οδού*, *Αρχοντικός αυλόγυρος*, *Μνήμη νεκρών*, *Ληξιαρχικός*, *Τοπίο του είναι*, *Ένδον πόλη*, *Επιστροφή*, *Θεσσαλονίκη και ζωή*, *Σύννεφα κι' αναπολήσεις*, *Αποψη από τα βορειοδυτικά*, *Πανόραμα και ιστορία*, *Γραφικότητες*, *Πλατεία Ελευθερίας*, *Μητέρα Θεσσαλονίκη* και *Ο ναός του πολιούχου*. Γενικά το διηγηματικό έργο του Πεντζίκη παρουσιάζει τα ίδια περίπου τεχνικά και ποιοτικά γνωρίσματα με τα εκτεταμένα πεζά της αντίστοιχης χρονικής περιόδου όπου γράφεται, συχνά εντωμεταξύ η αξία του παραγνωρίζεται αδικαιολόγητα. Των παραπάνω συλλογών από διηγήματα ακολουθούν τρία εκτενή πεζά: *Σημειώσεις εκατό ημερών* (1973), *Αρχείον* (1974) και *Πόλεως νομού Δράμας παραμυθία* (1983). Στα έργα αυτά παρατηρεί κανείς μια ποιοτική κάμψη, όσον αφορά την τεχνική τους και κάποιες διαφοροποιήσεις σε σχέση με προηγούμενα κείμενα του Πεντζίκη, καθώς εντοπίζεται μεγαλύτερη διανοητική απόκλιση τους ενώ η γλώσσα τους γίνεται πιο λόγια και το θρησκευτικό στοιχείο αυξάνει σημαντικά. Το συγκεκριμένο στοιχείο το βρίσκουμε στις *Σημειώσεις εκατό ημερών*, στα *Ομιλήματα* (1972), όπως και στο έργο *Προς εκκλησιασμόν* (1979) μια συλλογή εννέα ομιλιών χαρακτηριστικών της προσπάθειας ένταξης του συγγραφέα στην εκκλησία με θεωρητικό περιεχόμενο. Στα

εννέα αυτά κείμενα ο συγγραφέας καταθέτει τη βιωματική σχέση του με την Εκκλησία, η οποία λειτουργεί σαν πυξίδα για όλο το δημιουργικό του έργο, το συγγραφικό και το ζωγραφικό. Ταυτόχρονα, πέρα από βιωματική κατάθεση, το *Προς εκκλησιασμόν* αποτελεί αποκρυστάλλωση του στοχασμού του συγγραφέα, ο οποίος κινείται πάνω σε δύο συντεταγμένες, δύο άξονες που τέμνονται σταυρικός. Ο ένας άξονας είναι ότι *όλη η υδρόγειος εκφράζεται γαμικά* και ο άλλος, ότι *οι κινήσεις όλων των ζώων, συμπεριλαμβανομένου του ανθρώπου, δια του ρυθμού της εναλλαγής των υμνούν τον Κύριο*. Ουσιαστικά, το βιβλίο επιτελεί αυτό ακριβώς που λέει ο τίτλος: εκκλησιάζει τον αναγνώστη, αρπάζοντας τον από το χέρι και εντάσσοντας τον σ' ένα χορό όπου μεταξύ των συγχορευτών συναντά κανείς τον Μπέκετ δίπλα στον Άγιο Συμεών τον Νέο Θεολόγο, τον Τζαίμς Τζόνς δίπλα στον αυτοκράτορα Ιωάννη ΣΤ' τον Καντακουζηνό, τον Μαλλαρμέ δίπλα σ' έναν Αγιορείτη καλόγερο.

Στο εκτεταμένο εντωμεταξύ πεζό-μυθιστόρημα, *Αρχείον*, έχουμε κατά τον ίδιο το συγγραφέα, ένα βιβλίο έμμεσου έρωτος, όπου η έννοια του χρόνου καταλύεται και οριστικά θεμελιώνεται η εσωτερική του μυθολογία, ενώ στο βιβλίο *Πόλεως και Νομού Δράμας παραμυθία* (1986) υπάρχει μια εικόνα μυθολογικής αντίληψης. Τέλος στο *Ψιλή ή περισπωμένη* (1995) έχουμε να κάνουμε με ένα ιδιότυπο έργο και αυτό γιατί το 1966 ένας αγγλικός εκδοτικός οίκος θέλησε να εκδώσει έναν οδηγό της Ελλάδας με την εξής ιδιομορφία: γνωστοί συγγραφείς, Έλληνες και ξένοι, θα έγραφαν για κάθε περιοχή της χώρας δοκίμια για την ιστορία, την τέχνη, τον πολιτισμό και τα ήθη των νεοελλήνων. Στον Νίκο Γαβριήλ Πεντζίκη ανατέθηκε η Βόρειος Ελλάδα, προέκυψε, λοιπόν, στο πλαίσιο αυτής της προσπάθειας το κείμενο *Ψιλή ή περισπωμένη*, ένα πυκνότατο και ποιητικότατο οδοιπορικό πεντζικικής μνήμης. Η έκδοση δεν πραγματοποιήθηκε τότε και καθώς ο συγγραφέας δεν είχε κρατήσει αντίγραφο του κειμένου του, αυτό αναζητούνταν. Βρέθηκε το Φεβρουάριο του 1995, μετά την εκφρασμένη επιθυμία του Ν. Γ. Πεντζίκη λίγο πριν το τέλος του, στις 13 Ιανουαρίου του 1993 και εκδόθηκε το ίδιο έτος..

Ο Ν.Γ. Πεντζίκης αποτελεί αναμφίβολα μια ιδιάζουσα, αυθεντική και πολυσχιδή προσωπικότητα στην πνευματική δημιουργία του ελληνικού εικοστού αιώνα, μόνο στενά γραμματολογικά μπορεί να ενταχθεί σε μια λογοτεχνική γενιά, καθώς αποτελεί πάντα ένα παρόν για την πεζογραφία μας από το μεσοπόλεμο μέχρι σήμερα.

#### **Συμπληρωματικά κείμενα:**

##### **Η μεταπολεμική πεζογραφία της Θεσσαλονίκης του Π. Σφυρίδη**

Η λογοτεχνία της Θεσσαλονίκης έχει μια μακρά παράδοση, που συνεχίζεται απρόσκοπτα (αν και με πολλές ουσιαστικές αλλαγές) έως τις μέρες μας. Και δεν πρόκειται μόνο για την πεζογραφία και την ποίηση, που έχουν δώσει κατά καιρούς πολυποίκιλα και σε αρκετές περιπτώσεις υψηλά δείγματα γραφής, αλλά και για τα λογοτεχνικά περιοδικά, που έχουν γράψει μέσα από τους πιο διαφορετικούς δρόμους τη δική τους ιστορία. Πολλά έχουν ειπωθεί, αρχής γενομένης από τη γενιά του '30, για το αν η λογοτεχνία της Θεσσαλονίκης αποτελεί κάτι όντως ξεχωριστό στο σώμα της ελληνικής λογοτεχνίας, όπως για το ποιο ακριβώς είναι εκείνο το στοιχείο που την κάνει να ξεχωρίζει. Πρόκειται, φυσικά, για ένα ζήτημα πολλαπλών και συχνά ιδιαίτερα περίπλοκων διαστάσεων, το οποίο δεν μπορεί να λυθεί αν δεν κατασταλάξουν ορισμένα πράγματα που εξακολουθούν να είναι ρευστά και να μεταβάλλονται κάθε τόσο. Στο ανά χείρας αφιέρωμα γίνεται προσπάθεια να δοθεί μια σφαιρική και παράλληλα ευσύνοπτη εικόνα της πορείας που ακολούθησε η λογοτεχνία της Θεσσαλονίκης κατά τη διάρκεια της μεταπολεμικής περιόδου, φτάνοντας μέχρι και τα χρόνια μας. Στο μήκος αυτής της διαδρομής καταγράφονται και αναδεικνύονται κάποιες βασικές τάσεις και ρεύματα, που καθόρισαν με τον έναν

ή τον άλλο τρόπο μια φύσει δυναμική και μονίμως εν εγρηγόρσει λογοτεχνία: μια λογοτεχνία που βρίσκεται πάντα στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος.

Η μεταπολεμική πεζογραφία της Θεσσαλονίκης -και η λογοτεχνία γενικότερα- δημιουργήθηκε σ' έναν συγκεκριμένο τόπο -τη Θεσσαλονίκη- μια ορισμένη εποχή -από το τέλος του Δευτέρου Παγκοσμίου Πολέμου μέχρι το κλείσιμο του περασμένου αιώνα- και επηρεάστηκε τόσο από την ιδιαιτερότητα του τόπου όσο και από τα ιστορικά και κοινωνικά δεδομένα της εποχής. Δεν είναι επομένως δυνατόν να μιλήσουμε για την πεζογραφία αυτή χωρίς μια, στοιχειώδη έστω, αναφορά στο πνευματικό κλίμα της Θεσσαλονίκης -και πώς αυτό δημιουργήθηκε- και στα σημαντικότερα γεγονότα της περιόδου αυτής.

Η Θεσσαλονίκη, ως γνωστόν, έχει συνεχή ζωή είκοσι τριών αιώνων και υπήρξε η δεύτερη σε σημασία πόλη δύο αυτοκρατοριών: της Βυζαντινής και της Οθωμανικής, που και οι δύο χαρακτηρίζονταν από συντηρητισμό και εσωστρέφεια. Θα πρέπει να προσθέσουμε κι ένα πνεύμα μυστικισμού που έφεραν στην πόλη οι Ισπανοεβραίοι Σεφαρδίμ, που εγκαταστάθηκαν μαζικά στη Θεσσαλονίκη στα τέλη του 15ου αιώνα, κυνηγημένοι από τον Φερδινάνδο και την Ισαβέλλα κι έγιναν η μεγαλύτερη σε αριθμό κοινότητα, έτσι που η Θεσσαλονίκη να αποκαλείται και μικρή Ιερουσαλήμ. Η Θεσσαλονίκη όμως ήταν παράλληλα και η πύλη της Δύσης προς την Ανατολή, τόσο από τη στεριά όσο και από τη θάλασσα. Όλες οι νέες ιδέες που αναπτύσσονταν στην Ευρώπη, για να φτάσουν στην Κωνσταντινούπολη, περνούσαν από τη Θεσσαλονίκη, όπου έβρισκαν γόνιμο έδαφος να καλλιεργηθούν. Έτσι, η Θεσσαλονίκη, μέχρι την απελευθέρωσή της το 1912, ήταν μια κοσμοπολίτικη, πολυεθνική συμπρωτεύουσα, που τη χαρακτήριζε η εξής αντίφαση: ήταν, από τη μια μεριά, κοινωνία συντηρητική και από την άλλη, προοδευτική. Δεν είναι τυχαίο π.χ. ότι στην τουρκοκρατούμενη ακόμα Θεσσαλονίκη στις αρχές του 20ού αιώνα τόσο η σοσιαλιστική οργάνωση Φεντερασιόν (που ξεπήδησε μέσα από την εβραϊκή κοινότητα που αριθμούσε 60.000 μέλη), το 1906, όσο και η επανάσταση των Νεοτούρκων, το 1908, δημιουργήθηκαν στην πόλη αυτή. Την απελευθέρωση της Θεσσαλονίκης από τον τουρκικό ζυγό ακολούθησε σειρά άλλων συγκλονιστικών γεγονότων: ο Πρώτος Παγκόσμιος Πόλεμος, που είχε ως συνέπεια τη δημιουργία του κράτους της Εθνικής Αμύνης από τον Ελευθέριο Βενιζέλο το 1916 και την ουσιαστική ένταξη της Ελλάδας στο πλευρό των συμμάχων, που είχαν πλημμυρίσει τη Θεσσαλονίκη. Ακολούθησε η μεγάλη πυρκαγιά του 1917. Μετά, η Μικρασιατική Καταστροφή το 1922, που είχε αποτέλεσμα μια πληθυσμιακή ανταλλαγή Ελλήνων και Τούρκων, αντίστοιχα. Μπορεί οι Έλληνες πρόσφυγες από τα τουρκοκρατούμενα μέρη να έφτασαν στη Θεσσαλονίκη με την ψυχή στο στόμα, έφεραν όμως μαζί τους έναν ήπιο χαρακτήρα και μια προοδευτική νοοτροπία. Το 1940 έχουμε το έπος της Αλβανίας και ακολουθεί η γερμανική Κατοχή, κατά την οποία η Θεσσαλονίκη, εκτός από τη δοκιμασία ολόκληρου του ελληνικού λαού, βιώνει και τον αφανισμό της μεγάλης ισραηλιτικής κοινότητάς της. Ύστερα, ζει την αιματηρή περιπέτεια του Εμφυλίου πολέμου (1947-49) και μετά το 1960, την κοινωνική και πληθυσμιακή αλλαγή (με κύριο στοιχείο μια εσωτερική προς την πόλη μετανάστευση), που επέφερε η βίαιη προσαρμογή της στη βιομηχανική και μεταβιομηχανική πραγματικότητα, με όλα τα προβλήματα που αυτό συνεπάγεται στη φυσιογνωμία της πόλης, στις κοινωνικές δομές και στις ανθρώπινες σχέσεις.

Από την περιληπτική αυτή ιστορική καταγραφή γίνεται φανερό ότι τα γεγονότα των τριών πρώτων δεκαετιών του 20ού αιώνα δεν επέτρεψαν την εμφάνιση ενός σημαντικού συγγραφέα ή κάποιου αξιόλογου έργου στη Θεσσαλονίκη. Κάποιες σκόρπιες φωνές στην πεζογραφία της εποχής μπορεί να τις λάβει κανείς υπόψη, αλλά είναι λίγες και ισχνές για να αποτελέσουν παράδοση. Στο ειρηνικό όμως

μεσοδιάστημα μεταξύ των δύο πολέμων τη δεκαετία του 1930 (παρά την εσωτερική πολιτική εκτροπή με τη δικτατορία του Ι. Μεταξά), εμφανίζεται κι εδραιώνεται στη Θεσσαλονίκη μια πρωτόφαντη για τα ελληνικά γράμματα πεζογραφία συνειρμικής ροής, που ονομάστηκε «εσωτερικός μονόλογος». Μια παρέα πεζογράφων, που όλοι τους γνώριζαν καλά το νεωτερικό και εσωστρεφές πεζογραφικό πνεύμα του ευρωπαϊκού μεσοπολέμου, όπως αυτό εκφράστηκε από τους Τζόις, Προυστ, Κάφκα, Γουλφ, Μάνσφιλντ κ.ά., συσπειρώθηκαν γύρω από το περιοδικό «Μακεδονικές Ημέρες» (1932-1939), ψυχή του οποίου υπήρξε ο φιλόλογος-κριτικός Πέτρος Σπανδωνίδης, και μπόλιασαν το μοντέρνο αυτό αφηγηματικό λόγο στον κορμό της μυστικιστικής παράδοσης της πόλης. Οι πεζογράφοι αυτοί ήταν οι: Στέλιος Ξεφλούδας (με σπουδές στο Παρίσι), Γιώργος Δέλιος (βαθύς γνώστης της αγγλικής και γαλλικής λογοτεχνίας), Αλκιβιάδης Γιαννόπουλος (με σπουδές στο Μιλάνο και συμμετοχή στο φουτουριστικό κίνημα) και Νίκος-Γαβριήλ Πεντζίκης (με σπουδές στο Στρασβούργο και ουσιαστική γνώση της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας). Η ερμηνεία για το πώς εμφανίστηκε και καθιερώθηκε ο «εσωτερικός μονόλογος» στη Θεσσαλονίκη (ορισμένοι κριτικοί μίλησαν και για «σχολή», κάτι που δεν αποδέχτηκαν οι ίδιοι οι συγγραφείς), δεν είναι εύκολη ή κοινά αποδεκτή. Κάποιοι ισχυρίζονται ότι επρόκειτο για απλή σύμπτωση: τη συγκεκριμένη εποχή έτυχε να βρεθούν όλοι αυτοί οι συγγραφείς στη Θεσσαλονίκη (οι Ξεφλούδας και Γιαννόπουλος δεν ήταν Θεσσαλονικείς) κι έχοντας κοινές λογοτεχνικές ανησυχίες και προβληματισμούς ίδρυσαν το περιοδικό που επέβαλε τη νεωτερική αυτή πρόζα. Άλλοι λένε ότι αυτό έγινε διότι στη Θεσσαλονίκη δεν υπήρχε κάποια λογοτεχνική παράδοση, η οποία είτε θα τους επηρέαζε είτε θα ήταν δύσκολο να την ανατρέψουν. Τέλος, υπάρχει και η πεποίθηση -με την οποία ταυτίζονται και οι απόψεις των συγγραφέων- ότι το εσωστρεφές και μυστικιστικό κλίμα της Θεσσαλονίκης (τόσο το πνευματικό με τα βυζαντινά μνημεία, την παράδοση και τους κλειστούς ανθρώπινους χαρακτήρες όσο και το φυσικό της καταχνιάς και της βροχής) συνέβαλε ώστε οι πεζογράφοι αυτοί να οδηγηθούν σ' ένα είδος ψυχικής απομόνωσης και λογοτεχνικής ενδοσκόπησης.

Από τους πεζογράφους αυτούς θα μας απασχολήσει μόνον ο Πεντζίκης, αφού ο συγγραφέας αυτός, ως ο κυριότερος εκπρόσωπος του «εσωτερικού μονόλογου», επηρέασε -κι εξακολουθεί να επηρεάζει- αρκετούς μεταπολεμικούς πεζογράφους. Πιστεύω μάλιστα ότι, παρόλο που εμφανίστηκε στα γράμματα το 1935 με το μυθιστόρημα «Ανδρέας Δημακούδης» (και το ψευδώνυμο Σταυράκιος Κοσμάς), ανήκει και ο ίδιος στη μεταπολεμική πεζογραφία της Θεσσαλονίκης, αφού το μυθιστόρημά του αυτό, με την πλοκή και το ρεαλισμό του, αποτελεί ξένο, θα λέγαμε, σώμα της μετέπειτα πεζογραφίας του, που αρχίζει με το δεύτερο βιβλίο του «Ο πεθαμένος και η ανάσταση», που κυκλοφόρησε το 1944, μετά τη γερμανική Κατοχή. Στα επόμενα βιβλία του η γραφή δεν είναι απλώς συνειρμική αλλά γίνεται ενίοτε και παραληρηματική (όπως εξάλλου ήταν και η ομιλία του). Μόνο σε σελίδες του Πεντζίκη συναντούμε γνήσιες μορφές εσωτερικού μονόλογου. Μ' αυτόν, λοιπόν, το μοντέρνο αφηγηματικό λόγο, που έχει ως πρότυπο το έργο του Τζόις, ο Πεντζίκης, ως πιστός ορθόδοξος χριστιανός, επιχειρεί μια λογοτεχνική ενδοσκόπηση στα βήματα των μεγάλων πατέρων της Ορθοδοξίας και του συναξαριστή, όπου ιδιαίτερο ρόλο έχουν η μνήμη, η αποθησαυρισμένη πολύμορφη γνώση, η βυζαντινή παράδοση και τα θαύματα. Θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι στο έργο του επιχειρεί μια λογοτεχνική εκφορά της Ορθοδοξίας, την οποία μπολιάζει με μια κοσμική οξυδερκή παρατήρηση που δίνει ιδιαίτερη σημασία σε πράγματα, πρόσωπα και ασήμαντα γεγονότα του καθημερινού βίου. Ξεχωριστή θέση έχουν οι αναφορές του στη γενέθλια πόλη (της έχει αφιερώσει και μια συλλογή πεζογραφημάτων με τίτλο

«Μητέρα Θεσσαλονίκη» το 1970) και το πλησίον Άγιον Όρος. Από τα παραπάνω - περιληπτικά ασφαλώς- (δίνοντας μόνο το πεζογραφικό στίγμα του Πεντζίκη, όπως θα γίνει και με τους άλλους συγγραφείς που θα ακολουθήσουν, αφού οι διαθέσιμες σελίδες του αφιερώματος είναι περιορισμένες), γίνεται φανερό ότι το πεζογραφικό έργο του Πεντζίκη είναι κράμα μοντερνισμού και συντήρησης, παρόμοιο μ' αυτό που χαρακτήριζε τη Θεσσαλονίκη στην ιστορική της πορεία.

Ο Πεντζίκης με το έργο του, αλλά και ως ο σημαντικότερος συνεργάτης του αξιολογότετου λογοτεχνικού περιοδικού «Κοχλίας» (1945-1948), που διευθυνόταν από τον Γιώργο Κιτσόπουλο, επηρέασε, άλλους περισσότερο κι άλλους λιγότερο, πολλούς νεότερους πεζογράφους της Θεσσαλονίκης και όχι μόνο. Ως συγγραφείς που ακολουθούν το ρεύμα του «εσωτερικού μονόλογου», εμπλουτίζοντας τον όμως με διαφορετικά στοιχεία ο καθένας για τη δημιουργία προσωπικού ύφους, πρέπει να θεωρηθούν οι εξής: ο Κιτσόπουλος, από τους σημαντικότερους εκπροσώπους του «Κοχλία», κατά την περίοδο κυκλοφορίας του περιοδικού ακολούθησε τη νεωτερική γραφή δημοσιεύοντας διηγήματα (ως βιβλίο τα εξέδωσε το 1968, με τίτλο «19 διηγήματα»), όπου η συνειρμική γραφή του ρέπει προς το όνειρο, τη φαντασίωση και το παράλογο. Κάθε διήγημα έχει ως αφετηρία ένα συγκεκριμένο θέμα για να ξετυλιχτούν οι στοχαστικοί συνήθως συνειρμοί του, που δημιουργούν ατμόσφαιρα παραίτησης και ματαιότητας. Αργότερα όμως πέρασε σε παραδοσιακότερη μορφή πεζογραφίας, για να φτάσει μέχρι το ρεαλισμό, μ' ένα εκτενές αφήγημά του («Η αυλαία των θαυμάτων», 1986), με το οποίο εξιστορεί τις εμπειρίες του ως διευθυντή του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος. Ο Τηλέμαχος Αλαβέρας, διευθυντής του λογοτεχνικού περιοδικού «Νέα Πορεία» (1955-) και ο στενός φίλος και συνεργάτης του περιοδικού Παύλος Παπασιώπης. Και οι δύο αντλούν ερεθίσματα από γεγονότα που συνέβησαν στην Κατοχή, τον Εμφύλιο και από τις κοινωνικές αλλαγές που συντελούνται στη μεταπολεμική πραγματικότητα, αλλά επικεντρώνουν το ενδιαφέρον τους, όχι στα γεγονότα αυτά καθαυτά, αλλά στην εσωτερική περιπέτεια του ατόμου (ή του συγγραφέα αφηγητή). Και ο μεν Αλαβέρας προχωρεί σ' ένα είδος υπαρξιακού προβληματισμού, όπου ισότιμα συμμετέχουν ο άνδρας και η γυναίκα, που προσπαθούν να ερμηνεύσουν τα φαινόμενα της γύρω ζωής και, αποβάλλοντας τη συναισθηματική φόρτιση των σκληρών ή και αιματηρών γεγονότων, να αντλήσουν δύναμη για μια άλλη ζωή πιο ουσιαστική με υψηλούς πνευματικούς στόχους, χωρίς όμως να το κατορθώσουν, γι' αυτό οδηγούνται στην απομόνωση έχοντας ως εμπειρία μια αηδιαστική γεύση ζωής. Ο δε Παπασιώπης, που δημοσιεύει μόνο διηγήματα, παρουσιάζει τον κεντρικό ήρωα του (που είναι ο αφηγητής, ο οποίος εισπηδά από το ένα διήγημα στο άλλο), συνεχώς παγιδευμένο, είτε συμμετέχει στα δρώμενα είτε βρίσκεται έκτος, αφού, προσπαθώντας να εκλογικεύσει έναν παράλογο κόσμο, οδηγείται κι αυτός σε προσωπικό αδιέξοδο, ακόμα και στον έρωτα. Και στους δύο συγγραφείς η επιρροή του Κάφκα γίνεται ολοφάνερη. Ο Νίκος Μπακόλας, που ακολουθεί μια νεωτερική γραφή ανάμεσα στον «εσωτερικό μονόλογο» και το δρόμο που χάραξε ο Φόκνερ (του οποίου το μυθιστόρημα «Η βοή και το πάθος» μετέφρασε το 1963). Από βιβλίο σε βιβλίο πειραματίζεται με τη μορφή των έργων του, έτσι που η αφηγηματική του γκάμα ξεκινάει από τη συνειρμική γραφή που φλερτάρει με το παράλογο για να καταλήξει σε παραδοσιακή πρόζα. Η ιστορία εισβάλλει σταδιακά στο έργο του με σύνθετα μεγάλα μυθιστορήματα που κινούνται σε φανταστικό, ιστορικό και πραγματικό επίπεδο, ακόμα και σε υπερβατικό, καταγράφοντας τα συμβάντα στη Θεσσαλονίκη (έτσι όπως τα έζησαν οι απλοί άνθρωποι και όχι οι πρωταγωνιστές των ιστορικών γεγονότων) σ' όλη τη διάρκεια του 20ού αιώνα. Θα πρέπει να σημειώσουμε ότι με το πέρασμα του χρόνου ο Μπακόλας γίνεται όλο και πιο συγκεκριμένος, αφού τα ιστορικά γεγονότα και οι συνέπειές τους είναι κάτι το



δεδομένο, που μόνον ο ρεαλισμός ως τρόπος γραφής μπορεί να τα αποδώσει στην πραγματική τους διάσταση, χωρίς ωστόσο να παραμελήσει τον ιδιαίτερο εκείνο εσωτερικό ρυθμό που έδινε πάντα στα βιβλία του. Ο Κώστας Λαχάς, με έντονες επιρροές από τον Σκαρίμπα και τον Πεντζίκη. Δεν είναι τυχαίο ότι την γκαλερί που ίδρυσε στη Θεσσαλονίκη την ονόμασε «Κοχλίας». Ο λόγος του είναι συνειρμικός -κατάστικτος από μνήμες-, που στοχεύει μεν στην καταγραφή της ατομικής εσωτερικής του πορείας, αντλεί όμως το βιωματικό υλικό από τη συλλογική περιπέτεια του τόπου μιας συγκεκριμένης περιόδου: από τα σκοτεινά χρόνια της γερμανικής Κατοχής, του Εμφυλίου και της δεκαετίας που ακολούθησε. Αφορά δε έναν ορισμένο τόπο: το Κιλκίς (είναι η πατρίδα του) και τη Θεσσαλονίκη με τη γύρω περιφέρεια και τους ποταμούς. Η οπτική γωνία με την οποία ο Λαχάς εξετάζει -μέσα από θραύσματα μνήμης- και κρίνει γεγονότα και ανθρώπους, είναι εκείνη του αριστερού διανοούμενου, όπου εμφανής γίνεται η συμβολή του Μανόλη και της Ντόρας Αναγνωστάκη και του περιοδικού τους «Κριτική» (1959-1961). Μνεία πρέπει επίσης να γίνει και στις επιρροές που δέχτηκε ο Λαχάς από τον εικαστικό χώρο, είτε ως ζωγράφος είτε ως γκαλερίστας. Η Αλεξάνδρα Δεληγιώργη, με την υπαρξιακή αγωνία και τα προσωπικά αδιέξοδα, όπου κυρίαρχη θέση των συνειρμικών διαλογισμών της κατέχει ο προβληματισμός για το πώς κι αν είναι δυνατόν να γνωρίσει -ως γυναίκα- τον εαυτό της μέσα από τη διαδικασία της γραφής, κι αν οι λέξεις μπορούν να αποδώσουν το νόημα των σκέψεων και των πράξεών της. Στα γραφτά της εισχωρεί αρκετή φιλοσοφία την οποία η ίδια διδάσκει στο πανεπιστήμιο. Ο Αλέξανδρος Κοσματόπουλος, που πρέπει να θεωρηθεί ο πιστότερος μαθητής του Πεντζίκη, με τον οποίο συμπύπτει σχεδόν απολύτως στις πνευματικές του αναζητήσεις. Η θεματική των συνειρμών του επικεντρώνεται στη θρησκευτική και λαϊκή παράδοση του τόπου (με πολλές αναφορές στο Βυζάντιο και σε θαύματα) και μέσα από την περιπέτεια της γραφής πορεύεται για την παραμυθία της υπαρξιακής του αγωνίας. Θα πρέπει να μνημονεύσουμε επίσης ότι, τόσο για τον Πεντζίκη όσο και για τον Κοσματόπουλο, ο θάνατος είναι -ή πρέπει να θεωρηθεί- η συνέχεια της ζωής - μια νέα γέννηση. Ο Γιάννης Πάνου, που στο πρώτο του μυθιστόρημα (...από το στόμα της παλιάς Remington) αναφέρεται στις διαδοχικές φάσεις ενός έρωτα με νύξεις σε πολιτικά γεγονότα του περασμένου αιώνα, ενώ αργότερα με το βιβλίο «Η ιστορία των μεταμορφώσεων» (κυκλοφόρησε λίγο πριν από το θάνατό του) επιχειρεί μια διεξόδυση στον ερμητικό -και σκοτεινό- χώρο της διαπλοκής των θρησκειών και της επίδρασής τους στην ανθρώπινη ψυχοσύνθεση. Η πεζογραφία του είναι ένα κράμα συνειδησιακής ροής και δοκιμίου, όπου κυρίαρχη θέση κατέχουν οι ευρέος φάσματος πνευματικές αναζητήσεις του συγγραφέα.

Για τον «εσωτερικό μονόλογο» πρέπει να σημειώσουμε τα εξής: α) Μπορεί η συνειρμική γραφή να είναι μια πρόσφορη αφηγηματική μέθοδος για ενδοσκοπήση του ψυχικού κόσμου του συγγραφέα, αλλά προσφέρεται ελάχιστα για τη λογοτεχνική καταγραφή και αποτίμηση συγκεκριμένων ιστορικών γεγονότων ή περιόδων. Κάπως έτσι μπορεί να εξηγηθεί ότι τα συγκλονιστικά γεγονότα των Βαλκανικών Πολέμων, της γερμανικής Κατοχής και του Εμφυλίου ελάχιστα πέρασαν στα κείμενα των πεζογράφων αυτών, αλλά και όταν εμφανίστηκαν, η γραφή ήταν σχετικά ρεαλιστική. Αυτό δεν σημαίνει ότι τα γεγονότα αυτά δεν υπήρξαν πρωτογενές βιωματικό υλικό για την καταγραφή της εσωτερικής περιπέτειας σε ορισμένους μεταπολεμικούς συγγραφείς. β) Ο «εσωτερικός μονόλογος» ανήκει στη «δύσκολη» εκείνη πεζογραφία που δεν μπορεί να κερδίσει το ενδιαφέρον ενός ευρύτερου κοινού.

Μεταπολεμικά καλλιεργήθηκε στη Θεσσαλονίκη κι ένα άλλο μεγάλο ρεύμα ρεαλιστικής γραφής (για την ακρίβεια νεορεαλιστικής, αφού ενσωματώνει στοιχεία από διάφορες μοντέρνες αφηγηματικές τεχνικές). Η παραδοσιακή πρόζα έχει κι αυτή

τη δική της πορεία στην πόλη. Όπως είπαμε, τα ιστορικά γεγονότα στις τρεις πρώτες δεκαετίες του περασμένου αιώνα δεν επέτρεψαν ν' αναπτυχθεί μια σοβαρή λογοτεχνία στη Θεσσαλονίκη. Πρέπει όμως να γίνει ιδιαίτερη μνεία στον Μοναστηριώτη πεζογράφο Γιώργο Μόδη, ο οποίος με τις «Μακεδονικές Ιστορίες» του κατέγραψε από πρώτο χέρι, με τρόπο ρεαλιστικό, το κλίμα και τα γεγονότα του Μακεδονικού Αγώνα, τα χρόνια πριν από την απελευθέρωση της Θεσσαλονίκης. Τα διηγήματά του αυτά, που είναι πολλά και άνισα (437 -άρχισε να τα δημοσιεύει από το 1920), διακρίνονται για το θερμό πατριωτισμό τους, χωρίς ρητορικές εξάρσεις και περιέχουν πολύτιμες πληροφορίες για τη ζωή και την ανθρωπογεωγραφία της Μακεδονίας στις αρχές του 20ού αιώνα. Τις δεκαετίες που στη Θεσσαλονίκη κυριαρχεί ο «εσωτερικός μονόλογος»(1930-1950), υπάρχει μια ύφεση -σχεδόν ανυπαρξία- της ρεαλιστικής πρόζας. Από τις αρχές όμως της δεκαετίας του 1960 παρατηρείται μια σημαντική στροφή προς τη ρεαλιστική γραφή, διότι οι νέοι λογοτέχνες θέλησαν να μιλήσουν για τις τραυματικές τους εμπειρίες από τα γεγονότα της εποχής, είτε να αφηγηθούν ατομικές περιπτώσεις προσωπικών ερωτικών αδιεξόδων, οπότε η συνειρμική γραφή δεν προσφερόταν για να συνδεθούν τα ατομικά βιώματα με τα γεγονότα ή τις καταστάσεις που τα προκάλεσαν. Στράφηκαν, επομένως, στον παραδοσιακό τρόπο αφήγησης, εμπλουτίζοντας τον όμως μ' ένα χαμηλόφωνο εξομολογητικό λόγο, με στοιχεία οξυδερκούς παρατήρησης και σχολιασμού και με χιούμορ που μετατρέπεται ορισμένες φορές σε σαρκασμό. Θα πρέπει εδώ να σημειώσουμε ότι το νέο αυτό λογοτεχνικό ρεύμα της Θεσσαλονίκης εμφανίστηκε πρώτα στην ποίηση, τόσο στο κοινωνικό όσο και στο ερωτικό πεδίο, και μεταπήδησε γρήγορα και στην πεζογραφία, κυρίως μέσα από το περιοδικό «Διαγώνιος»(1958-1983) του Ντίνου Χριστιανόπουλου, επιβάλλοντας ως ένα σημείο τη νεορεαλιστική αυτή πρόζα, που ενσωματώνει σε ένα νέο χαρμάνι το παλιό με το καινούριο. Θεματογραφικά, με την πάροδο των ετών, υπάρχει μια στροφή από το ιστορικό γίνεσθαι προς τη σύγχρονη πραγματικότητα, έτσι όπως αυτή διαμορφώθηκε στον έρωτα, στην οικογένεια, στο στρατό και στις διάφορες άλλες πτυχές της καθημερινής ζωής. Οι πεζογράφοι που ακολούθησαν το ρεύμα αυτό είχαν απήχηση στο ευρύ αναγνωστικό κοινό, το οποίο μπορούσε πλέον να επικοινωνήσει με το έργο τους χωρίς ιδιαίτερες γνώσεις και προσπάθεια. Ο καθένας τους ανέπτυξε το προσωπικό του ύφος (μια γραφή που κυμαίνεται από το κλασικό διήγημα μέχρι την πολύ μοντέρνα, αλλά οπωσδήποτε ρεαλιστική πρόζα), χρησιμοποιώντας στοιχεία από την ελληνική και την παγκόσμια λογοτεχνία. Οι συγγραφείς αυτοί είναι οι εξής: Ο Γιώργος Ιωάννου (ξεκίνησε ως ποιητής), που μ' έναν συνειρμικό τρόπο αφήγησης, όπου η μνήμη ή η σκέψη πετιέται από το ένα θέμα στο άλλο (το μόνο του δάνειο από τον «εσωτερικό μονόλογο»), εξομολογείται χαμηλόφωνα, ενώ ταυτόχρονα παρατηρεί και σχολιάζει, τα βιώματά του από τη γερμανική Κατοχή, την εξολόθρευση των Εβραίων, γεγονότα από τον Εμφύλιο, τις συνθήκες του οικογενειακού και κοινωνικού περιβάλλοντος μέσα στο οποίο μεγάλωσε, αλλά και τα προσωπικά του αδιέξοδα εξαιτίας της ερωτικής του ιδιαιτερότητας. Κυρίαρχη θέση στο έργο του κατέχει η Θεσσαλονίκη με το βυζαντινό της παρελθόν, το οποίο «εκμεταλλεύτηκε» συνειδητά στο πρωτότυπο είδος πεζογραφίας που λάνσαρε. Ο Ντίνος Χριστιανόπουλος, ως πεζογράφος (διότι είναι κυρίως ποιητής), άλλοτε εξομολογείται περιστατικά της προσωπικής του ζωής, στα οποία κυριαρχεί η διάψευση της προσδοκίας και η τραυματική ερωτική εμπειρία, κι άλλοτε καταγράφει επεισόδια και καταστάσεις που τον συγκλόνισαν, είτε κατά τη διάρκεια της στρατιωτικής του θητείας είτε κατά τη διάρκεια των πνευματικών του σχέσεων. Η γραφή του είναι παραδοσιακή και χαρακτηρίζεται από αφηγηματική λιτότητα και σαφήνεια (αξίες που επέβαλε και σε άλλους πεζογράφους μέσα από τη «Διαγώνιο»). Καλλιέργησε επίσης το πολύ

σύντομο αφήγημα, το οποίο κλείνει συνήθως μ' ένα ηθικό συμπέρασμα (όπου ρίχνει το βάρος στον εκθειασμό του γνήσια λαϊκού στοιχείου). Ο Τόλης Καζαντζής που κινείται στο ίδιο περίπου κλίμα με τον Ιωάννου, αλλά με αφήγηση που πλησιάζει το ορθόδοξο διήγημα. Αρχίζοντας από τα παιδικά του βιώματα της Κατοχής (συνήθως όπως τα άκουσε παιδί), προχώρησε από το παρελθόν προς το παρόν περιγράφοντας καταστάσεις και εμπειρίες της καθημερινής ζωής με χιούμορ, που ορισμένες φορές καταλήγει σε σαρκασμό. Ο Σάκης Παπαδημητρίου, που παρουσίασε ίσως την πιο μοντέρνα ρεαλιστική πρόζα, περιγράφει στην αρχή προβλήματα της εφηβείας, για να προχωρήσει στις προσπάθειες προσαρμογής του νέου πλέον άντρα στην καταναλωτική κοινωνία και να φτάσει στην καταγγελία (μέσα από έναν ιδιότυπο χλευασμό) του σύγχρονου τεχνοκρατικού πολιτισμού, που συνθλίβει την ατομική προσωπικότητα. Ο Γιώργος Κάτος (εκδότης του περιοδικού «Το Τραμ» 1976-1996) άρχισε την πεζογραφική του πορεία ερωτοτροπώντας αρχικά με τον «εσωτερικό μονόλογο» καταγράφοντας το κλίμα της Θεσσαλονίκης την περίοδο της χούντας, για να βρει γρήγορα το αληθινό του πρόσωπο στο ντόμπρο ρεαλισμό, αξιοποιώντας τις εμπειρίες του από τις ναυτικές φυλακές και τη ζωή της νύχτας. Ο Μανόλης Ξεξάκης, που καλλιεργεί μια ποιητική, θα λέγαμε, πρόζα (είναι και ποιητής), με βασική θεματογραφία τις παραδόσεις της πατρίδας του (κατάγεται από την Κρήτη), και τις προσωπικές εμπειρίες του από το στρατό (ενδιαφέρον παρουσιάζουν και οι εμπειρίες του πατέρα του από το στρατό και το αλβανικό μέτωπο), το γάμο και τον έρωτα. Ο Νίκος Κοκάντζης, που με το μοναδικό του μυθιστόρημα («Τζοκόντα») εξιστορεί έναν εφηβικό του έρωτα με μια Εβραίοπούλα που χάθηκε στην Κατοχή. Ο Αλέκος Δαμιανίδης, που αφοσιώθηκε με συνέπεια στο σύντομο διήγημα αξιοποιώντας τα βιώματά του από το στρατό και το επαγγελματικό του περιβάλλον. Ο Περικλής Σφυρίδης (επιμελητής της ετήσιας «Παραφυσάδας», 1985-1990 και υπεύθυνος ύλης του «Τραμ», 1987-1996), που με διηγήματα, κυρίως, αλλά και με μυθιστορήματα, αναφέρεται στις συνθήκες αλλοτρίωσης και εκμετάλλευσης που επέφερε η σύγχρονη εποχή στον έρωτα, στο χώρο της ιατρικής και στις ανθρώπινες σχέσεις. Επίσης καταγράφει συγκλονιστικά γεγονότα από την Κατοχή, τον Εμφύλιο και την περίοδο της Αντιπαροχής που ακολούθησε. Ο Αντώνης Σουρούνης, που γράφει με χιούμορ για τις δραστηριότητες του περιθωριακού Έλληνα μετανάστη στη Γερμανία, αξιοποιώντας και τις εμπειρίες του ως επαγγελματία τζογαδόρου. Ο Νίκος Παπασπύρου, που αφηγείται με διηγήματα περιστατικά της παιδικής και εφηβικής του ηλικίας και τις δυσκολίες της ζωής του ως νεφροπαθή στα μηχανήματα αιμοκάθαρσης. Ο Πρόδρομος Μάρκογλου (γνωστός ως ποιητής), πρωτοεμφανίστηκε ως πεζογράφος μ' ένα εκτενές αφήγημα, κράμα ρεαλιστικής πρόζας και συνειρμικής ροής, αλλά γρήγορα προχώρησε σε εκτενή διηγήματα αξιοποιώντας τα κοινωνικά και ερωτικά βιώματα της εφηβείας του στα χρόνια μετά τον Εμφύλιο στην Καβάλα. Η ρεαλιστική γραφή του είναι διανθισμένη με ποιητικά στοιχεία. Η Στέλλα Βογιατζόγλου, επιχειρεί μια αναδρομή από την παιδική της ηλικία μέχρι το γάμο, με καμβά τη ζωή της μικροαστικής οικογένειας. Σ' ένα της μυθιστόρημα θέλησε να δοκιμάσει τις επιδόσεις της και στον «εσωτερικό μονόλογο». Ο Τάσος Καλούτσας, που με διηγήματα παραδοσιακής αφήγησης στιγματογραφεί και ψυχογραφεί προβλήματα, χαρακτήρες και συγκρούσεις στην οικογένεια και την κοινωνία του καιρού μας. Ο Ηλίας Κουτσούκος, που με καταγραφή περιστατικών του δημοσιογραφικού του επαγγέλματος ή με συμβολικές αναφορές σε γνωστά ιστορικά πρόσωπα σχολιάζει κριτικά τα σύγχρονα ήθη και γεγονότα της καθημερινής ζωής. Ειδικό βάρος στα διηγήματά του κατέχουν οι ερωτικές σχέσεις. Ο Πάνος Θεοδωρίδης αντλεί θέματα από ιστορικά γεγονότα (παλιά και πρόσφατα) που συνέβησαν στη Μακεδονία, διανθίζοντας την ιστορική και πολιτική πραγματικότητα με σκωπτικές

παρατηρήσεις και αναχρονιστικούς συσχετισμούς. Ο Γιάννης Παλαμιώτης, έχοντας αφομοιώσει στοιχεία από τη γραφή του Ταχτσή και του Ιωάννου, περιγράφει με αφηγήματα χυμώδους πρόζας τα βιώματά του από την ερωτική του ιδιαιτερότητα, με μια διάθεση να δημοσιοποιεί την ερωτική συμπεριφορά και άλλων προσώπων. Ο Αργύρης Παυλιώτης, που περιγράφει με κριτική διάθεση και χιούμορ τη γραφειοκρατία που υπάρχει στις δημόσιες υπηρεσίες, αξιοποιώντας τις εμπειρίες του από ένα κληρονομικό διατηρητέο. Αμέσως μετά αφοσιώθηκε στη συγγραφή αστυνομικών μυθιστορημάτων με επιτυχία. Ο Νίκος Βασιλειάδης με εκτενή αφηγήματα εξιστορεί τη ζωή ενός παιδιού που γίνεται έφηβος σε μια κωμόπολη της Καβάλας την εποχή του Εμφυλίου και τα χρόνια που ακολούθησαν, και τις εμπειρίες του από τη στρατιωτική του θητεία. Η γλώσσα του, μίγμα καθομιλουμένης με στοιχεία καθαρεύουσας, έχει ιδιαιτερότητα. Ο Γιώργος Σκαμπαρδώνης αντλεί τα θέματα του από επεισόδια της καθημερινής ζωής και τους δίνει άλλοτε συμβολική κι άλλοτε μεταφυσική διάσταση, με μια κρυφή νοσταλγία για τις παραδόσεις του τόπου, στο πνεύμα του νοτιοαμερικανικού μαγικού ρεαλισμού. Τελευταία πέρασε από το διήγημα στο μυθιστόρημα, όπου με δύο βιβλία επιχειρεί μια καταγραφή των ιστορικών γεγονότων τα χρόνια 1940-1960 στη Θράκη και όσα συνέβησαν επί Κατοχής στη Θεσσαλονίκη, με αφορμή μια κατασκευασμένη ιστορία για τον Τσιτσάνη. Ο Αλμπέρτος Ναρ, με βασικό του θέμα τη ζωή των Εβραίων της Θεσσαλονίκης και τον αφανισμό τους επί Κατοχής, αλλά και με αναφορές στα χρόνια της εφηβείας του. Ο Ιγνάτιος Χουβαρδάς, με σταθερό μοτίβο την αναζήτηση της ερωτικής συντρόφου και τη διάσωση των ερωτικών του προσδοκιών. Ο Παναγιώτης Γούτας, που καλλιεργεί το μικρό αφήγημα αξιοποιώντας τα βιώματά του από τη ζωή της γειτονιάς ή από περιστατικά που συμβαίνουν στην τουριστική Χαλκιδική το καλοκαίρι.

Η αναφορά στους πεζογράφους της Θεσσαλονίκης δεν είναι ασφαλώς εξαντλητική. Υπάρχουν κι άλλοι αξιόλογοι εργάτες του πεζού λόγου, αλλά, όπως συμβαίνει σε κάθε αφιέρωμα, ο υποκειμενικός παράγοντας της επιλογής είναι αναπόφευκτος. Χρειάζεται όμως να δημοσιοποιήσω τα κριτήρια βάσει των οποίων θεωρώ έναν λογοτέχνη Θεσσαλονικιο: α) Να έχει γεννηθεί και να ζει στη Θεσσαλονίκη ή, εφόσον έχει εγκατασταθεί σ' άλλη πόλη (στην Αθήνα συνήθως), τα χρόνια που ζούσε στη Θεσσαλονίκη να είχε δημιουργήσει το μεγαλύτερο μέρος του έργου του. β) Ο λογοτέχνης να έχει από πολλά χρόνια εγκατασταθεί στη Θεσσαλονίκη, όπου ζει και δημιουργεί. Μ' αυτά τα κριτήρια δεν ανέφερα τους: Βασιλικό, Χειμωνά, Μίσσιο, Μπαμπατζάνη και Ζατέλη, που κάποιοι ίσως πιστεύουν ότι ανήκουν στη λογοτεχνία της Θεσσαλονίκης. Θα πρέπει επίσης να τονίσουμε ότι οι περισσότεροι πεζογράφοι της Θεσσαλονίκης καλλιεργούν το διήγημα παρά το μυθιστόρημα, ίσως γιατί είναι βιωματικοί, ίσως διότι υπήρξαν συσπειρωμένοι γύρω από περιοδικά, που δημοσιεύουν συνήθως μικρές αφηγηματικές φόρμες. Ανεξάρτητα πάντως από το θέμα, το χρόνο και τον τρόπο αφήγησης, η Θεσσαλονίκη, άλλοτε ως φόντο, άλλοτε σε πρώτο πλάνο κι άλλοτε ως ατμόσφαιρα, είναι πάντα παρούσα.

## **B. Ο Θράσος Καστανάκης (1901-1967)**

### **1. Βιογραφικά στοιχεία:**

Ο Θράσος Καστανάκης γεννήθηκε στα Ταταύλα της Πόλης το 1901. Αφού αποφοίτησε από την Ελληνογαλλική Σχολή της Κωνσταντινούπολης (Lycee National Francohellenique) πήγε στο Παρίσι μαζί με τους φίλους του Γιώργο Βακαλό και Αντώνη Γιαννίδη και γράφτηκε στη «Σχολή των ζωντανών Ανατολικών Γλωσσών», στη Σορβόνη (1919). Πήρε το πτυχίο του με τον -πρωτοφανή για τη συγκεκριμένη σχολή μέχρι τότε- βαθμό άριστα 10 (1921) και εγκαταστάθηκε μόνιμα στο Παρίσι.

Το 1921 πήρε τη θέση του επιμελητή στο τμήμα της Βυζαντινής και Νεοελληνικής Φιλολογίας της σχολής με διευθυντή τον (παλαιότερα δάσκαλό του) Ψυχάρη και το 1929 παντρεύτηκε τη φιλόλογο Αγγέλα Βαλειάδου. Πήρε διαζύγιο τρία χρόνια αργότερα για να παντρευτεί σχεδόν αμέσως τη μαθήτριά της πρώην γυναίκας του, Ελπίδα Μαυροειδή, που καταγόταν από το Κάιρο. Η Μαυροειδή στάθηκε μακροχρόνια σύντροφός του ως το θάνατό της από καρκίνο το 1964. Στην Ελλάδα επέστρεψε λίγο πριν την 28η Οκτωβρίου του 1940 και έζησε στην Αθήνα καθ' όλη τη διάρκεια της γερμανικής κατοχής. Μετά την απελευθέρωση γύρισε στο Παρίσι, όπου κατά τη διάρκεια του εμφυλίου ανέπτυξε πολιτική δράση υπέρ της Αριστεράς, συστήνοντας τη Δημοκρατική Ένωση Ελλήνων της Γαλλίας και καταγγέλλοντας τις διώξεις εναντίον των ομοϊδεατών του στην Ελλάδα, μέσω ομιλιών και δημοσιευμάτων σε αγγλικά και γαλλικά έντυπα. Στο Παρίσι πέρασε όλη την υπόλοιπη ζωή του, η οποία στάθηκε ιδιαίτερα μοναχική και επώδυνη μετά το θάνατο της δεύτερης γυναίκας του. Τα τελευταία χρόνια της ζωής του υπέφερε από αλκοολισμό και προσβλήθηκε από κύρωση του ήπατος, αρρώστια που τον οδήγησε στο θάνατο. Θάφτηκε στο Παρίσι.

## 2. Λογοτεχνική πορεία

Ο Θ. Καστανάκης ενδιαφέρθηκε από νωρίς για την πεζογραφία χάρη στον φιλικό δεσμό που ανέπτυξε με τον Λύσανδρο Πράσινο, καθηγητή του των γαλλικών στην Ελληνογαλλική Σχολή και συνεκδότη του πολιτικού περιοδικού «*Ο Λόγος*». Έτσι το πρώτο του διήγημα με τίτλο «Φοβισμένη ψυχή» έχει γραφτεί κατά τα μαθητικά του χρόνια (1918). Την εμφάνισή του στο χώρο της λογοτεχνίας την έκανε το 1921 με διήγημα «Ο καθένας μονάχος» στο περιοδικό του καθηγητή του, «*Ο Λόγος*», (αρ. 4) και μέσα στην ίδια χρονιά εξέδωσε στην Κωνσταντινούπολη την ποιητικής συλλογή «*Οι ερημίες του Ηλιόχαρου*», μέρη της οποίας είχε δημοσιεύσει νωρίτερα στο ίδιο περιοδικό. Ο ίδιος υπήρξε συνεκδότης και συγγραφέας του λογοτεχνικού περιοδικού «*Ο Διόνυσος*». Ο Καστανάκης όμως έγινε γνωστός στα ελληνικά γράμματα λίγο αργότερα (1924) όταν βραβεύτηκε σε διαγωνισμό μυθιστορήματος του εκδοτικού Οίκου Ζηκάκη αλλά κατέκτησε το πλατύ κοινό με την τηλεοπτική μεταφορά του μυθιστορήματος του «*Χατζή Μανουήλ*».

## 3. Εργογραφία

Έργα του είναι η ποιητική συλλογή «*Οι ερημίες του Ηλιόχαρου*» (1921) και τα μυθιστορήματα: «*Οι πρίγκηπες*» (1924) «*Στο χορό της Ευρώπης*» (1929) «*Η φυλή των ανθρώπων. Μυθιστόρημα της ελληνικής ζωής*» (1932). Εδώ ο Καστανάκης παρουσιάζει τις δύο ανθρώπινες φυλές, αυτή που οδηγείται από τα συμφέροντα και τις φιλοδοξίες της και εκείνη που σέρνεται από τα ένστικτα της και σβήνει μέσα σε ερωτική δίνη. Η πάλη ανάμεσα τους είναι χωρίς έλεος. Την οδηγούν δύο γυναικείες μορφές: η Αντωνιάδη-Πασά, ο αριστοκρατικός αδυσώπητος τύπος, και η Φρόσω, το φιλήδονο λαϊκό θηλυκό. Γυρίστηκε τηλεοπτική σειρά 15 επεισοδίων και προβλήθηκε στην ΕΤ-1, το 1995]. «*Ελληνικά χρώματα Α'. Μυστήρια της Ρωμοσύνης. Κι άλλα διηγήματα*» (1933) «*Ελληνικά χρώματα Β'. Μεγάλοι αστοί*» (1935) «*Ελληνικά χρώματα. Τον καιρό της ειρήνης*» (1942) «*Ο Χατζή Μανουήλ*» (1956) [Το έργο αυτό διαδραματίζεται στην Κωνσταντινούπολη κατά τη διάρκεια του Α' Παγκοσμίου Πολέμου. Ο Χατζημανουήλ είναι ένα φτωχόπαιδο που ανέρχεται οικονομικά και αποκτά δύναμη. Είναι ηθικά αδίστακτος, δεν διστάζει να ξεπουλήσει ακόμη και την γυναίκα του Τασούλα, στον Ιμπραήμ για να εξυπηρετήσει τους σκοπούς του. Μα ο δρόμος που πορεύεται με τόση συνέπεια τον οδηγεί στην αυτοκαταστροφή του. Γυρίστηκε τηλεοπτική σειρά 13 επεισοδίων και προβλήθηκε στην ΕΡΤ-1, το 1984] «*Η*

παγίδα» (1962) «Το κόκκινο άστρο» ( 1985). Σημαντικό μέρος του έργου του παραμένει ανέκδοτο

#### 4. Ο ξεχασμένος Θ. Καστανάκης

Ο Θράσος Καστανάκης είναι ίσως η πιο αδικημένη μορφή των νεοελληνικών γραμμάτων. Σαράντα χρόνια μετά το θάνατο του, το έργο του παραμένει είτε εξαντλημένο είτε αδημοσίευτο. Έγινε γνωστός το 1925 με το μυθιστόρημα του «Οι πρίγκιπες», το οποίο και βραβεύτηκε στο Διαγωνισμό Ζηκάκη, κάνοντας την ουσιαστική είσοδο του στα γράμματα και συντάσσοντας κατά κάποιον τρόπο το μανιφέστο της θρυλικής γενιάς του 30. Ο Στρατής Τσίρκας σημείωσε μάλιστα ότι ο χαρισματικός αυτός νέος άνδρας «ηγήθηκε στην απαγκίστρωση του μυθιστορήματος από την στατικότητα της ηθογραφίας, ενώ ταυτόχρονα προσπάθησε να καταργήσει τη σύγχυση μεταξύ μυθιστορήματος και νουβέλας.»

Κανένα όμως από τα μυθιστορήματα του δεν έτυχε της ευρείας λαϊκής αποδοχής, μιας τέτοιας αποδοχής που θα ήταν ικανή να μετατρέψει τον Καστανάκη από αγαπημένο των κριτικών σε αγαπημένο των αναγνωστών, όπως ο Μ. Καραγάτσης, ο Τάσος Αθανασιάδης, ο Ηλίας Βενέζης κλπ. Ο Καστανάκης, πάντα κατά τον Τσίρκα πάντα, διακρίνεται από έναν φυλετικό σχεδόν βιολογικό πεσιμισμό, ίσως και γι' αυτό το λόγο να θεωρείται και ο αυτόνομος, ο ελεύθερος της γενιάς του 30. Παράλληλα με τα λογοτεχνικά του έργα έγραψε κριτικά δοκίμια, άρθρα και μελέτες για περιοδικά όπως: «Νουμάς», «Κύκλος», «Ελεύθερα Γράμματα», «Επιθεώρηση Τέχνης». Στενή σχέση διατηρούσε επίσης με το θέατρο. Η γραφή του επηρεάστηκε από τη θεατρική τεχνική και συνεργάστηκε ως θεατρικός ανταποκριτής με παρισινά και αθηναϊκά περιοδικά. Έργα του μεταφράστηκαν στα γαλλικά και ιταλικά. Το λογοτεχνικό έργο του Θράσου Καστανάκη τοποθετείται στην παράδοση της ελληνικής λογοτεχνίας της διασποράς. Στα πρώτα του βήματα δέχτηκε ισχυρή επίδραση από το δάσκαλό του Γιάννη Ψυχάρη, του οποίου το έργο και την προσωπικότητα εκτιμούσε βαθύτατα, παρά τη μεταξύ τους σύγκρουση. Από τον Ψυχάρη ο Καστανάκης κληρονόμησε κυρίως την ισόβια επιλογή μιας τεχνητής δημοτικιστικής γλώσσας στο έργο του, καθώς επίσης την αναγωγή της Ελλάδας σε υπέρτατη Ιδέα, στην οποία ήταν ταγμένος σ' όλη τη διάρκεια της ζωής του. Το έργο του αποτελεί έκφραση της θεωρίας του για την ελληνικότητα και της ιδεολογικής μάλλον παρά βιωματικής νοσταλγίας του για τον ελληνικό χώρο. Φυσικοί δεσμοί τον συνέδεαν μόνο με τη γενέτειρά του, την οποία αναπολεί κυρίως στα έργα του της τελευταίας περιόδου. Παράλληλα διάχυτα είναι στο έργο του στοιχεία προερχόμενα από την ευρωπαϊκή παιδεία του, την χρόνια παραμονή του στη Γαλλία αλλά και την ιδεολογική του τοποθέτηση στο χώρο της Αριστεράς. Βασικός στόχος του είναι η μελέτη και κριτική των μηχανισμών της αστικής ζωής, με έμφαση στην αντίθεση ανάμεσα στην αστική και λαϊκή τάξη. Η πεζογραφία του ενσωματώνει πολλούς πειραματισμούς τεχνικής και ύφους, που κινούνται στα όρια της ρεαλιστικής ψυχογραφίας, με εμβόλιμα στοιχεία που παραπέμπουν στα λογοτεχνικά ρεύματα του αισθητισμού, του εξωτισμού και του μεσοπολεμικού μοντερνισμού.

#### 5. Βιβλιογραφία:

1. Γιάκος Δ.: «Καστανάκης Θράσος», «Μεγάλη Εγκυκλοπαίδεια της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας», τομ. 8, Χάρη Πάτση, Αθήνα
2. Ζήρας Α.: «Καστανάκης Θράσος», Εγκυκλοπαίδεια «Πάπυρος – Λαρούς - Μπριτάνικα», τομ. 32, Αθήνα, σ.595
3. Καλαντζοπούλου Β.: «Καστανάκης Θράσος», "Παγκόσμιο Βιογραφικό Λεξικό", 4. Αθήνα: Εκδοτική Αθηνών, 1985 και

4. Παγανός Γ.Δ.: «Θράσος Καστανάκης», στο «Η μεσοπολεμική πεζογραφία, από τον πρώτο ως τον δεύτερο Παγκόσμιο Πόλεμο (1914-1939)», τομ. Δ', Σοκόλης, Αθήνα 1992, σ.346-390

### **Συμπληρωματικά Κείμενα**

#### **1. Η στάση του αφηγητή μπροστά στην πραγματικότητα**

Χωρίς αμφιβολία δίπλα στον θεμελιακό ιδεολογικό παράγοντα και στις επιπτώσεις του πάνω στον προβληματισμό του συγγραφέα, ιδιαίτερη θέση κατέχει ο τρόπος με τον οποίο ο ίδιος ο συγγραφέας αντιμετωπίζει το περιβάλλον και το συνειδητοποιεί. Η συνειδητοποίηση αυτή του συγγραφέα δεμένη με την ιδεολογία του αποτελεί τη διανοητική μαγιά του λογοτεχνικού έργου, δίχως την οποία δεν είναι δυνατόν ένας μυθιστοριογράφος να πραγματοποιήσει έργο σαν αυτό που είχαν στο νου τους ο Θεοτοκάς, ο Τερζάκης και ο Βαρίκας.

Η ψυχαναλυτική προοπτική μέσα από την οποία βλέπουμε τον άνθρωπο μας έχει εξοικειώσει με την έννοια της ρεαλιστικής αποτίμησης του περιβάλλοντος εκ μέρους ενός ατόμου. Μάθαμε πως όταν το άτομο απειλείται δυσανασχετεί κοιτάζει να αποφύγει μια δυσάρεστη κατάσταση παρακάμπτοντας την ή αντίθετα κοιτάζει να ξεγελάσει τον εαυτό του υποκαθιστώντας τη δυσάρεστη αυτή κατάσταση με παραστάσεις καθησυχαστικές. Ο υπεύθυνος, φυσιολογικός άνθρωπος είναι σε θέση να καταβάλει την προσπάθεια ώστε να δει κατάματα την κατάσταση, να δει ρεαλιστικά και να επινοήσει μια διαδικασία ανάλογη με τις ικανότητες του για να καταργήσει τις δυσάρεστες πλευρές της.

Μπροστά σε μια δυσάρεστη κατάσταση, η άλλη λύση είναι να πείσει κανείς τον εαυτό του ότι δεν διατρέχει κανένα κίνδυνο, και επομένως δεν χρειάζεται να επιχειρήσει την εφαρμογή καμιάς πρακτικής ενέργειας, παρασταίνοντας στον εαυτό του ονειρικές αυταπάτες. Το όνειρο σαν προσωρινό μέτρο ασφάλειας δεν έχει τίποτα το ανώμαλο. Η ονειροπόληση έχει και αυτή τα δικαιώματα της σαν εκδήλωση προσδοκίας όπως και σαν απελευθέρωση προσωρινή παραπλήσια των υπερρεαλιστών. Η προσφυγή στο φανταστικό μπορεί να πραγματοποιηθεί από έναν αφηγητή προσφεύγοντας όχι μόνο προς τα εμπρός αλλά και προς τα πίσω. Σ' αυτή τη δεύτερη κατηγορία έχουμε την περίπτωση του ιστορικού μυθιστορήματος που ανασταίνει με τη φαντασία παρήγορες παραστάσεις από το παρελθόν.

Η εμπειρία της αυθεντικότητας βρίσκεται σε στενή σχέση με τις προηγούμενες εμπειρίες. Αισθανόμαστε άνετα μπροστά σε μια κατάσταση που μας καθησυχάζει χωρίς να μας προξενεί αισθήματα στέρησης ούτε φανταστικές και ονειρικές άμυνες, ζούμε τότε σε μια κατάσταση που την παραδεχόμαστε για αυθεντική πέρα από κάθε ανάγκη προσποίησης και απάτης. Όταν όμως βρίσκουμε την αυθεντικότητα στο παρελθόν και όχι στο σήμερα και δεν μας φτάνει η νοσταλγία για να ικανοποιήσουμε την οπισθοχώρηση στο χρόνο αλλά έχουμε ανάγκη από μια πληρέστερη αναπαράσταση του περασμένου παρήγορου κόσμου όπως συμβαίνει στο ιστορικό μυθιστόρημα τότε αυτό σημαίνει ότι τα ερεθίσματα της δυσάρεστης κατάστασης στην οποία βρισκόμαστε μας εκτοπίζουν οριστικότερα από το πραγματικό επίπεδο της ζωής προς το φανταστικό. Πρόκειται για ένα σχήμα που η κριτική έχει το δικαίωμα να δανειστεί από την κοινωνιολογία και από την ψυχανάλυση και που θα μπορούσε να βοηθήσει στην εξέταση εκείνου του μέρους της ελληνικής αφηγηματογραφίας που έχει σχέση με προβληματισμό και συνειδητοποίηση. Αυτό το σχήμα περιλαμβάνει τις βασικές τάσεις της πεζογραφίας στην αντιμετώπιση της πραγματικότητας: τα ρεαλιστικά έργα σαν το «Αργώ». «*Η ζωή εν τάφω*», τα ρεαλιστικά έργα που αναζητούν αυθεντικότητα σαν το «*Εκάτη*», έργα που ανασταίνουν μια καθησυχαστική παράσταση, αναζητώντας είτε την αυθεντικότητα

στα περασμένα όπως «*Το χρονικό μιας πολιτείας*», είτε φυλετικές αρετές όπως το «*Δαιμόνιο*» είτε ηρωικές πράξεις όπως «*Ο Βασίλης ο Αρβανίτης*».

## 2. Ζητήματα αφηγηματικής οικονομίας

Εάν θα μπορούσαμε υποθετικά πάντα να χαράζουμε δυο καμπύλες μέσα στις οποίες θα χωρούσε, θα μπορούσε να ενταχθεί και να παρουσιασθεί ένα αφηγηματικό έργο η μια από αυτές θα μπορούσε να αφορά στην εντονότερη ή χαλαρότερη στάση του συγγραφέα απέναντι στην πραγματικότητα. Η άλλη θα αφορούσε στην αφηγηματική δομή. Αυτή η δεύτερη καμπύλη προσδιορίζεται προπαντός από τον τρόπο έκθεσης των γεγονότων από αυτό που αποτελεί τη δράση, αν δηλαδή αυτά βρίσκονται σε μια ακολουθία [παρατακτική, γραμμική ή αντίθετα αν αποκτούν μια ανάπτυξη πιο σύνθετη σε χρόνους διαφορετικούς και σε ένα παιχνίδι οπτικής γωνίας οργανωμένο συνθετικά. Για παράδειγμα «*Το νούμερο 31328*» έχει μια διάταξη παρατακτική, αντίθετα το «*Αργώ*» οργανώνεται με μια δομή πιο σύνθετη, με εναλλασσόμενες προοπτικές. Η αφηγηματική παρατακτική διάταξη είναι φανερό πως αποτελεί μια πρωταρχική μέθοδο έκθεσης και παρουσιάζει λιγότερες δυσκολίες στον αφηγητή, ιδιαίτερα όταν μιλάει σε πρώτο πρόσωπο και εξιστορεί τα καθέκαστα με χρονολογική σειρά.

Η σύνθετη δομή είναι εκείνη που μετακινεί τον αναγνώστη από τον ένα χώρο στον άλλο, εισχωρώντας στα αισθήματα και στις σκέψεις του ενός προσώπου που είναι άγνωστο στο άλλο, παρακολουθώντας γεγονότα που συμβαίνουν την ίδια στιγμή σε δυο διαφορετικούς χώρους, είναι αυτό που ο Θεοτοκάς ονόμασε «*ταυτοχρονισμό*». Και πραγματικά ο μυθιστοριογράφος της «*ορθόδοξης παράδοσης*» γνωρίζει όλες τις σκέψεις όλων των προσώπων του, όλα τους τα μυστικά και τα κρατά κρυφά, από κάποια μερίδα του φανταστικού του πληθυσμού. Από αυτές τις δυο ακραίες περιπτώσεις γίνεται φανερή η σημασία που αποκτά το πρόσωπο που διηγείται. Η πιο απλή λύση εδώ είναι η αφήγηση σε πρώτο πρόσωπο: ένας αυτόπτης μάρτυρας που είναι δύσκολο να είναι παντογνώστης περιγράφει μια δράση, όπου ο πρωταγωνιστής είναι ο ίδιος ή πρόσωπα του περίγυρου του, καμιά φορά μπορεί να μην έχει ορθή αποτίμηση των συμβάντων, να μην τα καταλαβαίνει ο ίδιος, ενώ ο αναγνώστης τα καταλαβαίνει, παρά το γεγονός ότι του τα μεταφέρει ο πρωταγωνιστής αφηγητής.

Το πρώτο πρόσωπο μπορεί να είναι πραγματικό, όσο και πλαστό. Δίχως γι' αυτό να είναι λιγότερο πειστικό. Ωστόσο, έργα που θα μπορούσαν να είναι γραμμένα σε πρώτο πρόσωπο, χάρη στο σκάψιμο του μέσα κόσμου που κάνουν, έργα για παράδειγμα ενός «*εσωτερικού*» πεζογράφου, όπως ο Ν.Γ. Πεντζίκης, είναι απροσδόκητα γραμμένα σε τρίτο πρόσωπο, σε μια προσπάθεια αποστασιοποίησης του συγγραφέα από τον πρωταγωνιστή, που δεσπάζει μονάχος στη σκηνή. Δίπλα σ' αυτή την αμετακίνητη σκοπιά, την καθηλωμένη σε έναν ήρωα, που μπορεί να είναι και ο αφηγητής, έχουμε την περίπτωση, όπου ο αφηγητής απαγκιστρώνεται από τον ήρωα και από άλλους ενδεχόμενους ήρωες χρησιμοποιώντας το τρίτο πρόσωπο, έτσι του δίνεται η δυνατότητα, να μετατοπίζεται απ' τον ένα ήρωα στον άλλο παίζοντας με το χρόνο, όπως ο ίδιος θέλει. Το τρίτο πρόσωπο προσφέρει και την ευκαιρία για μια φαινομενική αμεροληψία, ενώ το πρώτο κατά κανόνα μεροληπτεί.

Το πρώτο πρόσωπο και το τρίτο πρόσωπο αποτελούν αντίστοιχες οπτικές γωνίες. Μπορούμε να πούμε, ότι η οπτική γωνία του πρώτου προσώπου είναι άκαμπτη, ενώ του τρίτου προσφέρει πολλαπλές ευκαιρίες εκμετάλλευσης του αφηγηματικού υλικού, δεν παύει να ανταποκρίνεται στην αλήθεια και η περίπτωση ενός τρίτου προσώπου άκαμπτου, που έχει παραιτηθεί από τη μετακίνηση της οπτικής γωνίας, από τη δυνατότητα δηλαδή, που το τρίτο πρόσωπο ακριβώς προσφέρει.



**Ο Χαμσουνικός πυρετός και οι υποτροπές του** Α. Καστρινάκη  
**ΕΛΕΥΘΕΡΟΤΥΠΙΑ - 28/02/2004**

«Είχα ένα φίλο που τον αγαπούσα πολύ. Μ' αγαπούσε κι αυτός, αλλά περισσότερο από μένα αγαπούσε το Χάμσουν». Έτσι ξεκινά ένα διήγημα του Γ. Κοτζιούλα το 1933. Και περιγράφει έναν νέο που λάτρευε τον εν λόγω συγγραφέα, διάβαζε ξανά και ξανά τα βιβλία του, μιλούσε ασταμάτητα γι' αυτόν και είχε πάθει κάτι σαν μετάλλαξη της προσωπικότητας του: δεν ήξερε κι ο ίδιος, λέει, αν ήταν ο εαυτός του «ή ένας ήρωας του Χάμσουν παραπλανημένος στην Αθήνα<sup>1</sup>».

Φαίνεται πως ο «φίλος» του Κοτζιούλα δεν απέχει πολύ από την πραγματικότητα: ο Κνουτ Χάμσουν είχε όντως φανατικούς λάτρεις στην Ελλάδα του μεσοπολέμου. Και όχι μόνο τότε. Ίσως κανένας άλλος συγγραφέας δεν άσκησε τόση επιρροή στον ελληνικό 20<sup>ο</sup> αιώνα όσο ο Νορβηγός νομπελίστας του 1920. Επιρροή σε συγγραφείς και αναγνωστικό κοινό, σε λόγιους με υψηλή μόρφωση και σε λαϊκούς αναγνώστες εξίσου. Το ξεκίνημα του αιώνα έφερε ήδη την πρώτη του απόδοση στα ελληνικά. 1902 μεταφράστηκε η περιπαθής ερωτική νουβέλα *Βικτώρια*, τέσσερα μόλις χρόνια μετά το πρωτότυπο<sup>2</sup>. Ακολούθησαν πολλές και αλλεπάλληλες μεταφράσεις άλλων ή και των ίδιων κάποτε έργων. Ένας συγγραφέας, ο Β. Δασκαλάκης, κατελιημένος προφανώς από το πάθος, έμαθε νορβηγικά επί τούτου, για να τον μεταφράσει, κάποιος ποιητής-εν-τω-γεννάσθαι, ο Μ. Αναγνωστάκης, αγάπησε θερμά μια ηρωίδα του (καμιά γυναίκα δεν αγάπησε στη ζωή του όπως αυτή, λέει)<sup>3</sup>, κι ένας τολμηρός νεαρός, που κατόπιν έγινε ο Ι. Καμπανέλλης, αποδίδει τον νεανικό «τυχοδιωκτισμό» του (αυτόν που τον έστειλε στο Μαουτχάουζεν) στα χαμσουνικά διαβάσματά του<sup>4</sup>. Το όλο φαινόμενο απέκτησε και όνομα: «χαμσουνικό πυρετό» το βάφτισε ο Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, που παραδέχεται ότι τον άρπαξε κι ο ίδιος<sup>5</sup>. Η λάμψη ή

<sup>1</sup> Γ. Κοτζιούλας: «*Η αγάπη του φίλου μου*», *Νέα Εστία* 13 (1933), σ. 244-246. Το κείμενο το έχει επισημάνει ο Π. Μουλλάς, «*Αλήτενε τότε ο Κνουτ Χάμσουν*», *Η μεσοπολεμική πεζογραφία*, Α', Αθήνα (Σοκόλης) 1993, σ. 50.

<sup>2</sup> Τη μετάφραση στον *Διόνυσο*, Β' (1902), υπογράφουν οι Γ. Β. και Μ [= Μπόεμ = Δημήτρης Χατζόπουλος]. Τις πρώτες μεταφράσεις τις σημειώνει ο Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος: «*Απόψεις του έργου του Χάμσουν*», *Τα πρόσωπα και τα κείμενα*, Στ', *Ελληνικά και ξένα*, Αθήνα χ.χ. [1956], σ. 223.

<sup>3</sup> Μ. Αναγνωστάκης: «*Μετά από χρόνια κατάλαβε πως καμιά δεν αγάπησε όπως την Εδουάρδα*», *ΥΓ*. [1983], Αθήνα 1992, σ. 14. Πβ. την εξομολόγηση του ίδιου «*Είμαι αριστερόχειρ, ουσιαστικά*», *Εντευκτήριο*, τχ. 71 (2005), σ. 30: «*Ο Χάμσουν εκείνη την εποχή, στον μεσοπόλεμο, ήταν κατεξοχήν ο ευνοούμενος της γενιάς μας, τον διαβάσαμε μανιωδώς. Εγώ τον διάβασα δεκάξι, δεκαοχτώ χρονώ τον Πάνα και ερωτεύτηκα την Εδουάρδα, ένα κορίτσι το οποίο μου ταίριαζε και την αγάπησα μέσα από το μυθιστόρημα*».

<sup>4</sup> Ι. Καμπανέλλης: «*Χρωστάω πολλά στην έπαρση μου*», συνέντευξη στον Γ. Σαρηγιάννη, *Τα Νέα*, 31.12.1999. Ο συγγραφέας αφηγείται πώς βρέθηκε στο στρατόπεδο συγκεντρώσεως και καταλήγει: «*Όλος αυτός ο τυχοδιωκτισμός ήταν αποτέλεσμα των διαβασμάτων που είχα κάνει. Και ειδικά ενός συγγραφέα που τότε διάβαζα πολύ και που με ερέθιζε στη ζωή, του Κνουτ Χάμσουν, μ' αυτούς τους περιπλανώμενους διανοούμενους αλήτες που ήταν οι ήρωες του*». Ευχαριστώ την Π. Ταμπακάκη, που μου υπέδειξε την παραπομπή.

<sup>5</sup> Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, ό.π., σ. 220-228 (κείμενο του 1952). Ο ίδιος κριτικός έχει ονομάσει το φαινόμενο «*ψύχωση Hamsum*, ένα είδος υπερβόρειου αλκολισμού», *Τα*

τουλάχιστον η αναγνωσιμότητα του Χάμσουν δεν φαίνεται να ζημιώθηκε από την ανοιχτή σύμπλευση του με τον ναζισμό, που του στοίχισε την ανυποληψία στην πατρίδα του και το παγκόσμιο μούδιασμα<sup>6</sup>. Το 1945 συναντάμε σε ένα αφήγημα μια περιγραφή των δεινών της Κατοχής με χαμσουνικό τρόπο<sup>7</sup>, ενώ ακόμα και ένας τόσο συνειδητός τεχνίτης όσο ο Κ. Πολίτης συνεχίζει το 1946 να χρησιμοποιεί χαμσουνικά σκηνικά και μοτίβα στα έργα του<sup>8</sup>. Το 1954, όταν οι εκδόσεις «Σύγχρονη λογοτεχνία» ανατυπώνουν τα μυθιστορήματα του Χάμσουν, συντάσσουν τη βιογραφία του, εντέχνως παρακάμπτον την επονεϊδιστη φάση<sup>9</sup>. Ο συγγραφέας συνεχίζει να έχει αφοσιωμένους φίλους σε όλα τα μήκη και τα πλάτη της Ελλάδας, από την παρέα του Σ. Ασδραχά στη Λευκάδα<sup>10</sup> έως τη Μ. Δούκα στα Χανιά<sup>11</sup> ή τη Μ. Παπαγιάννη, κατόπιν Ηλιού, στην Αθήνα και στον Πύργο («με αναστάτωνα», λέει η τελευταία, καθώς «ανταποκρινόταν στους ερωτικούς καημούς μου»)<sup>12</sup>. Ο ποιητής Κ. Παπαγεωργίου δηλώνει επίσης πως την εφηβεία του, γύρω στο '60, την πέρασε κι αυτός υπό την καθοδήγηση του Νορβηγού<sup>13</sup>.

Το 1967, πάλι, ένας θεατρικός συγγραφέας, ο Β. Ζιώγας, γράφει την *Κωμωδία της μύγας*, ένα κομμάτι θεάτρου του παραλόγου<sup>14</sup>, ληλατώντας κανονικά το διήγημα

*πρόσωπα και τα κείμενα, Β', Ανήσυχα χρόνια*, Αθήνα 1943, σ. 54-55. Ο Κ. Στεργιόπουλος κάνει λόγο για «χαμσουνική υστερία», *Χρονικό '74*, σ. 51.

<sup>6</sup> Ενδιαφέρουσα για το χαμσουνικό πάθος, που δεν υποχώρησε από τη σύμπλευση του συγγραφέα με τον ναζισμό, είναι η μαρτυρία του Ε. Χ. Γονατά από συζήτηση του με τον (κομμουνιστή) Γ. Κοτζιούλα, όταν ο Γονατάς του επεσήμανε ότι ο Χάμσουν υποστήριξε τους ναζί, εκείνος «έκανε πως δεν το άκουγε». Συνέντευξη στην Α. Νάτσινα, *Τα Νέα*, 11.10.2003.

<sup>7</sup> Ν. Γαλάζης: *Η πίπα του πατέρα μου*, Αθήνα 1948 (γρ. 1945). Στρατοκόπος γυρνά στους δρόμους, διαρκώς πεινασμένος, φιλοσοφώντας και σαρκάζοντας.

<sup>8</sup> Στην «Κορομηλιά», 1946, ο Κ. Πολίτης χρησιμοποιεί στοιχεία από τη *Βικτώρια* του Χάμσουν.

<sup>9</sup> Κ. Χάμσουν, *Μυστήρια*, μτφ. Β. Δασκαλάκη, Αθήνα 1954, σ. 7-8.

<sup>10</sup> Σ. Ασδραχάς, «*Δέσποινα Θεμελή-Κατηφόρη (1931-1988)*», στον ομώνυμο τόμο, Αθήνα 2005, σ. 34, όπου ο Σ. Ασδραχάς αναφέρεται στις εφηβικές αναγνώσεις της: Ντοστογιέφσκι, Κνουτ Χάμσουν, Ρομαίν Ρολλάν.

<sup>11</sup> Μ. Δούκα: *Τα μαύρα λουστρίνια*, Αθήνα 2005. Η συγγραφέας ξεκινά αυτή την οιονεί αυτοβιογραφία της με το κεφάλαιο «*Μια κοινότατη μύγα μετρίου μεγέθους*», που διάβαζε στα κλεφτά όταν έδινε εισαγωγικές εξετάσεις για το Πανεπιστήμιο (1965;), αναφέρεται στην υπόθεση του διηγήματος και στην προσπάθειά της να μπει στο νόημα του.

<sup>12</sup> Ιδιωτική επιστολή, 6.3.2006. Η Μ. Ηλιού σε συνομιλία μας μου είπε ότι στην αλληλογραφία της με τη στενή της φίλη Μ. Ηλιού, το 1949, η τελευταία παρατήρησε ότι «χαμσουνίζει».

<sup>13</sup> Κ. Γ. Παπαγεωργίου: «*Ο Παν του Κνουτ Χάμσουν. Η αποθέωση του παγανιστικού αισθησιασμού*», εισαγωγή στο Κνουτ Χάμσουν, *Ο Παν*, μτφ. Π. Νιρβάνας (1903), Αθήνα 2005, σ. 7-20.

<sup>14</sup> Β. Ζιώγας: «*Το προξενιό της Αντιγόνης. Η κωμωδία της μύγας*», Αθήνα 1980, σ. 40-79. Στο μονόπρακτο του Ζιώγα κάποιος ανακριτής εξετάζει έναν κατηγορούμενο για τη δολοφονία της γυναίκας του. Στην πορεία της κωμωδίας ο θεατής αντιλαμβάνεται ότι η φερόμενη ως σύζυγος ήταν απλώς μια μύγα, με την οποία ο ήρωας είχε «συμβιώσει» για κάποιο διάστημα. Η ιστορία του Χάμσουν συνίσταται σε μια πρωτοπρόσωπη αφήγηση, όπου ο αφηγητής δηλώνει από την αρχή την ταυτότητα της

του Χάμσουν «Μια κοινότατη μύγα μετρίου μεγέθους», που αφορά την οιονεί ερωτική σχέση ενός άντρα με μια μύγα<sup>15</sup>. Το ίδιο διήγημα πάντως προβληματίζει και τη Μ. Δούκα τόσο ώστε να το θυμάται ακόμα και σήμερα<sup>16</sup>. Τέλος, μια χαριτωμένη λεπτομέρεια: στο χωριό της Νορβηγίας Χαμαρέν, όπου μεγάλωσε ο Χάμσουν, το άγαλμα του είναι φτιαγμένο από Έλληνα γλύπτη<sup>17</sup>.

Ωστόσο δεν πρόκειται για μια ειδική εκλεκτική συγγένεια Ελλάδας Νορβηγίας. Ολόκληρη η Ευρώπη έζησε για χρόνια στον αστερισμό του Χάμσουν, με πρώτη σε θερμότητα δεξίωσης χώρα τη Γερμανία, όπου κάποιιο τον αγάπησαν τόσο, ώστε να τον συγκρίνουν άνετα ακόμα και με τον μεγάλο Γκαίτε. Έως σήμερα βρίσκει κανείς όχι λίγες μελέτες αφιερωμένες στο ιδιόρρυθμο τέκνο της Νορβηγίας, που εστιάζουν στον μοντερνισμό του είτε στον αντι-ολοκληρωτικό κατά βάθος –λένε– ατομοκεντρισμό του.

Ο Χάμσουν είναι ένας κατεξοχήν ερωτικός συγγραφέας. Αν σήμερα τον συνδέουμε αποκλειστικά με τον λεγόμενο «αλητισμό», αυτό συνέβη, εν μέρει τουλάχιστον, από παρεξήγηση. Ο Β. Δασκαλάκης μεταφράζει το 1925 ως Ένας αλήτης παίζει με σουρντίνα έναν τίτλο που μιλά απλώς για έναν «στρατοκόπο»: *En vandrer spiller med sordin (A Wanderer Plays on Muted Strings)*, ενώ ο ίδιος κάπου μέσα στο βιβλίο υποσημειώνει: «Το αλήτης (και δω και στον τίτλο και παντού) το βάνω με την παλιά σημασία της λέξης, που σημαίνει τον άνθρωπο που δεν κάθεται σ' ένα μέρος παρά όλο τριγυρίζει. Η λέξη που ταίριαζε να βάλω και που δεν έβαλα για τεχνικούς λόγους του ξώφυλλου είναι: στρατοκόπος»<sup>18</sup>. (Δεν είναι βέβαια ακριβώς τεχνικοί οι λόγοι του μεταφραστή μας: και μέσα στο κείμενο αρέσκειται να μεταφράζει με τον ίδιο τρόπο: «Κι είπα από μέσα μου: Όχι δε βαδίζει κανείς μόνο σε ρόδα, όταν βγαίνει στην αλητεία!». Αντί για: «Όταν παίρνει τους δρόμους» ή «όταν βγαίνει στις στράτες»<sup>19</sup>). Το έργο πράγματι μόνο με την αρχαία έννοια της αλητείας, που ισοδυναμεί με περιπλάνηση, έχει σχέση: ήρωας είναι ένας διανοούμενος που αποφασίζει να φύγει απ' την πόλη, να βγει στη φύση, για να βρει την ψυχική του γαλήνη. Κατοικεί για ένα διάστημα σε καλύβες, παρατηρεί τη φύση και θρέφεται απ' τους καρπούς της. Κυρίως όμως γίνεται θεληματικά ένας σκληρά εργαζόμενος εργάτης γης, δουλεύει σε χτήματα ή στο ποτάμι, όχι σταθερά σε ένα μέρος, αλλά πάντως δεν βρίσκεται στιγμή χωρίς σκληρή απασχόληση. Άρνηση του πολιτισμού και επιστροφή στη γη: αυτό είναι το απόσταγμα του έργου.

Ενδιαφέρον είναι ότι το ίδιο μυθιστόρημα μεταφράζεται παράλληλα από άλλον μεταφραστή, τον Γ. Κότσικα, ως *Ο Αλήτης*, και πρέπει να εκδίδεται λίγο μετά τη

---

καινούριας «γνωριμίας» του, πως πρόκειται για μύγα, αλλά σύντομα αποκτά γι' αυτόν ιδιότητες συμβίας. Ο Ζιώγας δεν δηλώνει την αφετηρία της έμπνευσης του.

<sup>15</sup> Κ. Χάμσουν: «Μια κοινότατη μύγα μετρίου μεγέθους», *Διηγήματα*, μτφ. Ι. Γρυπάρη, Αθήνα 1930, σ. 139-147.

<sup>16</sup> Βλ. σημ. 11.

<sup>17</sup> Lars Frode Larsen: “Knut Hamsun”. Ο Έλληνας γλύπτης αναφέρεται από τον νορβηγό συντάκτη του άρθρου (<http://odin.dep.no/odin/engelsk/norway/history>) ως Georg Themistokles Malto.

<sup>18</sup> Κ. Χάμσουν: *Ένας αλήτης παίζει με σουρντίνα*, μτφ. Βάσος Δασκαλάκης, Αθήνα 1925, σ. 242.

<sup>19</sup> *Ένας αλήτης παίζει με σουρντίνα*, ό.π., σ. 13. «Wenn man wandert», μεταφράζει ο γερμανός I. Sandmeier, αποδίδοντας τον τίτλο *Gedaempftes Saitenspiel* [περίπου: σβησμένη μουσική] και την τριλογία *Der Wanderer*, Μόναχο 1943, σ. 137.

μετάφραση του Δασκαλάκη<sup>20</sup>. Ο τίτλος αυτός υποθέτω ότι αποδίδει τον τίτλο της τριλογίας (γερμανικά: *Der Wanderer*), με αυτή τη χαρακτηριστική απόκλιση από την απλή περιπλάνηση στην πιο πικάντικη αλητεία<sup>21</sup>.

Είναι σαφές, πιστεύω, ότι η μεταφραστική αυτή επιλογή, αυθαιρεσία όσον αφορά το πρωτότυπο, συμβάδιζε με μια τάση του μεσοπολέμου, της δεκαετίας του '20 περισσότερο: την αγάπη του περιθωρίου. Όχι μονάχα ελληνική η τάση αυτή, γέννησε σε διάφορα μέρη της Ευρώπης κινήσεις και έργα που αξιοποιούσαν την εναλλακτική –έστω ότι– δυναμική των εκτός αστικής κοινωνίας στρωμάτων. Τότε προέκυψαν πράγματι και στην ελληνική λογοτεχνία όχι λίγοι αλήτες, σύμβολα ιδιόρρυθμα –πριν τον σοσιαλιστικό ρεαλισμό– κοινωνικής αμφισβήτησης<sup>22</sup>. Έτσι λοιπόν ο Χάμσον της μελαγχολικής περιδιάβασης στη φύση ανασηματοδοτήθηκε για να ταιριάξει με ένα καινούριο γούστο. Όταν το γούστο άλλαξε, για μερικούς τουλάχιστον, μέσα στη δικτατορία του Μεταξά, παράγονται και άλλου τύπου αναγνώσεις, φευ ακριβέστερες: «Το να γυρίζει κανείς τον κόσμο και να χάνεται παντού και να εκπλήττεται και να θαυμάζει την ποικιλία της ζωής με τα πάθη της, είναι καλό. Όμως το να γυρίζει κανείς σπίτι του, σπρωγμένος και φλογισμένος από τη φωτιά της νοσταλγίας και να πάγει στο δάσος να κόψει δέντρα, να σκάψει το πατρικό του χώμα, να φτιάσει σιτάρι και καλύβι, είναι ακόμα καλύτερο. (...) Το πιο υψηλό και το πιο καλό απ' όλα είναι η εργασία. Τίποτα δε μπορεί να παραβληθεί με την ησυχάζουσα και ευλογημένη της δύναμη. Ο Κνουτ Χάμσον το λέγει σε κάθε γραμμή του μεγάλου της ζωής του έργου»<sup>23</sup>. Αυτά το 1939 από την Σίτσα Καραϊσκάκη, κατόπιν δωσίλογη επί Κατοχής.

Εκτός από τη μετάφραση του Δασκαλάκη και του Κότσικα, πάντως, τον μύθο του αλητισμού τον υποβοήθησε και ο Α. Χουρμούζιος. Στο άρθρο του «*Λογοτεχνική αλητογραφία*», 1940, αναφέρεται στη γοητεία που ασκούν από το 1920 και εξής οι βορινές λογοτεχνίες (προεπαναστατική ρωσική και σκανδιναβική) στην Ελλάδα, δηλαδή σε έναν κοινωνικό σχηματισμό που δεν έχει τη δύναμη να εκθρέψει κάτι πέρα από τον υποκειμενισμό, την ηθογραφία ή τον ατομικό επαναστατισμό. Την αλητογραφία τη θεωρεί φυγή από το σύγχρονο και από το πολύπλοκο. Αλλά η ελληνική εκδοχή της, λέει, δεν είναι καν γνήσια, είναι μια απομίμηση με τύπους «*ασύδοτους κι αυθαίρετους που σήμερα μπορεί να είναι αλήτες κι αύριο φιλήσυχοι αστοί, κατά τα κέφια του συγγραφέα, και που αν μας παρουσιάζονται κουρελήδες κι αζούριστοι στις σελίδες των βιβλίων είναι γιατί θέλουν να μεταφέρουν κάποιον ήρωα του Γκόρκι ή του Χάμσον από τα βορινά πλάτη στα δικά μας*»<sup>24</sup>. Δυστυχώς ο

<sup>20</sup> Στο βιβλίο προτάσσεται ένα «*Σημείωμα του εκδότη*», όπου αναφέρεται το μυθιστόρημα του Χάμσον και με τον τίτλο *Ένας αλήτης παίζει με σουρντίνα*, άρα η μετάφραση του Δασκαλάκη του είναι γνωστή.

<sup>21</sup> Υπάρχει ένα εκτενές διήγημα του Χάμσον, που διαδραματίζεται στην Αμερική, στο οποίο οι ήρωες είναι πιο κοντά στην έννοια του αλήτη. Μεταφράζεται ως «*Αλητεία*» από τον Λ. Κουκούλα στο *Η βασίλισσα του Σαβά και άλλα διηγήματα*, Αθήνα 31928, αλλά δεν φαίνεται να είναι από τα κείμενα του Χάμσον που επηρέασαν αυτή την εποχή.

<sup>22</sup> Π. Μουλλάς: «*Αλήτευσε τότε ο Κνουτ Χάμσον*», ό.π., σ. 47-60. Χ. Ντουνιά, «*Αλήτες και προλετάριοι*», *Λογοτεχνία και πολιτική. Τα περιοδικά της αριστεράς στο μεσοπόλεμο*, Αθήνα 1996, σ. 46-53.

<sup>23</sup> Σ. Καραϊσκάκη: «*Κνουτ Χάμσον, ο ποιητής του ύμνου της ζωής*», *Πνευματική Ζωή*, Γ', τχ. 57 (25.11.1939), σ. 296-297.

<sup>24</sup> Α. Χουρμούζιος: «*Λογοτεχνική αλητογραφία*», *Νέα Εστία* 27 (1.1.1940), σ. 40-43.

Χουρμούζιος δεν αναφέρει ούτε έναν τίτλο έργου, για να δούμε ποια ακριβώς κείμενα έχει κατά νου.

Μετά τον πόλεμο περιγράφει πια και ο Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος τον ιδιόρρυθμο τύπο του Χάμσουν ως αλήτη: «*Ωστόσο, ο 'αλήτης' είναι η παντοτινή του αγάπη. Ένας άνθρωπος αλλοσούσουμος, με φερσίματα και καμώματα αλλόκοτα*» κλπ.<sup>25</sup> . Ας επισημάνουμε ωστόσο ότι ο δοκιμογράφος έβαζε τον όρο «αλήτης» σε εισαγωγικά. Αναγνώριζε δηλαδή τη συμβατικότητα του, ότι δεν ανταποκρινόταν ακριβώς στον ανθρώπινο τύπο που καθιέρωσε ο Χάμσουν.

Το νήμα το συνεχίζει ο Π. Μουλλάς, 50 περίπου χρόνια μετά τον Χουρμούζιο, αναλύει το χαμσουνικό φαινόμενο, υιοθετώντας την προβληματική του αριστερού κριτικού ως προς τη «φυγή» και την περιγραφική γλαφυρότητα του Παναγιωτόπουλου ως προς τον ανθρώπινο τύπο. Ο αλήτης όμως πια τίθεται εκτός εισαγωγικών: «*Σύμβολο νεορομαντικής φυγής, ο αλήτης του Χάμσουν περιπλανιέται επίμονα μέσα στις σελίδες της λογοτεχνίας μας, επιβάλλοντας την πληθωρική και ανέμελη παρουσία του*» (...), «*περιπλανιέται υπακούοντας στον δαίμονα της φυγής*»<sup>26</sup> .

Ωστόσο, το θέμα του «αλητισμού» έχει απορροφήσει, σχεδόν μέχρι εξαφανίσεως, στη βιβλιογραφία μας το θέμα του έρωτα. Μια μικρή φράση του αφιερώνει όλη κι όλη ο Χουρμούζιος: «*η αλητογραφία απομονώνεται σε περιοχή που δεν ενδιαφέρει παρά το συναίσθημα. Ελάχιστα κινεί τη σκέψη και ελάχιστα παρωθεί στη σπουδή της κοινωνικής μας ζωής*». Αυτό το προσυπογράφει και ο Π. Μουλλάς, κάτι που παραμένει και η μοναδική αναφορά στα «*συναίσθηματα*» εκ μέρους του νεότερου μελετητή<sup>27</sup> . Ο Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος πάλι το 1952 αναφέρει τον έρωτα μόνο παρεμπιπτόντως, όταν ανάμεσα σε πολλά και διάφορα αισθήματα των ηρώων του Χάμσουν κάνει λόγο και για την τάση τους «*να παραφρονούν από έρωτα και με την ίδια ευκολία να λησμονούν και να πηδούν από αγάπη σε αγάπη*»<sup>28</sup> . Ας αφήσουμε κατά μέρος προς το παρόν ότι το χαρακτηριστικό των χαμσουνικών ηρώων είναι ακριβώς το αντίθετο, ότι είναι «*σκλάβοι της αγάπης*», όπως το θέλει και ο τίτλος ενός διηγήματος του<sup>29</sup> , και ας κρατήσουμε την ελάχιστη έκταση που καταλαμβάνει στον λόγο του Παναγιωτόπουλου το θέμα αυτό.

Εντέλει ο μόνος κριτικός που του αποδίδει τη δέουσα βαρύτητα είναι ο Α. Σαχίνης: «*Μόνιμο σχεδόν ψυχικό κλίμα στην πεζογραφία του Hamsun είναι ένας ανικανοποίητος έρωτας. Οι ήρωες του, οιστρηλατημένοι από τα ακαθόριστα οράματα μιας ξέφρενης και ξεστρατισμένης από την ισορροπία φαντασίας, πάσχουν υποβάλλοντας τον εαυτό τους σε χίλιες δυο ψυχικές και συναισθηματικές περιπέτειες*»<sup>30</sup> . Το χαρακτηριστικό του συγκεκριμένου κριτικού είναι η παντελής απουσία σχέσης του με την αριστερά.

Από μian άποψη είναι φυσικό: η αριστερά απαξιοί να μιλά για έρωτες και ερωτικά μυθιστορήματα. Σύμπασα η κοινωνιολογίζουσα κριτική (συμπεριλαμβάνω και τον Παναγιωτόπουλο) προτιμά να επικεντρώνει το ενδιαφέρον της σε πιο πολιτικά ενδιαφέρουσες όψεις του φαινομένου, έστω κι αν έτσι διογκώνει ή και κατασκευάζει

<sup>25</sup> Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος: «Απόψεις του έργου του Χάμσουν», ό.π., σ. 225.

<sup>26</sup> Π. Μουλλάς: «Αλήτευε τότε ο Κνουτ Χάμσουν», ό.π., σ. 48.

<sup>27</sup> Π. Μουλλάς: ό.π., σ. 48.

<sup>28</sup> Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, «Απόψεις του έργου του Χάμσουν», ό.π., σ. 226.

<sup>29</sup> Το ομώνυμο διήγημα της συλλογής *Σκλάβοι της αγάπης και άλλα διηγήματα*, μτφ. Β. Δασκαλάκης, Αθήνα 1926.

<sup>30</sup> Α. Σαχίνης: «Μεταβατικά χρόνια της νεοελληνικής πεζογραφίας» (γρ. 1944-1945), *Αναζητήσεις*, Θεσσαλονίκη 1978, σ. 38.

καταστάσεις. Οι πιο αυθόρμητοι αναγνώστες πάντως, έστω και της αριστεράς, δεν αποκρύπτουν την ερωτική σαγήνη που τους έχει ασκήσει ο μυθιστορηματικός κόσμος του Νορβηγού. Ο «*φίλος*» του Κοτζιούλα, για τον οποίο μιλήσαμε αρχικά, αναπτύσσει μια μικρή πραγματεία για τους έρωτες στον Χάμσουν που είναι «*οι πιο ανθρώπινοι απ' όσους έχω συναντήσει σε βιβλία*». Ο έφηβος Αναγνωστάκης αγάπησε, όπως είπαμε, μια χάρτινη ηρωίδα σαν να ήταν πρόσωπο υπαρκτό, η Μ. Ηλιού αναγνωρίζει πως ο συγγραφέας μας «*ανταποκρινόταν στους ερωτικούς καημούς*» της, ενώ από τις εσχατιές του ελληνόφωνου χώρου ο Κ. Μόντης μνημονεύει με συγκίνηση τον έρωτα της Βικτώριας και του Γιοχάνες πολλά χρόνια αφού είχε διαβάσει το βιβλίο<sup>31</sup>. Ο Κ. Παπαγεωργίου, πάλι, εγκρατής στην περί αλητισμού βιβλιογραφία, το λέει πιο διστακτικά, αποδίδοντας την επιρροή του Χάμσουν κατά την εφηβεία του κυρίως στον «*περίεργα υποσκαπτικό των κοινωνικών στερεοτύπων αέρα που απέπνεε το έργο του Νορβηγού συγγραφέα*», αλλά και «*σκέφτομαι τώρα, σ' έναν διάχυτο, θατολμούσα να χαρακτηρίσω παγανιστικό, αισθησιασμό που 'ύγραινε' την ατμόσφαιρα*»<sup>32</sup>.

Ωστόσο στην αυγή του 21<sup>ου</sup> αιώνα μπορούμε ίσως να απενοχοποιηθούμε για την ενασχόληση μας με τον έρωτα και την ερωτική λογοτεχνία. Άλλωστε ο έρωτας έχει την ιστορία του, την ιστορικότητα του, κι αυτό είναι –εδώ και καιρό στην Ευρώπη– ένα καθ' όλα αξιοπρεπές αντικείμενο μελέτης. Όσο για τον Κνουτ Χάμσουν, αυτός, πιστεύω, τον ερωτισμό πρωτίστως απελευθέρωσε στην Ελλάδα του μεσοπολέμου, επέτρεψε σε μια λογοτεχνία που δεν τον είχε εντελώς νομιμοποιήσει ως θέμα, να μιλήσει γι' αυτόν.

Αλλά ποιοι είναι επιτέλους οι συγγραφείς και τα έργα, τα θύματα του χαμσουνικού πυρετού στην Ελλάδα; Αναφέρω καταλογάδην όσους εντόπισα, συνήθως οδηγημένη από την υπάρχουσα κριτική επισήμανση. Είναι βέβαια πολύ περισσότεροι από αυτούς, γιατί ο Χάμσουν έχει ένα ύφος ιδιαίτερα μεταδοτικό<sup>33</sup>. Όμως οι παρακάτω διαθέτουν το αποτύπωμα μιας αρκετά σαφούς επιρροής όχι μόνο στο ύφος αλλά και στην πλοκή ή στον ανθρώπινο τύπο: Κ. Πολίτης, Σκαρίμπας, Λουντέμης, Λ. Ακρίτας, Θ. Κορνάρος, Α. Βουσβούνης, Σ. Δούκας, Γ. Σφακιανάκης, Ν. Χάγερ-Μπουφίδης, Ν. Σαράβας, Θ. Νάρης<sup>34</sup>. Βλέπουμε ότι δεν συγκαταλέγονται τα μεγάλα ονόματα της μεσοπολεμικής πεζογραφίας, αν και ο Κ. Πολίτης αρκεί για να εξισορροπήσει αυτή την έλλειψη. Επίσης δεν συγκαταλέγονται γυναίκες: ίσως δεν ταίριαζε στην «πολιτική» τους εκείνη την εποχή (που συνίστατο κυρίως στην παρουσίαση της

<sup>31</sup> Κ. Μόντης: «*Βικτώρια. (Στη Βικτώρια του Χάμσουν)*» (1940), *Διηγήματα*, Λευκωσία 1970, σ. 61-62. Ευχαριστώ τον Λ. Παπαλεοντίου που μου επισήμανε και μου προμήθευσε το κείμενο.

<sup>32</sup> Κ. Γ. Παπαγεωργίου: «*Ο Παν του Κνουτ Χάμσουν. Η αποθέωση του παγανιστικού αισθησιασμού*», ό.π., σ. 11, 13.

<sup>33</sup> Ο Peter Mackridge στην (ανέκδοτη) διατριβή του, *The Development of the Greek Novel 1922-1940*, Οξφόρδη 1972, σ. 42-45, αφιερώνει ένα κεφάλαιο στην επίδραση του Χάμσουν, όπου –με αρκετή εχθρότητα προς τον Νορβηγό– επισημαίνει: “In fact, since he is superficial and sentimental, Hamsun is easily imitable. His writing, based purely on emotion, is free from intellectual ideas and moral struggles. It does not require great experience, maturity or knowledge of people to write in this facile way”.

<sup>34</sup> Δεν έχω καταφέρει να βρω το μυθιστόρημα του Β. Μεσολογγίτη, *Ακούμα*, 1929, που θεωρείται επιρροή Χάμσουν αλλά και «καλή υπόσχεση» από τον Κ. Παρορίτη, βλ. Π. Μουλλάς, ό.π., σ. 49-50.

γυναίκας ως θύματος<sup>35</sup>) η πολύ ανεξάρτητη, πολύ αυτεξούσια γυναικεία φιγούρα του Χάμσουν, που φλερτάρει ανοιχτά και κάποτε γίνεται κιόλας θύτης του άντρα.

Πάντως, από όσα χαμσουνικά έργα έγραψαν οι παραπάνω τρία μόνο δεν είναι ερωτικά αφηγήματα, ο *Νέος με καλές συστάσεις* του Λ. Ακρίτα και *Ο Αλήτης* του Θ. Κορνάρου, που έχουν σχέση με την *Πείνα* (αφαιρώντας σχεδόν πλήρως τα ερωτικά χαρακτηριστικά της), και ο *Οδοιπόρος* του Σ. Δούκα, που έχει σχέση με τον «περιπλανώμενο» –και όχι τον «αλήτη»– που *Παίζει με σουρντίνα*. Επίσης πρέπει να εξαιρέσουμε μάλλον και τον πολύ ιδιόρρυθμο Σκαρίμπα. Όλα τα άλλα αφηγήματα πραγματεύονται τον έρωτα. Ποια είναι η ιδιαιτερότητα τους, το ειδοποιό χαρακτηριστικό που τα προσαρτά στη σφαίρα επιρροής του Χάμσουν; Είναι τόσο ετερόκλητα ώστε δεν μπορούμε να ορίσουμε ένα και μόνο.

Σε μερικά είναι κυρίως το δάσος. Το εντυπωσιακό σκηνικό όπου ο Νορβηγός τοποθετεί τα έργα του, μαζί με την συνεπαγόμενη φυσιολατρία, εντυπώνεται στους Έλληνες ομοτέχνους: *Το δάσος του θανάτου* του Ν. Ι. Σαράβα, 1929, έχει αφομοιώσει σχεδόν μόνο το σκηνικό κι έναν ήρωα που αντιπαθεί την πόλη και του αρέσει, λέει, να «τριγυρνά ρέμπελος στις ερημιές»<sup>36</sup>. Κατά τα άλλα το δάσος αυτό είναι ένα πευκοδάσος στην Πεντέλη, όπου ξεκαλοκαιριάζουν οι φθισικοί και όπου συχνά τελειώνουν εκεί και τη ζωή τους. Ο έρωσ πλέκεται ανάμεσα στον νεαρό λάτρη της ερημιάς ήρωα και σε μια φθισική κοπέλα, που εντέλει πεθαίνει. Κανένα από τα περίπλοκα προβλήματα που βιώνουν οι ερωτευμένοι του Χάμσουν δεν απαντά σε αυτό το έργο. Υπάρχει ωστόσο η κλασική χαμσουνική ειρωνεία: ο νεαρός εκδηλώνει μια κριτική ματιά στους γύρω του και ιδίως στο παρακείμενο μοναστήρι με τους καλογέρους του. Και βέβαια η αφήγηση είναι σε πρώτο πρόσωπο.

Δάσος και σεξ, ή βουνοκορφή και σεξ: αυτή είναι μια άλλη παραλλαγή. Ν. Χάγερ-Μπουφίδης, *Ένα σπιτάκι στην άκρη του δάσους*, 1923, η πιο πρώιμη διαπιστωμένη επιρροή του Νορβηγού. Νεαρός από την πόλη, θύμα νευρασθένειας (κλασική χαμσουνική πάθηση) καταφεύγει στην εξοχή, όπου απαντά χωριατοπούλα με το όνομα *Δροσούλα*. Της μιλά γι' αγάπη, του λέει κι αυτή σ' αγαπώ, σύντομα τον «τράβηξε κοντά της» και «του παραδόθηκε»<sup>37</sup>. Έπειτα αυτός φεύγει βιαστικά απ' το χωριό. «Δεν την είχα φυσικά αγαπήσει», διευκρινίζει. Η κόρη μετά από δυο χρόνια παντρεύεται κάποιον άλλον.

Φύση (όχι δασώδη αλλά ορεινή) και σεξ με χωριατοπούλα παρουσιάζει και ένα κεφάλαιο από την *Εκάτη* του Κ. Πολίτη, 1933. Ο ήρωας και αφηγητής σμίγει με μια βοσκοπούλα, μαθαίνοντας όμως πως είναι παντρεμένη τη μέμφεται σκληρά<sup>38</sup>. Μια απλή εκδοχή των περίπλοκων σχέσεων που αναπτύσσει ο Χάμσουν στον *Πάνα*. Άλλα έργα μοιάζουν κυρίως ως προς τον χαρακτήρα του άνδρα ήρωα, έναν ιδιόρρυθμο, κάπως απροσάρμοστο ή απρόβλεπτο τύπο. *Αγάπη ονειρόπλεχτη*, Θ. Νάρης, βραβείο Ζηκάκη 1925. Φτωχός νέος αγαπάει πλούσια. Φαντασιώνεται τον εαυτό του επιτυχημένο, ικανό να ζητήσει το χέρι της. Αλλά αυτή εντωμεταξύ

<sup>35</sup> Για τη γυναίκα-θύμα βλ. τη μελέτη μου «*Γυναίκες συγγραφείς 1940-1950: το ταξίδι της ελευθερίας*», *Η λογοτεχνία στην ταραγμένη δεκαετία 1940-1950*, Αθήνα 2005, σ. 469 κ. εξ.

<sup>36</sup> Ν. Ι. Σαράβας, *Το δάσος του θανάτου*, Αθήνα 1929, σ. 8.

<sup>37</sup> Ν. Χάγερ-Μπουφίδης [Ισαντρος Άρις], «*Ένα σπιτάκι στην άκρη του δάσους*», 25 *εκλεκτά διηγήματα*, Αθήνα 1923, σ. 157-167. Οι παραπομπές στη σ. 166.

<sup>38</sup> Κ. Πολίτης: *Εκάτη*, Αθήνα 1933, σ. 341-351. Στην α' έκδοση ο αφηγητής κάνει την αυτοκριτική του για τη μομφή του εναντίον της χωριατοπούλας που αποδείχτηκε παντρεμένη. Στην αναθεωρημένη β' έκδ. και εξής παραλείπει να το κάνει.

παντρεύεται κι ο νέος εξαθλιώνεται από το μαράζι του. Πλην όμως εκείνη ατυχεί στον γάμο, ενώ αυτός κληρονομεί σεβαστή περιουσία. Εντέλει, ύστερα από αρκετά περίεργα αυτουποτιμητικά κατώματα του (ιδού ο κατεξοχήν χαμσουνισμός), οι δυο νέοι σμίγουν και ζουν ζωή χαρισάμενη. Το έργο κληρονομεί ίσως την κοινωνική απόσταση ανάμεσα στο ζευγάρι και τις φαντασιώσεις ανόδου από τη *Βικτώρια*, τις παράδοξες κινήσεις των ηρώων (και της γυναίκας) από τα *Μυστήρια*. Αυτό που σίγουρα δεν κληρονομεί είναι το τέλος: καλό εδώ, κακό και στα δύο έργα του Χάμσουν. Αλλά σε αυτό το θέμα θα επανέλθουμε.

Χαρακτηριστικά του Νάγκελ των *Μυστηρίων* έχει και ο Στέφανος, ήρωας στην *Αγνή Πολυλά* του Γ. Σφακιανάκη, τη γραμμένη στην αρχή της Κατοχής. Ο ήρωας εμφανίζεται ξαφνικά σε ένα νησί, κουβαλώντας ένα μπαούλο με περίεργα αντικείμενα (ο Νάγκελ κουβαλούσε μια θήκη βιολιού με ασπρόρουχα), φιλοξενείται σε έναν «πύργο», τα φτιάχνει με την κυρία, κι όταν αυτή δεν φεύγει μαζί του, αποκτά σχέσεις με τη νεαρή ξαδέλφη της, την αθώα Αγνή. Χωρίς λόγο όμως την εγκαταλείπει και εξαφανίζεται. Σημειωτέον και πάλι: σε αντίθεση με τον Στέφανο, ο Νάγκελ δεν είχε βρει ανταπόκριση στον έρωτα του και είχε αυτοκτονήσει. Προχωράμε σε ένα έργο όπου η απομίμηση είναι εξαιρετικά ενθουσιώδης: *Γαλάζιες ώρες*, το πρωτόλειο του Α. Βουσβούνη, 1939. Εδώ ένας νεαρός άνεργος, ψάχνοντας για δουλειά, βρίσκεται σε ένα υποστατικό, όπου προσλαμβάνεται ως εργάτης και όπου σύμπαρ ο γυναικείος πληθυσμός τον ερωτεύεται, από την υπηρέτρια έως την μεγάλη κυρία. Αυτόν τον ενδιαφέρει η μικρή κυρία, η κόρη της οικοδέσποινας, η οποία ξέρει να παίζει με αρκετή τέχνη το παιχνίδι της προσέγκυσης και της απώθησης του άλλου, του δυνάμει εραστή. Εντέλει απορρίπτει τον ήρωα μας λόγω της φτώχειας του, αλλά εκείνος ξέρει καλά πού θα βρει καταφύγιο: στην αγκάλη μιας άλλης ωραιότητας θαυμαστρίας του. Τα λανθάνοντα τρίγωνα και η διαχείριση της ζήλιας είναι τυπικά χαμσουνικά μοτίβα στα έργα της τριλογίας του «περιπλανώμενου» (όπου και το *Παίζοντας με σουρντίνα*), με τη διαφορά ότι ο ήρωας στον Νορβηγό είναι γέρος και ανέλπιστα ερωτευμένος. Αν ασκεί κάποια μικρή έλξη στις γυναίκες, στο τέλος μένει πάντα έρημος και μόνος. Μόνος με την απέραντη καλοσύνη του ωστόσο.

Στο σημείο αυτό ταιριάζει να αναφέρουμε και το περίφημο *Θείο τραγί* του Σκαρίμπα, 1933. Βρίσκεται επίσης στα χνάρια του *Παίζοντας με σουρντίνα*, ο ήρωας του όμως είναι ένας πραγματικός αλήτης, όχι ένας κατά βάθος καλότατος αγαθοποιός γέροντας, αλλά κάποιος που αληθινά ζέχνει απ' την απλυσία και διαπράττει του κόσμου τις δαιμονικές ανομίες. Ο Σκαρίμπας μιμείται τον Χάμσουν για να τον αναποδογυρίσει, αναποδογυρίζοντας ταυτόχρονα και ολόκληρη τη στηριγμένη στον «αγαθό» Θεό ηθική μας<sup>39</sup>.

Σειρά έχει ο Λουντέμης, που διαθέτει, όπως ξέρουμε, στενή βιογραφική ομοιότητα με τον βορινό ομόλογο του: εργασία από μικρό παιδί, ποικίλα βιοποριστικά επαγγέλματα, φτώχεια. Μερικά διηγήματα από *Τα πλοία δεν άραζαν*, 1938, είναι πολύ κοντά στα χαμσουνικά πρότυπα των περίπλοκων ερωτικών σχέσεων. «Αχ... καιρός γι' αγάπη!»: νέος με βιολί φτάνει σε νησί όπου μπαίνει θεληματάρης σε πλούσιους παραθεριστές. Η όμορφη κόρη τού κηρύσσει τον πόλεμο, τον ταπεινώνει διαρκώς.

<sup>39</sup> Η σχέση του Σκαρίμπα με τον Χάμσουν έχει κατ' επανάληψη επισημανθεί από την δεκαετία του 1930, αλλά μονάχα η σύγχρονη έρευνα έχει δει την παρωδιακή ανατροπή του Χάμσουν που επιδιώκει ο Σκαρίμπας. Βλ. Eleni Papargyriou, *Reading Games in Twentieth Century Greek Fiction*, κεφ. 5, "Playful montage and collage in Yannis Skarimbas' *Μαριάμπας*", Οξφόρδη 2005.



Όταν στο τέλος τον διώχνουν, η κόρη τού ομολογεί πως τον αγαπά. «Κι εγώ, είπα βαριά κι απελπισμένα. Και συνέχισα το δρόμο μου...»<sup>40</sup>.

Κοινωνική ανισότητα και παλινωδίες μιας κόρης περιλαμβάνει και το διήγημα «Χαμόγελο σε πληγωμένα χείλη». Άνεργος, άστεγος, πεινασμένος, ψάχνοντας για δουλειά, ο ήρωας σχετίζεται με μια κοπέλα που φαίνεται να τον εκτιμά, διαρκώς όμως του παίζει το παιχνίδι της προσέλευσης και της απόκρουσης, ενώ τέλος φαίνεται να προτιμά κάποιον άλλον, έναν πλούσιο. Ο φτωχός ήρωας φλερτάρει με την αυτοκτονία, αλλά επιβιώνει.

Έχει μείνει το κορυφαίο δημιούργημα του χαμσουνικού πυρετού, το πιο γόνιμο χνάρι που άφησε ο γοητευτικός Νορβηγός στην ελληνική λογοτεχνία. Πρόκειται για το *Λεμονοδάσος* του Κ. Πολίτη, 1930. Πίσω του βρίσκεται ολοφάνερα ο Παν, το καλύτερο μάλλον έργο του Χάμσουν – το δάσος άλλωστε είδαμε πως αποτέλεσε σκηνικό και άλλων αφηγημάτων. Εδώ έχουμε να κάνουμε επιτέλους με μια ερωτική σχέση ισότιμων προσώπων, κοινωνική διαφορά δεν υπάρχει, κανένα γενικώς εμπόδιο δεν στέκεται για την πραγμάτωση ενός αμοιβαίου έρωτα. Αλλά ο έρωτας αυτός δεν μπορεί να μεταβληθεί σε σχέση. Κι οι δυο μεριές, ο άντρας κι η γυναίκα, προσπαθούν να επιβάλουν τους δικούς τους όρους. Περήφανοι και ατίθασοι και οι δύο, ουσιαστικά αρνούνται να υποτάξουν την προσωπικότητά τους. Παιχνίδια ζήλιας άφθονα, ανάβουν πρόσκαιρα το πάθος της διεκδίκησης, αλλά όταν όλα εντέλει κανονίζονται και μια συγκυρία οδηγεί τους νέους στο κατώφλι του υμεναίου, ο ήρωας το σκάει και καταλήγει στη Σουμάτρα. Αυτά στο *Λεμονοδάσος*. Στον Πάνα ο ήρωας καταφεύγει στις Ινδίες, όταν η αγαπημένη του, από αντίδραση στην έλξη που της ασκεί, παντρεύεται κάποιον άλλον. Εν τέλει και οι δύο αυτοεξόριστοι άντρες ήρωες, βαρύτατα απελπισμένοι, βρίσκουν έναν τρόπο να βάλουν τέλος στη ζωή τους. Ο Κ. Πολίτης αξιοποίησε με τον πιο δημιουργικό τρόπο το δίδαγμα του Χάμσουν, αναλύοντας τη νέα περιπλοκότητα των σχέσεων στον σύγχρονο κόσμο, όπου οι δυνατότητες επιλογής είναι μεγάλες και η διαχείριση της ελευθερίας αποβαίνει πολύ προβληματική. Οι διαφορές των έργων είναι ενδιαφέρουσες και πολλά σημαίνουσες, αλλά δεν είναι εδώ η στιγμή να τις αναλύσουμε<sup>41</sup>.

Αυτό που παρατηρούμε πάντως είναι ότι οι Έλληνες συγγραφείς, πλην του Κ. Πολίτη, δεν αξιοποίησαν το μοντέρνο στοιχείο που κόμιζε ο Χάμσουν όσον αφορά τις σχέσεις των δύο φύλων. Προτίμησαν τα παραδοσιακά εξωτερικά εμπόδια και πάνω από όλα την κοινωνική απόσταση: φτωχός με πλούσια. (Βεβαίως αυτό είναι το μοτίβο στη *Βικτώρια*, το μετά τον Πάνα μυθιστόρημα του Χάμσουν). Το κοινωνικό βαραίνει στις ελληνικές συνειδήσεις περισσότερο από το υποκειμενικό, το ψυχολογικό. Ακόμα και όταν οι συγγραφείς αποφασίζουν να καταστήσουν κεντρικό τους θέμα τον έρωτα, τα κοινωνικά προβλήματα οφείλουν να είναι ορατά.

Η δεύτερη παρατήρηση είναι ότι οι άντρες πολύ συχνά βγαίνουν αλώβητοι από τις ερωτικές σχέσεις. Όταν οι χαμσουνικοί ήρωες αυτοκτονούν ή απλώς επιβιώνουν, βαρύτατα τσακισμένοι από την περιπέτεια, οι δικοί μας ελαφρά θλίβονται και περνούν σε άλλη αγάπη (Βουσβούνης), ή αδιαφορούν (Χάγερ-Μπουφίδης) ή απλώς κάνουν πανιά (Σφακιανάκης). Είναι εντυπωσιακό, αλλά στους Έλληνες συμβαίνει αυτό που καταμαρτύρησε ο Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος στους χαμσουνικούς: ότι παραφρονούν από έρωτα και με την ίδια ευκολία λησμονούν και πηδούν από αγάπη σε αγάπη. Τι σημαίνει άραγε αυτό; Είναι ένας ναρκισσισμός των Ελλήνων ανδρών; Μια «μεσογειακή» επιπολαιότητα; Η άρνηση να παραδεχτούν ότι μπορεί να χάσουν;

<sup>40</sup> Μεν. Λουντέμης: *Τα πλοία δεν άραζαν*, Αθήνα 131976, σ. 97.

<sup>41</sup> Ετοιμάζω μια έκδοση του *Λεμονοδάσους*, όπου θίγω αναλυτικά το ζήτημα αυτό.

Ας συνυπολογίσουμε και το γεγονός ότι ουδείς Έλληνας ήρωας είναι γέρος, ενώ στην τόσο καρποφόρα στην επίδραση της τριλογία του Χάμσουν με τον περιπλανώμενο διανοούμενο ο ήρωας είναι σαφώς ηλικιωμένος.

Με αυτή τη ναρκισσιστική ελληνική απόκλιση σχετίζεται ίσως και η ελαφρώς (μπορεί και βαρέως) σεξιστική πρόσληψη του Χάμσουν, όπως τουλάχιστον διακρίνεται στο παρακάτω διαφημιστικό σημείωμα για τον περίφημο «αλήτη» που *Παίζει με σουρντίνα*: «Η ιστορία ενός περιπλανώμενου μουσικού (sic), που πνίγοντας την αγάπη του για την ελαφρόμυαλη γυναίκα του αφεντικού του, προσπαθεί μ' όλες του τις δυνάμεις να ξαναφτιάξει ένα σπιτικό, που οι απιστίες μιας γυναίκας έχουν ρημάξει»<sup>42</sup>. Κι όμως: τις απιστίες τις είχε αρχίσει ο άντρας, κι η άμοιρη γυναίκα απλώς δοκίμασε να ακολουθήσει, με πολύ βαριά καρδιά άλλωστε.

Ωστόσο, υπάρχει στα έργα μας και μια περίπτωση επιτυχίας, ευτυχίας μάλιστα. Στο συμπαθές αφήγημα του Θ. Νάρη *Αγάπη ονειρόπλεκτη*, είδαμε πως η έκβαση είναι αίσια: οι δυο νέοι δείχνονται στην τελευταία σκηνή να διασχίζουν τα πελάγη με μια ολοκαίνουρια βενζινάκατο. Ο Χάμσουν θα κάγχαζε πικρά αν το γνώριζε. Σ' αυτόν δεν υπάρχει ούτε ένα ευτυχισμένο σμίξιμο και ο γάμος είναι η απόλυτη καταδίκη των ερωτικών και των ανθρώπινων σχέσεων. Στο πιο χαρακτηριστικό του ζευγάρι, τους φαροφύλακες στον *Μπενόνι*, οι δυο επί πολλά χρόνια παντρεμένοι ούτε καν κοιτάζονται, ούτε καν μιλιούνται μεταξύ τους. Αυτό και πάλι μονάχα ο Κ. Πολίτης το αξιοποίησε σαν προβληματισμό, βάζοντας τον ήρωα του να εγκαταλείπει την αγαπημένη του κατά την παραμονή της διαβίου ένωσης τους. Όμως η κοινωνία του 1920 ακόμα ενδιαφερόταν για έναν καλό γάμο. Το όνειρο της κοινωνικής ανόδου άφηνε στο σκοτάδι τον εφιάλτη της συμβατικότητας ή και της έχθρας στην έγγαμη σχέση.

Δεν θα ήθελα ωστόσο να κλείσω αυτή τη θερμομέτρηση του χαμσουνικού πυρετού με την πιο σκεπτικιστική όψη και πρόσληψη του δαιμόνιου Νορβηγού, η οποία είναι άλλωστε μειοψηφική στα κείμενα μας, παρά με μια πιο δροσερή, εφηβική εκδοχή, την εκδοχή των ερωτευμένων, που βρίσκουν σε αυτόν τη φλογερή και βαθιά αποτύπωση των παθών τους. Αντιγράφω λοιπόν από το σημειωματάριο ερωτευμένης μαθήτριας στα τέλη της δεκαετίας του '40, η οποία με τη σειρά της έχει αντιγράψει σελίδες από τα *Μυστήρια*: «*Μα εγώ σ' αγαπώ, σ' αγαπώ και γι' αυτό, όχι μόνο για τα καλά σου, μα σ' αγαπώ και για την κακία σου (...) Ακόμα κι όταν με κοιτάζεις περιφρονητικά ή όταν μου γυρνάς τη ράχη χωρίς να μου δώσεις απάντηση σ' ό,τι σε ρωτώ (...), και τότε τρέμει η καρδιά μου απ' την αγάπη μου για σένα ... γιατί και τ' όνομα σου μόνο με κάνει να καίομαι από χαρά, σε τέτοιο βαθμό μάλιστα, που θα ήθελα αδιάκοπα να το ακούω να το λεν όλοι οι άνθρωποι, να το λεν όλα τα ζώα και όλα τα βουνά και όλα τ' άστρα, θα ήθελα να ήμουν κουφός για όλα τ' άλλα και ν' άκουα μόνο τ' όνομα σου μες στ' αφτιά μου σαν ένα ατέλειωτο ήχο μέρα νύχτα, μέρα νύχτα όλη μου τη ζωή*»<sup>43</sup>.

<sup>42</sup> Κ. Χάμσουν, *Μυστήρια*, ό.π., τέλος τόμου.

<sup>43</sup> Έχω στα χέρια μου φωτοτυπία του νεανικού τετραδίου. Η ερωτευμένη μαθήτρια που αντιγράφει Χάμσουν, ταυτιζόμενη με τον άντρα ήρωα του, προτίμησε να παραμείνει ανώνυμη.