

τα σπουδάσας ἐκ τοῦ σύνεγγυς. Ἡ διήγησις βραίνει ὁμαλή και ὁμόλογος, ἄνευ ὑπερβολῶν και πλατειασμῶν, ὁ διάλογος εἶναι ἀβίαστος και ζωντανός, ἡ δὲ πλοκή ἀπλουστάτη ἅμα και πιθανωτάτη, [...]».

Αυτή η απλότητα, που εδώ φαίνεται θετική, σύντομα θα γίνει μειονέκτημα: η πλοκή θα είναι απλοϊκή ή ανύπαρκτη, γιατί η περιγραφή θα κατέχει ὅλο το χώρο σε βάρος της φαντασίας.

Η υπόθεση του μεγάλου διηγήματος *Αμαρυλλίς* (1886)<sup>116</sup> συμβολίζει τη «στροφή» ολόκληρης της γενιάς του Δροσίνη προς τη ζωή της υπαίθρου. Αυτή η στροφή οφειλόταν στην ισχυρή προσωπικότητα του δημιουργού της επιστημονικής μελέτης της λαογραφίας, του Νικόλαου Πολίτη, ὅπως θα παραδεχτεί αργότερα ο Δροσίνης:

«Μᾶς ὁδήγησε στὸν ἀνεξερεύνητον ἀκόμα τότε θησαυρὸ τῶν παραδόσεων, τῶν παραμυθιῶν, τῶν προλήψεων, τῶν συνηθειῶν τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ και μᾶς παρότρυνε νὰ τὰ μελετοῦμε τὰ ἔθνικά μας αὐτὰ κειμήλια και νὰ τὰ χρησιμοποιοῦμε καθένας στὴ δική του τέχνη».<sup>117</sup>

Η *Αμαρυλλίς* είναι η ιστορία ενός νεαρού αστού γεμάτου προκαταλήψεις για την ύπαιθρο, ὅπου είναι αναγκασμένος να παραμείνει για κάποιο χρονικό διάστημα. Θα παντρευτεί μια εφάμιλλη γειτόνισσά του, μια νεαρή κοπέλα της πόλης, που μπόρεσε να τον κάνει να νιώσει τα θέλητρα της αγροτικής ζωής. Συμβολικά η κοπέλα την ημέρα του γάμου της φοράει αγροτική ενδυμασία.

116. Το διήγημα *Αμαρυλλίς* δημοσιεύτηκε αρχικά στο περιοδικό *Εστία*, ἔπειτα συμπερίληφθηκε στη συλλογή *Διηγήματα και αναμνήσεις*. Βλ. τώρα Γεωργίου Δροσίνη, *Απαντα*, τόμ. 4: πεζά (1882-1886), φιλολογική επιμέλεια Γιάννης Παπακώστας, σσ. ὁ.π. 299-393.

117. Απόσπασμα ἀπὸ τα απομνημονεύματα του Δροσίνη με τίτλο *Σκόρπια φύλλα της ζωής μου*, που παραθέτει ο Βαλέτας στο βιβλίο του *Η γενιά του '80*, σ. 127.

Η μύηση του ανθρώπου της πόλης στην αγροτική ζωή δε γίνεται χωρίς αντίσταση. Στο ακόλουθο απόσπασμα έχουμε μια πρώτη υποκειμενική ματιά του εσωτερικού ενός αγροτόσπιτου, που αποτελεί ήδη μύηση σε μια πραγματικότητα που, ως τότε, απλώς δεν εκφραζόταν στην ελληνική λογοτεχνία:

«Τὸ ἐσωτερικὸν τοῦ πύργου εἶναι ἄθλιον· αἱ ὄροφαί ξύλιναί, ἀκατέργαστοι και μαῦραι ἀπὸ τὸν καπνόν, οἱ τοῖχοι ἀσβεστόχριστοι, τὰ παράθυρα στενὰ και πληκτικά, και τὰ ἐπιπλα... Ὡ Θεέ μου! πῶς νὰ κοιμηθῶ ἐπάνω εἰς τὰ τρίποδα αὐτὰ με τὰ στραβοσάνιδά των! [...] Οἱ χωρικοί, οἱ ὁποῖοι ἦλθαν νὰ μ' εὐχηθοῦν τὸ καλῶς ὤρισα, φαίνονται ὅλοι τίμιοι και ἀγαθοί, ἀλλ' ἡ καθαριότης τοῦ σώματος δὲν εἶναι ἐφάμιλλος βέβαια πρὸς τὴν καθαριότητα τῆς ψυχῆς των. Ἄν ἦτο δυνατὸν θὰ τοὺς ἔστελλα ὅλους εἰς τὸ λουτρὸν και ὕστερα θὰ τοὺς ἐπροσκαλοῦσα νὰ ἔλθουν εἰς τὸν πύργον!».

(ἐκδ. Παπακώστα, σ. 310)

Ωστόσο, ἀπὸ τη στιγμή που ο ἥρωας ερωτεύεται την κόρη του γείτονα, η ματιά του γίνεται λιγότερο κριτική. Αρχίζει να μελετά τα αγροτικά ἤθη με τη ματιά του εθνολόγου:

«Εἶναι ὠραῖον θέαμα ὁ θερισμός, μάλιστα ὅταν θερίζουν χωριατοποῦλες κουκουλωμένες ὡσὰν χανούμισσες με τὰ ἄσπρα σκουφομάντιλά των διὰ νὰ μὴ μαυρίζουν ἀπὸ τὸν ἥλιον. Πρέπει νὰ ἰδῆς με πόσην ἐπιτηδειότητα και χάριν κόπτουν τὰ ξανθὰ στάχια και πῶς ἀπὸ τὰ *χειρόβολα* γίνονται τὰ *λιμάρια* και ἔπειτα τὰ *δεμάτια* και ἔπειτα τὸ *φόρτωμα*...

Εἶχαμεν λοιπὸν καθημερινὴν διασκέδασιν με τὸν θερισμόν».

(αυτόθι, σσ. 362-363)

Απὸ τη μεριά της η *Αμαρυλλίς*, το ὄνομα της οποίας θυμίζει τα *Ειδύλλια* του Θεόκριτου και τα *Βουκολικά* του Βιργίλιου, προσεγγίζει ἀκόμα περισσότερο την καθημερινή ζωή των Ελλήνων χωρικών της Εύβοιας:

«Ἡ Ἀμαρυλλίς, σύμφωνα πρὸς τὸ ὄνομα αὐτό, πὸν τῆς ταιριάζει περισσότερο ἀπὸ τὸ ἀληθινὸν ὄνομά της, δὲν περιορίζετο μόνον νὰ βλέπη πῶς θερίζουν, ἀλλ' ἔπαιρνε και τὸ δρε-

πάνι εἰς τὸ χέρι της καὶ ἔδοθ' ἑνὴν κάποτε<sup>118</sup> εἰς τὴν ἐργασίαν τοὺς χωρικοὺς. Μίαν ἡμέραν μάλιστα, ἀφοῦ ἐθέρισεν ἄρκετά, ἐδήλωσεν ὅτι ἐννοεῖ νὰ πληρωθῆ διὰ τὸν κόπον της, [...].

(αυτόθι, σ. 363)

Αυτό το απόσπασμα αφήνει να φανούν καθαρά οι ιδιαιτερότητες της πρώτης περιόδου της «ηθογραφίας». Πρόκειται για μια «αποδεικτική» λογοτεχνία, ένα είδος ρεπορτάζ με θέμα την ύπαιθρο. Αυτή η παραγωγή είναι γραμμένη σε λόγια γλώσσα, αλλά, λόγω της ανάγκης για ακρίβεια, εμπεριέχονται διαλεκτικά στοιχεία όταν ο συγγραφέας θέλει να ορίσει με τον κατάλληλο όρο τα *realia* της αγροτικής ζωής· σ' αυτή την περίπτωση οι «τεχνικοί» όροι είναι τυπωμένοι διαφορετικά:

«Πρέπει νὰ ἰδῆς μὲ πόσῃ ἐπιτηδειότητῃ καὶ χάριν κόπτουν τὰ ξανθὰ στάχια καὶ πῶς ἀπὸ τὰ χειρόδοξα γίνονται τὰ λιμάρια καὶ ἔπειτα τὰ δεμάτια καὶ ἔπειτα τὸ φόρτωμα...».

(αυτόθι, σ. 363)

Υπάρχει εδώ μια κάπως επιφανειακή προσπάθεια κατανόησης του αγροτικού κόσμου. Αυτό είναι αναπόφευκτο, αφού όλοι οι συγγραφείς της «ηθογραφίας», εκτός από τον Παπαδιαμάντη, είναι αστοί των πόλεων. Η προσπάθεια αφομοίωσης της Αμαρυλλίδος εκφράζεται συμβολικά με την «κοινωνία» της με τους χωρικούς —τρῶει το ψωμί τους— και κυρίως με τη «μεταμφίεσή» της σε χωρική την ημέρα του γάμου της.

Παρ' όλα αυτά όμως, η προσέγγιση του αγροτικού κόσμου παραμένει ένα παιχνίδι. Η Αμαρυλλίς «μερικές μόνο φορές» παίζει στα χέρια της το δρεπάνι. Ο θερισμός είναι θέαμα («εἴχαμεν [...] διασκέδασιν μὲ τὸν θερισμόν») και η αισθητική πλευρά του θέματος φαίνεται μόνο σ' αυτούς που δεν εργάζονται («πρέπει νὰ ἰδῆς μὲ πόσῃ χάριν κόπτουν τὰ ξανθὰ στάχια»).

118. Η υπογράμμιση δική μας.

Αυτός ο τρόπος της εξωτερικής τοποθέτησης σε σχέση με την αγροτική πραγματικότητα φαίνεται επίσης και στις μορφές της διήγησης. Αν θέσουμε το ερώτημα ποιος μιλάει σ' αυτή την πρώτη «ηθογραφία», αντιλαμβανόμαστε ότι οι αστοί εκφράζονται για τους χωρικούς· τους κρίνουν, τους βρίσκουν γραφικούς ή συμπαθητικούς, αλλά δεν τους απευθύνουν το λόγο.

Όταν τους αφήσουν να μιλήσουν, αυτό θα γίνει σε ιδιωματική και όχι σε λόγια γλώσσα· κατά τα άλλα τίποτα καινούριο, αφού ήδη τα μυθιστορήματα της ρομαντικής περιόδου περιείχαν, ανάλογα με την περίπτωση, διαλόγους σε δημώδη γλώσσα, και μάλιστα σε «αργκό»<sup>119</sup>. Αυτή η πρακτική ακολουθείται από κάποιο συγγραφέα που βρίσκεται κοντά στο λαό τον οποίο περιγράφει, όπως ο Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης, που συνεχίζει να γράφει σε καθαρεύουσα, ακόμα και μετά το θρίαμβο της δημοτικής γλώσσας.

Η επικράτηση της δημοτικής στην «ηθογραφία» θα γίνει περισσότερο εξαιτίας ιδεολογικής πίεσης παρά εξαιτίας εσωτερικών αναγκών της λογοτεχνίας, όπως για καιρό άρεσε σε κάποιους να ισχυρίζονται.

### **Το βοτάνι της αγάπης (1888)**

Ο Δροσίνης αντιλήφθηκε αμέσως τις περιορισμένες αφηγηματικές δυνατότητες που του προσέφερε η «ηθογραφία». Ο διαγωνισμός του περιοδικού *Εστία* όριζε το πλαίσιο (πραγματικό και ιδεολογικό) μέσα στο οποίο έπρεπε να κινείται η μυθοπλασία· δεν επισήμαινε όμως, ούτε κατά προσέγγιση, ποιο είδος μυθοπλασίας μπορούσε να αποτελέσει το θέμα των διηγημάτων.

Αφού οι συγγραφείς έπρεπε να περιγράψουν τα «εὐγενῆ ἑλληνικὰ ἤθη», κατάλαβαν ότι έπρεπε να υποτιμήσουν τα εισαγόμενα ευρωπαϊκά ήθη — αυτή ήταν άλλωστε συνηθισμένη αντίδραση

119. Η χρήση της αργκό είναι συχνή στα *Απόκρυφα Κωνσταντινουπόλεως* του Χριστόφορου Σαμαρτζίδη (1886).

στις ορθόδοξες χώρες από το 18ο αιώνα. Αυτό όμως δε σήμαινε καθαρή και απλή αποδοχή της φύσης, που θα ήταν άρνηση του πολιτισμού και επιστροφή στην αγριότητα.

Έτσι ξεκινά μια παρουσίαση του απλού, και μάλιστα απλοϊκού, κόσμου, που συναντούμε στους περισσότερους συγγραφείς αυτής της σχολής ή αυτού του ύφους (Αργύρη Εφταλιώτη, Ιωάννη Κονδυλάκη, Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη, Στράτη Μυριβήλη και ακόμα Νίκο Καζαντζάκη). Το ελληνικό χωριό είναι η ενσάρκωση του αυθεντικού ελληνικού πολιτισμού, ένας παράδεισος που απειλείται από δύο δεινά, την πόλη με τα διεφθαρμένα ευρωπαϊκά ήθη και την άγρια φύση όπου ζουν, όπως τα πνεύματα του παγανισμού και της νεοελληνικής λαογραφίας (παγανά, καλικάντζαροι, νεράιδες), οι βοσκοί και οι αβάφτιστοι Τσιγγάνοι.

Το βοτάνι της αγάπης ακολουθεί αυτό το σχήμα με ήρωα ένα χωρικό που διατάζει ανάμεσα σ' αυτούς τους τρεις πόλους, πριν διαλέξει τις «αξίες» του χωριού, πράγμα που θα τον οδηγήσει στο θάνατο. Ο Δροσίνης επηρεάστηκε ολοφάνερα από τους *Τσιγγάνους* (1823) του Πούσκιν και την *Κάρμεν* (1845) του Prosper Mérimée<sup>120</sup>.

Ένας χωρικός, ο Γιαννιός, ερωτεύεται τρελά μια νεαρή Τσιγγάνα<sup>121</sup>, τη Ζεμφύρα<sup>122</sup>. Για να τον κρατήσει δικό της, η Ζεμφύρα τον κάνει να πιστέψει ότι του 'δωσε το «βοτάνι της αγάπης». Όντας πολύ προληπτικός, ο Γιαννιός αισθάνεται δεμένος μαζί της για όλη του τη ζωή, αλλά ταυτόχρονα ξέρει ότι δε θα μπορέσει να παντρευτεί την Τσιγγάνα, γιατί θα απομονωνόταν οριστικά από την κοινωνία του. Ολόκληρη την άνοιξη, ενώ ο Γιαννιός φυλάει τα κο-

120. Ο Mérimée φαίνεται ότι υπήρξε σημείο αναφοράς για τους πρώτους συγγραφείς της «ηθογραφίας».

121. Αυτό το πάθος του Γιαννιού για την Τσιγγάνα θυμίζει, σίγουρα, το μοιραίο έρωτα του Ναβάρρο για την Κάρμεν.

122. Αξίζει να σημειωθεί πως και η ηρωίδα του ποιήματος του Πούσκιν ονομάζεται Ζεμφύρα.

πάδια του πατέρα του στο βουνό, οι δύο νέοι ζουν, σ' αυτό το είδος επίγειου παράδεισου, έναν αγνό έρωτα χωρίς όμως προοπτική. Ωστόσο ο Γιαννιός πρέπει να φύγει για την πόλη, για να υπηρετήσει τη στρατιωτική του θητεία· υπόσχεται στη Ζεμφύρα ότι θα την παντρευτεί όταν γυρίσει. Δύο χρόνια μετά όμως ο Γιαννιός αλλάζει νοοτροπία<sup>123</sup> και δεν πιστεύει στο «βοτάνι της αγάπης», που το θεωρεί δεισιδαιμονία· αποφασίζει να παντρευτεί μια χωριατοπούλα από ένα διπλανό χωριό, που «ταιριάζει» καλύτερα στην οικογένειά του. Συναντάει τη Ζεμφύρα στο βουνό και, για να απαλλαγεί απ' αυτή, τη σπρώχνει βίβια· εκείνη σκοτώνεται πέφτοντας στο γκρεμό. Ο πατέρας της Τσιγγάνας εκδικείται το θάνατο της κόρης του σπάζοντας το κεφάλι του Γιαννιού.

Την ιστορία τη διηγείται στον αφηγητή πρώτα ο Γιαννιός<sup>124</sup> και μετά ένας άλλος χωρικός. Ο Δροσίνης δείχνει καθαρά τα τυπικά όρια της «ηθογραφίας» έτσι όπως την αντιλαμβάνεται: ένας αστός «ερμηνεύει» μια ιστορία για αστούς που δε θα μπορούσαν να την ακούσουν στην «αυθεντική» της μορφή:

«Και ή άπροσδόκητος εκείνη έξιστόρησις, τήν οποίαν καθίστων ζωηροτέραν ή γραφικωτάτη γλώσσα του άγρότου και οί συναφείς μορφασμοί και αί χειρονομίαι, έξετύλιξε πρό των θαμβωμένων όφθαλμών μου σκηνάς των άγρών και του δάσους, τής γεωργικής και ποιμενικής ζωής, αί όποίαι έφεραν όχι άπαξ τò μειδιάμα εις τά χείλη μου και τò δάκρυ εις τά δλέφαρα μου.

Άδύνατον νά γράψω τήν έκ του στόματος του άγρότου έξιστόρησιν. Θά ήτο άσαφής, άνεπαρκής, ως προϋποθέτουσα άκροατήν γνώστην των τόπων, των προσώπων και των κα-

123. Γενικά ο Γιαννιός ακολουθεί αντίστροφη ηθική πορεία από εκείνη του Χοσέ Ναβάρρο. Στο έργο του Mérimée ο στρατιωτικός γινόταν ληστής από έρωτα για την Τσιγγάνα. Στο Δροσίνη η στρατιωτική ζωή είναι εκείνη που κάνει το νεαρό χωρικό να ξεχάσει το πάθος του και να ξαναβρεί τα «λογικά» του.

124. Αυτός ο τρόπος διήγησης, που αντιπαραθέτει έναν αφηγητή συνεργό μ' ένα «λογικό» ακροατή που μεταδίδει (και μεταφράζει) το μήνυμα θα μπορούσε επίσης να προέρχεται από τον Mérimée, που βάζει τον ίδιο τον Χοσέ να διηγηθεί την ιστορία της Κάρμεν στον αφηγητή.

θόλου ἀγροτικῶν ἡθῶν. [...] Ἀνάγκη λοιπὸν ν' ἀναπαραστήσω ἐγὼ τὸ κατὰ δύναμιν τὰς σκηναὶς αὐτὰς συμπληρῶν τὰ κατὰ τὴν διήγησιν τοῦ ἀγρότου κενὰ δι' ἀπαραιτήτων περιγραφῶν καὶ ἄλλων ἀναγκαίων διασαφήσεων ἐξ ἰδίας μελέτης καὶ ἐρεῦνης, [...].»

(ἐκδ. 1888, σ. 26)

Σημειώνουμε ἐδῶ ἓνα κρᾶμα συναισθήματος καὶ συγκατάβασης («τὸ μείδισμα καὶ τὸ δάκρυ») τοῦ καλλιεργημένου ἀνθρώπου γι' αὐτὸν τὸν «bon sauvage»<sup>125</sup> που, χωρὶς νὰ το ξέρει, ἐνσαρκώνει μιὰ ἐλληνικὴ αὐθεντικότητα που ἔχει χαθεῖ ἀπὸ ἀλλοῦ («γραφικωτάτη γλῶσσα»). Βλέπουμε ἐπίσης τὸ διδακτικὸ σκοπὸ τῆς «ἠθογραφίας». Δὲν πρόκειται μόνον γιὰ τὴ διήγησιν μιᾶς ἱστορίας, πρέπει ἐπίσης νὰ δοθεῖ μιὰ σαφὴς εἰκόνα τοῦ υλικοῦ καὶ ἠθικοῦ πλαισίου στο ὁποῖο ἐκτυλίσσεται. Ὁ μυθιστοριογράφος δὲν εἶναι πλέον μόνον ἓνας ἐπιδέξιος ἀφηγητὴς, πρέπει νὰ εἶναι ἐπιστήμονας που ἔχει κάνει «μελέτας» καὶ «ἐρεῦνας». Προσεγγίζει δειλὰ τὶς φιλοδοξίες τῶν Γάλλων ρεαλιστῶν (τῶν Goncourt, τοῦ Flaubert, τοῦ Zola), που «συγκεντρῶνουν στοιχεῖα». ΓΙΑ ΠΡΩΤΗ ΦΟΡΑ ΣΤΗΝ ἱστορία που διηγούμαστε, τὸ περιβάλλον μέσα στο ὁποῖο ἐκτυλίσσεται ὁ μῦθος ἀποκτᾶ τόσο μεγάλη σημασία. Μέχρι τώρα ἦταν ἡ ἴδια ἡ ἱστορία καὶ ἔπειτα τὰ συναισθήματα τῶν προσώπων που κατεῖχαν τὴν πρώτη θέση. Ἐδῶ τὸ πρόσωπο, που εἶναι ἀπλὸ καὶ δὲν ξέρει νὰ ἐκφράζεται, παραχωρεῖ τὴν θέση του στο περιβάλλον ὅπου ἐντάσσεται.

Ἀντίθετα με τὶς αὐστηρὲς κρίσεις τῆς ἐλληνικῆς κριτικῆς<sup>126</sup>, ὁ Δροσίνης μᾶς φαίνεται συνειδητὸς καὶ ἐπιδέξιος καλλιτέχνης, που

125. Ἀγαθὸς ἰθαγενής.

126. Α. Σαχίνη, *Τὸ νεοελληνικὸ μυθιστόρημα*, σ. 148: «Τὸ βοτάνι τῆς ἀγάπης δὲ μᾶς συγκινεῖ με τὸ δράμα τῶν κεντρικῶν προσώπων του, οὔτε μᾶς θέλγει με τὴν ἀναπαράσταση τῆς ἀγροτικῆς ζωῆς». Οἱ κριτικὲς γιὰ τὸ Δροσίνη δὲν ἦταν πάντα τόσο ἀρνητικὲς. Τὴν ἐποχὴ που ἔγραφε, ἓνας εἰδικὸς ὅπως ὁ Ροῖδης τὸν προτιμοῦσε ἀπὸ τὸν Καρκαβίτσα. Σὲ μιὰ συνέντευξιν ἐπὶ τῆς εφημερίδας *Ἄστυ* τὸ 1893, ὅταν ὁ Ροῖδης ρωτήθηκε ἀπὸ τὸ Μήτσο Χατζόπουλο σχετικὰ με τὸ Δροσίνη, ἀπάντησε τὰ ἐξῆς: «—Α! καλὸς, καλὸς, ἠδονικώτατος... —Τὸν Καρκαβίτσαν πῶς τὸν εὐρίσκετε; —Πληκτικώτατον, οχληρότατον».

ξέρει νὰ κάνει τὸν ἀναγνώστη νὰ ξεχνᾶει τὰ πολλὰ στοιχεῖα που του δίνει καὶ νὰ ἐνσωματώνει με φυσικὸ τρόπο στὴ δράση τὴν περιγραφή του περιγυροῦ, πράγμα που εἶναι ἡ οὐσία τῆς «ἠθογραφίας». Ἐπιστρέφοντας ἀπὸ τὸ στρατό, ὁ Γιαννιὸς «ἀνακαλύπτει ἐκ νέου» με χαρὰ τὸ σπίτι τοῦ πατέρα του. Κι ἐμεῖς ἐπίσης τὸ βλέπουμε με τὰ δικά του μάτια:

«Ὁ Γιαννιὸς μὲ παλμοὺς χαρᾶς, ἐπισπεύδων τὸ δῆμα, ἐπάτησε τὸ ἀσβεστόχριστον κατώφλιον τοῦ πατρικοῦ οἴκου καὶ ὤθησε τὴν θύραν πῆσας τὸν κρυφὸν σύρτην. [...] Ὁ νέος χωρικὸς ἐκάθισεν ἐπὶ ξυλίνου χονδροειδοῦς σκαμνίου καὶ ἔστρεψε γύρω τὸ βλέμμα. Ἄφου παρήλθε τὸ πρῶτον ἐκ τῶν ἡλιακῶν ἀκτίνων θάμβος, διέκρινε τώρα εἰς τὸ σκιάφως τὰ διάφορα ἀντικείμενα. Ὅλα ἦσαν γνῶριμα, ὅλα ἦσαν ὅπως πρὸ δύο ἐτῶν πρὶν ἀπέλθῃ εἰς τὸν στρατόν. Αἰ κουδέλαι τοῦ σίτου καὶ τοῦ ἀραβοσίτου εἰς τὸ βάθος, τὰ ξηροτύρια διὰ βούρλων κρεμασμένα ἀπὸ τὰς κἀπνισμένας δοκοὺς τῆς στέγης, αἱ τσέργαι συσσωρευμένα εἰς μίαν γωνίαν, τὰ τράστα εἰς τὸν τοῖχον, ἡ ποικιλόχρωμος προικῶ κασσέλα τῆς μητρὸς παρέκει. Καὶ αὐτὸ τὸ μακρὸν ἀργυροζώστον ὄπλον, τὸ ὁποῖον ἔφερεν ἄλλοτε φυλάσσων τὸ ποίμνιον, ἐκρέματο μεταξὺ τῶν δρεπάνων δεξιὰ τῆς θύρας».

(αὐτόθι, σ. 159)

Βρίσκουμε στο Δροσίνη μιὰ περιγραφή τοῦ ἐσωτερικοῦ ἐνὸς ἀγροτόσπιτου που εἶναι ἀναμφίβολα, μαζί με ἐκεῖνες, ἀν καὶ λιγότερο συστηματικὲς, που μποροῦμε νὰ βροῦμε στὰ διηγήματα τοῦ Βιζυηνοῦ, μιὰ ἀπὸ τὶς πρώτες που συναντᾶμε στὴν ἐλληνικὴ λογοτεχνία. Δὲν εἶναι ἐξαντλητικὴ, ὅπως ὀρισμένες περιγραφὲς τοῦ Balzac. Τὸ πλαίσιο δὲν ἐνδιαφέρει αὐτὸ καθ'αυτὸ ὡς αἰσθητικὸ θέμα, ὅπως σὲ μιὰ σκηνὴ ἐσωτερικοῦ χώρου στὴ ζωγραφικὴ, ἀλλὰ γι' αὐτὸ που μᾶς μαθαίνει γιὰ τὴν κατάσταση τῶν χωρικῶν: Οἱ χωρικοὶ εἶναι φτωχοί· τρώνε ἄζυμο ψωμί καὶ ξερὸ τυρὶ. Υπάρχουν ποντίκια στο σπίτι, γι' αὐτὸ καὶ ἡ ἀνάγκη νὰ κρεμοῦν τὰ τρόφιμα, γιὰ νὰ μὴν τὰ φτάνουν τὰ τρωκτικὰ. Καμία πολυτέλεια, καθόλου ἐπιπλα, παρὰ μόνον σάκοι καὶ κασέλες. Ἐνα μεγάλο δωμάτιο με πολλὲς χρήσεις, ἀκόμα καὶ ὡς ἀποθήκη ἐργαλείων.

Ο Δροσίνης κρύβεται επιδέξια πίσω από το χωρικό ήρωά του. Αυτό είναι αληθοφανές, αφού ο Γιαννιός, που έζησε σε πόλη, έχει απομακρυνθεί σε σχέση με το περιβάλλον του. Αισθάνεται σ' αυτό σχεδόν ξένος. Όπως και η Αμαρυλλίς, ξαναβρίσκει την επαφή με τα ουσιαστικά πράγματα «κοινωνώντας» με το «αθάνατο νερό»:

«Ἐκτισαν ἐκεῖ μικρὰν βρύσιν καὶ ἀντὶ κρουνοῦ ἐνέπηξαν τεμάχιον ἀπὸ κάρναν καρραμπίνας, τὸ ὁποῖον φράττουν μὲ στουπίον ἢ τυλιγμένα φύλλα δένδρου. Ἄλλ' ὁ κρουνὸς δὲν κλείεται ἐντελῶς καὶ τὸ νερὸν ῥέει διαρκῶς ὑγραίνον τὸ ἔδαφος καὶ ἀποτελοῦν μικρὸν ῥύακα, ὅπου ποτίζονται κόσσυφοι καὶ σεισοπυγίδες καὶ πεταλοῦδαι καὶ μέλισσαι. Γύρω ἀπὸ τὴν βρύσιν ἀναρριχῶνται κισσοί, ἀγραμπελαι, ἀρκουδόβατοι, καὶ φύονται εἰς τὰς σχισμὰς βρύα καὶ πολυτρίχια. Ὁ Γιαννιὸς ἐκόλλησεν ἐπὶ τοῦ κρουνοῦ τὰ χεῖλη ἀπλήστως καὶ ἔπιε δις καὶ τρις διακόπτων ἐπὶ μικρὸν τὴν πόσιν διὰ τὴν ἀναπνεύσιν.

—Ἀθάνατο νερό, ἐπιθύρισε σφογγίζων διὰ τοῦ καρποῦ τῆς χειρὸς τὸν βρεγμένον μύστακα».

(αυτόθι, σ. 162)

Ο Δροσίνης ξεπερνάει την περιγραφή που χαρακτηρίζεται από τα λαογραφικά στοιχεία καταφεύγοντας στα σύμβολα. Η ιδέα που προωθεί εδώ —μια ιδέα που στηρίζει και δικαιολογεί την «ηθογραφία»— είναι ότι στον κόσμο του χωριού άνθρωποι και ζώα ζουν αρμονικά: ο Γιαννιός, τα πουλιά και οι μέλισσες πίνουν από την ίδια πηγή. Το νερό του χωριού ονομάζεται «αθάνατο» γιατί συμβολίζει έναν πολιτισμό που δεν αλλάζει με το πέρασμα των αιώνων. Ο Νικόλαος Πολίτης βεβαιώνει ήδη ότι «παρουσιάζει ζῶντα και ἀκμαῖον τὸν ἀρχαῖον Ἑλληνικὸν κόσμον». <sup>127</sup> Ἐχει γίνει κοινὸς τόπος η άποψη ότι η αρχαιολογία μάς αποκαλύπτει ένα νεκρὸ ελληνοισμό, ενώ η λαογραφία φανερώνει έναν «αθάνατο» ελληνοισμό. Αυτό ήταν μια νέα και ενθουσιώδης ιδέα την εποχή του Δροσίνης...

127. Μελέτη ἐπὶ τοῦ βίου τῶν νεωτέρων Ἑλλήνων, τόμ. πρῶτος, Νεοελληνική Μυθολογία, 1871, σ. 3.

Θα παρατηρούσαμε επίσης ότι το νερό της πηγής του χωριού Γούβες —έτσι λέγεται το χωριό του Δροσίνης— έχει μπει σε αγωγή. Σ' αυτό το σημείο υπάρχει μια θετική ανθρώπινη παρέμβαση. Αντίθετα, η φύση στην πρωτόγονη μορφή της είναι ελκυστική, συνάμα όμως επικίνδυνη· εκεί ο βοσκὸς συναντά τη Ζεμφύρα, που τον πιάνει στα δίχτυα της όπως κάνουν οι νεράιδες. Η ζωή και ο θάνατος στη φύση βρίσκονται πέρα από ηθικούς κανόνες. Η αθώοτητα αγνοεί σ' αυτό το χώρο την αμαρτία και την ενοχή <sup>128</sup>:

«Ἐνίστε εἰς ὠρισμένην συνάντησιν ἡ Ἀθιγγανίς, ἐρχομένη πρὸ τῆς ὥρας, ἀνερορχατο μὲ εὐστροφίαν σκιούρου ἐντὸς τοῦ φυλλώματος δένδρου καὶ ἐκεῖθεν ἐλιθοβόλει τὸν ἐγκαίρως ἐρχόμενον καὶ ἀδημονοῦντα διὰ τὴν καθυστέρησίν της ποιμένα. Ὁ νεανίας ἐν ἀρχῇ ἀγνοῶν πόθεν προήρχοντο οἱ ἔξ ὕψους ῥιπτόμενοι μικροὶ λίθοι ἐξεπλήττετο, ἐταράσσετο, ἕως οὗ μὴ δυναμένη ἐπὶ πλέον νὰ κρατηθῆ ἡ πονηρὰ ἐπροδίδετο διὰ μικροῦ γέλωτος. Καὶ ὁ Γιαννιὸς ἐννοεῖ τότε τὸ παιγνίδιον καὶ ἀνήρχετο εἰς τὸ δένδρον διὰ τὴν συλλαβὴ καὶ ἐκείνη τὸν ἀπώθει καὶ τὴν ἔφθανε τέλος καὶ ἐφιλοῦντο ὡς πτηνὰ ἐκεῖ ἐπάνω μεταξὺ τῶν κλάδων.

Ἄλλοτε ἐνίπτοντο ἢ ἔπιναν νερὸν ἐκ τοῦ ῥυακίου καὶ ἐβρέχοντο καὶ ἐκνηγοῦντο, ἕως οὗ ἐδαπτίζοντο μέχρι γονάτων ἐντὸς τῆς ἀδαθοῦς κοίτης. Πολλάκις δὲ ὁ Γιαννιὸς κατὰ τὴν μεσημβρινὴν ὥραν, ἐνῶ ἔκλινε τὴν κεφαλὴν εἰς τὴν σκιὰν νανουριζόμενος ἀπὸ τοὺς τέττιγας καὶ ὁ ὕπνος γλυκὺς ἐσφράγιζε τὰ βλέφαρά του, ἐξύπνα αἴφνης ἀπὸ θερμὸν φίλημα, τὸ ὁποῖον ἄφηνεν ἐπάνω εἰς τὰ χεῖλη του ἡ Ζεμφύρα καὶ ἐφευγεν ἔπειτα δρομαῖα διὰ τὴν ἰδίη κανεῖς. [...]

(αυτόθι, σ. 131)

Εἰς τὸν πατρικὸν οἶκον ὁ Γιαννιὸς ἤρχετο τώρα σπανιότερον παρ' ἄλλοτε, καὶ μόλις ἐπάτει τὸ κατώφλιον ἐκυριεύετο

128. Μπορούμε να βρούμε αυτό το θέμα στο *Δάφνις και Χλόη* και πιο πρόσφατα στο μυθιστόρημα του Bernardin de Saint-Pierre που μεταφράστηκε στα ελληνικά από τον Έλληνα εκδότη του Λόγγου, το Νικόλαο Σπυριδωνά Πίγκολο (*Ι. Ε. Βερναρδίνου Σαιμπιέρρον τὰ κατὰ Παῦλον καὶ Βιοργινίαν*, Παρίσι, Firmin Didot, 1824)· αυτό το έργο με προρομαντική εναισθησία σίγουρα άσκησε κάποια επίδραση στους πεζογράφους των αρχών του 19ου αιώνα.

ἀπὸ ἀλγεινὸν συναίσθημα. Ἐκεῖ ἐσυλλογίζετο τὸ μέγεθος τοῦ παραπτώματος, εἰς τὸ ὁποῖον εἶχεν ὑποπέσει παρασυρθεὶς ἀπὸ τὴν ἀγάπην. [...] Μόνον ἐκεῖ, ὑπὸ τὴν στέγην τοῦ γενεθλίου οἴκου, ἐταπεινοῦτο δειλῶς ὁ ἔνοχος ἔρως τοῦ ποιμένου».

(αυτόθι, σσ. 128-131)

Κάτω ἀπὸ μια φαινομενικὴ αφηγηματικὴ απλότητα, ὁ Δροσίνης κρύβει πολλή οξυδέρκεια, τόσο στὴν ψυχολογικὴ ἀνάλυση ὅσο καὶ στὴν υποβολὴ τοῦ συμβολισμοῦ.

Για τὴ Ζεμφύρα δὲν ξέρουμε τίποτα συγκεκριμένο: ὁ Γιαννιὸς τὴν ταυτίζει με τὴ Φύση, σαν νὰ τὴς ἀνήκε αὐτὸς ὁ χώρος. Τὸ πρῶτο μέρος τοῦ κειμένου παρουσιάζει ἕνα ἔρωτα ἀθῶο, παιδικὸ ἢ μάλλον ζωικὸ. Ἡ Ζεμφύρα παρομοιάζεται με σκίουρο, ἄλλοτε με πουλί. Οἱ δύο νέοι τρέφονται με φρούτα. Ἡ Τσιγγάνα, που δὲν ἔχει τὸ αἶσθημα τῆς ιδιοκτησίας, τὰ κλέβει. Βλέπουμε νὰ επανεμφανίζεται τὸ θέμα τοῦ νεροῦ. Εἰς εἶδος εἶναι τὸ ορμητικὸ νερὸ τοῦ χειμάρρου, μέσα στο ὁποῖο κάνουν τρέλες. Αντίθετα, τὸ σπίτι τοῦ πατέρα εἶναι ολοφάνερα ὁ τόπος τῆς ἠθικῆς καὶ τῶν τύψεων. Ὁ πατέρας τοῦ Γιαννιὸς ἔχει κάτι ἀπὸ τὸ Θεό-Πατέρα, τὸ θυμὸ τοῦ οὐοῖου φοβάται ὁ Ἀδάμ μετὰ τὸ ἀμάρτημα.

Ἡ ἠθικὴ θέση που υποστηρίζει ὁ Δροσίνης —ἀντίθετα ἀπὸ ἄλλους λιγότερο λεπτολόγους συγγραφεὶς τῆς ἰδίας σχολῆς, ὅπως ὁ Εφταλιώτης— δὲν εἶναι ἀπλοϊκὴ. Γι' αὐτὸν τὸ καλὸ καὶ τὸ κακὸ εἶναι σχετικὲς ἔννοιες. Αὐτὸ που εἶναι ἀθῶο μέσα στὴ φύση εἶναι ἔνοχο για τὸ χωριό. Καὶ ἡ ελευθερία εἶναι ἕνα δέλεαρ. Ὁ Γιαννιὸς βιώνει μιὰ διπλὴ παραφροσύνη, ἀπ' τὴ μιὰ ἐξαιτίας τῆς ἠθικῆς τοῦ χωριοῦ του, στὴν οὐοῖα δὲν μπορεῖ νὰ υποταχτεῖ καὶ τὴν οὐοῖα δὲν μπορεῖ νὰ παραβιάσει, ἀπ' τὴν ἄλλη λόγῳ τοῦ σαρκικοῦ πάθους του για τὴ Ζεμφύρα. Επιπλέον, οἱ «ἀξίες» τῆς πόλης καὶ τῆς υπαίθρου φαίνεται νὰ ἀμφισβητοῦνται. Ἡ παραμονὴ στὴν πόλη ἐπιτρέπει στο Γιαννιὸ νὰ ξεπεράσει τὶς προκαταλήψεις τοῦ χωριοῦ, για νὰ συμβιβαστεῖ ὁμως καλύτερα με ἄλλες προκαταλήψεις σχετικὰ με τοὺς «ταιριασμένους» γάμους καὶ τὶς «ἀβάφτιστες» Τσιγγάνες.

Ἄρα αὐτὰ συνιστοῦν μιὰ σημαντικὴ ἀλλαγὴ στὴν σύλληψη τοῦ μυθιστορηματικοῦ «ἥρωα». Ὁ Δροσίνης δὲν εἶναι πια ἀμιγῶς ρομαντικός: δὲν πιστεῦει οὔτε σε υπερβατικὲς ἀξίες οὔτε στὸν «ἥρωα» που ἐνσαρκώνει αὐτὲς τὶς ἀξίες. Ὁ «ἀβουλος» ἥρωας κάνει τὴν ἐμφάνισή του στο ἐλληνικὸ μυθιστόρημα. Αντίθετα με πολλοὺς συγγραφεὶς τῆς ἐποχῆς του, ὁ Δροσίνης στο ἔργο του δὲν ὑμνεῖ ἀδιαμφισβήτητες ἀξίες, ὅπως ὁ ἐλληνισμὸς, ἡ ορθοδοξία ἢ οἱ θετικὲς ἐπιστῆμες.

Ὅπως ὁ Mérimée ἢ ὁ Ροῦδης, ἐστὶν καὶ αὐτὸς εἶναι ἕνας σκεπτικιστὴς, μετριοπαθὴς ὁμως. Χωρὶς ἀμφιβολία, ἐδῶ αὐτοὶ που παραβίασαν τὴν ἠθικὴν τοῦ χωριοῦ τιμωρήθηκαν. Αὐτὸς ὁμως ὁ θρίαμβος τῶν συλλογικῶν ἀξιῶν εἶναι καταστροφικὸς. Ἄν ὑπάρχει ἀκόμα ἐδῶ ἕνας «ρομαντικός» ἥρωας, εἶναι ἴσως ἡ Ζεμφύρα: αὐτὸ ὁμως τὸ αὐθόρμητο καὶ «φυσικὸ» πλάσμα παραμένει για μας ἕνα μυστήριον<sup>129</sup>.

Ἀπὸ δω καὶ πέρα τὸ κύριον θέμα τῆς «ἠθογραφίας» θα εἶναι ἡ διαλεκτικὴ τῆς ἀλλοτριώσεως καὶ τῆς ελευθερίας στο περιβάλλον τοῦ χωριοῦ. Αὐτὸ θα ὁδηγήσει τοὺς συγγραφεὶς νὰ ἐνδιαφεροῦν κυρίως για τὶς γυναῖκες. Ἐχοντας στερηθεῖ τὴν ελευθερία, ἐκπροσωποῦν τὸν παραδοσιακὸ πολιτισμὸ, τὸν οὐοῖο μεταδίδουν ἀπὸ γενιὰ σε γενιὰ.

## ii. Ἡ διαμάχη ἀνάμεσα στὴν πόλη καὶ τὸ χωριό: Ἀγγέλικα, διήγημα τοῦ Ἀργύρη Εφταλιώτη

Ἐκτὸς ἀπὸ τὶς σαγηνευτικὲς νεράιδες, ὁ ἄλλος κίνδυνος που ἀπειλεῖ τὸν ἄνθρωπο τοῦ χωριοῦ εἶναι τὰ ἤθη τῆς πόλης που ἐκπροσωποῦν οἱ δάσκαλοι, τοὺς οὐοῖους τὸ κράτος διορίζει μέχρι τὸ πιο μακρινὸ σημεῖο τῆς ἐλληνικῆς υπαίθρου. Ἡ περίπτωσις εἶναι πιο σοβαρὴ ὅταν πρόκειται για δασκάλια, γιατί ἡ δράσις τῆς

129. Συναντοῦμε τὸν ἴδιον τύπον ἀγριοῦ θηλυκοῦ προσώπου, ἐλκυστικοῦ καὶ μυστηριώδους, σε μυθιστορήματα τοῦ 20οῦ αἰῶνα ὅπως Ἡ Παναγία ἡ Γοργόνα (1949) τοῦ Στράτη Μυριβήλη.

απειλεί ένα βασικό στυλοβάτη της τάξης του χωριού, την υποταγή των γυναικών. Αυτό είναι το θέμα του διηγήματος *Αγγέλικα* του Αργύρη Εφταλιώτη από τη συλλογή του *Νησιώτικες ιστορίες* (1894).

Η ζωή του Αργύρη Εφταλιώτη (1849-1923) μπορεί να εξηγήσει την εξιδανίκευση της ελληνικής υπαίθρου που παρατηρείται στο έργο του. Γεννήθηκε στη Λέσβο, όπου πέρασε τα παιδικά του χρόνια, έπειτα έζησε στην Αγγλία (Μάντσεστερ, Λίβερπουλ) και στην Ινδία (Βομβάη). Έχοντας γνωρίσει τη διδασκαλία του Γιάννη Ψυχάρη υπέρ μιας κωδικοποιημένης δημόδους γλώσσας, το δημοτικισμό<sup>130</sup>, έγινε πιστός οπαδός του.

Με τον Εφταλιώτη η χρήση της δημοτικής γλώσσας είναι πλέον συστηματική, όχι μόνο στο διάλογο αλλά και στην αφήγηση, πράγμα που γινόταν ήδη στο ρομαντικό μυθιστόρημα και το είχε δοκιμάσει ο Γεώργιος Βιζυηνός στον *Μοσκόβ-Σελήμ* (γράφτηκε το 1886)<sup>131</sup>, διήγημα που μεγάλο μέρος του αποτελείται από ένα μολόγο του ήρωα σε δημώδη γλώσσα.

Σε λογοτεχνικό επίπεδο η χρήση της δημοτικής δεν έχει μόνο πλεονεκτήματα, όπως πίστευαν μόλις πριν λίγο καιρό οι στρατευμένοι δημοτικιστές. Σίγουρα το κείμενο κερδίζει σε αυθεντικότητα,

130. Μολονότι έγραψε πολλά μετριοτάτα διηγήματα και μυθιστορήματα (*Τό όνειρο του Γιαννίρη*, 1897, *Ζωή και έρωτας μέσα στη μοναξιά*, 1904), ο Γιάννης Ψυχάρης (1854-1929), που πέρασε την παιδική του ηλικία στην Κωνσταντινούπολη κι έζησε όλη του τη ζωή στο Παρίσι, όπου δίδασκε τη νεοελληνική γλώσσα στη Σχολή Ανατολικών Γλωσσών, συμπεριλαμβάνεται στην ιστορία του ελληνικού μυθιστορηματος εξαιτίας του καιριού ρόλου που έπαιξε στη σταυροφορία υπέρ της χρήσης της δημοτικής γλώσσας στην πεζογραφία. Το βιβλίο του *Το ταξίδι μου* (1888), ένα είδος γλωσσικής υπερασπιστικής αγόρευσης ανάμεικτης με ανέκδοτα περιστατικά, γραμμένο σε τραχιά δημοτική γλώσσα και εν μέρει τεχνητή, έγινε δεκτό σαν αποκάλυψη από πολλούς συγγραφείς, στους οποίους η επιστημονική εγγύηση του συγγραφέα από το Παρίσι έδωσε το κουράγιο να εναντιωθούν φανερά στο αθηναϊκό γλωσσικό κατεστημένο.

131. Το διήγημα δημοσιεύτηκε πολύ αργότερα, το 1895, ενώ ο συγγραφέας είχε κλειστεί σε ψυχιατρείο.

σε γοητεία και σε γραφικότητα. Ο συγγραφέας όμως χάνει τη δυνατότητα να διακρίνει με άνεση περισσότερες «φωνές» στη διήγηση, γιατί ο μορφωμένος άνθρωπος δε μιλάει όπως ο άνθρωπος του λαού και η συστηματική χρήση μιας «ενιαίας» δημοτικής αποτελεί επίσης ένα είδος προδοσίας των λαϊκών γλωσσών, που τότε παρουσίαζαν όλες ιδιοματική μορφή. Στερούμαστε επίσης αυτό τον αποστασιοποιημένο τρόπο έκφρασης που καθιστά τη λόγια γλώσσα προνομιακό όργανο της ειρωνείας και των αστεϊσμών, όπως αριστοτεχνικά είχε αποδείξει ο Ροΐδης.

«Έγινε μεγάλη ταραχή σάν πρωτοφάνηκε στο χωριό ή *Άγγέλικα*. [...] Τής νοικιάζουν ένα σπιτάκι, και μέσα σ' αυτό τὸ σπιτάκι ἄρχισε ή *Άγγέλικα* νὰ πολιτίζει τοῦ χωριοῦ τὰ κορίτσια. Ὡς ἐδῶ ή δουλειὰ πῆγαινε καλά. Τὰ κορίτσια μάθαιναν, πὼς τὸ ψωμὶ δὲν τρώγεται μέσα στοῦ βιβλίου ἂν δὲ γίνεαι ἄρτος, και σάν τέλειωναν τὰ μαθήματα ἄρχιζε τ' ἀργόχειρο. [...] Νυχτέρι δὲν γίνουνταν, πὸν νὰ μὴν τὴν ἔχουνε στή μέση νὰ λέει ἱστορίες, νὰ ξηγᾶ συνήθειες τῆς χώρας, νὰ τραγουδάει τραγούδια τῆς χώρας, νὰ κόβει και νὰ ράβει, και αὐτὲς νὰ λημονοῦν κάθε χωριάτικο παιχνίδι, τραγούδι και παραμῦθι, και νὰ κάθουνται σὰ μαγεμένες ν' ἀκοῦν τὴν *Άγγέλικα*. [...] Και μὲ τὸ βλέπε και θάμαζε, ἄρχισαν οἱ χωριατοποῦλες ν' ἀλλάζουν συνήθειες. [...] Μήτε δῶ δὲ σταμάτησε τὸ κακό. Ἡ *Άγγέλικα*, καθὼς εἴπαμε, ἦτανε ζωηρὴ και μιλητικιά. Ἄρχισε λοιπὸ σιγὰ σιγὰ νὰ ψαλιδίζει και τῆς χωριατοπούλας ή γλώσσα, και ἄς ἦταν και κανένας ξένος μπροστά της. Καμιά φορὰ ἔλεγε και κατιτὶς ἀδιάντροπο τοῦ πατέρα της. Οἱ προεστοὶ και οἱ ἔφοροι ἦταν καλοὶ πατριῶτες και ἤθελαν τὴν πρόοδο τοῦ χωριοῦ. Ἡ νοικοκυροσύνη τους ὁμως ἦταν και ἀπὸ τὸν πατριωτισμὸ μεγαλύτερη, [...]».

(ἐκδ. Εστίας, σσ. 90-100, σποράδην)

Το διήγημα του Εφταλιώτη είναι διφορούμενο και αντιφατικό από πολλές απόψεις, όπως η λογοτεχνική σχολή της οποίας αποτελεί άριστη έκφραση. Πέρα από την ευχαρίστηση που προκαλεί η γραφικότητα της αφήγησης σε λαϊκό ύφος, αναρωτιόμαστε από πού προέρχεται η φωνή που μας μιλάει.

Φαίνεται ότι η απάντηση είναι απλή. Αυτός που εκφράζεται πίσω απ' αυτή τη φωνή είναι ο ίδιος ο Εφταλιώτης, που με μια σειρά ξεκάθαρων υπονοούμενων συνοδεύει ειρωνικά αυτή τη φαινομενικά τόσο απλή ιστορία. Δανείζεται τη γλώσσα του χωριού για να «δυναμιτίσει» τη λόγια κουλτούρα, που δεν «εκπολιτίζει» τους χωρικούς, αλλά, αντίθετα, τους κάνει να χάσουν τον πολιτισμό τους (τη γλώσσα τους, τα έθιμά τους, τα παραμύθια τους, τα τραγούδια τους) και να τον αντικαταστήσουν με το βερμπαλισμό της καθαρεύουσας και ό,τι επιφανειακό προέρχεται από τη Γαλλία (η παριζιάνικη μόδα). Σ' αυτή την αντιπαράθεση ανάμεσα στις αιώνιες αξίες του ελληνισμού και τα θέλγητρα της Δύσης, βλέπουμε καθαρά προς τα πού γέρνει η καρδιά του Εφταλιώτη.

Στο τέλος ενός τέτοιου μύθου η ισορροπία επανέρχεται με την εξαφάνιση της απειλής και την «επανένταξη» της Αγγέλικας στην κοινότητα και στην παραδοσιακή της κουλτούρα. Παντρεύουν την Αγγέλικα και όλα αποκαθίστανται, όπως παρατηρεί με θριαμβευτικό ύφος μια κοπέλα του χωριού:

«[...] ὄγάλτο ἀπὸ τὸ νοῦ σου πὼς θὰ μᾶς φραγκέψεις. [...] Κι ἔτσι νοικοκυρεύτηκε ἡ δασκάλισσα, ντύνουνταν καὶ μιλοῦσε καὶ φερνότανε σὰν ὄλον τὸν κόσμο, [...]».

(αυτόθι, σ. 98)

Ο Εφταλιώτης όμως δεν αποστασιοποιείται καθόλου απ' αυτή τη συντηρητική ιδεολογία; Συμφωνεί με τους χωρικούς ώστε να δυσπιστεί για την εκπαίδευση των κοριτσιών, να δικαιολογεί την πατριαρχία και να θεωρεί το γάμο ισχυρό όργανο του συλλογικού κομπορμιισμού; Δεν μπορούμε να το βεβαιώσουμε. Η ειρωνεία του Εφταλιώτη αφορά επίσης τους προύχοντες, αποδεικνύοντας την αντιφατικότητά τους. Αυτοί επιθυμούσαν, σύμφωνα με την πατριωτική διδασκαλία του Κοραή, να μεταδώσουν τα φώτα του Διαφωτισμού και συγχρόνως δεν ήθελαν να αλλάξουν τίποτα στην παραδοσιακή οργάνωση του χωριού που βασιζέται την εξουσία της στην υποδούλωση των γυναικών.

Αυτή η αντιφατικότητα δεν αφορά μόνο τους προύχοντες της Λέσβου, ή τον ίδιο τον Εφταλιώτη, αλλά ολόκληρη τη σχολή της «ηθογραφίας». Αυτό το κίνημα, που απορρίπτει το θρησκευτικό ιδεολισμό των ρομαντικών, στο όνομα της επιστήμης και της προόδου, αναζητά τις αξίες του στην πιο συντηρητική κοινωνική δομή.

Η χαρακτηριστική ιστορία της Αγγέλικας τραβά την προσοχή στο υπ' αριθμόν ένα θέμα της ελληνικής μυθολοπίας: τον έρωτα και το γάμο. Εάν έχει κανείς σκοπό να υμνήσει τα «εὐγενῆ ἑλληνικὰ ἤθη», μπορεί άραγε να διηγηθεί μια ερωτική ιστορία; Ο Δροσίνης φαίνεται ότι απαντάει αρνητικά. Ο έρωτας του Γιαννιού και της Ζεμφύρας δεν μπορεί να ανθήσει παρά μόνο έξω απ' το χωριό· οι προκαταλήψεις αυτής της κλειστής κοινωνίας θα σκοτώσουν τον έρωτά τους πριν σκοτώσουν τους ίδιους.

Με τον Εφταλιώτη ο ευρωπαϊκός θετικισμός αντικατέστησε το ρομαντισμό. Η ηρωίδα λογικεύεται και βρίσκει την ευτυχία της εγκαταλείποντας τα υψηλά ιδανικά της.

### ε. Από το ρομαντισμό στο νατουραλισμό. Οι κρυφές πληγές της παραδοσιακής κοινωνίας

#### ι. Ανδρέας Καρκαβίτσας

Τι συμβαίνει ωστόσο αν μια κοπέλα αρνηθεί το σύζυγο που της προορίζει η πατριαρχική εξουσία και προτιμήσει το νέο που αγαπάει; Αυτό το θέμα, που φέρνει στο φως την ωμότητα της παραδοσιακής κοινωνίας, θα πραγματευτούν αρκετοί συγγραφείς της σχολής (Ανδρέας Καρκαβίτσας, Γρηγόριος Ξενόπουλος<sup>132</sup>).

Με τον Ανδρέα Καρκαβίτσα (1866-1922)<sup>133</sup> έχουμε μια νατουραλιστική αντιμετώπιση του θέματος. Αυτός ο στρατιωτικός γιατρός,

132. Είναι το θέμα της *Στέλλας Βιολάντη* (1900), γνωστού θεατρικού έργου αυτού του πολυγραφώτατου συγγραφέα. Μια κοπέλα που αγαπάει έναν επιπόλαιο νέο, ο οποίος την έχει εκθέσει, περιορίζεται στο δωμάτιό της από τον πατέρα της.

133. Για μια σύντομη αλλά ακριβή εικόνα της βιογραφίας και του έργου του Καρκαβίτσα βλ., μεταξύ άλλων, το αφιέρωμα του περιοδικού *Διαβάζω*, 306, 3/3/96.



που γνώρισε από κοντά την αθλιότητα των Ελλήνων ναυτικών<sup>134</sup> και αγροτών, ανήκει σε μια κατηγορία θετικιστών πολύ γνωστή στη Γαλλία (Flaubert, Maupassant, Zola): αρνούνται το μυθιστορηματικό και θεωρούν ότι πολλά πράγματα στην ανθρώπινη συμπεριφορά εξηγούνται από το βιολογικό ντετερμινισμό. Γι' αυτούς, το αίσημα της ελευθερίας που αισθάνονται τα πρόσωπα είναι μόνο μια απάτη που κρύβει τις επιτακτικές ανάγκες της φύσης.

Το πολυσέλιδο διήγημα *Η Λυγερή*<sup>135</sup> επαναλαμβάνει κατά βάθος, σ' ένα άλλο κείμενο, τις θέσεις του *Έρωτος αποτελέσματα*: ο έρωτας μόνο μεταξύ προσώπων με την ίδια οικονομική κατάσταση μπορεί να καταλήξει σε μια ικανοποιητική μορφή κοινωνικής αναγνώρισης.

Η «λυγερή» Ανθή, κόρη ενός πλούσιου παντοπώλη στα Λεχαινά<sup>136</sup>, κωμόπολη της Πελοποννήσου, ερωτεύεται τον ωραίο αμαξά Γιώργο Βρανά. Ο έρωτάς τους είναι αμοιβαίος. Η Ανθή, για να παντρευτεί, πρέπει να πάρει τη συγκατάθεση του πατέρα της. Δυστυχώς όμως αυτός σκοπεύει να παραχωρήσει την επιχείρησή του στον υπάλληλό του Νικολό Πικόπουλο, του οποίου εκτιμά τα επαγγελματικά προσόντα, και να τον παντρεύει με την κόρη του. Η Ανθή δε θέλει το Νικολό και συνεχίζει να βλέπει κρυφά το Βρανά. Δεν τολμάει όμως να διακινδυνεύσει περισσότερο. Μεταξύ τους δημιουργείται μια απόσταση. Ο Βρανάς, που πάει από χωριό σε χωριό για να πουλήσει τα εμπορεύματά του, δεν είναι δέσμιος, όσο η Ανθή, των στενών αντιλήψεων του περίγυρου: ηθικά είναι λιγότερο αλλοτριωμένος από εκείνη.

134. Τα διηγήματα που αφορούν τον κόσμο της θάλασσας είναι συγκεντρωμένα στη γνωστή συλλογή του *Λόγια της πλώρης. Θαλασσινά διηγήματα*, 1899, εκδ. Εστία.

135. *Η Λυγερή*, εκδ. Εστία, χ.χ., επανεκδίδεται συνεχώς.

136. Από αυτή την περιοχή της Ηλείας καταγόταν ο Καρκαβίτσας.

Επιπλέον ο Καρκαβίτσας αναρωτιέται για την ειλικρίνεια του έρωτα της κοπέλας για το Βρανά. Μήπως πρόκειται για ψευδαίσθηση, για μια ανάγκη που έχει δημιουργήσει η φύση για να εξασφαλίσει τη συνέχιση της ζωής; Οι ίδιες αιτίες που προκάλεσαν την εμφάνιση του μυθιστορηματικού έρωτα θα οδηγήσουν στην εξαφάνισή του και στην αντικατάστασή του από πιο θετικά συναισθήματα, εξίσου φυσικά, όπως η μητρική αγάπη και η συζυγική αγάπη.

Οι αναλύσεις του Καρκαβίτσα για τη σχετικότητα του έρωτα, που καθορίζεται από φυσιολογικές, οργανικές αιτίες, δείχνουν μια ριζική αλλαγή σε σχέση με προηγούμενα κείμενα (του 17ου αιώνα και τον *Έρωτόκριτο*) όπου ο ειλικρινής έρωτας αναγόταν σε απόλυτη αξία<sup>137</sup>:

«Υπάρχει εις τήν ζωήν τῆς νεάνιδος κάποια στιγμή, κατά τήν ὁποίαν καί ἀπροσδοκῆτως ἀπό τὸ παραμικρὸν γεγονὸς ἀφυπνίζεται τὸ λανθάνον ἔνστικτον. Τότε τὸ πατρικὸν σπίτι φαίνεται εις αὐτὴν στενόν, φυλακὴ αὐτόχρημα· αἱ σοβαραὶ ὄψεις τῶν γερόντων ἀνυπόφοροι, ἡ ζωὴ ἐκείνη, ἀπὸ τήν ὁποίαν ἔφυγαν πλέον αἱ ὄνειροπολήσεις, αἱ πλάναι, αἱ ἀδιάκοποι περὶ μεταβολῆς ἐλπίδες, πολὺ μονότονη. Τὴν γαλήνην τοῦ πατρικοῦ ἀσύλου ἡ νεάνις ἀποστέργει μετὰ βαρυθυμίας, ὅπως ἀποστέργει τὸ πουλὶ τὸν κλωβὸν του. Βιάζεται νὰ φύγῃ τὸ τρυφερὸν πουλάκι, νὰ καθίσῃ ἐπὶ ἄλλου κλαδίσκου, τὸν ὁποῖον φαντάζεται χλοερότερον, σκιερότερον, εὐτυχέστερον πάντοτε τοῦ πατρικοῦ. Καὶ ὄνειροπολεῖ ἀδιακόπως τὸν ἄγνωστον σταυραετόν, ἐκεῖνον ποῦ θ' ἀνοίξῃ μίαν ἡμέραν τὰς ἰσχυρὰς πτέρυγας του καὶ θὰ τὴν συνεπάρῃ μακρὰν, εἰς ἄλλον δῖον, εἰς ἄλλην φωλεάν».

(*Η Λυγερή*, ὁ.π., σ. 166)

137. Γι' αυτό το θέμα βλ. H. Tonnet, «Réflexions sur l'évolution du thème de l'amour dans la nouvelle et le roman grecs des origines à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle» στα *Βουκόλεια*, που αναφέρονται πιο πάνω.

Ο Καρκαβίτσας πολλαπλασιάζει τις υποκειμενικές εκφράσεις και τα ρήματα «φαίνομαι», «φαντάζομαι». Κι ενώ ειρωνεύεται, μετά τον Flaubert, τις μυθιστορηματικές ονειροπολήσεις των νεαρών κοριτσιών του 19ου αιώνα, επαναλαμβάνει τις παραδοσιακές στην Ελλάδα εικόνες με θέμα την ελευθερία του πουλιού<sup>138</sup> και την απαγωγή από ένα ερωτευμένο αρπακτικό<sup>139</sup>.

Η απόσταση που δημιουργήθηκε ανάμεσα στους δυο νέους εν αγνοία τους θα φανεί καθαρά όταν ο Βρανάς κερδίζει μια ιπποδρομία και έρχεται να προσφέρει στην Ανθή —που παρακολουθεί τον αγώνα από ένα μπαλκόνι— το έπαθλο. Ο νέος περιμένει να αποφασίσει η Ανθή δημόσια υπέρ του. Αυτό όμως θα σήμαινε για την Ανθή να εναντιωθεί στη θέληση του πατέρα της και, κάτω από μια συλλογική πίεση περισσότερο φανταστική παρά πραγματική, αρνείται να κάνει αυτό το βήμα και να επιβεβαιώσει την αυτονομία της:

«Τί θά εἶπουν ἔπειτα οἱ γονεῖς; Τί θά πλάση ὁ κόσμος; Τί θά γίνη τὸ ὄνομά της; Καλὴ εἶνε ἢ ἀγάπη, ἀλλὰ καὶ τὸ τιμημένον ὄνομα πολὺ καλλίτερον!... Καὶ ἡ λυγερή, παραλυμένη, ἠῤῥητο νὰ σχισθῆ ἢ γῆ κάτω ἀπὸ τοὺς πόδας της, διὰ νὰ κρῦψη αὐτὴν μετὰ τῆς ἐντροπῆς της· νὰ μεταβληθοῦν εἰς λίθους τὰ βλέμματα τῶν τόσων ἐκεῖ θεατῶν, νὰ τὴν θάψουν ὀλοζώντα-νην καὶ διὰ παντός.

—Πάρ' το! ἔφώναζον οἱ νέοι ἀπὸ κάτω.

—Πάρ' το! ἔλεγον κ' αἱ γυναῖκες. [...] Ἀλλὰ τὰ τόσα βλέμματα τὴν ἐπίεζον. Ὑπέθετεν ὅτι αἱ περίεργοι πέριξ μορφὰ ἐσάρκαζον τὴν προᾶξιν της· ὅτι τὰ μειδιῶντα ἐκεῖνα χεῖλη ἐκινουῦντο, προητοιμάζοντο εἰς δυσφημίαν τοῦ ὀνόματός της. Κ' αἴφνης, εἰς τὴν ἰδέαν αὐτὴν ἀνδριευθεῖσα, διὰ σπασμωδικῆς δυνάμεως ἐτινάχθη πρὸς τὰ ὀπίσω, παρεμέρισε τὸ πλῆθος τῶν γυναικῶν καὶ εἰσῆλθε κλαίουσα εἰς τὴν σάλαν».

(αυτόθι, σσ. 73-74)

138. Πρβλ. τα αποσπάσματα των Π. Σούτσου και Δροσίνη που αναφέρονται πιο πάνω.

139. Η εικόνα είναι συνηθισμένη στο μεσαιωνικό μυθιστόρημα και στο ερωτικό τραγούδι, όπου η αγαπημένη παραλληλίζεται με περδικούλα και ο εραστής με πετρίτη ή με γεράκι. Βλ. H. Pernot, *Ἐρωτοπαίγνια*, 1913, σ. 60 και σ. 69: «και παρακάλεσα τον θιον και ποίσε με πετρίτην, χούμισσα και την επήρα...».

Πέρα από την περίπτωση της Ανθής, ο Καρκαβίτσας μιλάει εδώ για τις συνθήκες ζωής των γυναικών στις μικρές ελληνικές πόλεις. Η κοπέλα εμφανίζεται σαν ένα πλάσμα ουσιαστικά παθητικό και αιχμάλωτο. Συμβολικά είναι ένα πουλί που θέλει να δραπετεύσει από το κλουβί του. Ενώ όμως θα μπορούσε να το κάνει και ο Βρανάς είναι εκεί με το αλόγο του έτοιμος να την απαγάγει —όπως συμβαίνει στα μεσαιωνικά μυθιστορήματα, που ίσως έχει διαβάσει ο Καρκαβίτσας—, προτιμάει να γυρίσει μόνη της στην αίθουσα του σπιτιού που είναι η φυλακή της.

Η αλλοτρίωση της κοπέλας είναι φυσιολογική και κοινωνική ταυτόχρονα<sup>140</sup>. Η επιθυμία για ελευθερία στην πραγματικότητα είναι μόνο ένα ένστικτο. Μέσα της όμως η κοπέλα δεν πιστεύει ότι είναι ελεύθερη να πραγματοποιήσει τον έρωτά της, θεωρεί κάτι τέτοιο όνειρο. Αντίθετα, η ηθική συμπεριφορά της της υπαγορεύεται από το βλέμμα της κοινωνίας («τὰ τόσα βλέμματα τὴν ἐπίεζον»).

Αντίθετα από τις ρομαντικές ηρωίδες, η Ανθή δε βάζει πάνω απ' όλα τον έρωτα. Μια κοινωνική αξία, «το καλό όνομα», της φαίνεται προτιμότερη («Καλὴ εἶνε ἢ ἀγάπη, ἀλλὰ καὶ τὸ τιμημένον ὄνομα πολὺ καλλίτερον»).

Αυτή η «προδοσία» θα μπορούσε να παρουσιάζεται από τον Καρκαβίτσα σαν κάτι τελείως αρνητικό. Η πρωτοτυπία του βιβλίου και ο διαφορούμενος χαρακτήρας του προέρχονται από το ότι ο συγγραφέας του παρουσιάζει σ' αυτό ορισμένες θετικές πλευρές της «προδοσίας». Πρόκειται για ένα συμβιβασμό που προκαλεί ένα είδος ευτυχίας. Η Ανθή ανταλλάσσει τον έρωτα με την αστική άνεση και καταλήγει να αποδεχτεί τη μοίρα που της επέβαλαν. Στην αρχή αισθάνεται ενθουσιασμό που θυσιάζει την ευτυχία της στο «καθήκον» να υπακούσει στον πατέρα της. Έπειτα νιώθει μητρική αγάπη για το γιο της. Στην επόμενη φάση φτάνει στο σημείο να αισθάνεται τρυφερότητα

140. Γι' αυτό το θέμα της αλλοτρίωσης έτσι όπως παρουσιάζεται στην ηθογραφική πεζογραφία, βλ. το βιβλίο της Renée-Paule Debaisieux, *Le Soupçon et l'amertume dans le roman grec moderne*, 1992.

για τον πατέρα του παιδιού της. Στο τέλος αυτής της εξέλιξης, προσαρμόζεται αρμονικά στην κατάσταση της πλούσιας κυρίας — υιοθετεί τις προκαταλήψεις της κατάστασής της και φτάνει να κατηγορεί ό,τι αγαπούσε, την ελευθερία και την ανεμελιά του Βρανά.

Μολονότι διακρίνουμε στον Καρκαβίτσα ένα είδος μοχθηρής ευχαρίστησης να μας δείξει τη μεταμόρφωση της μυθιστορηματικής λυγερής σε εγωίστρια και αλαζονική κυρία, δεν υπάρχει στη *Λυγερή* καμία κρίση προς τη μια ή την άλλη κατεύθυνση. Ο συγγραφέας φαίνεται να μας λέει: «Μην ανησυχείτε, η Ανθή είναι ευτυχισμένη έτσι».

Αντίθετα απ' ό,τι συνηθίζεται, το τέλος της ιστορίας δεν είναι ούτε ευτυχισμένο ούτε δραματικό, απλώς απογοητευτικό<sup>141</sup>:

«Εμπρός όμως εις τὴν θύραν τοῦ κρασοπωλείου ὄμιλος καρρολόγων, ἄλλων καθημένων εἰς τοὺς πάγκους καὶ ἄλλων ὀρθίων, ἐκράτει τὰ ποτήρια κ' ἔπινε. Μεταξὺ αὐτῶν ὁ Γεώργιος Βρανᾶς, στηριζόμενος ἐπὶ τοῦ ἑνὸς στύλου ράθυμος, ἔκρουε τὸν ταμπουρᾶν κ' ἔτραγούδει εὐθύμως [...]. Ἦτο ραδινόσ, ὅπως πάντοτε, κ' εὐθυμος, ὡς νὰ τοῦ προσημεϊδία ὁ πλοῦτος ἀπὸ παντοῦ πέριξ, ὡς νὰ μὴν ἠυλάκωσέ ποτε τὸ μέτωπόν του συλλογισμὸς λύπης. [...] Ἄλλ' ἡ Ἀνθὴ ἀπεσύρθη ἄμεσως κ' ἔκλεισε τὸ παράθυρον. Δὲν τῆς ἤρεσεν ἐκείνη ἡ ζωή!

(αυτόθι, σσ. 166-167)

[...] αἱ σάρκες ὠγκώθησαν κ' ἐχάθη ἡ λυγερὰ μέση [...]. Μόνον τὰ μάτια τῆς, τὰ μεγάλα ἐκεῖνα καὶ κατάμαυρα, διετήρουν ἀκόμη τὴν μαγικὴν καὶ μυστηριώδη ἔλξιν των — δίχως ὅμως τῆς πρὶν παρθενικῆς ἀγνότητος. [...] Ἡ Φύσις, ἡ παντοδύναμος Θεά, ἡ ὁποία μικρὸν κατὰ μικρὸν παρήλλαξε τὸ σῶμα καὶ προδιέθεσε τὴν ψυχὴν τῆς Ἀνθῆς εἰς πλήρη συνεννόησιν μετὰ τῆς ψυχῆς τοῦ Διδριώτου. Ἔτσι καὶ εἰς τὰ φυτὰ τῶν τροπικῶν, τὰ ὁποῖα μεταφυτεύουν εἰς τὰ ψύχη τοῦ Βορρᾶ, χαρίζει νέας δυνάμεις, στερεοποιεῖ τὰς ρίζας των, ἀνδρίζει τοὺς χυμοὺς καὶ μικρὸν κατὰ μικρὸν μεταβάλλ-

141. Θα μπορούσαμε να παρατηρήσουμε το ίδιο σχετικά με το τρίτο διήγημα του *Ἐρωτος αποτελέσματα* (1792).

λει καὶ αὐτὸ τὸ εἶδος των, διὰ νὰ δυνηθοῦν καὶ ζήσουν εἰς τὴν νέαν πατρίδα των. [...] Ἡ Ἀνθὴ δὲν εἶναι πλέον, ὄχι, ἡ ὄνειροπόλος ἐρωμένη τοῦ Γεωργίου Βρανᾶ· εἶναι ἡ θετικὴ σύζυγος, ἡ γυναῖκα τοῦ Νικολοῦ Πικοπούλου».

(αυτόθι, σσ. 168-169)

Η κριτική παραγνώρισε συχνά την άποψη του Καρκαβίτσα<sup>142</sup>. Ορισμένοι πίστεψαν ότι κήρυττε την υποταγή της γυναίκας στον πατέρα και το σύζυγό της. Στην πραγματικότητα, οι ιδέες του Καρκαβίτσα για τη ζωή και την τέχνη<sup>143</sup> του απαγορεύουν να εκφέρει κρίση. Ως καλλιτέχνης, προσπαθεί να αποδώσει την πραγματικότητα έτσι όπως είναι — σ' αυτό οφείλεται και η αξία του έργου του ως τεκμηρίου. Ως επιστήμονας, έχει πειστεί ότι η μόνη πραγματικότητα και η μόνη αρχή εξήγησης βρίσκονται στη φύση. Η φύση, για να πετύχει τους σκοπούς της, δημιουργεί την ψευδαίσθηση της ελευθερίας και την ευχαρίστηση της υποδούλωσης. Αν μια αξία παραμένει απόλυτη στο σύστημα του Καρκαβίτσα —εκτός από τον εθνικισμό του, που εδώ δε φαίνεται—, αυτή επομένως είναι η φύση. Ο Καρκαβίτσας θαυμάζει απεριόριστα την προσαρμογή των ζωντανών όντων, συμπεριλαμβανομένου και του ανθρώπου, στο περιβάλλον τους. Ωστόσο, όπως και ο Flaubert, ο νατουραλιστής Καρκαβίτσας είναι ένας ρομαντικός, παρά το νατουραλιστικό του πιστεύω, και σ' αυτό οφείλεται η ειρωνική περιγραφή τῆς πάλαι ποτέ νεαρῆς κοπέλας που τώρα έχει γεμίσει κυτταρίτιδα. Η περιγραφή όμως ηλικιωμένων κυριών γίνεται της μόδας εκείνη την εποχή, όπως μπορούμε να δούμε στο έργο του Παπαδιαμάντη.

142. Πρέπει, ωστόσο, να επισημάνουμε την αξιοθαύμαστη ανάλυση δομικού τύπου της Τζίνιας Πολίτη, «Η μυθιστορηματική κατεργασία της ιδεολογίας: Ανάλυση της “Λυγερής” του Ανδρέα Καρκαβίτσα», *Επιστημονικά Χρονικά του Αριστοτελείου Πανεπιστημίου Θεσσαλονίκης*, τόμ. XX, 1981, σσ. 317-351. Η μελέτη της συμβολικής αξίας του χώρου, και συγκεκριμένα του κλειστού χώρου του χωριού όπου κλείνεται η Ανθή και του ανοιχτού χώρου της φύσης όπου αναπτύσσεται ο Βρανάς, είναι έξοχη.

143. Ο Καρκαβίτσας επηρεάζεται ολοφάνερα από τις ιδέες των Γάλλων ρεαλιστών και νατουραλιστών (Zola, Flaubert, Maupassant). Θα θέλαμε να ξέρουμε με μεγαλύτερη ακρίβεια τι γνώριζε γι' αυτούς.

## ii. Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης

Το βλέμμα των νατουραλιστών για το ελληνικό χωριό οδήγησε σε μια απογοητευτική διαπίστωση. Το χωριό έχει μια δομή που βασίζεται στην υποταγή των γυναικών —και των αντρών—, που βεβαιώνει τη συνέχιση της παραδοσιακής ζωής. Η όποια ηθική κρίση δεν έχει νόημα. Η συνείδηση υπάρχει μόνο ως αυταπάτη ή ένδειξη κοινωνικής πίεσης.

Ο Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης (1851-1911) επαναλαμβάνει αυτό το θέμα μέσα από μια επίσημη χριστιανική ορθόδοξη οπτική. Απαισιόδοξος όσο και ο Καρκαβίτσας, φαίνεται ότι προσθέτει στο ρεαλισμό ένα «συμπλήρωμα ψυχής», με το ύφος περίπου του Ντοστογιέφσκι — του οποίου μετέφρασε από τα γαλλικά το *Έγκλημα και τιμωρία*<sup>144</sup>. Ωστόσο, αν και η χριστιανική θρησκεία είναι συνεχώς διάχυτη στον κόσμο του Παπαδιαμάντη, ως στοιχείο του σύγχρονου ελληνικού πολιτισμού, δεν προσφέρει καμία λυτρωτική διέξοδο σ' αυτό τον αποπνικτικό κόσμο.

Γιος ιερέα και γεννημένος στη Σκιάθο, ο Αλέξανδρος Παπαδιαμάντης έζησε κυρίως στην Αθήνα μια φτωχική ζωή, χωρίς άλλα εισοδήματα από εκείνα που του απέφεραν οι μεταφράσεις, οι επιφυλλίδες και τα πολλά διηγήματα που δημοσίευε στον τύπο. Το έργο του, που είναι σημαντικό σε όγκο<sup>145</sup>, περιέχει ασήμαντα κείμενα που τον βοηθούσαν να καλύπτει τις βιοτικές του ανάγκες. Πολύ λίγα διηγήματά του είναι πλήρως ικανοποιητικά όσον αφορά τη δομή τους, που συχνά δείχνει να είναι εγκαταλελειμμένη στην τύχη της έμπνευσης. Αντίθετα, η «φωτογραφική» ή η «φωνογραφική» μνήμη

144. Θ. Δοστογιέφσκι, *Τὸ ἔγκλημα καὶ ἡ τιμωρία. Μετάφρασις Ἀλεξάνδρου Παπαδιαμάντη. Πρόλογος Ἐμμανουὴλ Ροῦδη*, 1889. Πρόσφατη επανέκδοσι, εκδ. Ἰδεόγραμμα, Αθήνα, 1992.

145. Τα *Ἄπαντα* του Παπαδιαμάντη υπάρχουν στην έκδοση του Γιώργου Βαλέτα, *Ἀλεξάνδρου Παπαδιαμάντη Τὰ Ἄπαντα*, 6 τόμ., 1955-1960, καθώς και στην πιο πρόσφατη και πιο ικανοποιητική έκδοση του Ν. Δ. Τριανταφυλλόπουλου, *Ἀλέξανδρος Παπαδιαμάντης. Ἄπαντα*, εκδ. Δόμος, 1981.

του επέτρεψε στον Παπαδιαμάντη να αναπαραστήσει τέλεια τη φύση και τον κόσμο της υπαίθρου της Σκιάθου. Αυτός ο κόσμος, ο οποίος έχει προσδιοριστεί<sup>146</sup> και όπου όλα τα πρόσωπα, ακόμα και τα πιο ταπεινά, έχουν όνομα και παρουσιάζονται με τις λεπτομέρειες της συγγενείας τους και τις ασήμαντες προσωπικές τους ιστορίες, σε σημείο που ο αναγνώστης χάνεται καμιά φορά, είναι πολυπληθής αλλά όχι σαγηνευτικός, όπως του Balzac· έχει τη σταθερή μονοτονία της πραγματικότητας. Ευτυχώς, σ' αυτό το χρονικό του χωριού συχνά προστίθενται εξαιρετες λυρικές περιγραφές που αφορούν τη φύση. Ας προσθέσουμε ότι το ύφος του Παπαδιαμάντη, που χειρίζεται άριστα όλο τον πλούτο της ελληνικής γλώσσας όπως τη συναντούμε στις εφημερίδες, στη λειτουργία, στα χωράφια και στα καφενεία, καθιστά την ανάγνωση των έργων του πραγματική απόλαυση για τους ελληνόφωνους. Αυτός ο συνδυασμός γλωσσικής επιδεξιότητας και βαθιάς γνώσης της ελληνικής υπαίθρου, όπως και οι πολυάριθμες και ακριβείς αναφορές στα τελετουργικά της Ορθοδοξίας, ανέδειξαν αυτό τον επιφυλλιδογράφο σε «εθνικό» συγγραφέα. Οι Έλληνες αναγνωρίζουν τον εαυτό τους στο έργο του, που αποτελεί αντικείμενο πραγματικής λατρείας.

*Η Φόνισσα* (1903)<sup>147</sup> θεωρείται το αριστούργημα του Παπαδιαμάντη. Σ' αυτό το έργο βρίσκουμε ένα βασικό θέμα της ηθογραφίας, εκείνο της θέσης της γυναίκας στην παραδοσιακή κοινωνία. Σ' αυτό όμως προστίθεται μια βαθιά συνειδητοποίηση του «προβλήματος του κακού». Αντίθετα από τον Καρκαβίτσα, που παρουσίαζε τις ψευδαισθήσεις που καθησυχάζουν τις γυναίκες και τις αποσπούν από την πραγματική δυστυχία τους, ο Παπαδιαμάντης φαντάζεται τη ζωή τους ως εφιάλτη. Εκεί που ο Καρκαβίτσας έβλεπε το θρίαμβο

146. Βλ. την ανέκδοτη μελέτη της Μαρίας Σκουλά-Πανανακάκη, *Paysage, habitat en littérature: L'île de Skiathos vue par A. Papadiamantis*, DEA, Paris I, 1995.

147. Εκδ. Βαλέτα, τόμ. 4, σσ. 11-106. Το κείμενο υπάρχει στα γαλλικά σε μετάφραση του Michel Saunier με τίτλο *Les petites filles et la mort*, «La Découverte», 1992.

της ζωής, ο Παπαδιαμάντης διακρίνει μάλλον το θρίαμβο του θανάτου. Η ηρωίδα του, η Φραγκογιαννού, έχει μια νοσηρή ψυχοσύνθεση, που παντού βλέπει την αθλιότητα και το θάνατο. Γίνεται εγκληματίας εκ λεποιθήσεως. Ποια ηθική κρίση επηρεάζει αυτή τη σκληρή γυναίκα που σκοτώνει γιατί θεωρεί τον εαυτό της, ή προσποιείται ότι τον θεωρεί, δικαιολογημένο να κάνει κάτι τέτοιο; Πρόβλημα ηθικό αλλά και κοινωνικο-θρησκευτικό, για το οποίο ίσως ο Παπαδιαμάντης δεν έχει πλήρη συνείδηση. Αν η εικόνα που αποδίδει ο Παπαδιαμάντης είναι ακριβής, πώς να κριθεί η κοινωνία και κυρίως η θρησκεία που βολεύονται θαυμάσια με την εκμετάλλευση των γυναικών και το θάνατο των μικρών παιδιών;

«Η Χαδούλα, ή λεγόμενη Φράγκισσα, ή άλλως Φραγκογιαννού, ή το γυνή σχεδόν έξη κοντοῦτις, καλοκαμωμένη, με άδρους χαρακτήρας, με ήθος άνδρικό, και με δύο μικράς άκρας μύστακος άνω των χειλέων της. Είς τους λογισμούς της, συγκεφαλαιοῦσα ὅλην τήν ζωήν της, έβλεπεν ὅτι ποτέ δέν είχε κάμει άλλο τίποτε εἰμή νά ὑπηρετῆ τους άλλους. Ὅταν ήτο παιδίσκη, ὑπηρετεί τους γονεῖς της. Ὅταν ὑπανδρεύθη, έγινε σκλάβα τοῦ συζύγου της — και ὅμως, ὡς ἐκ τοῦ χαρακτήρος της και τῆς ἀδυναμίας ἐκείνου, ήτο συγχρόνως και κηδεμών αὐτοῦ. [...] Και χάνουν τὸν νοῦν των οἱ ταλαίπωροι γονεῖς, και πληρώνουν τόσοσ ἀκριδὰ τους ήμαγύρτας ἰατροῦς και τὰ τριωβολιμαῖα φάρμακα, διὰ νά σώσουν τὸ παιδί τους. Δέν ὑποπτεύονται ὅτι, ὅταν νομίζουν ὅτι “σώζουν”, τότε πράγματι “χάνουν” τὸ τεκνίον. Και ὁ Χριστός εἶπεν, ὅπως εἶχεν ἀκούσει ἡ Φραγκογιαννού νά τῆς ἔξηγῆ ὁ πνευματικός της, ὅτι ὅποιος ἀγαπᾷ τήν ψυχὴν του, θά τὴν χάσῃ, κι ὅποιος μισεῖ τήν ψυχὴν του, εἰς ζωήν αἰώνιον θά τὴν φυλάξῃ. [...] Τῆς Φραγκογιαννοῦς ἄρχισε πράγματι “νά ψηλώνῃ ὁ νοῦς της”. Εἶχε “παραλογίσει” ἐπὶ τέλους. Ἐπόμενον ήτο, διότι εἶχεν ἔξαρθῆ εἰς ἀνώτερα ζητήματα. Ἐκλινεν ἐπὶ τοῦ λίχνου. Ἐχωσε τους δύο μακρούς, σκληροῦς δακτύλους μέσα εἰς τὸ στόμα τοῦ μικροῦ, διὰ νά “τὸ σκάσῃ”».<sup>148</sup>

148. Έκδ. Τριανταφυλλόπουλου, τόμ. τρίτος, σσ. 417, 446 και 447.

Πρέπει να υπογραμμίσουμε τη σχεδόν τέλεια «ομοιότητα» της Φραγκογιαννού με την κοινωνία του χωριού απ' όπου προέρχεται. Η Φραγκογιαννού γίνεται, κατά κάποιο τρόπο, η «βαριά συνείδηση» αυτής της κοινωνίας. Είναι, κρυφά από τους χωριανούς, μια απ' αυτές τις μάγισσες «που έριχναν παιδιά», όπως υπήρχαν στις πρωτόγονες κοινωνίες ὅλων των χωρών. Ο θάνατος που προκαλεί στα «παραπανίσια» παιδιά είναι η προϋπόθεση για την επιβίωση της κοινότητας που δεν μπορεί να τους θρέψει ὅλους και που δεν έχει ανάγκη από πολλά κορίτσια. Τα κορίτσια είναι αβάσταχτο βάρος, γιατί πρέπει να προικιστούν. Έτσι το χωριό, που για το Δροσίνη περιείχε το «αθάνατο νερό», στηρίζει την επιβίωσή του στην εκμετάλλευση και το θάνατο των αδύνατων πλασμάτων. Πρόκειται για την τρομακτική όψη των «εὐγενῶν ἑλληνικῶν ἠθῶν».

Η Φραγκογιαννού είναι ο «αποδιοπομπαίος τράγος» του χωριού. Φορτώνεται την ενοχή ολόκληρης της κοινότητας. Ο θάνατός της στη θάλασσα, στο δρόμο για το νησί όπου θα την εξομολογούσε ένας ερημίτης, «εἰς τὸ ἡμισυ τοῦ δρόμου μεταξύ τῆς θείας και τῆς ἀνθρωπίνης δικαιοσύνης», εκφράζει συμβολικά την αμφιβολία της ηθικής κρίσης του Παπαδιαμάντη για την παραδοσιακή κοινωνία. Παρ' ὅλους τους παπάδες και τις εκκλησίες του, ο κόσμος του Παπαδιαμάντη παραμένει εκείνος των *παγανῶν* (ετυμολογικά: «των χωρικών»).

Η Φόνισσα κλείνει για μας την ιστορία της ηθογραφίας που με συντομία περιγράψαμε. Αυτή η σχολή, η πιο αυθεντικά ελληνική που γνώρισε ποτέ η νεοελληνική λογοτεχνία, έχει επίσης θεματική και εξέλιξη που σκιαγραφούνται με τον πιο σαφή τρόπο. Για να συνοψίσουμε αυτή την εξέλιξη, θα μπορούσαμε να πούμε, με βάση τα διηγήματα που μελετήσαμε, ότι το κύριο θέμα αυτής της παραγωγής είναι η διαμάχη ανάμεσα στην κοινότητα και την ατομική ελευθερία, θέμα που μας παραπέμπει στις πηγές της ελληνικής τραγωδίας. Κατά τη διάρκεια της ρομαντικής περιόδου της σχολής η διαμάχη λύνεται με το θάνατο των ηρώων, που στο ηθικό επίπεδο δικαιώνονται. Έπειτα, με το νατουραλισμό εμφανίζεται ένας νέος τύπος ήρωα με

αβέβαιη προσωπικότητα· ο θρίαμβος της κοινότητας είναι πλήρης, γιατί ο «ήρωας» καταλήγει να αποδέχεται την κατάσταση που έχει διαμορφωθεί για κείνον. Αυτή η ρεαλιστική προσέγγιση φωτίζει τον πρωταγωνιστή με καινούριο φως. Δεν αποτελεί πια την ενσάρκωση ανώτερων αξιών, δεν είναι πια τελείως ελεύθερος: είναι η παραμορφωμένη εικόνα των ανομολόγητων επιθυμιών της κοινότητας. Η Ζεμφύρα έπρεπε να πεθάνει γιατί αντιπροσώπευε μια αξία αντίθετη από εκείνες του χωριού, την απόλυτη ελευθερία των γυναικών· αντίθετα, η Φραγκογιαννού πρέπει να πεθάνει γιατί ενσαρκώνει τέλεια τη σκοτεινή πλευρά του χωριού: αναλαμβάνει να εκτελέσει τις κρυφές του επιθυμίες σκοτώνοντας τα αδύναμα πλάσματα.

Επειδή εισάγει πάλι την ατομική συνείδηση στο σύστημα της ηθογραφίας που αναζητούσε μια αντικειμενική παρουσίαση της κοινωνίας του χωριού και των πεποιθήσεών της, ο Παπαδιαμάντης αναγγέλλει τις μεταγενέστερες εξελίξεις της ελληνικής μυθολογίας: στις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα, πράγματι, θα έρθουν στην επιφάνεια πάλι δύο θέματα και ένα είδος που σχεδόν είχαν εξαφανιστεί από την πεζογραφία της περιόδου 1880-1900: το άτομο, η πόλη και το μυθιστόρημα.

#### 4. Η κρίση της ηθογραφίας (1900-1930)

Η περίοδος από το 1900 ως το 1930 δεν αποτελεί για τους ιστορικούς της ελληνικής λογοτεχνίας ξεχωριστή περίοδο. Θεωρητικά, οι Έλληνες πεζογράφοι εξακολουθούν την εξερεύνηση του κόσμου του χωριού ως το 1930. Ο Γιώργος Θεοτοκάς έγραψε το 1929:

«Κατά βάθος οι Έλληνες ηθογράφοι [...] διατηρούν από πενήντα χρόνια την ίδια προοπτική της ζωής, τους ίδιους όριζοντες, την ίδια αντίληψη της τέχνης. Συνεχίζουν πάντα την ίδια σχολή που μπορεί να ονομαστεί φωτογραφική σχολή».<sup>149</sup>

149. 'Ελεύθερο πνεύμα, έκδ. Δημαρά, Ερμής, σ. 39.

Στην πραγματικότητα, μεταξύ του 1900 και του 1930 πολλά πράγματα άλλαξαν στην ιστορία και στο λογοτεχνικό τοπίο της Ελλάδας. Δεδομένου όμως ότι δε δημιουργήθηκε, όπως στην περίπτωση της «ηθογραφίας», νέα λογοτεχνική σχολή που να μας επιτρέπει να χαρακτηρίσουμε το σύνολο της παραγωγής —ακόμα κι αν ο Απόστολος Σαχίνης διακρίνει μια καθοριστική επίδραση του ευρωπαϊκού αισθητισμού για ένα διάστημα της περιόδου (1894-1912)<sup>150</sup>—, μπορούμε να θεωρήσουμε ότι όλα συνεχίζονται όπως πριν.

Ιστορικά η περίοδος χαρακτηρίζεται από μεγάλη αστάθεια. Αρχίζει το 1897 με την ήττα της Ελλάδας στον πόλεμο κατά της Τουρκίας. Ακολουθούν, το 1912-1913, οι σημαντικές κατακτήσεις των Ελλήνων στους Βαλκανικούς πολέμους (Ήπειρος, Μακεδονία, Θράκη), έπειτα πάλι μια αποτυχία στη Μικρά Ασία (1922), που ακολουθείται από πολύ σοβαρές πολιτικές και κοινωνικές ταραχές. Ο σοσιαλισμός κάνει την εμφάνισή του, ιδιαίτερα στους φτωχούς πρόσφυγες της Μικρασίας.

Αυτές οι διαμάχες έχουν συνέπειες στην ελληνική ύπαιθρο, που δεν είναι πια τόσο απομονωμένη και οι κάτοικοί της δεν αποτελούν πλέον το πιο αντιπροσωπευτικό κομμάτι του πληθυσμού. Οι Έλληνες στρατιώτες (όλοι σχεδόν κατάγονται από χωριά) έρχονται σε επαφή με τους συμπατριώτες τους των μεγάλων μητροπόλεων (Θεσσαλονίκη, 1912, Σμύρνη, 1919). Βρίσκουμε σε πολλά σημεία τον αντίκτυπο απ' αυτή τη σύγκρουση του σύγχρονου πολιτισμού με τον «ιδανικό» κόσμο της υπαίθρου στο έργο 'Η ζωή εν τάφω (1924) του Στρατή Μυριβίλη. Στη διάρκεια του πολέμου των χερσαίων στο μακεδονικό μέτωπο, οι Έλληνες γνώρισαν από κοντά Γάλλους και

150. Βλ. το δοκίμιο του Α. Σαχίνης, 'Η πεζογραφία του αισθητισμού, Αθήνα, Εστία, 1981. Βλ. επίσης γι' αυτό το θέμα τα βιβλία της Renée-Paule Debaisieux, *Le Décadentisme grec dans les œuvres en prose (1894-1912)*, Παρίσι, L'Harmattan, 1995, *Le Décadentisme grec, une esthétique de la déformation*, Παρίσι, L'Harmattan, 1997 και το αφιέρωμα του περιοδικού *Διαβάζω*, 349, Φεβρουάριος 1995, «Αισθητισμός».

Άγγλους. Με την ανταλλαγή των πληθυσμών το 1923, πάρα πολλοί Έλληνες της Μικρασίας έρχονται και συσσωρεύονται στα προάστια της Αθήνας και αποτελούν ένα αστικό (υπο)προλεταριάτο. Όλα αυτά αλλοιώνουν σημαντικά την αυθεντικότητα των παραδοσιακών ηθών.

Το ιδεολογικό τοπίο της εποχής είναι εξίσου σύνθετο. Ο μεγάλος θρίαμβος του 1912 και τα σημαντικά εδαφικά οφέλη που ακολουθούν ενισχύουν τον εθνικισμό. Στην Ελλάδα όμως, όπως και στην Ευρώπη, οι θηριωδίες του πολέμου του 1914-18, για τις οποίες ο Μυριβήλης κάνει λόγο στη *Ζωή εν τάφω*, οδηγούν στην ανάπτυξη του φιλειρρητισμού. Υπάρχει ένα είδος ανεκδήλωτου εμφύλιου πολέμου, που συντηρείται από την αντίθεση μεταξύ βασιλικών και οπαδών του Ελευθέριου Βενιζέλου και είναι επιβλαβής για τη σταθερότητα της χώρας και των ατόμων. Και η Ρωσική Επανάσταση του 1917 έχει, άμεσα ή έμμεσα, σημαντικό αντίκτυπο για την Ελλάδα. Οι Έλληνες φοιτητές στη Γερμανία (Κωνσταντίνος Θεοτόκης, Κωνσταντίνος Χατζόπουλος) επιστρέφουν στη χώρα τους μνημένοι στις σοσιαλιστικές ιδέες. Από το 1907 ο Γεώργιος Σκληρός είχε κάνει στο δοκίμιο του *Το κοινωνικό μας ζήτημα* μια μαρξιστική ανάλυση της ελληνικής κοινωνίας. Το Κομμουνιστικό Κόμμα Ελλάδος ιδρύεται το 1924.

Η επίδραση της γερμανικής φιλοσοφίας δεν περιορίζεται στο μαρξισμό. Ο νιτσεϊσμός αποκτά επίσης πολλούς οπαδούς — μερικές φορές είναι οι ίδιοι μ' αυτούς του σοσιαλισμού (Θεοτόκης, Καζαντζάκης). Και σίγουρα αυτό το ρεύμα σκέψης, μαζί με τον αισθητισμό, είναι το πιο σημαντικό και έχει τη μεγαλύτερη επίδραση στη λογοτεχνία.

Με το νιτσεϊσμό και τον αισθητισμό — αυτό το τελευταίο ρεύμα έρχεται από την Αγγλία και την Ιταλία με τον Oscar Wilde και τον Gabriele D'Annunzio<sup>151</sup> — η στάση του συγγραφέα απέναντι στο έργο

151. Για όλα αυτά, βλ. λεπτομερείς παρουσιάσεις και άφθονες ερμηνευτικές αναλύσεις στο βιβλίο της Renée-Paule Debaisieux *Le Décadentisme grec* που αναφέραμε πιο πάνω, όπως και στη μελέτη του Α. Σαχίνη, *Η πεζογραφία του αισθητισμού*, Αθήνα, Εστία, 1981.

του αλλάζει ριζικά. Ο συγγραφέας απομονώνεται σε μια αριστοκρατική στάση, καλλιεργώντας την τέχνη για την τέχνη, πέρα από κάθε ηθική αντίληψη. Δεν είναι πια ο προσεκτικός παρατηρητής και παιδαγωγός που περιγράφει, εξυμνεί ή κρίνει κάπως αυστηρά τα ήθη της ελληνικής υπαίθρου· είναι πλέον ένας καλλιτέχνης αποκομμένος από την υπόλοιπη κοινωνία, συχνά σκεπτικιστής σε ηθικό επίπεδο, που επιδιώκει να κατακτήσει τους υψηλούς στόχους της τέχνης. Η σιγουριά των ρεαλιστών και προοδευτικών συγγραφέων παραχωρεί τη θέση της σ' έναν απογοητευτικό ή απελπισμένο υποκειμενισμό, ανάλογα με τις περιπτώσεις (Ιων Δραγούμης, Κώστας Καρυωτάκης)<sup>152</sup>.

Αν δε λάβουμε υπόψη τις ξένες επιδράσεις, η εξύμνηση της τέχνης στην Ελλάδα προέρχεται από την αποτυχία των άλλων αξιών, που έχει προκληθεί από τους πολέμους και τις πολιτικές αναταραχές αυτής της περιόδου.

Το όργανο της νέας αισθητικής τάσης είναι το μηνιαίο περιοδικό *Η Τέχνη*, που εκδόθηκε για ένα χρόνο, από το Νοέμβριο του 1898 ως τον Οκτώβριο του 1899, με την υποστήριξη του Γιάννη Καμπύση και του Κωνσταντίνου Χατζόπουλου· και οι δύο είχαν λάβει γερμανική παιδεία. Αυτό το περιοδικό<sup>153</sup> δημοσιεύει πολλά κείμενα μεταφρασμένα από ευρωπαϊκές γλώσσες και άρθρα με θέμα τα δυτικά αισθητικά και φιλοσοφικά ρεύματα, που μούν τους Έλληνες αναγνώστες στη γερμανική και σκανδιναβική λογοτεχνία. Ιδιαίτερα μεταφράζονται και δημοσιεύονται ο Nietzsche<sup>154</sup>, ο Gabriele D'Annunzio, ο Oscar Wilde, ο Strindberg και ο Knut Hamsun<sup>155</sup>.

152. Για τη ζωή και το έργο του συμβολιστή ποιητή Κώστα Καρυωτάκη, που αυτοκτόνησε το 1928, βλ. το δοκίμιο του Χρήστου Παλάζογλου, *Παρατοπισμένη μουσική. Μελέτη για τον Καρυωτάκη*, Αθήνα, Κέδρος, 1988.

153. Υπάρχει πλήρης επανατύπωση του περιοδικού *Η Τέχνη* από το ΕΛΙΑ, 1980.

154. Ο Παύλος Νιρβάνας εξηγεί με συντομία τη φιλοσοφία του Nietzsche σε μια σειρά άρθρων και ο Κωστής Παλαμάς, που και ο ίδιος επηρεάστηκε από το Γερμανό φιλόσοφο, αναφέρει το βιβλίο του Νιρβάνα για το ίδιο θέμα. Ο Κωνσταντίνος Θεοτόκης δημοσιεύει στο περιοδικό ένα διήγημα με τον τίτλο *Πάθος*, που ξεκινά με ένα μακροσκελές παράθεμα στα γερμανικά του *Τάδε εφη Ζαρατούστρας*.

155. Παν, μτφρ. Παύλος Νιρβάνας, Αθήνα, 1924.

Όλα αυτά δηλώνουν μια αντίδραση κατά του αφελούς ρεαλισμού της ηθογραφίας, γεγονός που δε σημαίνει επιστροφή στις αξίες του ρομαντισμού. Απλώς ο εσωτερικός κόσμος του συγγραφέα περνάει σε πρώτο πλάνο. Αυτό αντιστοιχεί με μια αλλαγή προοπτικής. Στην ηθογραφία ο αστός συγγραφέας προσπαθούσε φιλότιμα να μπει στη θέση του χωρικού. Στην πεζογραφία της δεκαετίας του 1900, ο συγγραφέας, η παιδεία του, οι εντυπώσεις του, οι ιδέες του, οι εμμονές του, τα όνειρά του, οι ερωτικές του φαντασιώσεις βρίσκονται στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος. Ο ήρωας δεν είναι πια απλό πρόσωπο, αλλά, αντίθετα, ένας εκλεπτυσμένος καλλιτέχνης, συχνά ζωγράφος ή συγγραφέας. Η ζωγραφική και η μουσική<sup>156</sup> εμφανίζονται τότε στην πεζογραφία ως λογοτεχνικά θέματα.

Όπως είναι αναμενόμενο, ο συνηθισμένος χώρος δράσης μετατοπίζεται από την ύπαιθρο στην πόλη. Περνάμε από τον καθαρό αέρα στην εκλεπτυσμένη και πνιγηρή ατμόσφαιρα των εσωτερικών χώρων με τη φορτωμένη διακόσμηση του 1900. Το συμβολικό μοτίβο της «κάμαρας» κατέχει λοιπόν βασική θέση, τόσο στην ποίηση, π.χ. στον Κώστα Καρυωτάκη και τον Κωνσταντίνο Καβάφη, όσο και στην πεζογραφία, π.χ. στο έργο του Κωνσταντίνου Χατζόπουλου.

Όλα αυτά αντιστοιχούν σε μια νέα ευαισθησία, τα κυριότερα χαρακτηριστικά της οποίας είναι τα ακόλουθα:

- 1) υποκειμενισμός,
- 2) διαχωρισμός από την ανιαρή πραγματικότητα, που μπορεί να οδηγήσει ως την τρέλα, η οποία αποτελεί ένα από τα θέματα της εποχής, π.χ. στον Πλάτωνα Ροδοκανάκη και το Νικόλαο Επισκοπόπουλο<sup>157</sup>,

156. Αυτή η νέα θεματική πρέπει να συσχετιστεί με τη δημοσίευση το ίδιο διάστημα του *Jean-Christophe* του Romain Rolland (1904-1912).

157. Γι' αυτές τις πλευρές της πεζογραφίας εκείνης της εποχής, βλ. Απόστολου Σαχίνη, *Η πεζογραφία του αισθητισμού* και R.-P. Debaisieux, *Le Décadentisme grec*, ό.π.

3) μελαγχολική τάση, που ευνοεί τις νοσηρές ιδέες, ακόμα και την αυτοκτονία, όπως στην περίπτωση του Καρυωτάκη,

4) από μορφολογική άποψη, αντικατάσταση της ρεαλιστικής περιγραφής από την υποβολή και χρήση των συμβόλων, πράγμα που προκαλεί συχνά την άσκηση κριτικής ψυχαναλυτικού τύπου.

Ορισμένα απ' αυτά τα χαρακτηριστικά, όπως η σαγήνη της αυτοκτονίας και η προτίμηση της συμβολικής ερμηνείας των φυσικών φαινομένων, υπήρχαν ήδη στο ρομαντισμό. Το καινούριο όμως είναι η ολοκληρωτική απουσία άλλης προοπτικής εκτός από την αισθητική. Ο κόσμος των ποιητών και των πεζογράφων της περιόδου 1900-1920 είναι μια αποπνικτική και καταθλιπτική φυλακή. Οι περίφημοι στίχοι του Κωνσταντίνου Καβάφη αποδίδουν έξοχα το υπαρκτικό άγχος των συγγραφέων αυτής της εποχής:

«Μεγάλα κ' ύψηλά τριγύρω μου ἔκτισαν τείχη».<sup>158</sup>

«Σ' αὐτὲς τὲς σκοτεινὲς κάμαρες, πὸν περνῶ  
μέρες βαρῦν, ἐπάνω κάτω τριγυρνῶ  
γιὰ νὰ ἴδρω τὰ παράθυρα [...].

Μὰ τὰ παράθυρα δὲν βρίσκονται ἢ δὲν μπορῶ νὰ τὰ  
ἴδρω».<sup>159</sup>

#### α. Κρίση των παραδοσιακών ειδών

Η γενικευμένη αμφισβήτηση επηρεάζει επίσης τη διάκριση μεταξύ των ειδών και των σκοπών τους.

Θυμόμαστε ότι κατά τη ρομαντική περίοδο το μυθιστόρημα είχε δύο παραδοσιακούς σκοπούς, «*τὸ τερπνόν καὶ τὸ ὠφέλιμον*». Το ωφέλιμο είχε ηθικό ή πατριωτικό χαρακτήρα, ενώ το τερπνό βασιζόταν στην πλοκή. Με την ηθογραφία η παιδαγωγική ωφελιμότητα ἐρχεται στο προσκήνιο, αφού σκοπό έχει τη γνώση του ελληνικού λαού.

Εδώ εξαφανίζεται αυτό το είδος ωφελιμότητας, αφού, εκτός από κάποιες εξαιρέσεις<sup>160</sup>, αντικείμενο μελέτης δεν είναι πια ο ελληνικός

158. «Τείχη».

159. «Τα παράθυρα».

160. Πρβλ. το συγκινητικό αθηναϊκό μυθιστόρημα του Χρηστομάνου, με ήρωες ανθρώπους της εργατικής τάξης, *Η κερένια κούλα*, 1911.



λαός. Η αντίληψη όμως του τερπνού αλλάζει φύση. Οι συγγραφείς δεν έχουν πια στόχο να μαγέψουν τον αναγνώστη με μια διασκεδαστική ή δραματική πλοκή. Τα νέα μυθιστορήματα, που μερικές φορές είναι απλά πεζογραφήματα, δεν περιέχουν σχεδόν καθόλου φανταστικές υποθέσεις. Αντικειμενικά δε συμβαίνει σχεδόν τίποτα. Ό,τι συμβαίνει περιορίζεται στο μυαλό των κεντρικών προσώπων, που μπορούν να μειωθούν σε ένα και μοναδικό πρόσωπο.

Τα όρια ανάμεσα στα είδη αρχίζουν να εξαφανίζονται. Στο Χρηστομάνο ο πεζός λόγος γίνεται τόσο μουσικός και υποκειμενικός, όσο η συμβολιστική ποίηση. Ο ποιητής Καρυωτάκης γράφει, όπως ο Baudelaire, μικρά πεζά ποιήματα<sup>161</sup>. Όμως ακόμα πιο αξιοσημείωτο είναι ότι κατακλύζουν το χώρο του μυθιστορήματος άλλα γειτονικά είδη, όπως η αυτοβιογραφία και το ημερολόγιο. Αυτό το γεγονός αλλάζει βαθιά την οπτική και τον τρόπο αφήγησης του ελληνικού μυθιστορήματος, όπου, σιωπηρά, ο συγγραφέας χανόταν πίσω από τη δημιουργία του, που φαινομενικά ήταν πολύ διαφορετική από το υποκείμενο που την είχε δημιουργήσει. Σε ορισμένα αφηγηματικά κείμενα της εποχής ακούγεται, από την αρχή ως το τέλος, η φωνή του αφηγητή που μας μιλάει για τον εαυτό του. Αυτά τα κείμενα είναι κατά κάποιον τρόπο όπως οι «ιστορίες μιας συνείδησης»<sup>162</sup>.

### β. Δύο μυθιστορηματικές αυτοβιογραφίες

Οι δύο αυτοβιογραφίες για τις οποίες μιλάμε εδώ έχουν πολύ διαφορετικό ύφος και δεν αντιμετωπίζουν τον εξωτερικό κόσμο με τον ίδιο τρόπο.

Ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος (1867-1911) είναι ουσιαστικά ένας εστέτ με αξιόλογη δράση στο χώρο του ελληνικού θεάτρου<sup>163</sup>.

161. Κ. Γ. Καρυωτάκης, *Ποιήματα και πεζά*, Ερμής, 1975, σσ. 143-182· σε γαλλική μετάφραση με τίτλο *Proses, Le Griot*, 1994.

162. Έκφραση που χρησιμοποιούσε ο Ramon Fernandez για τον Proust και αναφέρεται στον Michel Raimond, *Le Roman depuis la révolution*, σ. 149.

163. Το 1901 δημιουργεί τη Νέα Σκηνή, που, μαζί με άλλες καινοτομίες, έκανε γνωστό τον Ibsen στους Έλληνες.

Γιος καθηγητή χημείας στο Πανεπιστήμιο Αθηνών, στην παιδική του ηλικία έπεσε θύμα ατυχήματος που τον άφησε ανάπηρο όλη την υπόλοιπη σύντομη ζωή του. Με σημαντικές σπουδές στην Αυστρία, έμελλε να γίνει καθηγητής ελληνικών στη Βιέννη. Όταν ήταν νέος, προσλήφθηκε ως δάσκαλος ελληνικών της αυτοκρατορίας Ελισάβετ της Αυστρίας κι αυτή η εμπειρία υπήρξε αποφασιστική για την αισθητική του μόρφωση. Η Σίσσυ, παρά ή εξαιτίας όλων των ιδιοτροπιών της, τον μύησε σ' έναν κόσμο που ως τότε δε γνώριζε, όπου επικρατούσε ο πλούτος και η λεπτότητα. Στο έργο του *Το βιβλίο της αυτοκράτειρας Ελισάβετ*<sup>164</sup>, που δημοσιεύτηκε αρχικά στα γερμανικά το 1898, έπειτα μεταφράστηκε στα γαλλικά το 1900, με εισαγωγή του Maurice Barrès, και τέλος επανεκδόθηκε το 1907 στην ελληνική παραλλαγή του συγγραφέα, ο Χρηστομάνος μιλάει γι' αυτή την πνευματική εμπειρία.

Το βιβλίο δεν είναι μυθιστόρημα. Ο συγγραφέας του το ορίζει ως *φύλλα ημερολογίου*<sup>165</sup>. Στην ουσία, παρά την παρουσία αναφορών σε τόπους και ημερομηνίες, πρόκειται για ένα είδος λυρικού διαλόγου για διάφορα θέματα ηθικής, αισθητικής και λογοτεχνίας ανάμεσα στο συγγραφέα και την αυτοκράτειρα, την οποία συχνά αποκαλεί *Εκείνη*. Αυτός ο διάλογος είναι, κατά μεγάλο μέρος, φανταστικός, έτσι ώστε η Ελισάβετ γίνεται πρόσχημα, όπως ήταν ο ανιψιός του Rameau για τον Diderot και όπως θα γίνει ο Αλέξης Ζορμπάς για τον Καζαντζάκη, πράγμα που επιτρέπει στο Χρηστομάνο να συνδιαλέγεται με τον εαυτό του. Καταλαβαίνουμε, πράγματι, ότι παρά τη διαφορετική μοίρα τους ο Χρηστομάνος και η Ελισάβετ είναι αδελφές ψυχές. Δεν μπόρεσαν, ούτε ο ένας ούτε ο άλλος, να μείνουν ευχαριστημένοι από τον κόσμο έτσι όπως είναι. Έτσι αποφάσισαν, χάρη στην παρουσία τους, τη μόρφωσή τους και τα θέληττα της τέχνης,

164. Φιλολογική έκδοση με εισαγωγή του Απόστολου Σαχίνη, *Τò βιβλίο τῆς αυτοκράτειρας Έλισάβετ. Φύλλα ημερολογίου*, Αθήνα, 1990.

165. *Tagebuchblätter*.

να ζήσουν σ' έναν ωραιότερο κόσμο. Η Σίσσυ πραγματοποιεί αυτό το όνειρο στις μαγευτικές κατοικίες της, ανάμεσα στις οποίες μοιράζει το χρόνο της. Στο Αχίλλειο περιβάλλεται από την ανάμνηση του ηρωικού κόσμου του Ομήρου· εκεί έχτισε επίσης ένα ναό για τον ποιητή Heine. Αρνούμενη τη μοίρα της, που είχε στιγματιστεί από πολλούς οικογενειακούς θανάτους, στρέφεται προς την ανατολική φιλοσοφία και τη θεωρία της μετεμψύχωσης. Το ακόλουθο απόσπασμα δείχνει πώς ο Χρηστομάνος και η Σίσσυ —αν όχι μόνο ο Χρηστομάνος— μεταμορφώνουν την ανιαρή πραγματικότητα:

«Περάσαμε μπροστά από μιὰ μικρή λίμνη, ὄλοσδιόλου ἀπό-μερα ἀπ' τὸν πύργο, ποὺ ἦτανε μέσα κάτι πάπιες καὶ κολυμποῦσαν. Τὴν ὥρα ἐκείνη ὁ ἥλιος ἔγερνε πίσω ἀπ' τὰ δέντρα καὶ ἔχυνε ἀναλυτὸ χρυσάφι πάνω στὰ νερά: ἔτσι καὶ τὰ πρόστυχα κατοικίδια πουλιὰ γίνηκαν περιλαμπρα καὶ φανταστικά. [...] καὶ ἡ Αὐτοκράτειρα εἶπε:

—Κανεὶς δὲν ἐνδιαφέρεται γιὰ τὰ αἰσθήματά τους. Ὅλοι τὶς μεταχειρίζονται σὰ νᾶτανε μαγεύσεις, γιὰτὶ δὲ βλέπουν παρὰ τὶς σχέσεις τους μὲ τὴν κουζίνα. Ποιὸς ξέρει ἂν δὲν ἦτανε μιὰ φορὰ βασιλίσσες ... ὅταν θὰ ξανάρθω στὴ ζωὴ—

Καὶ δὲν εἶπε ἄλλο. [...] Σὲ τί κόσμο φεγγερὸ μοῦ ἄνοιγε τὶς πόρτες! Σὰ νὰ χανόμουν ὅλος μέσα σὲ μιὰν ἀπεριόριστὴ ἀδημονία [...]. Τότε μέσα μου ὅ,τι ἦτον ἀγέννητο ἀκόμα στὴ ζωὴ μαντεύτηκε ... ὅλους τοῦ μέλλοντος τοὺς πόθους τοὺς ἔνοιωσα μέσα μου νὰ λαχταροῦν τὴν ἀνθισὴ τους.

Καὶ ἡ Αὐτοκράτειρα μοῦ εἶπε: [...] —Ἡ τέχνη δὲν εἶναι παρὰ μιὰ δημιουργία τοῦ πόθου μας, τοῦ πόθου γιὰ μιὰν ὑπαρξὴν ὑπέρτατὴ ὅπως ἔπρεπε νὰ μᾶς ἦτον ἡ ἴδια ἡ ζωὴ· γεννιέται ἀπὸ τὴ νοσταλγία γιὰ τὴ μοναδικὴ πατρίδα καὶ μαντεύει τὶς γραμμὲς καὶ τὶς μορφὲς της».

(ἐκδ. Σαχίνη, σσ. 107-108)

Ο προσεκτικός αναγνώστης αυτού του βιβλίου σίγουρα θα συνδέσει αυτό το κείμενο με τον περίπατο του Λεάνδρου και της Κοραλίας σ' ένα νεκροταφείο, που μετατρέπεται σε ερωτικό ντουέτο με

θέμα το θάνατο και την αθανασία. Πέρα απ' αυτή την τυπική ομοιότητα, που δηλώνει ακόμα μια φορά τη σταθερότητα ορισμένων μορφών μυθιστορηματικής φαντασίας, ξαφνιαζόμαστε από τις διαφορές, που δείχνουν ότι το χτύπημα που έδωσε η απλοποιητική προσέγγιση του νατουραλισμού στις ρομαντικές πεποιθήσεις ήταν μοιραίο. Η ρομαντική αναφορά είναι κάπως γελοία: μια ανισόροπη αυτοκράτειρα και ένας καμπούρης αισθηματίας βρίσκονται σ' έναν κήπο όπου φιλοσοφούν με αφορμή μερικές πάπιες σε μια λιμνούλα... Η συνέχιση της ζωής σε μια ταπεινή ζωική μορφή, για την οποία μιλάει η Ελισάβετ, δεν έχει το μεγαλείο της ανάστασης που αναφέρει η Κοραλία στο μυθιστόρημα του Σούτσου. Από τη διδασκαλία της αυτοκράτειρας ο Χρηστομάνος συγκρατεί κυρίως τη μεταμόρφωση της πραγματικότητας από την τέχνη. Κάτω από το βλέμμα του καλλιτέχνη και χάρη σε κάποιον εσπερινό φωτισμό, οι πάπιες μετατρέπονται σε πολύτιμα και μυστηριώδη αντικείμενα που μας ανοίγουν τις πόρτες ενός άλλου κόσμου. Αυτός όμως ο κόσμος δεν είναι υπερβατικός. Δεν υπάρχει παρά μόνο για μας και μέσα μας, δεν υπάρχει καμία άλλη ζωή, αλλά η μεταμόρφωση του πραγματικού κόσμου. Υπάρχει μόνο, όπως λέει η Βιεννέζα αυτοκράτειρα, σε φροϋδική σχεδόν γλώσσα, «η δημιουργία του πόθου μας». Παρά τούτη την παθητική προσπάθεια να φτάσει τη «μοναδική πατρίδα» μας, ο καλλιτέχνης Χρηστομάνος παραμένει, όπως όλοι της γενιάς του, κλεισμένος στην «κάμαρα» της υποκειμενικότητάς του.

Η προσωπικότητα του έργου του Ίωνα Δραγούμη (1878-1920) είναι πολύ διαφορετική από του Χρηστομάνου. Ο Δραγούμης είναι πολιτικός και άνθρωπος της δράσης. Ως διπλωμάτης στη Μακεδονία, που τότε κατείχαν οι Τούρκοι, είχε φανερό ή κρυφή πατριωτική δράση που, στον αγώνα κατά των Βουλγάρων «κομιτατζήδων», προετοίμασε τις κατακτήσεις του 1912. Ο γαμπρός του Παύλος Μελάς επρόκειτο να πεθάνει συμμετέχοντας σ' αυτό τον

αγώνα. Ο ίδιος ήρθε σε αντίθεση με το Βενιζέλο και πλήρωσε με τη ζωή του αυτή την τοποθέτηση, αφού εκτελέστηκε από εξοργισμένους διαδηλωτές ύστερα από μια απόπειρα κατά του Βενιζέλου.

Στο γλωσσικό επίπεδο ο Δραγούμης είναι θερμός υποστηρικτής της δημοτικής, έτσι όπως την εννοούσε ο Γιάννης Ψυχάρης. Η μεγάλη πρωτοτυπία του όμως προέρχεται από το γεγονός ότι η συγγραφική του δραστηριότητα συνοδεύει, με τη μουσική έννοια του όρου, την πολιτική του δράση. Στα γραπτά του αναλύει, χωρίς την παραμικρή ψευδαίσθηση, τους λόγους των θέσεών του. Αν ο Χρηστομάνος μάς καλούσε να κάνουμε την ψυχανάλυσή του μέσα από τους φανταστικούς διαλόγους με Εκείνη, ο Δραγούμης εκτίθεται ο ίδιος μπροστά μας για ένα συνειδησιακό έλεγχο<sup>166</sup>.

Αυτή η προσοχή στο Εγώ τον οδηγεί, όπως και το Χρηστομάνο, να προτιμήσει τη μορφή της αυτοβιογραφίας στο *Μαρτύρων και ηρώων αίμα* (1907)<sup>167</sup>. Είναι η πρώτη φορά μετά τα *Απομνημονεύματα* του Μακρυγιάννη που η ελληνική λογοτεχνία μάς παρουσιάζει τις σκέψεις ενός πολιτικού άντρα για τη δράση του:

«νοιώθω πώς τίποτε δέν είμαι υποχρεωμένος νά κάνω· γι' αὐτό θά κάνω ὅ,τι ἀναγκασθῶ ἢ μ' ἔλθῃ. [...] Δέν ἔχω καμμίαν ἀξία ἂν κάνοντας κάτι, χαθῶ. Καί ἂν δέν ἔχω ἀξία γιατί νά μὴ χαθῶ; [...] Πρέπει ν' ἀγαπῶ, ἀπ' ὅλα περισσότερο καί ἀπὸ τὸν ἑαυτό μου ἀκόμη, τὴν πρόοδό μου, δηλαδή τὴ γνώση. [...] Μ' ἀρέσει νά καταξοδεύωμαι, νά ξοδεύω ὅ,τι ἔχω καί δέν ἔχω, ἔτσι, γιὰ τὸ τίποτε, χωρίς λόγο, καί μοῦ φαίνεται περιττὸ νά φυλάγω τὸν ἑαυτό μου γιὰ μένα. Δέ μ' ἔρχεται καμμιά λαχτάρα νά δοθῶ στοὺς ἄλλους, γιατί τοὺς ἄλλους δέν τοὺς ἀγαπῶ. Μὰ καί τὸν ἑαυτό μου δέν τὸν ἀγαπῶ· τί τὸν θέλω; [...] νομίζω πὼς ἓνα πράγμα δείχνει τὴν ἀξία τοῦ ἀνθρώπου, τὸ νά μπορεῖ

166. Examen de conscience: μ' αυτό τον τρόπο οι καθολικοί εξετάζουν τα αμαρτήματά τους πριν από την εξομολόγηση.

167. Δεν υπάρχει φιλολογική έκδοση αυτού του κειμένου, που μπορούμε να βρούμε σε λαϊκές εκδόσεις, όπως αυτή του εκδοτικού οίκου Πέλλα που χρησιμοποιούμε.

νά βγαίνει ὅποταν θέλει ἀπὸ μέσα ἀπὸ τοὺς ἀνθρώπους, δηλαδή τὸ νά μὴ χάνεται μένοντας μεταξύ τους».

(σσ. 18-19)

Κατά παράδοξο τρόπο, ο Δραγούμης καταφέρνει να συμφιλιώσει πατριωτική τοποθέτηση και «λατρεία του Εγώ». Αντίθετα από το γενικό πνεύμα του ρομαντισμού, ο Δραγούμης δε βάζει την πατρίδα πάνω από τις άλλες αξίες. Άξιος μαθητής του Nietzsche, όπως και όλοι της γενιάς του, απεχθάνεται τις χριστιανικές αξίες και τη θυσία για τον πλησίον. Σ' αυτό το σημείο διαφοροποιείται ριζικά από το διάχυτο φιλανθρωπισμό συγγραφέων της Αριστεράς, όπως ο Χατζόπουλος ή ο Θεοτόκης. Χωρίς αυταπάτες για τον εαυτό του ή για τους άλλους, ασκεί την πατριωτική δράση σαν να ήταν άθλημα.

Παρατηρούμε τη δύναμη ενός έντονου ύφους με μικρές προτάσεις, τέλεια προσαρμοσμένες σ' αυτό το είδος σκέψεων. Με τον Ίωνα Δραγούμη, για πρώτη φορά ίσως, η δημοτική του Ψυχάρη κατορθώνει να ξεπεράσει το μειονέκτημα της ακαλλιέργητης λαϊκής γλώσσας, που ταιριάζει περισσότερο στους διαλόγους των χωρικών, όπως στην ηθογραφία, παρά στο φιλοσοφικό στοχασμό.

### γ. Η επάνοδος του έρωτα στο μυθιστόρημα

Χωρίς αμφιβολία το θέμα του έρωτα —κεντρικό θέμα σε ολόκληρη την ιστορία του μυθιστορήματος— δεν είχε εξαφανιστεί από την ηθογραφία. Οι συγγραφείς όμως έδειχναν κυρίως την κοινωνική πλευρά, το πρόβλημα που θέτει για τη συνοχή της παραδοσιακής κοινωνίας. Σ' αυτό το περιβάλλον ο έρωτας γινόταν συλλογικό ζήτημα, που συνδεόταν με εκείνο της θέσης της γυναίκας. Όσο για τον τρόπο που βιωνόταν, οι συγγραφείς της ηθογραφίας είχαν την τάση να του αποδίδουν μια γλυκιά ψευδαίσθηση.

Η γενιά του 1900 επιχειρεί μια επιστροφή προς το υποκείμενο, το Εγώ. Δίνει προτεραιότητα στο «βίωμα» σε βάρος της αντικειμε-

νικής πραγματικότητας, που εμφανίζεται ως προβληματική. Αυτό εξηγεί την επανάκαμψη του ενδιαφέροντος για τον έρωτα, στον οποίο θριαμβεύει η υποκειμενικότητα. Πρέπει όμως να ορίσουμε το είδος αυτού του έρωτα. Το ενδιαφέρον δε βασιίζεται τώρα, όπως στη ρομαντική περίοδο, σε ένα ενθουσιώδες κι απόλυτο συναίσθημα που φέρνει τον άνθρωπο κοντά στο Θεό. Πρόκειται για έναν έρωτα που ταυτίζεται με την ερωτική επιθυμία και την ερωτική περιπέτεια, όπως περίπου συνέβαινε το 18ο αιώνα στη Γαλλία.

Βρίσκουμε εδώ τη λατρεία του Εγώ που έχει εκφράσει ο Δραγούμης. Αυτός ο έρωτας δεν έχει καμία σχέση με τον αλτρουισμό. Δεν αναγνωρίζει κανέναν ηθικό φραγμό. Βρίσκεται «πέρα από το καλό και το κακό». Είναι μορφή επιθυμίας για δύναμη. Κάθε φύλο θέλει να επωφεληθεί από το άλλο χωρίς να δώσει τίποτα ως αντάλλαγμα. Οι Έλληνες ανακαλύπτουν αυτή την περίοδο, ιδιαίτερα με τα έργα του D'Annunzio, όπως το *Il Trionfo della morte* (1894), τον ερωτισμό και το σαδισμό. Οι διαταραγμένοι ήρωες των κειμένων αυτής της εποχής, μέσα από την περιέργη αισθητική τους αναζήτηση, φτάνουν στο σημείο να σκοτώσουν αυτό που αγαπούν.

Το καλύτερο παράδειγμα αυτής της ευαισθησίας —έστω κι αν δεν πρόκειται για επιτυχία— είναι ένα μυθιστόρημα που έγραψε ο Νίκος Καζαντζάκης (1883-1957) σε νεαρή ηλικία και που δεν επανεκδόθηκε όσο ζούσε, το έργο *Όφης και κρίνο* (1906)<sup>168</sup>.

Πολλά πράγματα σ' αυτό το έργο δείχνουν ότι έχουμε πια φύγει οριστικά από την ηθογραφία. Η κοινωνική διάσταση απουσιάζει: το μόνο που μετράει είναι οι σχέσεις μεταξύ δύο ατόμων. Το πλαίσιο είναι ο κλειστός διάκοσμος ενός δωματίου της πόλης. Βρισκόμαστε στους αντίποδες του ηθογραφικού διηγήματος αλλά και του ρομαντισμού. Παρά το γεγονός ότι εμφανίζεται πάλι στη μυθοπλασία το θέμα

168. Γαλλική μετάφραση από τη Jacqueline Moatti-Fine, με τίτλο *Le Lys et le Serpent*, Μονακό, Le Rocher, 1990. Για μια πιο λεπτομερή ανάλυση αυτού του βιβλίου, βλ. R.-P. Debaisieux, *Le sourçon*, σσ. 117-119, και *Le Décadentisme*, σποράδιον.

του έρωτα ως εσωτερικού βιώματος, παρά το ότι αυτή η ιστορία τελειώνει όπως η ιστορία του Λεάνδρου και της Κοραλίας, με το θάνατο των πρωταγωνιστών, δε βρίσκουμε εδώ καμία αναφορά σ' έναν Ουρανό όπου οι ερωτευμένοι θα ξανασμίξουν. Ο ρομαντικός ερωτισμός υπάρχει —τον ανακαλύπτουμε εύκολα μελετώντας τα σύμβολά του—, είναι όμως υγιής. Ο ερωτισμός του Καζαντζάκη —ή μάλλον των ηρώων του— είναι νοσηρός. Το θέμα του βιβλίου το αποδεικνύει ολοφάνερα. Ο ήρωας —του οποίου το βιβλίο υποτίθεται ότι είναι το προσωπικό ημερολόγιο— είναι ένας ζωγράφος ερωτευμένος με το μοντέλο του, που, για να το απολαύσει περισσότερο, καταλήγει να το σκοτώσει. Κι αυτό με τον πιο «αισθητικό» τρόπο που υπάρχει, προκαλώντας του ασφυξία σ' ένα κλειστό δωμάτιο γεμάτο λουλούδια.

«Κοιμάσαι και χαμογελάς. Μοῦ ἔρχεται νά Σ' ἄρπασω ἀπό τὰ μαλλιά και νά δάλω τὸ χέρι μου ἀπάνω στό ἐξόγκωμα ἐκεῖνο τοῦ λαιμοῦ Σου ποῦ ἀνεβοκατεβαίνει και νά σφίξω, και ν' ἀπολαύσω τὸν Πόνο Σου, ὃ Πολυαγαπημένη, και νά ἰδῶ τὰ μάτια Σου πῶς θ' ἀνοίξουν ἄξαφνα τρομασμένα και τί χρώμα θὰ τοὺς δώσει ἢ φρίκη και νά ἰδῶ τὰ χεῖλη Σου τί θὰ τὰ κάμεις. Θὰ Σὲ σφίξω μὲ τὰ δυό μου χέρια ἀπάνω στό ἐξόγκωμα τοῦ λαιμοῦ Σου ποῦ ἀνεβοκατεβαίνει και θὰ ἰδῶ πόσο ὠμορφα θὰ κυρτωθῆ και θὰ τυλιχτῆ ἀπάνω μου ὁ ὄφης τοῦ κορμοῦ Σου. Θὰ ἐξογκωθοῦν οἱ βολβοὶ τῶν ματιῶν Σου και θ' ἄναι ἀπόλαυση ἢ ἀγωνία τῆς φωνῆς Σου — σὰν ροχαλητὸ θανάτου, σὰν τὶς φωνές ἐκεῖνες και τὶς κατάρεις π' ἀκούω κάποτε τῆ νύχτα νά θγαίνουν ἀπὸ τ' ἄστρα ποῦ ψυχομαχοῦν. Θὰ στρυμωχτῆς ἐκεῖ στῆ γωνιά τοῦ κρεββατιοῦ και θὰ παρακαλέσεις και θὰ νοιώσω, ὃ Ἔλγρια Ἀπόλαυση! θερμὸ και μαλακὸ τὸ αἷμά Σου νά τρέχει ἀπὸ τὰ χέρια μου, μέσα ἀπὸ τὰ δάχτυλά μου, και νά πέφτει ἀπάνω στά λευκά σεντόνια και νά στάσσει κάτω ἀπ' τὶς δαντέλλες...»

(σ. 32)

Οι γελοίες υπερβολές αυτού του ελαφρά σατανικού ύφους, με την παρωδία της γλώσσας των ύμνων στην Παναγία, είναι πιο αντιληπτές σήμερα που η αίσθηση του σκανδάλου έχει εδώ και καιρό εξαφανιστεί...

#### δ. Η απομόνωση των κοινωνικών τάξεων και ο ιμπρεσιονισμός στη λογοτεχνία

Η λατρεία του Εγώ του Δραγούμη, ο ερωτισμός του Καζαντζάκη στα πρώτα έργα του ή ο αισθητισμός του Χρηστομάνου κάνουν τις αισθήσεις του Εγώ κύριο θέμα της λογοτεχνικής ανάλυσης. Δημιουργείται έτσι μια μεγάλη αβεβαιότητα για την αλήθεια, την πραγματικότητα και τις αξίες, που εμφανίζονται όλες ως σχετικές.

Το Εγώ, που περνάει στο προσκήνιο, ταυτόχρονα γίνεται προβληματικό. Κλεισμένο στις αισθήσεις του, τις ψευδαισθήσεις και τα όνειρά του, το πρόσωπο χάνει την επαφή με τους άλλους και, το χειρότερο, αποκόβεται από τον εξωτερικό κόσμο. Η απλή κοινωνική αλλοτρίωση της εποχής του ηθογραφικού διηγήματος δίνει τη θέση της σε μια διπλή κοινωνική και ψυχολογική αλλοτρίωση.

Η παραδοσιακή αγροτική κοινωνία έχει καταστραφεί. Η αγροτική έξοδος, πριν ακόμα προστεθεί σ' αυτήν το ρεύμα των προσφύγων από τη Μικρασία, οδηγεί και στοιβάξει στα περικόρα των πόλεων άθλιους χωρικούς που έχουν χάσει τη δουλειά τους, τις παραδόσεις τους και το λόγο ύπαρξής τους, χωρίς να καταφέρνουν να αφομοιώσουν την αστική κουλτούρα. Οι μικροαστοί απομονώνονται στα σπίτια τους και στην οικογένειά τους. Αυτός ο αποκομμένος και δειλός κόσμος δεν έχει καμία σχέση με την αδιαμόρφωτη ακόμα αλλά ανοιχτή κοινωνία της μετεπαναστατικής περιόδου.

Βλέπουμε να εμφανίζεται στο μυθιστόρημα ένας νέος τύπος προσώπου, ο νεαρός καλλιεργημένος και γοητευτικός αστός, που όμως είναι τεμπέλης και άβουλος.

Σ' αυτή την κρίση του προσώπου αντιστοιχεί μια κρίση του περιγυρου. Αυτό που περιγράφεται στα βιβλία δεν έχει πλέον τη σταθερότητα του φυσικού περιβάλλοντος. Το πρόσωπο δεν είναι πια «μέσα στο τοπίο», ατενίζει το τοπίο από ένα κλειστό μέρος· πρόκειται για το συμβολικό θέμα του παραθύρου. Και προβάλλει σ' αυτό το τοπίο όλες τις αβεβαιότητες των ψυχικών του καταστάσεων. Είναι το παιχνίδι των εντυπώσεων του. Αυτή η νέα θεματική προέρχεται, όπως συνέβη συχνά στο παρελθόν, από ευρωπαϊκά πρότυπα.

Η Ελλάδα που εμφανίζεται στα κείμενα αυτής της περιόδου είναι ελάχιστα οικεία στους ξένους που επισκέπτονται τη χώρα το καλοκαίρι· είναι μια χώρα φθινοπωρινή, με βροχή, ομίχλη και καταιγίδες.

Η τεχνική της αφήγησης και της περιγραφής ανανεώνεται επίσης σε βάθος. Από τώρα και στο εξής η περιγραφή είναι ιμπρεσιονιστική. Όσο για το διάλογο, αυτός υποβάλλεται σε ολοκληρωτική μεταρρύθμιση, όπως στο ευρωπαϊκό θέατρο αυτής της εποχής<sup>169</sup>. Δεν είναι πια αναγκαίο να εκφράζει πιστά τις σκέψεις, τις γνώμες και τις επιθυμίες των προσώπων, αλλά οφείλει να ερμηνεύεται μέσα από τα κενά μεταξύ των λεγομένων. Οι παύσεις και οι μηχανικές κινήσεις είναι πολύ πιο εκφραστικές από τα λόγια, γιατί αφήνουν να περάσουν άλλα μηνύματα από εκείνα που επιτρέπουν η ευπρέπεια, η υποκρισία, η αυταπάτη ή η άγνοια στην οποία βρίσκονται τα πρόσωπα σχετικά μ' αυτό που συμβαίνει μέσα τους.

#### ε. Το Φθινόπωρο του Χατζόπουλου

Ο Κωνσταντίνος Χατζόπουλος (1868-1920) είναι κεντρική προσωπικότητα των ελληνικών γραμμάτων στις αρχές του αιώνα. Διευθύνει μαζί με το Γιάννη Καμπύση τα περιοδικά *Τέχνη* (1898-1899) και *Διόνυσος* (1902) και εισάγει στην Ελλάδα τη γερμανική σκέψη<sup>170</sup> και την ιμπρεσιονιστική τέχνη.

Το μυθιστόρημά του *Ο Πύργος του Ακροπόταμου* (1909)<sup>171</sup> αποτελεί τη μετάβαση ανάμεσα στο ηθογραφικό διήγημα και το μυθιστόρημα της μοναξιάς των μικροαστών του 1900. Η δράση τοποθετείται σ' ένα μικρό επαρχιακό μέρος και σκιαγραφεί τις ελλι-

169. Είναι αξιοσημείωτο ότι ο Κ. Χατζόπουλος, που εισήγαγε τον ιμπρεσιονισμό στην ελληνική πεζογραφία, μετέφρασε επίσης πολλά έργα του σύγχρονου θεάτρου, Ibsen, Björnson, Strindberg και Bernstein.

170. Σπούδασε στη Δρέσδη κι έζησε σε Βερολίνο, Λυψία, Μόναχο. Για τον Κωνσταντίνο Χατζόπουλο βλ., π.χ., το αφιέρωμα του περιοδικού *Διαβάξω*, 319, 29/9/93.

171. *Ο Πύργος του Ακροπόταμου* δημοσιεύτηκε για πρώτη φορά στο περιοδικό *Νουμάς*, επανέκδ. από το Γιώργο Βελουδή, «Οδυσσεάς», 1986.

δες και τις απογοητεύσεις τριών νεαρών κοριτσιών που έχουν απομείνει χωρίς αρσενικούς προστάτες στη μεγάλη αστική τους κατοικία. Ο πατέρας τους έχει πεθάνει, ο αδερφός τους τις εγκαταλείπει. Οι τρεις κοπέλες μάταια ψάχνουν να παντρευτούν, χωρίς να αποφεύγουν πάντα να εκτίθενται με νεαρούς στρατιωτικούς ενός γειτονικού στρατοπέδου. Η ζωή κυλά γύρω τους και αυτές την κοιτάζουν από το δωμάτιο του σπιτιού τους, όπου βρίσκονται σαν φυλακισμένες. Τελικά, καμία δεν παντρεύεται. Ακόμα πιο τραγικό τέλος από εκείνο της Ανθής, της ηρωίδας της *Λυγερής* του Καραβίτσα. Αυτό το μυθιστόρημα έχει ήδη δύο χαρακτηριστικά, που θα ξαναβρούμε στο *Φθινόπωρο*. Αντικειμενικά δε συμβαίνει σχεδόν τίποτα και όλο το ενδιαφέρον έχει μετατοπιστεί στον εσωτερικό κόσμο των προσώπων.

Το θέμα του *Φθινοπώρου* (1917)<sup>172</sup> είναι πολύ απλό αυτό καθαυτό. Ο Στέφανος είναι αρραβωνιασμένος με τη Μαρίκα, μια πολύ ευαίσθητη και φιλάσθενη κοπέλα. Ωστόσο, χωρίς να το πει στην αρραβωνιαστικιά του και χωρίς να το ομολογεί στον εαυτό του, αισθάνεται γοητευμένος από μια φίλη της Μαρίκας, την Ευανθία. Η Μαρίκα καταλαβαίνει τι συμβαίνει, η αβεβαιότητα όμως στην οποία την κρατάει ο Στέφανος τη βασανίζει. Δεν προσέχει την υγεία της, περνάει μια νύχτα μπροστά στο ανοιχτό παράθυρό της και πεθαίνει από αυτή τη σκόπιμη αμέλειά της.

Η μεγάλη καινοτομία του βιβλίου βρίσκεται στην τεχνική της διήγησης, που βασίζεται ολοκληρωτικά στην υποβολή. Ιδιαίτερα ο διάλογος πρέπει να διαβαστεί σε δύο επίπεδα: πίσω απ' αυτό που λέγεται, που είναι κοινότοπο, ο αναγνώστης πρέπει να μαντέψει αυτό που αποσιωπάται ή υπονοείται. Στην επόμενη σκηνή, πολύ χαρακτηριστική της ευαισθησίας της εποχής, τα δύο πρόσωπα είναι κλεισμένα σ' ένα δωμάτιο και δεν καταφέρνουν να πουν ευθέ-

172. Επανεκδόση με εισαγωγή του Πέτρου Χάρη, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1990.

ως μεταξύ τους αυτό που θα ήθελαν. Διάφορα συμβολικά στοιχεία —το τοπίο, π.χ., που φαίνεται από το παράθυρο— αποβαίνουν σημαντικά για ό,τι υπαινίσσεται ο συγγραφέας:

«Πώς μου ἄρέσει πού σκοτείνιασε», ξαναψιθύρισε ἡ Μαρίκα.

Δὲν ἔπνεε πνοή, καὶ ὁ λόγος φάνηκε στὸ Στέφανο σὰν ψιθύρισμα τῆς ἴδιας θολωμένης ὥρας. Δὲ μίλησε ἀπὸ φόβο μὴν ταραῆξη τὴ σιγή της. Ἐσκυψε μόνο στὴ Μαρίκα καὶ τῆς φίλησε τὸ μέτωπο. Κ' ἔμειναν καὶ οἱ δυὸ ἄφωνοι κοιτάζοντας στὸ μάκρος.

Ἐπειτα ἡ Μαρίκα βάζοντας τὸ χέρι γύρω στὸ λαιμό του:

«Στὴν ἡσυχία αὐτὴ», εἶπε σιγά.

«Πόσο εἶμαι εὐτυχισμένη», περίμενε ν' ἀκούσῃ ὁ Στέφανος, μὰ ἡ Μαρίκα ἀλλάζοντας τόνο μεμιάς καὶ φέρνοντας τὸ πρόσωπο σιμότερα πρὸς τὸ δικό του:

«Δὲν ξέρω, Στέφανε, γιατί, μὰ μὲ πειράζει τὸ πολὺ τὸ φῶς κοντά σου», εἶπε καὶ τὸν κοίταξε κατάματα.

Τὴν κοίταξε καὶ ὁ Στέφανος: τὸ βλέμμα της εἶχε σὰν κάποια ἀνησυχία, σὰν κάποιο τρόμο, ὅπως καὶ ἡ φωνὴ της.

Ἐμειναν ἔτσι μερικὲς στιγμὲς. Ὁ Στέφανος δὲν ἔδρισκε τί νὰ μιλῆσῃ. Μὰ ὅταν ἔκανε κάτι νὰ πῆ:

«Ὡ σὺ πά: κοίταζέ με μόνο», τὸν σταμάτησε ἡ Μαρίκα, κ' ἔμειναν πάλι ἄφωνοι θλέποντας ἔξω. [...] Μόνο τὰ φύλλα ἔτριξαν στὰ κλαδιὰ μὲ ἦχο ξερὸ σὰν ξέσκισμα. [...] Ἡ Μαρίκα κοίταξε ἄφωνη τὸ Στέφανο. Ἐπειτα ἔσκυψε στὸ παράθυρο: τὰ ξερὰ φύλλα εἶχαν γεμίσει τὴν αὐλή. Ὁ Στέφανος σὰ ν' ἀνατρίχιασε. [...] «Θὰ βρέξῃ», ψιθύρισε ὁ παππούς καὶ κοίταξε ἔξω τὸ βαρὺ ἀέρα».

(κεφ. 9, ἐκδ. Π. Χάρη, σσ. 99-100)

Φαίνεται εδώ ότι το αντικείμενο που η λογοτεχνία προτίθεται να περιγράψει δεν είναι πια μόνο οι καθαρές ιδέες, αλλά και οι εντυπώσεις και ίσως αυτό που μετά βίας συνειδητοποιεί το πρόσωπο, αλλά που ο αναγνώστης μπορεί να αντιληφθεί. Το σύνολο αυτών των εντυπώσεων δεν είναι πολύ ευδιάκριτο, πράγμα που δηλώνεται από το ύφος με ορισμένες εκφράσεις που απαλύνουν και χρωματίζουν

την κρίση («σάν ψιθύρισμα, σάν κάποια άνησυχία, σάν ν' άνατριχιασε») <sup>173</sup>, τη στιγμή που όλα φαίνονται να περιβάλλονται από ένα φως αβεβαιότητας. Αυτό επίσης υποβάλλεται από την εναλλαγή φωτός-σκοταδιού στη σκηνή, που μελετήθηκε καθαρά για να δημιουργήσει μια ατμόσφαιρα αμφιβολίας. Ο Χατζόπουλος δουλεύει το φωτισμό, τους διαλόγους, τις μετακινήσεις και τις κινήσεις των προσώπων του, σαν να σκηνοθετούσε ένα συμβολιστικό θεατρικό έργο.

Το τοπίο παίζει πάλι το ρόλο που είχε την εποχή του ρομαντισμού. Τα πρόσωπα προβάλλουν σ' αυτό τα συναισθήματά τους, τους φόβους τους ή ακόμα και τα ερωτηματικά τους. Η ατμόσφαιρα της επικείμενης καταιγίδας που βασιλεύει εδώ αντιστοιχεί ακριβώς με την πνευματική κατάσταση των πρωταγωνιστών. Το σκοτάδι ταιριάζει στη Μαρίκα, που τυφλώνεται. Το δέντρο που χάνει τα φύλλα του είναι το ολοφάνερο σύμβολο του τέλους του έρωτα των δύο νέων.

Ο διάλογος χαρακτηρίζεται από μια εμφανή κοινοτοπία και από έντονη συναισθηματική φόρτιση, που μετατρέπει την παραμυθη παρατήρηση σε σοβαρή πρόταση φορτωμένη με απειλές: «Θα βρέξει» λέει ο παππούς, φράση που ηχεί σαν αναγγελία μιας μεγάλης καταστροφής. Φαίνεται ότι όλα τα λόγια είναι «παγιδευμένα» από τραγικές ερμηνείες.

Κινήσεις, χειρονομίες και βλέμματα πρέπει να ερμηνευτούν. Έτσι, στο ζευγάρι του Στέφανου και της Μαρίκας το παθητικό πρόσωπο είναι ο Στέφανος. Αυτό το δηλώνουν οι χειρονομίες. Ο νέος αφήνει τη Μαρίκα να τον πιάσει από το λαιμό. Κι αυτός της δίνει μόνο ένα φιλί στο μέτωπο, πράγμα που δε φαίνεται καθόλου σαν ένδειξη αγάπης αλλά σαν ένας τρόπος για να κρατήσει τη Μαρίκα σε απόσταση. Η εναλλαγή των λόγων και των παύσεων είναι επίσης γεμάτη νόημα. Στην αρχή ο Στέφανος δε μιλάει καθόλου, «από φόβο

173. Πρόκειται εδώ για ένα υφολογικό μέσο που χρησιμοποιούν οι συμβολιστές. Ο Verlaine χρησιμοποιεί επίσης πολύ συχνά λέξεις που σημαίνουν «κατά προσέγγιση», όπως «σχεδόν» ή «περίπου».

μην ταράξη τη σιγή της», όπως σίγουρα πιστεύει, στην πραγματικότητα όμως αποφεύγει να μιλήσει, για να μη φανεί ψεύτης από τον τόνο της φωνής του. Και, τη στιγμή που πάει να εκφραστεί, η Μαρίκα τον διακόπτει: «Ώ σώπα· κοίταξέ με μόνο». Φοβάται αυτό που θα της αποκαλύπτε ο τόνος των λόγων του. Γι' αυτήν, τα βλέμματα του Στέφανου είναι το ίδιο επικίνδυνα. Ενώ παλαιότερα αναζητούσε τα μάτια του νέου, τώρα τα αποφεύγει. Δεν της αρέσει το πολύ φως κοντά στο πρόσωπό του· για τον ίδιο λόγο ο Καβάφης δεν ήθελε να βρει τα «παράθυρα», από φόβο για το δυσάρεστο που το φως θα μπορούσε να του αποκαλύψει <sup>174</sup>. Μην μπορώντας να τον κοιτάξει, η Μαρίκα θα ευχόταν να επικοινωνεί με το Στέφανο ατενίζοντας το ίδιο θέαμα μ' αυτόν. Το εξωτερικό θέαμα όμως αντανακλά, με συμβολική μορφή, την ίδια τους την αγωνία.

#### στ. Πέρα από το συμβολισμό: το παράλογο της ανθρώπινης ύπαρξης

Η λογοτεχνία αυτής της εποχής παρουσιάζει δύο σημαντικές καινοτομίες: αποκαλύπτει και καλλιεργεί την ασυνείδητη διάσταση της ανθρώπινης συμπεριφοράς και της αρέσει να προβάλλει τη μοναξιά του προσώπου σ' έναν κόσμο ξένο και «παράλογο». Τα έργα του Freud και του Kafka, που μας θυμίζει σήμερα αυτή η θεματική, ήταν ακόμα άγνωστα στην Ελλάδα <sup>175</sup>. Η μόνη μορφή του φανταστικού στην οποία οι Έλληνες μπορούσαν να έχουν εύκολη πρόσβαση ήταν το ψυχολογικό φανταστικό του Maupassant <sup>176</sup>.

Στην Ελλάδα ο κύριος, αν όχι ο μοναδικός, εκπρόσωπος της φανταστικής λογοτεχνίας, και μάλιστα της «παράλογης», είναι ο Δη-

174. Βλ. το ποίημα «Τα παράθυρα» (1903): «Ίσως τὸ φῶς θά'ναι μιὰ νέα τυραννία. | Ποιὸς ξέρει τί καινούρια πράγματα θὰ δείξει».

175. Δεν ήταν περισσότερο γνωστά στη Γαλλία· οι πρώτες μεταφράσεις του Freud και του Kafka χρονολογούνται, αντίστοιχα, το 1922 και 1928.

176. *Le Horla*, 1887.

μοσθένης Βουτυράς (1872-1958)<sup>177</sup>, συγγραφέας που θα 'πρεπε να ξαναμελετηθεί σήμερα. Αντίθετα από το Χατζόπουλο, ήταν αυτοδίδακτος και δεν είχε τελειώσει το λύκειο. Η ζωή του ήταν δύσκολη, όπως περίπου και των πρωταγωνιστών του. Ο πατέρας του χρεοκοπεί και αυτοκτονεί. Ο Δημοσθένης επιχειρεί να ξαναδουλέψει το μικρό εργοστάσιο, δεν τα καταφέρει καλά, δουλεύει σαν εργάτης και καταλήγει να γίνει επαγγελματίας συγγραφέας, γράφοντας σε περιοδικά για να εξασφαλίσει τα προς το ζην, όπως ακριβώς είχε κάνει πριν απ' αυτόν ο Παπαδιαμάντης. Η σημαντική σε ποσότητα παραγωγή του (περισσότερα από πεντακόσια διηγήματα, που εκδόθηκαν σε συλλογή και σε εφημερίδες και πολλά που παραμένουν ανέκδοτα) είναι γενικά μέτρια, αλλά περιέχει πολλές εξαιρετικές «ιδέες» για διηγήματα και μερικές ξεχωριστές επιτυχίες. Θα 'πρεπε να τα διαβάσει κανείς σχεδόν όλα για να αντιληφθεί την ποικιλία και την ενότητα του έργου του Βουτυρά, που με τα διηγήματά του, το ένα μετά το άλλο, έχτισε τον κόσμο του.

Ο κόσμος του βρίσκεται εκεί που τελειώνει η πόλη, όπου ζουν εκείνοι που θα τους ονομάζαμε «απόκληρους» ή «εξαθλιωμένους». Ειπώθηκε πως ο Βουτυράς συνεχίζει την ηθογραφία στην πόλη. Είναι λάθος. Ο κόσμος της ηθογραφίας είναι συγκροτημένος, ο κόσμος του Βουτυρά είναι διαλυμένος. Αντίθετα από το χωριό, η πόλη του Βουτυρά δεν είναι συλλογικό ον, είναι ένα άθροισμα από μοναξιάς. Το μόνο σημείο κοινωνικής συνεύρεσης είναι το καφενείο· εκεί όμως πίνουν πολύ, εξοργίζονται, παραληρούν.

Μια άλλη παρεξήγηση σχετικά με το Βουτυρά αφορά το «σοσιαλισμό» του. Σίγουρα οι αγαπημένοι του ήρωες είναι εργάτες, χωρικοί ξεριζωμένοι από τη γη τους οι περισσότεροι, άνεργοι και άρρωστοι. Εξεγείρονται. Δεν έχουν όμως καμία ταξική συνείδηση.

177. Βλ. τα *Άπαντα* του Δημοσθένη Βουτυρά από τις εκδόσεις Δελφίνι υπό τη διεύθυνση του Βασίλη Τσωκόπουλου. Για το φανταστικό στο έργο του Βουτυρά, βλ. το άρθρο μας «Το φανταστικό στη νεοελληνική λογοτεχνία: η περίπτωση του Δημοσθένη Βουτυρά», *Διαβάζω*, 298, Δεκέμβριος 1992, σσ. 37-44.

Η εξέγερσή τους, που εκφράζεται με το θυμό, δεν είναι οργανωμένη αλλά ατομική: είναι περισσότερο ηθική παρά πολιτική. Ουσιαστικά, καθένας απ' αυτούς τους ήρωες, που ονειρεύονται, μεθούν και ξαναχτίζουν τον κόσμο μέσα στα καφενεία, είναι μια μετενσάρκωση του ίδιου του Βουτυρά, ενός φτωχού συγγραφέα, επιληπτικού, αλκοολικού και ελαφρά αναρχικού.

Η φιλοσοφία του είναι ένα σύνολο από μεγαλόψυχες ή παράδοξες ιδέες που έχει αποκομίσει στην τύχη από τις κουβέντες στα καφενεία: πίστη στα πνεύματα και τη μετενσάρκωση, αγάπη για τα ζώα, χοροφαγία.

Σχεδόν τυχαία και χωρίς αμφιβολία μετά από ανάγνωση ορισμένων μεταφράσεων του Ιούλιου Βερν, εισήγαγε την «επιστημονική» φαντασία στα ελληνικά γράμματα (*Κάλπικοι πολιτισμοί, Από τη Γη στον Άρη, Μέσα στους ανθρωποφάγους*).

Είναι επίσης ο πατέρας του νεοελληνικού παραλόγου, χωρίς να έχει δεχτεί την παραμικρή επίδραση από τον Kafka. Αυτή την ανακάλυψη την οφείλει εν μέρει στο ρεύμα της εποχής. Όλος ο κόσμος τότε ενδιαφέρεται για τους εξαθλιωμένους και τα άδυτα της ανθρώπινης ψυχής<sup>178</sup>. Αυτή όμως η καινούρια ατμόσφαιρα που κατακλύζει τα κείμενά του, και που για κάποιο διάστημα γοήτευσε τους συγχρόνους του, προέρχεται κυρίως από την αυθεντική παραξενιά της φαντασίας του. Το διήγημα *Παραράμα*, που δημοσιεύτηκε στο περιοδικό *Παναθήναια* το 1908, συνδέει το εργατικό θέμα με το θέμα του παραλόγου:

«Καὶ θυμώταν ὅτι εἶχε πατέρα, πὺν φοροῦσε φέσι καὶ κόκκινο ζωνάρι, καὶ μάνα τῆς ὁποίας εἶχε ξεχάσει καὶ αὐτῆς τὴ μορφὴ, πὺν φοροῦσε τσεμπέρι. Ὑλλο τίποτα! Ὅλα τὰ ἄλλα τὰ εἶχε φάει τὸ γύρισμα τῆς ρόδας καὶ ἔπειτα τὸ κρασί, πὺν

178. Βλ. πιο πάνω την περίπτωση του Κωνσταντίνου Χατζόπουλου και παρακάτω του Φώτη Κόντογλου.



ἔπινε γιὰ ξεκούρασμα. [...] Σχεδὸν εἶχε χάσει τὴ λαλιά του. Μόνο αἰσθανότανε μῖσος, τὸ μόνο ἀνθρώπινο πού τοῦ ἔμενε. Δὲ γελοῦσε ποτέ, εἶχε ἀπομάθει νὰ γελά και κανεῖς ποτέ δὲν τὸν εἶδε ἔστω και νὰ χαμογελά. [...] Ὅταν ἐσχόλαζε ἔπινε ὅσο πού μεθοῦσε, και ἔτσι παραμιλῶντας χωρὶς νὰ ἐννοεῖ κανεῖς τί ἔλεγε σὰ νὰ μιλοῦσε τὴ γλῶσσα τῆς ρόδας, ἐπήγαινε νὰ κοιμηθεῖ. [...] Ὁ συγκάτοικος εἶτανε κεῖ και κοιμῶτανε.

Ἕνα λυχναράκι ἔκαιε πάνω στὸ τραπέζι και φώτιζε ἕνα ξερὸ κομμάτι ψωμί και τρεῖς ἑληές σάπιες βαλμένες ἀντὶ σὲ πιάτο σ' ἕνα χαρτί κίτρινο. Μιὰ μυῖγα, ἄγνωστο γιατί, ξενυχτοῦσε, καθότανε πάνω στὸ ξεροκόμματο τοῦ ψωμιοῦ, συλλογισμένη.

Ὁ Φάρμας ἔμεινε ἀρκετὴ ὥρα συλλογισμένος και αὐτός, ἔπειτα ἔφυγε γρήγορα και πῆρε τὸ δρόμο τοῦ καταστήματος πού δούλευε, κοιτάζοντας κάποτε, καθὼς πῆγαινε, τὴν ἡμισέληνο, πού τοῦ φαινότανε σὰ χρυσὸ λαμπερὸ ψάρι φτερωτό. [...] ἀναψε ἕνα σπύρτο και, ἀφοῦ κοίταξε σὰ νὰ ζητοῦσε κάτι στὸν τοῖχο, ἀνέδηκε σ' ἕνα ἐργαλεῖο και ἄρχισε νὰ γράφει ψηλά στὸν τοῖχο μὲ κάρβουνο μιὰ λέξη — Παραρλάμα. Εἶταν φανταστικὴ ἡ λέξη· τοῦ τὴν εἶχε δγάλει τὸ κρανίο του, ἀλλὰ τοῦ φαινότανε νὰ λέει κάτι κακό.

Ἕφυγε ὅπως εἶχε πάει».

(*Ἄπαντα Α'*, ὁ.π., σ. 139-141)

Στο Χατζόπουλο, παρά την αφθονία αυτών «που δε λέγονται» και τη σημασία της υποβολής, ὅλα τα μισο-συνειδητά συναισθήματα, οἱ τύψεις, οἱ φόβοι και οἱ ανομολόγητοι πόθοι παραμένουν λογικά. Με το Βουτυρά το σύγχρονο παράλογο πραγματικά κάνει την εμφάνισή του στα ελληνικά γράμματα. Δεν πρόκειται για το ίδιο πράγμα που συμβαίνει στο φανταστικό — που ο Βουτυράς κατά τα ἄλλα καλλιέργησε. Το φανταστικό είναι μια αβεβαιότητα, που μπορεί να κάνει τη λογική να αιωρεῖται ανάμεσα στο λογικό και στο υπερφυσικό. Πρόκειται για το δισταγμὸ ανάμεσα στον ορθολογικὸ κόσμο και σ' ἕναν ἄλλο παράλληλο κόσμο, τρομακτικὸ, που βρίσκεται πίσω του. Στο σύγχρονο παράλογο υπάρχει σίγουρα μόνον ἕνας κόσμος· αὐτός ὁμως ανατρέπεται ἀπὸ μέσα και αποδεικνύεται ὅτι είναι ἕνας

εφιαλτικὸς κόσμος. Στη βάση βρίσκεται η ἐξέγερση που στρέφεται ἐνάντια στον ἴδιο τον ἄνθρωπο, που είναι ταυτόχρονα θύμα και υπεύθυνος αὐτῆς τῆς κόλασης. Αὐτὴ η ἐκδήλωση του παραλόγου σ' ἕναν Ἕλληνα συγγραφέα ἐξηγείται χωρὶς ἀμφιβολία ἀπὸ την καταθλιπτικὴ ἀτμόσφαιρα τῆς εποχῆς. Ἱστορικὸς λόγος ἡ ἦττα του 1897. Κοινωνικὸς λόγος ἡ αγροτικὴ ἐξοδος, που οδηγεῖ στην ἐξαφάνιση του προστατευμένου «παραδείσου» του χωριοῦ.

Απὸ λογοτεχνικὴ ἀποψη, ο Βουτυράς είναι ἰσως με τη γραφή του ο πρῶτος «σύγχρονος» πεζογράφος τῆς Ελλάδας. Δεν ἀναζητᾶ τις σπάνιες λέξεις τῆς υπαίθρου, ὅπως ο Καρκαβίτσας, ο Παλαμάς ἢ, μετὰ ἀπ' αὐτόν, ο Μυριβήλης. Χρησιμοποιεῖ συνηθισμένη γλῶσσα με ἐπαναλήψεις και το ὕφος του είναι συχνά ἀτημέλητο. Ἐχει ὁμως το χάρισμα τῆς παρουσίας τῆς παράξενης λεπτομέρειας και τῆς ἀσυνήθιστης παρομοίωσης, που ξεπερνούν το ἐπίπεδο τῆς ἀπλῆς λογικῆς και διεγείρουν τὴ φαντασία. Στο προηγούμενο κείμενο, ἡ εικόνα αὐτῆς τῆς μύγας που «σκέπτεται», ὅπως και ο ἴδιος ο Φάρμας, κι ἀκόμα αὐτὴ ἡ θαυμαστὴ μεταμόρφωση τῆς σελήνης σε ψάρι, μας εισάγουν κατευθείαν και χωρὶς τὴν παραμικρὴ ἐπιτήδευση στο μαγικὸ κόσμο των παιδιῶν και των πνευματικῶν καθυστερημένων.

Προφανῶς αὐτὸ το παράλογο δεν είναι χωρὶς πολιτικὴ χροιά. Ο Φάρμας είναι ο ξεριζωμένος χωρικός, ο τυπικὸς ἀλλοτριωμένος ἐργάτης, χωρὶς ταξικὴ συνείδηση, γιατί ἡ μηχανὴ τοῦ ἀφαίρεσε κάθε συνείδηση. Ἐχει γίνεῖ ρομπότ που υπηρετεῖ τὴ μηχανὴ κι ἔχει χάσει τὴ γλῶσσα του. Μας θυμίζει ἐκείνους τους ἐργάτες που βλέπουμε να κινούνται μηχανικὰ σε ὑπόγειους σταθμούς στη *Μητρόπολη* (1927) του Fritz Lang. Ἡ ἀναφορὰ στον ἀγροτικὸ κόσμο φαίνεται και ἀπὸ το ὄνομα του Φάρμα, που θυμίζει τὴν ἀγγλικῆς προέλευσης λέξη *φάρμα*. Ἡ διάσταση ὁμως ἀπ' αὐτὸν τὸν κόσμο ὑπονοεῖται ἐπίσης ἀπὸ τὴ συμβολικὴ παρατήρηση ὅτι το πρόσωπο τῆς μητέρας ἔχει σβηστεί ἀπὸ τὴ μνήμη του ἥρωα.

Υπάρχει ἐπίσης μια ψυχολογικὴ ἐρμηνεία. Ο Φάρμας πάσχει ἀπὸ σχιζοφρένεια, δεν ἔχει πλέον καμία ἐπαφή με τον ἐξωτερικὸ

κόσμο. Έχει χάσει την κοινή γλώσσα και πρέπει να «εφεύρει πάλι» μια γλώσσα, το παραλήρημα<sup>179</sup>.

Μπορούμε να προχωρήσουμε πιο πέρα και να δούμε επίσης εδώ έναν «υπαρξιακό μύθο». Ο πρωτόγονος Φάρμας είναι ικανός μόνος του να εκφράσει το παράλογο του κόσμου. Η λέξη «παραλάμα», που δεν έχει νόημα, είναι ένας τρόπος να κρίνει την απουσία νοήματος από το σύγχρονο κόσμο.

Ο Βουτυράς είναι ένα είδος «ναΐφ» συγγραφέα, που κάποιες φορές προχωρά πιο μακριά από τους συγχρόνους του, γιατί δεν ελέγχει καλά την τέχνη του. Αντίθετα, ο Φώτης Κόντογλου (1895-1965)<sup>180</sup> είναι ένας πολύ ενσυνείδητος καλλιτέχνης, που, για διαφορετικούς λόγους, πραγματεύεται κάπως παρόμοια θέματα. Κι αυτός επίσης ασχολείται με περίεργα και φανταστικά θέματα και ενδιαφέρεται για τους «πρωτόγονους». Οι ήρωές του είναι συχνά εξαθλιωμένα πλάσματα. Αντίθετα όμως από το Βουτυρά, οι πρωταγωνιστές του δεν είναι σύγχρονοι εργάτες, αλλά λαϊκοί ήρωες των περασμένων αιώνων, ληστές, πειρατές, καλόγεροι.

Ο Κόντογλου αρνείται το σύγχρονο κόσμο, για εντελώς όμως διαφορετικούς λόγους από το Βουτυρά. Ο Βουτυράς είναι ένα είδος αναρχικού αντικληρικού, που δε συμπαθεί καθόλου την ορθόδοξη θρησκεία. Αντίθετα, ο Κόντογλου αρνείται το σύγχρονο κόσμο με όλη του τη δύναμη, γιατί, κατά τη γνώμη του, οι σύγχρονοι πρόδωσαν την αθωότητα του παλαιού βυζαντινορθόδοξου πολιτισμού, που ήταν ένα είδος χαμένου παραδείσου. Για να καταλάβου-

179. Η λέξη *παραλάμα*, που δε σημαίνει τίποτα, έχει σχέση με το παραλήρημα.

180. Φώτης Κόντογλου, *Εργα*, εκδ. Αστήρ, 6 τόμοι, 1962-1977. Το μυθιστόρημα *Πέδρο Καζάς* βρίσκεται στον τόμο V των *Απάντων*, «Πέδρο Καζάς, Βασάντα κι άλλες ιστορίες». Μεταξύ άλλων αφιερωμάτων, βλ. το τεύχος που το περιοδικό *Διαβάξω* αφιερώνει στο Φώτη Κόντογλου (113, 27/2/85), ιδιαίτερα το άρθρο του Π. Δ. Μαστροδημήτρη, «Για το πεζογραφικό έργο του Φώτη Κόντογλου», σσ. 20-30.

με αυτή τη θέση, πρέπει να θυμηθούμε πως ο Κόντογλου γεννήθηκε στο Αϊβαλί, στην Τουρκία, και πως, όπως όλοι οι συμπατριώτες του, διώχθηκε από την πατρίδα του μετά τη Μικρασιατική Καταστροφή. Ζει με τη φαντασία του μαζί με τους λαϊκούς «ήρωες» για τους οποίους γίνεται λόγος στους βίους των αγίων και που οι μορφές τους απεικονίζονται στους τοίχους των εκκλησιών. Μία από τις αγαπημένες του εμμονές, η ιστορία του Ροβινσώνα Κρούσου, είναι η επιστροφή στην πρωτόγονη και φυσική ζωή.

Ο Κόντογλου αναζήτησε τις απλές μορφές στη λογοτεχνία και τη ζωγραφική. Ανανέωσε την αγιογραφία, δίνοντας μια εκσυγχρονισμένη παραλλαγή της εικονογραφικής παράδοσης.

Αυτό το κίνημα «επιστροφής» της δεκαετίας του '20 συνδέεται με μια απώλεια εμπιστοσύνης στο δυτικό πολιτισμό, που ήταν συνέπεια του «μηχανοποιημένου» πολέμου του 1914-1918. Τηρουμένων των αναλογιών, σκεφτόμαστε τα έργα του Giono στη Γαλλία.

Στο *Πέδρο Καζάς* (1922) ο Φώτης Κόντογλου μας διηγείται την παράξενη ιστορία ενός άντρα που συνεχώς απομακρύνεται από τον πολιτισμό, για να καταλήξει σ' ένα νησί του Ειρηνικού ωκεανού, όπου ζει σαν άγριος. Για τον Κόντογλου η αγριότητα δεν είναι αρνητική έννοια, απουσία κάποιων πράγματων, αλλά αντίθετα επιστροφή στην παρθενία:

«Έμαθα να βλέπω με τὸ μάτι τοῦ ἀγριμοῦ, πὸ ζεῖ μέσα στὴ μεγάλη λευτεριά τοῦ Θεοῦ».

Ένας ερημίτης ζει σ' ένα νησί αυτής της μακρινής θάλασσας όπου κατέληξε ο αφηγητής. Ο τελευταίος αισθάνεται να ελκύεται από μια ανεξήγητη δύναμη προς αυτό το πρόσωπο και το συναντά. Οι δύο άντρες ζουν ένα ορισμένο χρονικό διάστημα μαζί χωρίς να ανταλλάξουν λέξη. Ο αφηγητής όμως αισθάνεται να τον πνίγει όλο και μεγαλύτερο μίσος για το σύντροφό του. Συγχρόνως, σαν να επρόκειτο για ένα είδος ψυχαναλυτικής θεραπείας όλης της οικογένειάς του που συντελούνταν μέσα του, η συνειδησή του πλημμυρίζει

από αναμνήσεις που φτάνουν ως το 16ο αιώνα. Ένας από τους προγόνους του, ένας κουρσάρος, δολοφονήθηκε ύπουλα από έναν άλλο θαλασσινό. Μια νύχτα ο αφηγητής ξαφνιάζεται βρίσκοντας το σύντροφό του, του οποίου ποτέ δεν έμαθε το όνομα, την ώρα που ξέθαβε ανθρώπινα οστά. Το μυαλό του θολώνει, παλεύει μαζί του και τον σκοτώνει. Νομίζει ότι εκδικήθηκε έτσι για τον πρόγονό του, σκοτώνοντας τον κουρσάρο του 16ου αιώνα, ένα φάντασμα που στοίχειωνε τον τόπο του εγκλήματός του.

Όπως και σε κάθε αυθεντικό φανταστικό έργο, έτσι κι εδώ εξακολουθεί να υπάρχει μια αμφιβολία: ο αφηγητής ήταν τρελός ή υπάρχει πραγματικά κάτι ανεξήγητο σ' αυτό που συνέβη;

Με τον Κόντογλου, όπως και με το Βουτυρά, οι Έλληνες ανακαλύπτουν τη σύγχρονη λογοτεχνία. Παραθέτουμε ένα παράδειγμα της παράξενης ατμόσφαιρας αυτού του βιβλίου:

«Σύντομα, άφοϋ ξέρουμε πώς χίλια πράματα πλανιῶνται σάν κολασμένες σκιές σὲ τόσο άμέτρητο βάθος, πὸν ἔως τῆ συντέλεια τοῦ κόσμου δὲ θά φτάσει κἄν μιὰ χλωμὴ ἄχτινα τοῦ λόγου, κάθισα καὶ σκεδιάσα μὲ τῆ φαντασία ἕνα μικρὸ σπιτάκι, χαμηλὸ καὶ μαυρισμένο, μ' ἕνα φράχτη γύρω του, γιὰ νά 'ναι πιὸ συμμαζωμένο, μὲ μιὰ μικρὴ πόρτα, ἀπ' ὅπου νά μπαίνει κανεὶς σκυφτά. [...] Δύο μικρὰ παραθυράκια εἶναι ἀνοιχτὰ πρὸς τῆ θάλασσα, κι ἀπὸ μέσα βλέπει κανένας τὰ θαλασσοπούλια, πὸν ἀσπρίζουν μαζεμένα ἀπάνου στὸ νερό, καὶ τὰ μεγάλα ψάρια. Ἀκόμα καὶ κανένα μαυράδι στῆν ἀντικρυνῆ ἀμμουδιά, πὸν κάθε φορὰ πὸν θά πέσει τὸ μάτι σου ἀπάνω του τὸ παίρνεις γιὰ ἄνθρωπο, ἐνῶ ξέρεις πιά πὸς εἶναι μιὰ πέτρα... Δοξάζεις τὸ Θεὸ πὸν δὲ φτάνει ἔως ἐδῶ ἢ κακία τοῦ διαόλου. Λές: "Εἶμαι εὐτυχισμένος. Ὁ ἥλιος δγαίνει ἀπάνου στὸ νησί μου μονάχα γιὰ μένα, γιὰ τὰ θαλασσοπούλια καὶ γιὰ τίς φώκιες, καὶ τὸ βράδι θά φάγω τὸ ψωμί μου μὲ ψυχὴ γεμάτη ἀπὸ εἰρήνη. [...] Ξέρω πὸς οἱ πιὸ κουτοὶ ἄνθρωποι τοῦ κόσμου θά μπορούσαν νά μὲ περιπαίξουν ὅπως ἕνα παιδί, γιὰτι κατάντησα πολὺ ἄπλός"».

(σσ. 38-39)

Σ' αυτή την ονειροπόληση για το Ροβινσόνα Κρούσο, ο Κόντογλου επαναλαμβάνει φανερά, σε μια εντελώς διαφορετική κατεύθυνση, το αγαπημένο θέμα του 1900, εκείνο του κλειστού δωματίου και του παραθύρου που βλέπει σ' ένα τοπίο. Δεν υπάρχει πια εδώ, όπως στον Καβάφη και στο Χατζόπουλο, η παροαιμική αποπνικτική αίσθηση, αλλά, αντίθετα, αισθανόμαστε να φυσάει η αύρα του πελάγους.

Όλη αυτή η θεματική της θάλασσας και του αέρα μάς θυμίζει την ποίηση του Ελύτη. Ωστόσο η γενιά των πεζογράφων που θα ακολουθήσει θα είναι πιο συντηρητική στις θεματικές και μορφικές επιλογές της. Μπορούμε ακόμα και να θεωρήσουμε ότι η Γενιά του '30, που ενδιαφέρεται τόσο πολύ για τον άνθρωπο της πόλης, είναι μια αντίδραση στον κόσμο του Κόντογλου.

## 5. Η Γενιά του '30

Όπως ακριβώς ο ρομαντισμός και η ηθογραφία, έτσι και η Γενιά του '30 αποτελεί μια «αναγνωρισμένη» κατηγορία στην ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας. Λέγονται πολλά γι' αυτή τη γενιά, κανείς όμως δεν αμφισβητεί την ύπαρξή της.

Αντίθετα από τις προηγούμενες περιόδους, για τις οποίες η βιβλιογραφία είναι πολύ ανεπαρκής, η Γενιά του '30 έδωσε αφορμή για πολλές μονογραφίες οι οποίες την εξετάζουν κυρίως από την ιδεολογική της πλευρά<sup>181</sup>. Όσον αφορά τα έργα, σίγουρα είναι η πιο

181. Γι' αυτό το θέμα βασικό έργο είναι η μονογραφία του Mario Vitti *Η γενιά του τριάντα. Ιδεολογία και μορφή*, Αθήνα, Ερμής, 1977. Βλ. επίσης ένα πολύ ενημερωμένο βιβλίο, ιδιαίτερα όσον αφορά τα περιοδικά, αλλά που δεν έχει την παραδειγματική σαφήνεια του προηγούμενου: Κ. Α. Δημάδη, *Δικτατορία - πόλεμος και πεζογραφία 1936-1944*, Γνώση, 1991. Βλ. επίσης Φώτη Δημητριάδη, *Η πρωτοποριακή κίνηση του '30 και το μυθιστόρημα*, Καστανιώτης, 1990 και, σχετικά με τα μυθιστορήματα της δεκαετίας του '30, βλ. τη μελέτη της Μαρίας Σακαλάκη *Κοινωνικές ιεραρχίες και σύστημα αξιών. Ιδεολογικές δομές στο νεοελληνικό μυθιστόρημα 1900-1980*, Κέδρος, 1984. Αυτή η τελευταία μελέτη, που έχει καθαρά κοινωνιολογικό χαρακτήρα, δεν προσεγγίζει τη Γενιά του '30 από την πλευρά της ιστορίας της λογοτεχνίας.

γνωστή περίοδος στο ευρύ ελληνικό κοινό. Κι αυτό γιατί όλα τα μυθιστορήματα, γραμμένα στην «αθηναϊκή» δημοτική γλώσσα που διδάσκεται στο σχολείο, είναι προσιτά σε όλους. Επιπλέον, πρόκειται κυρίως για ερωτικές ιστορίες. Αυτό ακριβώς αρέσει στο πλατύ κοινό· κι αυτή η επιτυχία επιβεβαιώθηκε από την τηλεόραση, όταν τα σπουδαία κείμενα αυτής της εποχής έγιναν τηλεοπτικές σειρές. Αντίθετα, το γαλλικό κοινό δεν έχει σχεδόν καθόλου τη δυνατότητα να διαβάσει σε μετάφραση μυθιστορήματα αυτής της περιόδου<sup>182</sup>.

Απομένει να γίνει μια θεματική μελέτη, που όμως προϋποθέτει να διαβάσουμε προσεκτικά αυτά τα μυθιστορήματα θέτοντας ορισμένα ερωτήματα...

#### α. Μια γενιά με ισχυρή συνείδηση του εαυτού της

Όπως οι διηγηματογράφοι του 1880, έτσι και οι μυθιστοριογράφοι της δεκαετίας του '30 θέλησαν να μην έχουν καμία σχέση με το παρελθόν. Αυτό τους οδήγησε πολλές φορές να είναι άδικοι με τις προηγούμενες περιόδους.

Από τη γενιά του 1880 δεν απορρίπτουν τα πάντα. Διατηρούν τη γλωσσική διδασκαλία του Ψυχάρη. Σχεδόν όλοι, εκτός από μερικούς σουρεαλιστές ποιητές<sup>183</sup>, γράφουν στη δημοτική. Πάνω απ' όλα, οι περισσότεροι απ' αυτούς δεν αμφισβητούν τα δόγματα του ρεαλισμού. Έχουν πειστεί ότι περιγράφουν τον κόσμο έτσι όπως είναι κι ότι αυτό ακριβώς είναι το καθήκον τους. Συνειδητοποιούν ωστόσο τις παραμορφώσεις που η ιδεολογία —μια έννοια της μόδας— προκαλεί στην πραγματικότητα.

182. Ο λόγος αυτής της απουσίας μεταφράσεων οφείλεται, αναμφίβολα, στο γεγονός ότι το μεγάλο μεταφραστικό κίνημα της νεοελληνικής λογοτεχνίας στα γαλλικά άρχισε στην πραγματικότητα τη δεκαετία του '80, μια εποχή όπου αυτή η «εύκολη» λογοτεχνία θεωρούνταν παλιομοδίτικη.

183. Είναι η περίπτωση του Ανδρέα Εμπειρίκου (1901-1975), που στην ποίησή του και στο μεγάλο τολμηρό ερωτικό του μυθιστόρημα, ανέκδοτο ως το θάνατό του, *Ο Μέγας Ανατολικός*, χρησιμοποιεί, τόσο από ειρωνεία όσο και από αυθόρμητισμό, λόγια αλλά κατανοητή γλώσσα.

Η καλύτερη έκφραση του πνεύματος της εποχής δόθηκε από το Γιώργο Θεοδοκά (1905-1966)<sup>184</sup>, ο οποίος δημοσίευσε, το 1929, με το ψευδώνυμο Ορέστης Διγενής ένα μικρό μαχητικό δοκίμιο με τίτλο *Ελεύθερο πνεύμα*<sup>185</sup>, που ένας προσεκτικός παρατηρητής της εποχής, ο ελληνοιστής Louis Roussel, αποκάλεσε «μανιφέστο»<sup>186</sup>. Πρέπει να παρατηρήσουμε ότι αυτό το δοκίμιο δε γράφτηκε, όπως η *Ποιητική* του Αριστοτέλη ή η *Ποιητική Τέχνη* του Boileau, μετά από μια κλασική περίοδο, αλλά ορίζει στους συγγραφείς της γενιάς αυτής ένα πρόγραμμα που θα 'πρεπε να ακολουθήσουν. Βέβαια, το *Ελεύθερο πνεύμα* είναι έργο ενός ατόμου και δε συμμερίζονται όλοι οι σύγχρονοί του όλες τις επιλογές του Θεοδοκά, ιδιαίτερα την αισιοδοξία του.

Μιλάμε λοιπόν, όσον αφορά αυτή την περίοδο, για «Γενιά του '30»<sup>187</sup>. Έχει γίνει πολύς λόγος και γίνεται ακόμα στην Ελλάδα και αλλού γι' αυτή την έννοια της «γενιάς», εξετάζοντας τις ημερομηνίες γέννησης των συγγραφέων που την αποτελούν. Κατά τη γνώμη μας, πρόκειται για ψευδοπρόβλημα. Πράγματι, όποια κι αν είναι η ηλικία τους —και αν δε λάβουμε υπόψη μια σχετική αρτηριοσκληρωση που μπορεί να προσβάλλει τους πιο ηλικιωμένους συγγραφείς—, οι δημιουργοί μιας εποχής συμμετέχουν όλοι λίγο πολύ στο πνεύμα του καιρού τους· και έτσι οι αναγνώστες «προσλαμβάνουν» τα έργα τους.

184. Γι' αυτή την κεντρική προσωπικότητα της Γενιάς του '30, βλ. την ωραία μονογραφία της Renée Richer, *L'itinéraire de Georges Théotokas*, Παρίσι, Les Belles Lettres, 1979.

185. Έκδοση με σημαντική εισαγωγή του Κ. Θ. Δημαρά από τη Νέα Ελληνική Βιβλιοθήκη των εκδόσεων Ερμής, Αθήνα, 1973.

186. Περιοδικό *Libre*, Οκτώβριος-Νοέμβριος 1930. Αναφέρεται στην εισαγωγή του κεμένου του Θεοδοκά από το Δημαρά, σ. λβ'.

187. Είναι ο τίτλος της περιφημης μονογραφίας του Μ. Vitti που αναφέραμε πιο πάνω: *Η γενιά του τριάντα*.

Αυτό που ξαφνιάζει στο *Ελεύθερο πνεύμα* είναι ο τρόπος με τον οποίο προσεγγίζεται σ' αυτό η προηγούμενη λογοτεχνία. Οι πεζογράφοι του 1930 είναι πεπεισμένοι ότι αποτελούν άμεση συνέχεια της «λαογραφικής» λογοτεχνίας του 1880. Και καταγγέλλουν, κάπως άδικα, τον «επαρχιωτισμό» της, την ελλιπή ψυχολογία και την απουσία φιλοσοφικής ή πολιτικής σκέψης:

«Η μεγάλη συζήτηση τής “έλληνικής πραγματικότητας” ασφαλώς έχει έπηρεάσει τούς ήθογράφους μας, πού θεωροῦν ἔθνικὸ καθήκον νὰ κάνουν τοπικὸ χρωμα. Αὐτὸ ὅμως τὸ τοπικὸ χρωμα, πού δὲν εἶναι παρὰ ζήτημα σκηνοθεσίας, γίνεται σ' αὐτοὺς ὁ κυριώτερος σκοπὸς τῆς ἐργασίας τους καὶ πολὺ συχνὰ ὁ μόνος σκοπός. [...] Μία τέτοια ἀντιγραφικὴ ἐργασία προϋποθέτει ἀνθρώπους χωρὶς ξεχωριστὴ ἀτομικότητα, [...] μίᾳ ἑλληνικῇ ἠθογραφίᾳ εἶναι συνήθως τόσο ἀντικειμενικὴ, δηλαδὴ στερεῖται σὲ τέτοιο σημεῖο ἀπὸ τὸν παλμὸ μίας ἀτομικότητας, ὥστε σχεδὸν τίποτα δὲν τὴν συνδέει μὲ τὸν ἄνθρωπο πού τυπώνει τὸ ὄνομά του στὸ ξόφυλλο».

(ἐκδ. Δημαρᾶ, ὁ.π., σσ. 44-45)

Εἶναι φανερό ὅτι ὁ Θεοτοκάς δὲν εἶχε δεῖ σε ποιο βαθμὸ τα ἔργα του Βουτυρά, του Χατζόπουλου, του Χρηστομάνου καὶ του Κόντογλου συνδέονται με τὴν προσωπικότητα του δημιουργοῦ τους καὶ διαχωρίζονται ἀπὸ τὴν «ἠθογραφία».

Ὁ συγγραφέας του *Ελεύθερου πνεύματος* καταφέρεται ἐπίσης ἐνάντια στὴν «καταθλιπτικὴ» ἀτμόσφαιρα τῆς λογοτεχνίας τῆς ἐποχῆς, ἰδιαίτερα στὴν ποίηση του Καβάφη:

«Ὁ λόγιος αὐτὸς Ἀλεξανδρινός, ἀρνεῖται μὲ τὸν πιὸ ἀπόλυτο τρόπο νὰ ζήσει. Τραβιέται στὸ ἐρημητηριό του, μακριὰ ἀπὸ τοὺς σάλους τῆς ζωῆς, νομίζοντας πὼς τοὺς περιφρονεῖ ἐνῶ ἀπλῶς τοὺς φοβᾶται, νομίζοντας πὼς ξεπέρασε τὰ ἀνθρώπινα πάθη καὶ πὼς τὰ κοιτάζει ἀπὸ ὑψηλὰ ἐνῶ ἀπλῶς τὰ ἀγνοεῖ. Εἶναι ἕνας νικημένος πού δὲν τόλμησε νὰ πολεμήσει, νικημένος ὄχι ἀπὸ τὴν Ἰδέα τῆς ζωῆς, τὴν ὁποία δὲν αἰσθάνθηκε ποτέ, ἀλλὰ ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν ἑαυτό του».

(αὐτόθι, σσ. 67-68)

Αὐτὰ τα λόγια θα ταίριαζαν ἐπίσης, τουλάχιστον ἐν μέρει, στὴν ποίηση του Καρυωτάκη<sup>188</sup> καὶ στὴν πεζογραφία του Χατζόπουλου καὶ του Βουτυρά.

Με τὸ Θεοτοκά καὶ τοὺς συγχρόνους του κάτι ἀλλάζει στὴ γενικὴ ἀτμόσφαιρα τῆς ἐλληνικῆς λογοτεχνίας, πού γίνεται πιὸ θετικὴ, ἀν ὄχι πιὸ αισιόδοξη. Κι ὠστόσο, αὐτοὶ οἱ συγγραφεῖς γνώρισαν ἀπὸ κοντὰ τα μεγάλα δεινὰ τῆς μικρασιατικῆς Ἑλλάδας. Ὁ Γιώργος Θεοτοκάς γεννήθηκε στὴν Κωνσταντινούπολη, ὁ Γιώργος Σεφέρης καὶ ὁ Κοσμάς Πολίτης στὴ Σμύρνη, ὁ Ηλίας Βενέζης στὸ Αἶβαλί. Κοντὰ δέκα χρόνια μετὰ τὴν Καταστροφή, σχεδὸν ὅλοι θέλουν νὰ γυρῖσουν σελίδα· θα δούμε πὼς ὁ Μυριβήλης καὶ ὁ Βενέζης αποτελοῦν ἐξαιρέση.

Ἡ ἀναγέννηση πού ὁ Θεοτοκάς εὐχεται θα ἐρθεῖ ἀπὸ μίᾳ νεολαία νέου τύπου, μίᾳ νεολαία υγιή καὶ ἀθλητικὴ. Αὐτὴ ἡ ἐξιδανίκευση τῆς νεολαίας εἶναι ἕνα καινούριο φαινόμενο (καὶ θα ἀποδειχθεῖ μόνιμο) στὴν Ευρώπη. Συνοδεύεται ἀπὸ τὴ στρατολόγηση τῶν νέων ἀπὸ τα ολοκληρωτικὰ καθεστώτα τῆς Ρώμης, του Βερολίνου, τῆς Μόσχας. Συμβαδίζει με τὴ λατρεία του σύγχρονου κόσμου καὶ τῆς ταχύτητας, πού θέλει νὰ ἀνανεώσει τὴ θεματικὴ τῆς ποίησης καὶ τῆς πεζογραφίας καὶ πού οφείλει σίγουρα κάτι στὸν ἰταλικὸ καὶ ρώσικο φουτουρισμό<sup>189</sup>.

«Δίνουν μάτς, ὀδηγοῦν φυσικὰ αὐτοκίνητο καὶ βρῖσκουν πὼς 100 χιλιόμετρα τὴν ὥρα εἶναι μίᾳ πολὺ φρόνιμη ταχύτητα, μερικοὶ ὀδηγοῦν καὶ ἀεροπλάνο. Ζοῦν τολμηρὰ γιὰτὶ εἶναι ἀποφασισμένοι νὰ μὴ χάσουν τὸν καιρὸ τους σ' αὐτὸν τὸν κόσμο, νὰ γεμίσουν τὴν ὑπαρξὴ τους ὅσο μποροῦν περισ-

188. Γι' αὐτὸ τὸ θέμα βλ. Χρ. Παπάζογλου, *Παρατονισμένη μουσικὴ. Μελέτη γιὰ τὸν Καρυωτάκη*, ὁ.π.

189. Γιὰ τὸν ἀντίκτυπο του φουτουρισμοῦ στὴν Ἑλλάδα, βλ. Μ. Vitti, *Ἡ γενιὰ του τριάντα*, ὁ.π., σσ. 76-80.

σότερο, να αισθανθούν όσο τὸ δυνατό βαθύτερα<sup>190</sup>. Βρίσκουν πολλή ὁμορφιά στὴ μεγάλη ὄρμη τοῦ αἰῶνα τους κι ἀφοῦ βρίσκουν ὁμορφιά, νὰ εἶστε βέβαιοι πὼς κάποτε θὰ βροῦν καὶ τέχνη. [...] Ἕνα ἀεροπλάνο, στὸν οὐρανὸ τῆς Ἑλλάδας, ἀπάνω ἀπὸ τὸν Παρθενώνα, ἀναδίνει μιὰ ἀρμονία καινούργια πὺ δὲν τὴ συνέλαβε ἀκόμα κανεὶς».

(αὐτόθι, σσ. 69-70)

Δίπλα απ' αὐτές τις ἐνδείξεις που ἀφοροῦν τὴν εὐαισθησία τῆς ἐποχῆς, ἔτσι ὡπως ἐκφράζεται κυρίως στὴν ποίηση, ὁ Θεοτοκάς καὶ οἱ σύγχρονοὶ του συνειδητοποιοῦν πὼς ἀπομένει νὰ δημιουργηθεῖ τὸ νεοελληνικὸ μυθιστόρημα. Ἐχουν ξεχάσει, ἀλήθεια, πὼς υπήρχαν μυθιστορήματα κατὰ τὴ ρομαντικὴ ἐποχὴ καὶ μένουν με τὴν ἐντύπωση ὅτι τὸ διήγημα ἐπικρατεῖ ἀπόλυτα στὴν ἐλληνικὴ πεζογραφία. Αὐτὸ τὸ νέο μυθιστόρημα που ονειρεύονται θὰ πρέπει, ὡπως ὁ Ευρωπαϊὸς του ἀδερφός, νὰ πραγματεῦται, σ' ἓνα ἐκσυγχρονισμένο πλαίσιο, τὰ προβλήματα τῆς κοινωνίας τῆς ἐποχῆς. Δηλαδή ἀκριβῶς αὐτὰ που δὲν πραγματεῦται ἡ ἠθογραφία:

«Τὸ κοινωνικὸ πρόβλημα, τὸ γυναικεῖο πρόβλημα, τὰ ποικίλα ἠθικὰ καὶ πνευματικὰ προβλήματα πὺ δημιουργεῖ ἡ ριζικὴ μεταβολὴ τῆς ζωῆς μας, δὲν ἀναφέρονται στὰ τρία κείμενα. [...] Ὁ λαϊκὸς τραγουδιστὴς, ὁ Σολωμός, ὁ Παπαδιαμάντης, δὲν πρόβλεψαν τὴ λεωφόρο Συγγροῦ, τὰ τραίνα καὶ τὰ ἀεροπλάνα μας, τὸ γύρο τῆς Εὐρώπης σὲ μερικὲς μέρες, τὴν τζάζ».

(αὐτόθι, σ. 23)

### **β. Μαρτυρίες για τον πόλεμο και τὴν αἰχμαλωσία: Μυριβήλης καὶ Βενέζης**

Ὡστόσο, για νὰ πραγματοποιηθεῖ αὐτὴ ἡ βαθιὰ θεματικὴ ἀνανέωση, ἔπρεπε πρωταρχικὰ οἱ μεταπολεμικοὶ συγγραφεῖς νὰ μιλή-

190. Υπάρχει ἐδὼ φανερός ἀπόηχος τῶν ἰδεῶν τοῦ Ἰῶνα Δραγοῦμη, για τὸν ὁποῖο ὁ Θεοτοκάς μιλάει ἀλλοῦ στο δοκίμιο χαρακτηρίζοντάς τὸν σημαντικὸ σύγχρονό του.

σουν για τὶς τρομερὲς ἐμπειρίες που εἶχαν ζήσει στα χρόνια τοῦ πολέμου καὶ τῆς αἰχμαλωσίας που τὸν διαδέχτηκε.

Αρχικὰ, βέβαια, πρόκειται για μαρτυρίες. Αὐτὴ ὅμως ἡ παραγωγή, ὅταν προέρχεται ἀπὸ μεγάλους συγγραφεῖς, ὡπως συχνὰ συνέβη, συνέβαλε στὴν ἀνανέωση τῆς ἀντίληψης που υπήρχε ὡς τότε για τὴ λογοτεχνία. Ἦταν πλέον δύσκολο νὰ υποστηριχθεῖ ὅτι ἡ λογοτεχνία ἦταν σκέτὴ διασκέδαση: ἡ ἀναφορὰ σε μιὰ ἀποτρόπαιη πραγματικότητα, ὡπως ὁ πόλεμος ἢ ἡ αἰχμαλωσία, ἦταν ἤδη μιὰ τοποθέτηση, μιὰ πολιτικὴ θέση.

Σ' αὐτὴ τὴν ἀποφασιστικὴ περίοδο τῆς ἱστορίας τῆς Ἑλλάδας, ἡ λογοτεχνία, ρεαλιστικὴ οὐσιαστικὰ, γίνεται περισσότερο ἀπὸ ποτὲ ἡ (παραμορφωμένη) ἀντανάκλαση τῆς ἱστορίας. Σ' αὐτὸ τὸ σημεῖο χρειάζεται νὰ κάνουμε μιὰ σύντομη ἱστορικὴ ἀναφορὰ<sup>191</sup>. Το 1912-1913, ἡ Ἑλλάδα, ἡ Σερβία καὶ σὲ πολὺ μικρότερο βαθμὸ ἡ Βουλγαρία μοιράζονται μεταξὺ τους σχεδὸν ὅλο το ευρωπαϊκὸ τμήμα που κατεῖχαν οἱ Τούρκοι ἀπὸ τὸ 15ο αἰῶνα. Στὴν ἀρχὴ τοῦ πολέμου τοῦ '14, ἡ Ἑλλάδα παραμένει οὐδέτερη — ὁ βασιλιάς Κωνσταντῖνος ἦταν παντρεμένος με τὴν ἀδερφή του Γουλιέλμου τοῦ Β'. Ὡστόσο, τὸ 1917 ἡ ἐξέγερση τῶν ὁπαδῶν τοῦ Βενιζέλου θέτει τὴν Ἑλλάδα στο πλευρὸ τῆς Ἀντάντ (Γάλλοι, Ἄγγλοι καὶ Ρῶσοι ὡς τὴν Ὀκτωβριανὴ Ἐπανάσταση).

Ὁ πόλεμος που διεξήγαγαν οἱ Ἕλληνες μαζί με τους Γάλλους στο μακεδονικὸ μέτωπο εἶναι σκληρός, τελικὰ ὅμως ἡ Ἑλλάδα ἐπωφελεῖται πολὺ ἀπὸ τὸν ὀριστικὸ θρίαμβο τῆς Ἀντάντ κατὰ τῆς Ὀθωμανικῆς Αυτοκρατορίας. Ἡ Συνθήκη τῶν Σεβρών (10 Αυγούστου 1920) παραχωρεῖ στὴν Ἑλλάδα μιὰ ζώνη κατοχῆς γύρω ἀπὸ τὴ Σμύρνη με προοπτικὴ ὀριστικῆς προσάρτησης. Ἡ ἐξέγερση τῶν

191. Για μιὰ σύντομη ἀλλὰ ἀκριβῆ παρουσίαση τῆς ἱστορίας αὐτῆς τῆς περιόδου, βλ. Νίκου Σβορώνου, *Histoire de la Grèce moderne*, Παρίσι, P.U.F. (ἐλληνικὴ μετάφραση: *Επισκόπηση τῆς Νεοελληνικῆς ἱστορίας*, Θεμέλιο, 1976), σσ. 93-103 ἢ Ἀπόστολου Ε. Βακαλόπουλου, *Νέα ἐλληνικὴ ἱστορία 1204-1985*, Θεσσαλονίκη, Βάνιας<sup>2</sup>, 1987, σσ. 326-370.

εθνικιστών του Μουσταφά Κεμάλ ενάντια στο σουλτάνο αλλάζει τα δεδομένα του προβλήματος. Οι εθνικιστές αρνούνται την ελληνική κατοχή και η Ελλάδα πρέπει να στείλει στρατεύματα για να υπερασπιστεί τη ζώνη της Σμύρνης. Οι Σοβιετικοί είναι με το μέρος του Κεμάλ, το ίδιο και οι Γάλλοι. Φτάνουν μάλιστα στο σημείο να αποχωρήσουν από την περιοχή που κατείχαν. Οι Έλληνες ξεκινούν επίθεση με κατεύθυνση την Άγκυρα, ηττώνται όμως στο Σαγγάριο και είναι υποχρεωμένοι να αποσυρθούν από τη Μικρασία. Η Σμύρνη πέφτει στα χέρια του Κεμάλ και πυρπολείται στις 27 Αυγούστου 1922. Όσοι από τους Έλληνες δεν καταφέρνουν να φύγουν στέλνονται σε στρατόπεδα εργασίας προς το εσωτερικό της Τουρκίας· πολλοί πεθαίνουν από τις άσχημες συνθήκες μεταχείρισης<sup>192</sup>. Το 1923 τελικά υπογράφεται μια νέα συνθήκη στη Λοζάννη: η Ελλάδα εγκαταλείπει οριστικά τις βλέψεις της στη Μικρασία· οργανώνεται η ανταλλαγή των πληθυσμών. Ενάμισι εκατομμύριο Ελληνορθόδοξοι, όχι πάντα ελληνόφωνοι, ξεριζώνονται από τις προγονικές τους εστίες και αποβιβάζονται σε μια Ελλάδα που δε γνωρίζουν.

Τα αποτελέσματα όλων αυτών των γεγονότων δεν ήταν εντελώς αρνητικά. Με αφορμή τον Α΄ Παγκόσμιο πόλεμο, οι Έλληνες ενσωματώθηκαν περισσότερο στον ευρωπαϊκό πολιτισμό. Η συμβολή των Ελλήνων της Μικρασίας και της Κωνσταντινούπολης σε έμφυχο δυναμικό ευνόησε επίσης αυτό τον εξευρωπαϊσμό. Δεν είναι τυχαίο που οι πιο σημαντικοί συγγραφείς εκείνης της εποχής (Κόντογλου, Σεφέρης, Μυριβήλης, Βενέζης, Θεοτοκάς, Κοσμάς Πολίτης) γεννήθηκαν στην οθωμανική επικράτεια. Ο δυναμισμός των «επιχειρηματιών» που κατάγονταν από τη Μικρασία δίνει ώθηση στην ελληνική οικονομία. Ωστόσο, η εισροή φτωχών προ-

192. Τα φοβερά μαρτύρια αυτών των αιχμαλώτων περιγράφονται από τον Ηλία Βενέζη, που υπήρξε ένας απ' αυτούς, στο *Νούμερο 31328. Το διβλίο της Αίχμαλωσίας*, 1931.

σφύγων δημιουργεί ένα κοινωνικοπολιτικό πρόβλημα που δεν υπήρχε νωρίτερα. Υπάρχει ανεργία και οι πρόσφυγες, που στοιβάζονται σε παράγκες συνοικισμών στα περίχωρα των πόλεων, αποτελούν ιδανική πελατεία για πολιτικές ακρότητες. Το 1924 ιδρύεται το ελληνικό κομμουνιστικό κόμμα.

Δύο μεγάλοι συγγραφείς που είχαν ζήσει τον πόλεμο, ο Στράτης Μυριβήλης (1892-1969) και ο Ηλίας Βενέζης (1904-1973), έχοντας διαφορετικά κίνητρα και εκφραστικά μέσα, έδωσαν πλήρη λογοτεχνική έκφραση στη ζωή των χαρακωμάτων (Μυριβήλης, *Η ζωή εν τάφω* [1924, 1930]<sup>193</sup>) και στην αιχμαλωσία (Βενέζης, *Το νούμερο 31328* [1931]). Εδώ θα μιλήσουμε μόνο για το βιβλίο του Μυριβήλη.

Όπως συμβαίνει στη Γαλλία και στη Γερμανία (Roland Dorgelès, Henri Barbusse, Maurice Genevoix, Georges Duhamel, E.M. Remarque), έτσι και στην Ελλάδα εκείνοι που επιστρέφουν από το μέτωπο είναι αντιμιλιταριστές και ειρηνιστές. Ο Στράτης Μυριβήλης ανήκει σ' αυτή την κατηγορία παλαιών πολεμιστών. Γεννημένος στη Λέσβο, που τότε ανήκε στους Τούρκους, έζησε τον ενθουσιασμό της προσάρτησης στην Ελλάδα και κατατάχθηκε στα βενιζελικά στρατεύματα. Συνειδητοποίησε τι σημαίνει πόλεμος μέσα στα χαρακώματα στο μέτωπο του Μοναστηρίου. Από το 1917 στέλνει σε μια εφημερίδα της Θεσσαλονίκης εντυπώσεις από τον πόλεμο. Αυτές οι σημειώσεις θα αποτελέσουν «το βιβλίο του πολέμου» *Η ζωή εν τάφω*, που, σημειωτέον, δεν είναι μυθιστόρημα. Ο τίτλος δηλώνει καθαρά τη «θέση» του Μυριβήλη. Τον έχει δανειστεί από ένα κείμενο της ακολουθίας της Μ. Παρασκευής όπου υπογραμμίζεται ο θρίαμβος της ζωής κατά του θανάτου, που επήλθε με την κάθοδο του Χριστού στον Άδη. Ο Μυριβήλης «βλέπει» τα χαρακώματα σαν έναν τε-

193. Το σύντομο κείμενο του 1924 βρίσκεται σήμερα σε μια πρόσφατη επανέκδοση, Στράτης Μυριβήλης, *Η ζωή εν τάφω. Το διβλίο του πολέμου*, ©1956. Μια γαλλική μετάφραση κυκλοφόρησε με τον τίτλο *La Vie dans le tombeau* [De Profundis], των Α. Protopazzi και L.-C. Bonnard, Παρίσι, Flammarion, 1933.

ράστιο τάφο όπου στοιβάζονται τα νέα παλικάρια, από τη Μυτιλήνη και από άλλες περιοχές, που εκπροσωπούν τη ζωή. Το βιβλίο γεννιέται από μια βίαιη εξέγερση ενάντια σ' αυτό το σκάνδαλο· ο Στρατής Μυριβήλης τονίζει πολύ τον τρόπο με τις πιο αποτρόπαιες λεπτομέρειες. Κανένα πατριωτικό ιδανικό, λέει, δε δικαιολογεί αυτή την παράλογη καταστροφή.

*Η ζωή εν τάφω* είναι καταρχήν ένα συγκλονιστικό ντοκουμέντο για τη ζωή και το θάνατο στα χαρακώματα. Ο Μυριβήλης τονίζει το νοσηρό παλιμπαιδισμό και την αποκτήνωση σ' αυτή τη ζωή, που είναι μια συνεχής προετοιμασία για το θάνατο. Ο ήρωας, ο λοχίας Κωστούλας, το ημερολόγιο του οποίου διαβάζουμε, θα πεθάνει στη μεγάλη επίθεση.

Ο Μυριβήλης μάς παρουσιάζει τον ήρωα που, στις υποχρεωτικές πορείες, ξεπερνάει τις δυνάμεις του και κοιμάται ενώ περπατάει. Τίποτα δεν αποσιωπάται: η βρομιά, η λάσπη, η δυσσομία και η ψώρα, η σεξουαλική εξαθλίωση, ο φόβος που οδηγεί στην τρέλα, ο τρόμος του θανάτου που караδοκεί τη νύχτα στις μάχες σώμα με σώμα. Δεν παραλείπει ο συγγραφέας ούτε τις πιο φρικιαστικές σκηνές, όπως εκείνες των κομματιασμένων πτωμάτων:

«*Η κανονιά, έτσι ριγμένη στα στραβά, έπεσε πάνω σ' ένα συνεργείο από έξη παιδιά τής τρίτης διμοιρίας μας. Βρήκε σέ πέτρα, έσκασε και τὰ σκότωσε και τὰ έξη. Είναι τέσσερεις από τὸ Μεσότοπο και δυὸ Ἄγισῶτες. Μὲ δυσκολία μπόρεσαν νὰ ξεδιαλέξουν τὰ κομμάτια μονάχα τοῦ ἐνοῦ. Οἱ ἄλλοι γενήκανε πατσάλι. Μέσα σὲ μιὰ κοιλιὰ βρήκαν δλάκερη μιὰ κάσκα και πάνω στὸ στυλιάρι μιᾶς τσάπας ἦταν ἄντερα τυλιγμένα, μὲ ἐπιμέλεια θαρρεῖς.*» Ἐτσι ὅπως τυλιγεται τὸ καμουτσί σὰν κατεβάσεις μιὰ γερὴ πάνω σ' ἕνα μπαστούνι. [...] Σκόρπισαν και χῶμα πάνω στὸ αἶμα, πὸν σούρωξε σὲ μιὰ λάκκα τοῦ πετρώδικου χαρακώματος κ' ἔπηξε σὰν συκῶτι. Τὴν αὐγὴ πὸν ξαναπέρασα ἀπ' τὸν τόπο εἶδα μαλλιά κολλημένα στὶς πέτρες κ' ἕνα δάχτυλο κίτρινο μὲ μεγάλο λερὸ νύχι. Εἶχε σφηνωθεῖ στὸ τοίχωμα τοῦ χαρακώματος σὰ νᾶταν ἐκεῖ μέσα στὸ χῶμα θαμμένος ζωντανὸς ἄνθρωπος

καί, πολεμώντας νὰ βγεῖ ἔξω, μπόρεσε κ' ἔδγαλε πρῶτα αὐτὸ τὸ δάχτυλο. Τὸ ἄγγισα μὲ τὸ μπαστούνι μου. Ἔπεσε σὰν ψόφια κάμπια και τὸ παράχωσα ὅσο μποροῦσα. Ἦτανε στὴν ἄκρη κεραμιδί, κιτρινισμένο ἀπὸ τὸ τοιγάρο».

(11η ἐκδ., 1956, σσ. 96-97)

Το βιβλίο, ωστόσο, ξεπερνάει το επίπεδο του ρεαλιστικού ντοκουμέντου, γιατί ο Μυριβήλης παραμορφώνει και γελοιοποιεί πρόσωπα και καταστάσεις, σύμφωνα με τις τάσεις μιας τέχνης που σε μερικά σημεία είναι εξπρεσιονιστική. Τα πρόσωπα των στρατιωτικών είναι συχνά γελοία, είτε γιατί είναι δειλοί είτε γιατί είναι ασυνείδητοι. Ο λοχαγός Παλαιολόγος είναι στα μετόπισθεν μεγάλος στρατηλάτης, στο μέτωπο όμως δε βγαίνει από το καταφύγιό του. Ο συνταγματάρχης με το όνομα Μπαλαφάρας είναι ένας επικίνδυνος ασυνείδητος: υποχρεώνει τη μουσική να παίζει στην πρώτη γραμμή χωρίς κάλυψη. Η μοίρα που επιφυλάσσεται στο «γενναίο» Ζαφειρίου, στη συμβολική της σημασία, είναι χαρακτηριστική αυτής της «εξπρεσιονιστικής» ευαισθησίας. Ο Ζαφειρίου δε θα σκοτωθεί στο πεδίο της τιμής, αλλά θα πνιγεί στα «υπαίθρια αποχωρητήρια».

Το δεύτερο σημείο στο οποίο ο Μυριβήλης απομακρύνεται από το ρεαλισμό είναι η συμβολική διάσταση του έργου του. Στα λυρικά αποσπάσματα οι εικόνες δεν είναι μόνο ρεαλιστικές ή ωραιοποιητικές, έχουν και «ηθικό» νόημα. Είναι αυτό το οποίο ο Θεοτοκός ονόμαζε «η κρυμμένη ψυχή» που ο συγγραφέας πρέπει να φανερώσει. Παράδειγμα αποτελεί το ακόλουθο κείμενο για την πορεία στη νύχτα:

«*Περπατᾶν ὄλοι δίχως νὰ κουδεντιάζουνε, στριμωγμένοι κοντὰ στὶς τετράδες τους. Σὰν τὰ πρόδατα. Και τὸ χειρότερο: περπατᾶν δίχως νὰ βλέπουν.* Ὑποπτεύεσαι ἀδιάκοπα μιὰ μυστική ἀγωνία νὰ φτεροκοπᾶ μέσα σ' αὐτὸ τὸ ἤσυχο σκοτάδι πὸν γεμίζει ἀπὸ τὸ θρόισμα τῶν παπουτσιῶν πάνου στὸ χορτάρι κι ἄξαφνα σκίζεται σὰν μαῦρο πανὶ ἀπὸ τὴν κραξιά τῶν ἀόρατων νυχτοπουλιῶν. Νιώθεις πὸς δὲν εἶσαι παρὰ ἕνα μέρος ἀπ' αὐτὴ τὴ μαύρη ἀνυπαρξία, πὸν χωνεύει και ἀφομοιώνει ὄλα τὰ πάντα. [...] Καμιὰ φορὰ τὰ θαλασσώνουν οἱ



όδηγοί. Τότες χανόμαστε σαν τὰ ἔρμα ζὰ μέσα σ' ἀπάτητες ἀγριοτοπιές, ἢ σταματάμε μπροστά σ' ἄβγαλο δρόμο. [...] Ὅταν ἡ νυχτοπορεία γίνεται μὲ ἀστροφεγγιά, ὁ οὐρανὸς κάθεται καὶ μᾶς κοιτάζει σοβαρὰ καὶ στοχαστικά μὲ τὰ μιλιούνια μάτια του, νὰ περνᾶμε ἀπὸ κάτω τόσο πάρωρα, τόσο σιωπηλοί, σὰ δολοφόνοι».

(11η ἐκδ., 1956, σσ. 66-67)

Ο φόβος των ανθρώπων μεταφέρεται στα πουλιά της νύχτας που «φωνάζουν» αντί γι' αυτούς: η αγωνία δε βρίσκεται στη νύχτα αλλά στις ψυχές των ανθρώπων. Η απουσία βάρους των στρατιωτών που βαδίζουν μέσα στη νύχτα είναι σίγουρα υποκειμενική εντύπωση, επιδέχεται όμως μια ολοφάνερη ερμηνεία. Ο άνθρωπος παύει να υπάρχει ως άτομο, δεν είναι παρά ένας στρατιώτης, αυτό που οι Γάλλοι αποκαλούσαν «κρέας για κανόνια» (*chair à canon*). Ο στρατιώτης επίσης είναι «αλλοτριωμένος», όπως ο ήρωας του έργου του Βουτυρά, που είχε γίνει «ο άνθρωπος του τροχού και του κρασιού». Οι νέοι όμως σύντροφοι του Μυριβήλη έχουν κατέβει ακόμα πιο χαμηλά στη σκάλα της ανθρώπινης ύπαρξης, δεν είναι πλέον παρά «ἔρμα ζὰ».

Ο συγγραφέας, που δεν πιστεύει σε άλλες υπερβατικές αξίες εκτός από τη φύση, εμπιστεύεται στα στοιχεία της τημέριμνα της «κρίσης» του ανθρώπου: ο ουρανός κοιτάζει τους ανθρώπους με τα εκατομμύρια κρύα μάτια του και, υποκαθιστώντας τη συνείδηση, παρατηρεί πως αυτοί οι στρατιώτες είναι δολοφόνοι.

### γ. Η Αργώ του Γιώργου Θεοτοκά και η δημιουργία του ελληνικού μεγάλου αστικού μυθιστορήματος

Το μεγάλο μυθιστόρημα σε δυο τόμους του Γιώργου Θεοτοκά *Αργώ* (1933-1936)<sup>194</sup> είναι μια πρακτική εφαρμογή των αρχών που διατυπώθηκαν στο *Ελεύθερο πνεύμα*. Ο πολύ «οργανωμένος» χα-

194. Το βιβλίο επανεκδίδεται συνεχώς από τη μικρή σειρά ελληνικής λογοτεχνίας της «Εστίας».

ρακτήρας αυτής της δημιουργίας, που άρχισε το 1931, φαίνεται πολύ καθαρά στην παράλληλη γραφή, με τη μορφή προσωπικών σημειώσεων, του *Ημερολογίου της «Αργώς»* (1928-1938)<sup>195</sup>, που αποτελεί κατά κάποιο τρόπο μίμηση του έργου του André Gide *Ημερολόγιο των Παραχαρακτών* (1926).

Όποια κι αν είναι η λογοτεχνική αξία της *Αργώς* —μπορούμε να την αμφισβητήσουμε—, πρέπει να αναγνωρίσουμε ότι σ' αυτή συνοψίζονται τέλεια οι φιλοδοξίες, οι επιτυχίες και οι αποτυχίες των Ελλήνων μυθιστοριογράφων της Γενιάς του '30.

#### i. Μια πολύ σχετική πρωτοτυπία

Οι συγγραφείς της Γενιάς του '30 πίστεψαν, ή θέλησαν να γίνει πιστευτό, ότι είχαν «δημιουργήσει» το νεοελληνικό μυθιστόρημα. Αυτή η διεκδίκηση συμπεριλαμβανόταν ήδη στο «πρόγραμμα» του *Ελεύθερου πνεύματος*: «Θέλουμε ἀληθινή συζήτηση ιδεών, ἀληθινό θέατρο, ἀληθινό μυθιστόρημα».

Ό,τι γράψαμε μέχρι εδώ δείχνει ότι η απαίτηση του Θεοτοκά είναι υπερβολική. Οι άνθρωποι της γενιάς του δε δημιούργησαν το σύνθετο μυθιστόρημα με τα πολλά πρόσωπα: αυτό το είδος εκπροσωπείται στο λαϊκό βιβλίο της ρομαντικής εποχής<sup>196</sup>. Όσο για την παρουσία στο μυθιστόρημα των νέων κοινωνικών τάξεων, των εργατών και των αστών, ούτε κι αυτή αποτελεί καινοτομία: ο Γρηγόριος Ξενόπουλος<sup>197</sup> και ο Κωνσταντίνος Χατζόπουλος είχαν γρά-

195. Εκδόθηκε το 1989 από τις εκδόσεις Ποικίλη Στοά - Λέσχη (κείμενο του Γ. Π. Σαββίδη και παρουσίαση του Νίκου Κ. Αλιβιζάτου) με τον τίτλο *Ημερολόγιο της «Αργώς» και του «Δαιμονίου»*.

196. Βιβλία σχεδόν άγνωστα σήμερα και που ποτέ δεν αποτέλεσαν αντικείμενο μορφικών και θεματικών μελετών, όπως τα *Απόκρυφα Κωνσταντινουπόλεως* του Χριστόφορου Σαμαρτζίδα, *Ο διάβολος ἐν Τουρκία* του Στέφανου Ξένου ή ο *Χαλέτ-Εφέντης* του Κωνσταντίνου Ράμφου, μέσα από τις εξαιρετικά σύνθετες πλοκές τους, μας αναπαριστούν τον κωνσταντινουπολίτικο κόσμο του 19ου αιώνα με όλο του τον πλούτο.

197. Με το κοινωνικό ζήτημα και το σοσιαλισμό ασχολήθηκε ήδη, με μυθιστορηματικό τρόπο, το 1919 ο Ξενόπουλος στο *Πλούσιοι και φτωχοί*.

ψει μυθιστορήματα που διαδραματίζονταν στο αστικό περιβάλλον και ο Κωνσταντίνος Χρηστομάνος είχε γράψει το 1911 ένα εργατικό μυθιστόρημα, την *Κερένια κούκλα*.

Όταν ο Θεοτοκάς μιλάει για «συζήτηση ιδεών», αναφέρεται φυσικά στις ιδεολογικές συγκρούσεις της εποχής του. Το θέμα δεν ήταν εντελώς καινούριο για το ελληνικό μυθιστόρημα. Ας σκεφτούμε τα πολιτικοποιημένα μυθιστορήματα της ρομαντικής εποχής, όπως ο *Εξόριστος του 1831* του Αλέξανδρου Σούτσου, και τα έργα του Ίωνα Δραγούμη, όπως το *Μαρτύρων και ηρώων αίμα*.

Πάντως το μυθιστόρημα της Γενιάς του '30 τοποθετείται, όπως ακριβώς τα πρώτα μυθιστορήματα του 19ου αιώνα, στο μεταίχμιο της ελληνικής και της ευρωπαϊκής παράδοσης. Συμμερίζεται τα γλωσσικά και λογοτεχνικά δόγματα της Γενιάς του 1880 (δημοτικισμός και ρεαλισμός), αλλά δανείζεται από την Ευρώπη εκείνης της εποχής την τεχνική του μεγάλου μυθιστορήματος μιας μεγάλης αστικής οικογένειας (John Galsworthy, *The Forsyte Saga*, 1906-1928, Roger Martin du Gard, *Les Thibault*, 1920-1937).

## ii. Το μυθιστόρημα της νεότερης Ελλάδας

Τα μυθιστορήματα αυτής της περιόδου ενσωματώνουν την ιστορική διάσταση στην προβληματική του μυθιστορήματος. Τα ατομικά πεπρωμένα δεν είναι πια ακριβώς στο κέντρο του ενδιαφέροντος του μυθιστοριογράφου: θεωρούνται χαρακτηριστικά της σύγχρονης ιστορίας της Ελλάδας και της εξέλιξης της ελληνικής κοινωνίας από την Ανεξαρτησία. Γενικά, οι συγγραφείς βγαίνουν προσωρινά από την «ατομιστική» οπτική που είχαν οι μυθιστοριογράφοι της δεκαετίας του '20. Το νέο θέμα του νεοελληνικού μυθιστορήματος είναι «η ιστορία της σύγχρονης Ελλάδας», ενώ οι προηγούμενες γενιές ενδιαφέρονταν περισσότερο για τον ελληνισμό αχρονικά.

Τούτο μπορεί να εξηγήσει αυτό που φάνηκε σε μερικούς κριτικούς ως αντίφαση, ή μάλλον ως αποκήρυξη: το γεγονός ότι οι μυθιστοριογράφοι της Γενιάς του '30, που ασχολούνταν κατεξοχήν με τη σύγχρονη Ελλάδα, έγραψαν επίσης ένα μεγάλο αριθμό «ιστορι-

κών μυθιστορημάτων»· είναι η περίπτωση του Άγγελου Τερζάκη με την *Πριγκιπέσσα Ιζαμπώ* (1945)<sup>198</sup>, του Μ. Καραγάτση με τη σειρά *Ο κόσμος που πεθαίνει*<sup>199</sup> και του Θανάση Πετσάλη-Διομήδη με το μυθιστόρημα *Οι μαυρόλνκοι. Χρονικό της Τουρκοκρατίας 1565-1799* (δύο τόμοι, 1948-1949). Αυτό το πέρασμα στο ιστορικό μυθιστόρημα έχει ερμηνευτεί ως συνετή άρνηση να πραγματευτούν οι συγγραφείς τη σύγχρονη πραγματικότητα μετά την επιβολή του φασιστικού καθεστώτος της 4ης Αυγούστου 1936 και κατά την περίοδο της διακυβέρνησης της Δεξιάς<sup>200</sup>.

Στην πραγματικότητα, για τους μυθιστοριογράφους αυτής της εποχής οι δύο διαστάσεις της σύγχρονης πολιτικής και της ελληνικής ιστορίας εμφανίζονται ως συμπληρωματικές. Ο συγγραφέας εξηγεί τις σύγχρονες τότε καταστάσεις με αναφορές στο παρελθόν είτε, συχνότερα, σε ξεχωριστά έργα, είτε, ενίοτε, και στο ίδιο βιβλίο. Αυτή είναι η περίπτωση της *Αργώς*, που διαδραματίζεται στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου και αρχίζει με ένα μακροσκελές κεφάλαιο με τον τίτλο «Μια πανεπιστημιακή δυναστεία», όπου ο μυθιστοριογράφος διηγείται με συντομία όλη την ιστορία της αστικής οικογένειας Νοταρά από την Επανάσταση του 1821.

## iii. Χαρακτηριστικά πρόσωπα

Τα πρόσωπα, ιδιαίτερα εκείνα της *Αργώς*, δεν έχουν επιλεγεί τυχαία από τον ελληνικό πληθυσμό εκείνης της εποχής. Είναι χαρακτηριστικά διαφόρων τάξεων και διαφόρων πολιτικών «αποχρώσεων». Αυτό οδηγεί το Θεοτοκά να ασχοληθεί ταυτόχρονα με

198. Η δράση του βιβλίου εκτυλίσσεται κατά τη διάρκεια της φράγκικης κατοχής της Πελοποννήσου (13ος αιώνας).

199. Η τριλογία αποτελείται από τα ακόλουθα βιβλία: *Ο κοτζάμπασης του Καστρούργου*, 1944, *Αίμα χαμένο και κερδισμένο*, 1947, και *Τά στερνά του Μίχαλου*, 1949. Αυτά τα μυθιστορήματα αναπτύσσουν μια πολύ κριτική θεώρηση της Ελληνικής Επανάστασης.

200. Αυτή η εξήγηση μας φαίνεται ότι είναι παραλλαγή εκείνης που απέδιδε στο ιστορικό μυθιστόρημα του 19ου αιώνα μια αδυναμία ανάλυσης της ελληνικής κοινωνίας, που δεν είχε ακόμα ωριμάσει.

μεγαλοαστούς και μικροαστούς, με πρόσφυγες από την Τουρκία, καθηγητές, φοιτητές, πολιτικούς ταραχοποιούς, κομμουνιστές και πολιτικούς της Δεξιάς.

**iv. Μια νέα «αποκεντρωμένη» οπτική γωνία στο μυθιστόρημα<sup>201</sup>**

Ο μυθιστοριογράφος της *Αργώς* εγκαταλείπει την υποκειμενική οπτική της δεκαετίας του '20. Επιδιώκει επίσης να ξεπεράσει την ψεύτικη αντικειμενικότητα του μοναδικού και πάνταχού παρόντος αφηγητή. Επιχειρεί επομένως μια σύνθεση ανάμεσα σ' αυτές τις δύο θέσεις, προσπαθώντας να μπαίνει κάθε φορά στη θέση του ήρωά του και δείχνοντας ότι ο καθένας έχει δίκιο από τη μεριά του:

«Όταν ή πορεία της *Αργώς* με ξανάφερε εμπρός στα ζοφερά κοινωνικά προβλήματα της εποχής μας, δεν πήρα εδώ καμιά θέση απάνω σ' αυτά, αλλά προσπάθησα να ξεετάσω, χωρίς προκατάληψη, την άπλησή τους και τους αντίχτυπους που προκαλούν μες στην ανθρώπινη συνείδηση. [...] Σημειώνω πώς η *Αργώ* δεν έχει κεντρικό πρόσωπο. Είναι ή έκφραση πολλών ανθρώπινων καταστάσεων ταυτόχρονα κ' ίσως (δεν ξέρω) ή δικαίωσή τους».

(Πρόλογος της έκδοσης του 1933)

Πράγματι, αυτή η θέση χρωματίζεται ειρωνικά στο μέτρο που ο συγγραφέας δεν μπορεί να συμμεριστεί με τον ίδιο τρόπο τις ιδεολογικές επιλογές όλων των ηρώων του. Ο ίδιος είναι ένας φιλελεύθερος αστός που τρέφει μια σχετικά συγκαταβατική συμπάθεια για ορισμένους κομμουνιστές, χωρίς φυσικά να υιοθετεί τις απόψεις τους. Παραθέτουμε εδώ ένα απόσπασμα, όπου ο Θεοτοκάς δείχνει πώς, κατά τη γνώμη του, γίνεται κάποιος κομμουνιστής:

«Ο Δαμανός Φραντζής είχε γεννηθεί στην Πόλη από μικρομπορική οικόγένεια, καθαυτό πολιτική και μάλιστα φαναριώτικη. [...]

201. Αυτό το σημείο έχει αναλυθεί θαυμάσια από τον Mario Vitti στο βιβλίο του *Η γενιά του τριάντα*, ό.π., σσ. 311-324.

Μόλις έφτασε στην Αθήνα γράφτηκε μηχανικά στη Θεολογική Σχολή του Πανεπιστημίου, μα ένα χρόνο αργότερα ζήτησε να μεταγραφεί στη Φιλοσοφική. «Υστερα από άλλον ένα χρόνο είχε παρατήσει το Ύπουργείο, εΐτανε μέλος της Κομμουνιστικής Νεολαίας και κέρδιζε το ψωμί του ως διορθωτής μιās επαναστατικής έφημερίδας, συνεχίζοντας πάντα τις σπουδές του. Τί είχε συμβεί στο άνήσυχο και άσχημάτιστο πνεύμα αυτού του νέου;

Εΐχε γίνει μέσα του πρώτα - πρώτα το κενό. Ή έθνική Καταστροφή κι ό ξεριζωμός του εΐχανε καταλύσει μέσα του, μονομιās, όλον εκείνο τον κόσμο των παραδόσεων, των θρύλων και των πεποιθήσεων, που γεμίζανε ως τότε τη ζωή του και την τρέφανε με ιδανικά. Βρέθηκε ξαφνικά, από τη μία μέρα στην άλλη, άνεργάτιστος, χαμένος, [...]. Ή Ήορθοδοξία εΐταν ένα αναπόσπαστο μέρος των βυζαντινών παραδόσεων του. Εΐταν ένα σύμβολο, το πιό επιβλητικό ίσως σύμβολο των παραδόσεων αυτών, μα δεν εΐταν ή κυριότερη δάση τους. Ή Ήησοϋς εΐταν προπαντός ό αντίπαλος του Ήσλάμ, της Τουρκίας, της τυραννίας, ό προστάτης της Ρωμοσύνης, [...] δίχως τὰ έθνικά αυτά πάθη ή Ήορθοδοξία εΐχανε το νόημά της και το σκοπό της. [...] Για πρώτη φορά αποκτούσε συνείδηση των κοινωνικών αντιθέσεων, βλέποντας από τη μία μεριά την άθλιότητα του λαού και την άγωνία της προσφυγιάς κι από την άλλη τον πλουμιστό και φανταχτερό πλουσιόκοσμο, που άρχιζε πάλι να κουνιέται, μετά τη φουρτούνα, και γύρευε νέους τρόπους, πιό συγχρονισμένους και πιό ένεργητικούς, για να “ζήσει τη ζωή του”, όπως λένε, στην ιδιαίτερη γλώσσα τους, τὰ μέλη αυτού του συναφιοϋ.

Μία μέρα του έβαλαν στα χέρια κάτι καινούργια γράμματα, το Κομμουνιστικό Μανιφέστο του Μάρξ και του Έγκελς. “Ένα βιβλιαράκι με χτυπητό κόκκινο ξώφυλλο, λιγοσέλιδο, στραπατσαρισμένο, σκισμένο στις άκρες, που έκλεινε όμως μέσα του πιεσμένες όρμες άνατροπής με μίαν ένταση, μία δραστικότητα κοσμογονική».

(τόμ. 1, σσ. 178-185)

Η πρώτη καινοτομία αυτής της σελίδας είναι ότι οι πολιτικές ιδέες θεωρούνται όχι σαν κάτι το απόλυτο αλλά σαν στοιχείο του

χαρακτήρα. Σ' αυτό τον τομέα οι πεποιοθήσεις είναι μεταβλητές και σχετικές. Δεν υπάρχουν πλέον εδώ, όπως στο ρομαντικό μυθιστόρημα, «καλοί» και «κακοί». Η προτίμηση για τη μια ή την άλλη πολιτική είναι δεδομένο της ιδιοσυγκρασίας, όπως οι μαγειακές ή καλλιτεχνικές «προτιμήσεις».

Στο Θεοτοκά το σύστημα ψυχολογικής εξήγησης είναι, αν και πάντα πολύ σαφές, πιο σύνθετο απ' ό,τι στο παρελθόν. Μπορούμε να διακρίνουμε σ' αυτό τα ακόλουθα στοιχεία: α) ένα ψυχολογικό στοιχείο: ο Δαμμιανός είναι σοβαρός, εργατικός και διανοούμενος, β) ένα ιστορικό στοιχείο: το ψυχικό τραύμα από τη Μικρασιατική Καταστροφή, γ) ένα κοινωνιολογικό στοιχείο: η οικογένεια Φραντζή ανήκει σε μια ξεπεσμένη αριστοκρατία, τους Φαναριώτες, και της έχει απομείνει, όπως και στην παλιά γαλλική αριστοκρατία, η επιθυμία για αξιώματα και εξουσία — ο Θεοτοκάς προσελκύει την προσοχή σ' αυτή την αριστοκρατική άποψη δίνοντας στον ήρωά του το βυζαντινό όνομα Φραντζής<sup>202</sup>, δ) ένα τυχαίο στοιχείο: η συνάντηση μιας πνευματικής διάθεσης κι ενός βιβλίου, που έρχεται πάνω στην ώρα ως απάντηση σε μια πνευματική αναζήτηση, του *Μανιφέστου του κομμουνιστικού κόμματος* των Marx και Engels (1848).

Ο Θεοτοκάς κάνει επίσης μια σύντομη πολιτική ανάλυση της ελληνικής κοινωνίας μετά το 1922, μιας κοινωνίας που συνειδητοποιεί τις μεγάλες περιοριστικές διαφορές και που βάλλεται απ' όλους τους εξτρεμισμούς.

Τέλος, βρίσκουμε εδώ μια αρκετά συνηθισμένη μελέτη της θρησκευτικής νοοτροπίας των Ελλήνων. Η Ορθοδοξία δεν είναι μόνο ή κυρίως μια ατομική θρησκεία, είναι επίσης η ενσάρκωση της ελληνικής εθνικής ιδέας. Επειδή ο κομμουνισμός είναι επίσης ένα είδος θρησκείας, το πέρασμα από την Ορθοδοξία στον κομμουνισμό μπορεί να γίνει με μια πολύ φυσική «μεταστροφή».

202. Ο πιο διάσημος αντιπρόσωπος αυτής της επιφανούς οικογένειας, ο Γεώργιος Φραντζής, υπήρξε ο φίλος, ο υπουργός (μέγας λογοθέτης το 1451) και ο ιστορικός του τελευταίου αυτοκράτορα των Παλαιολόγων, του Κωνσταντίνου Δραγάτση.

#### v. *Μια παραδοσιακή ψυχολογία*

Σε ορισμένα σημεία η ψυχολογία του Θεοτοκά δείχνει μια παλινδρομηση σε σχέση μ' εκείνη των «συμβολικών» μυθιστορημάτων του 1910-1920. Αντίθετα από το Βουτυρά, το Χατζόπουλο και τον Κόντογλου, ο Θεοτοκάς δεν εξερευνά το χώρο του ασυνείδητου των ηρώων του. Ο Δαμμιανός Φραντζής είναι απόλυτα λογικός και κατανοητός, γεγονός που αφαιρεί από την αληθοφάνεια του προσώπου και το καθιστά λιγότερο πειστικό.

#### vi. *Η «ατμόσφαιρα εποχής»*

Οι ρομαντικοί ενδιαφέρονταν κυρίως, εκτός από τα σύγχρονα πολιτικά προβλήματα, για τον κλασικό ελληνισμό και ηθωγραφία για τον «αιώνιο» πολιτισμό της υπαίθρου. Γύρω στο 1910 η λογοτεχνία είχε αρχίσει να στρέφεται προς το θέμα των φτωχών που υπήρχαν στις πόλεις.

Το καινούριο επίσης στο μυθιστόρημα του 1930 είναι η ενσωμάτωση της σύγχρονης ιστορίας στη δράση του μυθιστορητήματος. Η ελληνική ιστορία δεν είναι πια μόνο ένα πλαίσιο, έρχεται στο προσκήνιο και γίνεται με τη σειρά της πρόσωπο, ίσως και το κεντρικό πρόσωπο του μυθιστορητήματος. Ο Θεοτοκάς προσδιορίζει εδώ τον τρόπο με τον οποίο αντιμετωπίζει, απ' τη μια μεριά, τις σχέσεις της ιστορίας και της ιστορικής φαντασίας και, από την άλλη, εκείνη των ιστορικών και των φανταστικών προσώπων:

«Νομίζω ωστόσο, ότι, σέ τέτοιες περιπτώσεις, ή μόνη ύποχρέωση του συγγραφέα είναι να αποδώσει πιστά όχι τὰ ἐξωτερικά γεγονότα, ἀλλὰ τὴν ἀληθινὴ οὐσία τῶν πραγμάτων, τὴν κοινωνικὴ ἀτμόσφαιρα, τὸ “κλίμα” τῆς περιόδου πού μελετᾶ. [...] Ἀπὸ τὴν ἀθηντικὴ ἑλληνικὴ ἱστορία καὶ τὴν πραγματικὴ “πραγματικότητα” πῆρα μονάχα τὸ γεγονός τῆς Καταστροφῆς καὶ τὸ πρόσωπο τοῦ Ἐλευθερίου Βενιζέλου. Τὰ λοιπὰ πρόσωπα καὶ γεγονότα τῆς ἐποχῆς αὐτῆς, [...] θὰ ἔρθει γρήγορα μὲ μέρη πού θὰ ἔχουνε τόσο πολὺ λησμονηθεῖ ὥστε οἱ ἱστορικὲς ἀθαιρεσίες τῆς Ἀργῶς θὰ κάνουν ἐντύπωση μονάχα στοὺς ἱστοριοδίφες».

(Σημ. στην έκδοση του 1936)

### vii. Το άτομο και η ομάδα

Αν δε λάβουμε υπόψη μας ορισμένες σκηνές της *Κερένιας κούκλας* (1911) του Χρηστομάνου, το λογοτεχνικό θέμα του πλήθους κάνει πραγματικά την εμφάνισή του στο μυθιστόρημα τη δεκαετία του '30. Το πλήθος είναι ταυτόχρονα πρόσωπο του μυθιστορήματος και στοιχείο που βοηθά στην ερμηνεία της ατομικής ψυχολογίας. Οι δάσκαλοι των Ελλήνων μυθιστοριογράφων σ' αυτό το τομέα είναι αναμφισβήτητα ο Zola και ο Flaubert της *Αισθηματικής αγωγής*. Εξάλλου οι σκηνές του δρόμου και των διαδηλώσεων είναι επίσης συχνές στα γαλλικά μυθιστορήματα που εμφανίζονται την ίδια εποχή<sup>203</sup>.

Πρωταρχικός σκοπός του Θεοτοκά δε φαίνεται να είναι πλέον να διηγηθεί μια ατομική ιστορία, αλλά μέσα από χαρακτηριστικές ανθρώπινες ζωές να παρουσιάσει τη σύγχρονη ιστορία της Ελλάδας. Αυτή η ιστορία δημιουργείται κάτω από το βλέμμα μας, μέσα από αιφνίδια περιστατικά (πραξικοπήματα, διαδηλώσεις) που οι ήρωες ζουν με πάθος, αλλά δεν καταλαβαίνουν το νόημά τους.

Στο παράθεμα που ακολουθεί, ο Αλέξης Νοταράς μαζί με το φίλο κι ερωτικό του αντίπαλο, το Μανόλη, είναι μάρτυρες επαναστατικών ημερών στην Αθήνα. Όταν ο κίνδυνος είναι τόσο κοντά, αποκαλύπτεται ο χαρακτήρας, το θάρρος ή η δειλία του καθενός. Αυτές οι σελίδες, όπου επικρατεί ολοφάνερη σύγχυση, είναι αναμφίβολα η καλύτερη εικόνα της «ατμόσφαιρας» της μεσοπολεμικής Αθήνας:

«Ψήμαντες μικροδιαδηλώσεις διασχίζανε πότε - πότε την πλατεία, δίχως κανένα σκοπό και κανένα νόημα. Κ' οι ίδιες δέν ἤξεραν ποῦ πήγαιναν και τί ἤθελαν. Σοβαροὶ μεσόκοποι κύριοι, καλοντυμένοι νέοι, φοιτητές, ἄνθρωποι τοῦ λαοῦ,

φονάζανε ὅλοι μαζί: “Ζήτω ὁ λαός! Ζήτω ἡ ἐλευθερία! Κάτω ἡ τυραννία!...” Μὰ δέν μποροῦσες νὰ καταλάβεις, οὔτε κ' οἱ ἴδιοι ἤξεραν ἐκείνη τὴ στιγμή, τί ἀκριβῶς ἐννοοῦσαν λέγοντας ἐλευθερία και τυραννία. [...] Μιὰ πονεμένη κραυγὴ ἀκούστηκε ἄξαφνα κοντὰ στὸ ἄγαλμα τοῦ Θεσέα, και κάποιος νέος σωριάστηκε μὲς στὰ αἵματα. Κάποια σφαίρα, περιπλανημένη στὸν καταγάλανο μαγιάτικο οὐρανό, τὸν εἶχε βρεῖ στὸ κεφάλι. [...] Μιὰ ἴλη ἵπλικοῦ πρόβαλε στὴ γωνιά τοῦ ξενοδοχείου τῆς Μεγάλης Βρεταννίας και κατέβηκε πρὸς τὸ Σύνταγμα καλπάζοντας. Ἐνας δυνατὸς κυματισμὸς τοῦ πλήθους ἀναποδογύρισε τὰ τραπεζάκια και τὶς καρέκλες. Μιὰ διτρίνα τοῦ Ζαχαράτου θρυμματίστηκε μὲ μεγάλο θόρυβο. Ὁ κόσμος χώθηκε μὲς στὸ καφενεῖο κι' ὅσοι δὲ χωρέσανε ἔτρεχαν πανικόβλητοι πρὸς τὴν ὁδὸ Σταδίου.

Ὁ Μανόλης, σερνάμενος ἀπὸ τὸ ρεῦμα τοῦ πλήθους, βρέθηκε μονομιᾶς στὴ μικρὴ πλατεία τοῦ Κολοκοτρώνη. Τὸ ἵππικό, ποῦ καταγινότανε νὰ καθαρίσει τὸ Σύνταγμα, δέν ἀκολούθησε ὡς ἐκεῖ. Στάθηκε λαχανιασμένος νὰ ἀνασάνει. Στὴν ὁδὸ Σταδίου ὁ κόσμος κυλοῦσε δῶθε - κείθε ἀσυνάρτητα. Μπουλούκια - μπουλούκια ἐφημεριδοπῶλες ἔτρεχαν σὰν παλαβοὶ και διαλαλοῦσαν τὰ παραρτήματα τῶν ἐφημερίδων. Οἱ διαβάτες δερνόντανε γιὰ νὰ τὰ ἀγοράσουν. Κι' ὅταν κάποιος κατόρθωνε νὰ ἀρπάξει ἓνα φύλλο και τραβιότανε σὲ μιὰ γωνιά νὰ τὸ διαβάσει, εἴκοσι ἄνθρωποι ἔπεφταν ἀπάνω του νὰ διαβάσουν κι' αὐτοί. Τὰ παραρτήματα ἀναγγέλλανε πὼς ἓνα μέρος τοῦ στρατοῦ εἶχε ἐπαναστατήσει κι' εἶχε ἀνακηρύξει δικτάτορα τὸ στρατηγὸ Τζαβέα, διοικητὴ τοῦ πρώτου Σώματος Στρατοῦ. Ἡ Κυβέρνηση εἶχε ἀποφασίσει νὰ ἀντισταθεῖ. [...] ὁ καθηγητὴς πρόβαλε στὴ σάλα, αὐστηρὸς και ἀξιοπρεπὴς ὅπως πάντα.

—Χαίρετε, κύριε καθηγητά, εἶπε ὁ νέος ποῦ στάθηκε σχεδὸν σὲ στάση προσοχῆς. [...] —Ἀμφιδάλλω, ἀποκρίθηκε ὁ Θεόφιλος Νοταρᾶς κουνώντας τὸ κεφάλι και ζυγίζοντας μιὰ - μιὰ τὶς λέξεις του, ἂν αὐτοὶ οἱ κύριοι, ποῦ κάνουν τὰ κινήματα, καταλαβαίνουν κ' οἱ ἴδιοι τὸ νόημα τῶν πράξεών τους. Ναι, ἀμφιδάλλω ἂν γνωρίζουν κ' οἱ ἴδιοι ποιὸς εἶναι ὁ σκοπὸς ποῦ ἐπιδιώκουν. Ἀμφιδάλλω πάρα πολὺ.

203. Louis Aragon, *Οἱ καλὲς συνοικίες*, 1936· Roger Martin du Gard, *Les Thibault*, «L'été 1914», 1936.

Ἔκανε μερικά δῆματα μὲς στὴ σάλα, μὲ τὰ χέρια σταυρωμένα πίσω κοιτάζοντας κάτω στοχαστικά. Κατόπι στράφηκε ξανά πρὸς τὸ Μανόλη, πὺν σεβότανε τὴ σιωπὴ του καὶ δὲ μιλοῦσε.

—Κακὰ παραδείγματα γιὰ σᾶς τοὺς νεωτέρους, εἶπε ὁ καθηγητῆς καὶ γύρισε σκυφτὸς στὸ γραφεῖο του. [...] Κατάχλωμος, μὲ κόπο κρατώντας τὸ κορμί του στὰ πόδια του, [ὁ Αλέξης] ἄρπαξε τὸ μπράτσο τοῦ Μανόλη, τὸ ἔσφιξε δυνατὰ μὲ τὰ λεπτὰ καὶ μυτερά του δάχτυλα, τὸν ἔσυρε πρὸς τὴν ἐξώπορτα.

—Θέλω νὰ δῶ τί γίνεται, εἶπε προσταχτικά. Πᾶμε! [...] Προσπάθησε νὰ ἀνασάνει βαθιά, νὰ ξαλαφρώσει, μὰ δὲν μπορούσε. [...] Βουλοῦσε, δουλοῦσε, μὲ τρομερὴ ταχύτητα, σ' ἓνα δάραθρο δίχως θυθό».

(τόμος II, σσ. 282-287, σποράδην)

Καταρχὴν, ἐπισημαίνουμε τὴ σημασία του αστικού περιβάλλοντος. Ἡ δράση, γιὰ τὴν ακρίβεια, τοποθετεῖται στὴν Αθήνα: μπορούμε νὰ παρακολουθήσουμε τὶς κινήσεις τῶν προσώπων σ' ἓνα χάρτη τῆς πόλης — πλατεία Συντάγματος, πλατεία Κολοκοτρώνη, οδὸς Σταδίου. Ὁ τρόπος μὲ τον οποίο ὁ Θεοτοκᾶς παρουσιάζει τὴν Αθήνα τὶς μέρες τῆς ἐπανάστασης πρὶν τὸ 1936 δε διαφέρει καὶ πολὺ ἀπὸ ἐκεῖνον μὲ τον οποίο μιλάει ὁ Flaubert γιὰ τὸ Παρίσι τοῦ 1848. Καὶ θα μπορούσαμε νὰ κάνουμε τὴν ἴδια παρατήρηση γιὰ τὴν Αθήνα τοῦ Ἰωάννη Κονδυλάκη στους *Ἄθλιους τῶν Αθηνῶν* (1894).

Πέρα ὅμως ἀπ' αὐτὸ τον παραδοσιακὸ ρεαλισμὸ, ἀνακαλύπτουμε ἐπίσης μιὰ παράλογη διάσταση. Ἀν ὅλα εἶναι σαφῆ στὸ ἐπίπεδο τῶν κινήσεων τῶν ατομικῶν ἢ συλλογικῶν προσώπων, τίποτα δὲν εἶναι σαφές στὸ ἐπίπεδο τῆς ιστορικῆς ἐξήγησης. Καὶ σ' αὐτὸ ακριβῶς τὸ σημεῖο ἡ υπονοούμενη ἰδεολογία του Θεοτοκᾶ διακρίνεται ἀπὸ τὸ μαρξισμὸ. Γιὰ τὸ Θεοτοκᾶ ἡ ἱστορία πὺν γράφεται ξεπερνᾶ κατὰ πολὺ τὴν ἀντίληψη ἐκεῖνων πὺν πρωταγωνιστοῦν καὶ δὲν εἶναι βέβαιο ὅτι ἔχει ἓνα «νόημα».

Ὁ καθηγητῆς τῆς Νομικῆς Θεόφιλος Νοταρᾶς ἀναρωτιέται ἀν «αὐτοὶ οἱ κύριοι, πὺν κάνουν τὰ κινήματα, καταλαβαίνουν κ' οἱ

ἴδιοι τὸ νόημα τῶν πράξεών τους». Ὁ ἴδιος ὅμως δὲν ἔχει πὺο ἰκανοποιητικὸ σύστημα ἐξήγησης. Βλέπει τὰ πάντα μέσα ἀπὸ τὴ στενὴ καὶ ἠθοπλαστικὴ ὀπτική του διδάσκοντα, ἐξ ου καὶ ἡ ἀστεία παρατήρησή του: «Εἶναι κακὰ παραδείγματα γιὰ σᾶς τοὺς νεωτέρους».

Ἡ ἀσυναρτησία ἐπικρατεῖ στὸν πολιτικὸ λόγὸ, πὺο ἀποτελεῖται ἀπὸ συνθήματα πὺο δὲν παραπέμπουν σε τίποτα συγκεκριμένο. Ἡ ἐπανάσταση μοιάζει μὲ μιὰ μηχανὴ πὺο τρελαίνεται. Οὔτε αὐτὸ πὺο γίνεται οὔτε αὐτὸ πὺο λέγεται εἶναι λογικὸ. Τα συνθήματα εἶναι φανερό ὅτι καλύπτουν διάφορες πραγματικότητες γιὰ τοὺς πολὺ διαφορετικὸς ἀνθρώπους πὺο τὰ χρησιμοποιοῦν: «δὲν μπορούσες νὰ καταλάβεις, οὔτε κ' οἱ ἴδιοι ἤξεραν ἐκεῖνη τὴ στιγμή, τί ἀκριβῶς ἐννοοῦσαν». Ἡ ἴδια ἀπουσία λογικῆς στὶς κινήσεις του πλήθους, πὺο γίνονται «δίχως κανένα σκοπὸ καὶ κανένα νόημα».

Ὡστόσο ὅλη αὐτὴ ἡ ἀσυναρτησία δὲν εἶναι ἀνώδυνη. Τὸ σημάδι του τραγικῶ παραλόγου ὅλων αὐτῶν εἶναι ὁ θάνατος ἐνὸς διαδηλωτῆ πὺο δέχτηκε μιὰ «ἀδέσποτη σφαῖρα».

Τὸ τέλος του ἀποσπάσματος ἀφορᾶ περισσότερο τὰ άτομα. Ἡ γενικὴ ἐξήγηση, πὺο ὁ Θεοτοκᾶς μοιράζεται μὲ τον Τερζάκη καὶ τον Καραγάτση, ἀλλὰ καὶ μὲ τον Καραβίτσα, εἶναι ὅτι οἱ λόγοι τῶν ἀνθρώπων πρᾶξεων πρέπει νὰ ἀναζητηθοῦν στὸ βιολογικὸ ντετερμινισμὸ. Ὁ Αλέξης Νοταρᾶς ἔχει ἓνα εὐθραυστο νευρικὸ σύστημα, πὺο τον ἐμποδίζει νὰ εἶναι θαρραλέος, ἀκόμα κι ἀν τὸ θέλει. Αὐτὴ ἡ νευρικὴ ἀδυναμία, πὺο τον κάνει ποιητῆ, ἀντιτίθεται στὴ φυσικὴ καὶ ἠθικὴ δύναμη του πατέρα του, του καθηγητῆ Θεόφιλου Νοταρά. Ὁ Αλέξης βρῖσκεται στὸ τέλος μιᾶς «ἐξαντλημένης» γενιάς. Πολλὰ μυθιστορήματα αὐτῆς τῆς περιόδου, ἀρχίζοντας ἀπὸ τὸ *Les Thibault*, ἀπεικονίζουν, βασιζόμενα σε βιολογικὲς θεωρίες πὺο σήμερα θεωροῦνται ξεπερασμένες, τὸ μεγαλεῖο καὶ τὴ μεταγενέστερη παρακμὴ τῶν μεγάλων αστικῶν οἰκογενειῶν.

#### δ. Αμφισβήτηση και ανανέωση της μυθιστορηματικής τεχνικής

Γενικά, οι μυθιστοριογράφοι της Γενιάς του '30 —βέβαια υπάρχουν εξαιρέσεις, ιδιαίτερα, όπως θα δούμε, μεταξύ των εκπροσώπων του νεότερου μυθιστορήματος— υπήρξαν συντηρητικοί στον τομέα της μυθιστορηματικής τεχνικής: οι Καραγάτσης, Τερζάκης και Θεοτοκάς δεν απομακρύνονται από το ρεαλισμό και την προοπτική του πανταχού παρόντος αφηγητή, που βρίσκεται ταυτόχρονα σε όλα τα μέρη της δράσης και σε όλες τις συνειδήσεις.

Επίσης, η έννοια του *μύθου* γενικά δεν αμφισβητείται. Στο μυθιστόρημα συμβαίνει κάτι συγκεκριμένο, που έχει ένα νόημα, και όλα αυτά για τα οποία γίνεται λόγος συμβάλλουν στο να γίνει κατανοητή αυτή η ιστορία.

Βέβαια, ο «μύθος» είναι ένα αυθαίρετο απόκομμα από την πραγματικότητα, ακόμα και μια δημιουργία *ex nihilo*, γιατί αυτό που συμβαίνει πραγματικά δεν έχει τη συνοχή των ιστοριών που διηγούνται οι συγγραφείς και ίσως δεν έχει και την παραμικρή σημασία. Είναι, όπως θα δούμε, ένα από τα διδάγματα που αποκομίζουμε από το εγχείρημα του Νίκου Γαβριήλ Πεντζίκη.

Ακόμα κι όταν μας μιλούν για πρόσωπα που αρχικά φαίνεται ότι δεν έχουν τίποτα κοινό μεταξύ τους, η σύμβαση του παραδοσιακού μυθιστορήματος θέλει τελικά όλα τα πρόσωπα λίγο πολύ να παίξουν κάποιο ρόλο στην ιστορία που διηγείται ο συγγραφέας.

Μολονότι το πλαίσιο της ιστορίας που διηγείται είναι πολύ ευρύ και δεν υπάρχει άλλος μύθος στο βιβλίο του, ο Θεοτοκάς διατηρεί μια πολύ μεγάλη συνοχή στη διήγησή του<sup>204</sup>. Καταρχήν εξαιτίας της ενό-

204. Για ένα δοκίμιο-απολογισμό του έργου του Θεοτοκά, σχετικά με την αμφισβήτηση της μυθιστορηματικής τεχνικής που συνηθιζόταν στην εποχή του και που γνώριζε καλά, βλ. το σύντομο αλλά κατατοπιστικό άρθρο του Δημήτρη Τζιόβα, «Ο Γ. Θεοτοκάς και η τέχνη του μυθιστορήματος», *Διαβάξω*, 137, 12/2/86, σσ. 21-26.

τητας του χώρου: όλα συμβαίνουν στην Αθήνα του Μεσοπολέμου, που συμβολίζεται από το καράβι «Αργώ», το οποίο, περνώντας μέσα από θύελλες, μεταφέρει όλους αυτούς τους σύγχρονους Αργοναύτες σε ένα αβέβαιο μέλλον. Στο βιβλίο όμως υπάρχει επίσης αναμφισβήτητη μια *ενότητα δράσης*, γιατί όλα τα πρόσωπα συνδέονται με την οικογένεια Νοταρά. Η καλύτερη παρουσίαση αυτού του δικτύου σχέσεων έγινε από τον Mario Vitti, στη μελέτη του *Η γενιά του τριάντα*, σ. 312

«Για να δικαιολογήσει και από την αισθητική άποψη την παρουσία περισσότερων προσώπων, ο Θεοτοκάς επινόησε ένα δίκτυο ανθρωπίνων σχέσεων που στηρίζεται πάνω στη δομή της οικογένειας του καθηγητή νομικής Θεοφίλου 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 έναν 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 έναν 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 (στο σπίτι αυτής της κοπέλας, της Μόρφως, μπαίνουμε και παρακολουθούμε τους γονείς της, ακόμη και τη μετρέσα του πατέρα της). 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».

#### i. Αμφισβήτηση της «λογοτεχνίας»

Ορισμένοι συγγραφείς της περιόδου θεώρησαν ότι ένα ντοκουμέντο ήταν ανώτερο από κάθε μορφής «λογοτεχνία», αναγκαστικά τεχνητής. Αυτό αντιστοιχούσε ήδη σε μια τάση της ηθογραφίας.

Και αποτελεί επίσης μια αντίδραση ενάντια στο εξεζητημένο ύφος της εποχής του «αισθητισμού».

Αρκετοί συγγραφείς, όπως ο ποιητής Γιώργος Σεφέρης (1900-1971) και ο ζωγράφος και πεζογράφος Στρατής Δούκας (1895-1983), εκφράζουν το θαυμασμό τους για τους λαϊκούς αφηγητές. Έτσι, ο Σεφέρης, στις *Δοκιμές* του<sup>205</sup>, λέει για το στρατηγό Μακρουγιάννη, που έγραψε τα *Απομνημονεύματά* του<sup>206</sup> στη γλώσσα που μιλούσε:

«δὲν ὑπάρχει χειρότερο πράγμα στὸν κόσμο ἀπὸ τὴν πρόζα πὸν λέγεται “ποιητική” — καὶ ὅλο τὸ ζήτημα δὲν εἶναι νὰ τὴ γράφει κανεὶς ὠραία ἀλλὰ νὰ τὴ γράφει σωστά. Καὶ δὲν μπορεῖ νὰ τὴ γράφει σωστά ἂν δὲν ἔχει ὀρισμένα πράγματα νὰ δείξει, πὸν πιστεύει πὼς εἶναι ἀξιόλογα. Ἄν δὲν ἔχει ἕνα σημαντικὸ περιεχόμενο».

(τόμ. Ι, σ. 255)

Ο Στρατής Δούκας (1895-1983) προχώρησε πιο πέρα από το Σεφέρη. Δε θαύμασε μόνο το λαϊκό αφηγητή, του έδωσε επιπλέον και το λόγο. Στην *Ιστορία ενός αιχμαλώτου* (1929)<sup>207</sup> έγινε ο γραμματικός ενός πρόσφυγα από τη Μικρασία, τη διήγηση του οποίου είχε ακούσει το 1928 στην Κατερίνη. Ομολογεί, ωστόσο, ότι επεξεργάστηκε λίγο τη μαρτυρία που μας παραδίδει:

«τουρκόφωνος, ὅπως ὅλοι τους, μὰ ἀνατολίτης ἀφηγητής. Ἐγὼ θαρροῦσα πὼς μοῦ ἔπαιζε ἕνα βιολὶ σόλο. Ὅλοι ἀφοσιωμένοι, σωπαίναμε. Ἀπὸ τὰ μισά, εἶδα πὼς ἔπρεπε αὐτὴ τὴν ἱστορία νὰ τὴν κρατήσω· κι ἄρχισα πάλι τίς σημειώσεις. Εἶχα

205. Δύο τόμοι εκδόθηκαν το 1974 (εκδ. Ίκαρος). Μερική μετάφραση στα γαλλικά από τον Denis Kohler, *Georges Seféris. Essais: Hellénisme et création*, 1987.

206. Τα *Απομνημονεύματα* του στρατηγού Μακρουγιάννη, του οποίου το χειρόγραφο είχε χαθεί, βρέθηκαν και εκδόθηκαν το 1907 από το Γιάννη Βλαχογιάννη κι από τότε επανεκδίδονται συνεχώς (σχετικά πρόσφατη έκδοση από το «Γαλαξία» στη Βιβλιοθήκη Ελλήνων και ξένων συγγραφέων, 1965). Γαλλική μετάφραση από τον Denis Kohler, *Mémoires*, 1986.

207. Διατίθεται από τις εκδόσεις Κέδρος, 1980. Γαλλική μετάφραση από τον Michel Volkovitch, εκδ. Le Griot, 1994.

πάρει πιά τὸ ρυθμὸ του. Σὰν τουρκόφωνος ἔβαζε τὰ ρήματα στὸ τέλος. “Καλὸς, εἶπα, εἶναι». Αὐτὴ ἡ ξενικὴ καὶ παρατακτικὴ σύνταξη μὲ τὰ πολλὰ συνδετικὰ “καὶ” μοῦ ἔφερνε στὸ νοῦ τὸ ὕφος τῆς Παλαιᾶς Διαθήκης· μέσα σὲ μία ὑπερένταση, πὸν μοῦ τὴν ὄξυνε ἢ διασύνη, κρατοῦσα, παρέλειπα καὶ μετέλλαζα τὰ λόγια καὶ τὸν κάπως παραφθαρμένο ρυθμὸ τους, φέρνοντάς τον στὸν κλασικὰ ἐπικὸ λόγο καὶ ρυθμὸ. Ὅταν τέλειωσε τὴν ἀφήγησή του, πραγματικὰ τοῦ ’πα: “ἴαλε τὴν ὑπογραφή σου” καὶ ἐκεῖνος ἔγραψε “Νικόλαος Καζάκογλου”».

(σ. 66)

Υπάρχει ένα παράδοξο στοιχείο σ' αυτή τη συμπεριφορά του Δούκα. Ο «μορφωμένος» συγγραφέας δεν αναλαμβάνει την πατρότητα της διήγησης, αφού βάζει τον πληροφοριοδότη του να υπογράψει, αναγνωρίζει όμως στον εαυτό του το δικαίωμα να διορθώσει το κείμενό του. Ωστόσο η λογοτεχνική επεξεργασία είναι περιορισμένη στο ελάχιστο. Καμία φαντασία, καμία περιγραφή, μόνο γεγονότα είναι μια οριακή και σχετικά μεμονωμένη περίπτωση στην Ελλάδα του Μεσοπολέμου<sup>208</sup>. Βλέπουμε εδώ μια πρώτη εμφάνιση ενός είδους που τα δεινά των καιρών συντέλεσαν στη διάδοσή του ύστερα από το Β' Παγκόσμιο πόλεμο, της λογοτεχνίας των στρατοπέδων συγκέντρωσης:

«Τὸ βράδυ μᾶς ἔγδυσαν! Ὅ,τι εἶχαμε ἀπάνω μας, δαχτυλίδια, ρολόγια, μᾶς τὰ πήρανε. Ὡς καὶ τὰ χρυσὰ δόντια μᾶς βγάλανε ἀπ' τὸ στόμα. [...] Ἐμεῖς σκορπίσαμε στὰ τρυγημένα κλήματα καὶ τρώγαμε φύλλα μὲ τὴν κουραμάνα. Κι ἅμα νύχτωσε, δύο ἔκαναν νὰ φύγουν. Οἱ σκοποὶ τοὺς ἔπιασαν καὶ μπροστά μας τοὺς σκότωσαν. Τὸ πρωὶ μᾶς ἔλεγε ὁ λοχαγός: — Ἄπιστα σκυλιά! Ἐγὼ κοιτάζω νὰ σᾶς κάνω καλὸ κι ἐσεῖς μοῦ φεύγετε; Καὶ διέταξε νὰ μᾶς σηκώσουν. Ὁρὲς βαδίζαμε. Καὶ κεί πὸν κάναμε στάση, σ' ἕνα σταθμὸ, ἦρθαν κάμποσοι τοῦρκοι πολῖτες, κι

208. Βρίσκουμε πρόσφατα τέτοια παραδείγματα στο Θανάση Βαλτινό, π.χ. στο *Συναξάρι Αντρέα Κορδοπάτη*, 1964.