

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

του Παν. Μουλλά

1. Πανοραμική θέα

Για την Ελλάδα ο μεσοπόλεμος αρχίζει με μια περιπέτεια και τελειώνει με μίαν άλλη.

Ανάμεσα στη μικρασιατική εκστρατεία και στον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (ή, για να στρογγυλέψουμε τους αριθμούς, ανάμεσα στο 1920 και στο 1940) μεσολαβεί μια σχετική ειρήνη δύο περίπου δεκαετιών. Λέω «σχετική», γιατί είναι αμφίβολο αν, κυρίως στον τόπο μας, μπορούμε να μιλούμε για πραγματική ειρήνη. Και λέω «περίπου» αφού, σε τελευταία ανάλυση, η περίοδος που μας απασχολεί είναι μικρότερη από μια εικοσαετία. Μας το θυμίζουν κιόλας, πράγμα αξιοσημείωτο, κάποιοι απ' αυτούς που έχουν άμεση γνώση. Λ.χ. ο Άγγελος Τερζάκης: «Για την Ελλάδα ο πόλεμος δεν ετελείωνε στα 1919. Συνεχιζόταν ως τα 22, κι αυτό με άπειρους σάλους εσωτερικούς, ενθουσιασμούς κι αμφιβολίες.¹ Ή ο Άγγελος Δόξας: «μετά τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο, που για την Ευρώπη τελείωσε στα 1918 και για την Ελλάδα στα 1922».²

Αυτό λοιπόν που ονομάζουμε μεσοπόλεμο δεν είναι παρά ένα χρονικό διάστημα δύο — το πολύ — δεκαετιών. Τι διάστημα μικρό! Θα έλεγε ο Καβάφης. Πώς να το συλλάβεις δυναμικά στην ολότητά του; Γιατί το πρόβλημα βρίσκεται εδώ: να παρακολουθήσουμε τα φαινόμενα της μεσοπολεμικής μας πεζογραφίας με τρόπο ταυτόχρονα διαχρονικό και συγχρονικό, χωρίς να παραβλέπουμε ούτε τη συνάρτησή τους με άλλες πολιτισμικές «σειρές», ούτε και τη σχετική ή απόλυτη αυτονομία τους. Κυρίως: να μη λησμονούμε πως τα φαινόμενα αυτά έχουν παρελθόν και μέλλον, πράγμα που εξηγεί, σε μεγάλο βαθμό, τις ιδιαιτερότητές τους, τους ξεχωριστούς τους ρυθμούς, τις ιδιομορφίες τους. Με δυο λόγια, οι μεθολογικοί μας στόχοι παραμένουν κι εδώ αμετάβλητοι: το δάσος και τα δέντρα, τα δέντρα και το δάσος.

1. Άγγελος Τερζάκης: «Η ελληνική μεταπολεμική πεζογραφία»· *Τα Νέα Γράμματα*, αριθ. 3, Μάρτης 1935, σ. 153.

2. Άγγελος Δόξας: *Γκαρσόν... ένα ονίσκν!*. Αθήνα 1949², σ. 231.

Ερώτημα προεισαγωγικό: υπάρχει άραγε μια γενική αρχή, ένα είδος κανόνα που να κυριαρχεί στον μεσοπόλεμο επιβάλλοντας, σε μικρότερη ή μεγαλύτερη κλίμακα, τη λογική του και παρέχοντας, αν όχι ένα ερμηνευτικό πλαίσιο, τουλάχιστο όμως ένα σταθερό σημείο αναφοράς; Ας μην ξεχνούμε ότι, γεννημένος από μια ανατροπή ισορροπιών, ο μεσοπόλεμος είναι, στην ουσία του, μια ανάπαυλα, δηλαδή ένα μεσοδιάστημα που προετοιμάζει τελικά μια νέα ανατροπή ισορροπιών. Ό,τι προβάλλει επίμονα εδώ δεν είναι η διάρκεια ή η ευστάθεια· είναι η ρευστότητα και η διάλυση των μορφών, το πρόσκαιρο και μεταβατικό στοιχείο. Με τέτοιους όρους, θα μιλούσα για μια γενικευμένη κινητικότητα. Τα τεκμήρια είναι πάμπολλα και πειστικά: δεν έχουμε παρά να τα ανιχνεύσουμε και να τα συνδυάσουμε καταλλήλως.

Κινητικότητα, λοιπόν, σε όλα τα επίπεδα, είτε πρόκειται για στρατιωτικές εκστρατείες, για μετακινήσεις πληθυσμών και για αλλαγές καθεστώτων, είτε πρόκειται για μεταξιώσεις αξιών, για ιδεολογικές καινοτομίες και για πνευματικούς νεοτερισμούς. Η διαλεκτική του μέσα και του έξω σε διαρκή δοκιμασία: ούτε ο ελληνικός χώρος φαίνεται αναλλοίωτος ούτε οι σχέσεις του με την Ανατολή και με τη Δύση αμετάβλητες. Αλλά και ο χρόνος, τώρα, ασθματικός, μεταβάλλει, θά 'λεγες, τους ρυθμούς του. Ο χρόνος, δηλαδή ό,τι αποβαίνει πια, χάρη στον Einstein και στη θεωρία της σχετικότητας, χωροχρόνος, ενώ η παρουσία του σημαδεύει ολόένα και περισσότερο τους νεοτερισμούς στο λογοτεχνικό πεδίο.

Ένας από τους καλύτερους μάρτυρες της εποχής, ο Γιώργος Θεοτοκάς, συνοψίζει ως εξής την εμπειρία του:

«Αυτήν την εποχή τη χαρακτήρισε *grosso modo* η έλλειψη κάθε μέτρου, κάθε τάξης και κάθε σύνεσης, στην πολιτική, στην οικονομία, στα ήθη, στις πνευματικές εκδηλώσεις, η ομαδική ανισορροπία, υλικό και ψυχολογικό αποτέλεσμα του Πολέμου. Συνάμα η ασυνειδησία, η πιο παιδική αμεριμνησία, η πιο πλήρεια αδιαφορία για το τι έμελλε να συμβεί αμέσως κατόπι. Ο κόσμος ρίχτηκε με τα μούτρα να ζήσει *εντατική ζωή, μεγάλη ζωή*, να χαρεί την παρούσα στιγμή, με όλα τα δυνατά του, με όλα τα μέσα, και ό,τι θρέξει ας κατεβάσει! Τα έθνη, μισοκαταστραμμένα, με ανοιχτές ακόμα τις λαβωματιές του Πολέμου, παραδόθηκαν τυφλά στη μανία της παραγωγής, των μηχανών, των χρημάτων, της απόλαυσης. Μα το γλέντι δεν μπορούσε να βαστάξει πολύ κι ένα πρωί αισθανθήκαμε να κλονίζεται συθέμελα ολόκληρο το οικοδόμημα του πολιτισμού μας. Τότε μας κόπηκε ξαφνικά το μεγάλο κέφι μας και μας ξανάπιασε ο φόβος».³

Κάπως έτσι διώνεται (κι ο φόβος είναι από τις αυθεντικότερες σχέσεις με το παρόν) η εμπειρία της πρώτης μεσοπολεμικής δεκαετίας, ενώ η σύγχυση αποτελεί χαρακτηριστική παρουσία «στην ξεχαρδαλωμένη Ελλάδα της προσφυγιάς, των στρατιωτικών κινημάτων, του εμφύλιου πολέμου και του

3. Γιώργος Θεοτοκάς: *Εμπρός στο κοινωνικό πρόβλημα*. Αθήνα 1932, σ. 11.

πνευματικού χάους».⁴ Κινήσεις, κινήματα, μετακινήσεις. Άλλοι έρχονται από την αντίπερα όχθη με την ψυχή στο στόμα. Άλλοι ρίχνονται ανέμελοι στον χορό της Ευρώπης, αναζητώντας δυνατές συγκινήσεις, δυνατά ποτά και δυνατά φώτα. Έτσι οι δονήσεις είναι αναπόφευκτες καθώς

Στο μεταξύ η Ελλάδα ταξιδεύει ολόένα ταξιδεύει.

Πού πηγαίνει η Ελλάδα, ποιός ξέρει. Το δέβαιο είναι πως γύρισε οριστικά η σελίδα. Τίποτα δεν μπορεί να ξαναδώσει τα πρωτεία στο παλιό ελληνικό χωριό της προπολεμικής ηθογραφίας. Φυσικά, η μεταβολή έχει αρχίσει πολύ πιο πριν από τον μεσοπόλεμο. Αρκεί να θυμηθούμε, από τα τέλη του περασμένου αιώνα, την εντατικοποίηση της εσωτερικής και της εξωτερικής μετανάστευσης, καθώς και τη δημογραφική ανάπτυξη της πρωτεύουσας, ό,τι δηλαδή μεταφέρει το ενδιαφέρον στην μικροαστική και συνοικιακή Αθήνα του Κ. Χρηστομάνου και του Δ. Βουτυρά. Αλλά οι ρυθμοί είναι τώρα ασύγκριτοι· οι εντάσεις αυξημένες. Οι μετανάστες γίνονται πρόσφυγες. Η μετακίνηση είναι ξερίζωμα και φυγή.

Όσοι μας έχουν αφήσει μαρτυρίες για την εποχή, όχι μόνο χρησιμοποιούν το ίδιο ταραγμένο λεξιλόγιο (διάλυση, σύγχυση, κλονισμός, κυκεώνας κλπ.), αλλά και υπογραμμίζουν συχνά τον επιταχυνόμενο ρυθμό των γεγονότων. Παράδειγμα ο Κ.Θ. Δημαράς:

«Και ύστερα, είναι το 1920, η δολοφονική απόπειρα εναντίον του Βενιζέλου στο Παρίσι, ο φόνος του Ίδα, ο θάνατος του Αλεξάνδρου, οι εκλογές της 1ης Νοεμβρίου, η αναχώρηση του Βενιζέλου από την Ελλάδα, η επιστροφή του Κωνσταντίνου· όλα αυτά με ταχύτητα εφιαλτική. Η κατρακύλα που άρχισε έτσι συνεχίζεται χωρίς καμμία ανάπαυλα, με επιταχυνόμενο ρυθμό. Η μικροασιατική καταστροφή, η προσφυγιά, η ανταλλαγή των πληθυσμών [...] Η δημοκρατία, που ερεθίζει την φαντασία των προοδευτικών νέων, προχωρεί μέσα από αδιάκοπες δυσκολίες, ενώ συνάμα η συντήρηση σκληρύνεται, οργανώνεται και αρχίζει να προσεταιρίζεται τους διστακτικούς. Δικτατορία Παγκάλου, δικτατορία Κονδύλη· είδαμε πριν με πόσην ανστηρότητα μιλεί ο Γιώργος Θεοτοκάς για την περίοδο αυτήν: μόλις προς το τέλος της αισθάνεται κανείς, με τον Παπαναστασίου, να πνέει ένας αέρας από ανακαίνιση».⁵

Πού τοποθετείται το τέλος της «περιόδου» αυτής; Και πού η αρχή της «ανακαίνισης»; Ασφαλώς τα βιωματικά και ιστορικά κριτήρια δεν επαρκούν για τέτοιες τομές (αλλιώς, θα είχαμε να κάνουμε μ' ένα αμετάβλητο continuum ή, ακόμα, και με μια σειρά από οριοθετήσεις). Το καλύτερο, λοιπόν, είναι να παραμείνουμε στην περιοχή της πεζογραφίας κι εκεί ν' αναζητήσουμε το σημείο (ή τα σημεία) της ενδεχόμενης ρήξης. Τα πράγματα φαί-

4. Αυτ., σ. 13.

5. Γιώργος Θεοτοκάς: *Ελεύθερο πνεύμα*. Επιμέλεια Κ.Θ. Δημαράς. «Ερμής», Αθήνα 1973, σ. κθ'.

νονται καθαρά: το όριο που μας χρειάζεται τοποθετείται ασφαλώς γύρω στα 1930.

Λέω «γύρω στα 1930», γιατί δεν ξεχνώ πως τέτοιες οριοθετήσεις, στον χώρο που εξετάζουμε, αποτελούν ρευστές και συχνά συμβατικές πραγματικότητες, αφού τα πνευματικά γεγονότα ενεργούν συνήθως συλλογικά και χωρίς να συνδέονται με μια και μόνη χρονολογία. Αλλά τι μας οδηγεί με ασφάλεια «γύρω στα 1930»; Μήπως η εμφάνιση της περιφημής γενιάς του '30; Προσωπικά (και για λόγους που είναι αδύνατο ν' αναπτυχθούν εδώ) θα ήθελα να προτείνω μια άλλη πρόσβαση, όχι τόσο προσωποκεντρική αλλά *κειμενοκεντρική*, πιστεύοντας ότι τα ίδια τα πεζογραφήματά μας υποδεικνύουν μια σίγουρη τομή «γύρω στα 1930».

Τα ίδια τα πεζογραφήματά: αν η αλλαγή εκφράζεται τώρα στο ειδοολογικό πεδίο (προβάδισμα του μυθιστορήματος απέναντι στο διήγημα), επισημοποιώντας συνάμα και μια ορισμένη αφηγηματική διγλωσσία (συνύπαρξη παραδοσιακών και νεοτερικών τρόπων γραφής). Γιατί το ουσιώδες είναι πως η ρήξη βρίσκεται στο επίπεδο των μορφών. Με τέτοιους όρους, οφείλουμε να μη λησμονούμε πως ο ελληνικός μεσοπόλεμος, κοιταγμένος από τη σκοπιά της πεζογραφίας, χωρίζεται σε δύο συμμετρικά αντιθετικές δεκαετίες που, παρά τις εσωτερικές τους υποδιαιρέσεις, υπακούουν σε δύο διαφορετικούς ρυθμούς: ό,τι στην πρώτη δεκαετία εμφανίζεται ως αναθρασμός, σπασμωδικότητα ή αναζήτηση, στη δεύτερη μοιάζει ν' αποκρυσταλλώνεται σε σταθερότερες και διαρκέστερες μορφές.

Προσθέτω δύο λόγια διευκρινιστικά: η εισαγωγή αυτή δεν ασχολείται με ειδικές περιπτώσεις προσώπων και έργων (αυτές ο αναγνώστης θα τις βρει στους επόμενους τόμους). Στόχος της είναι να διαγράψει ένα πλαίσιο: να επισημάνει κάποια γενικά φαινόμενα· ν' αναπτύξει μια προβληματική· να θέσει ορισμένα ερωτήματα και να δώσει, ενδεχομένως, μερικές απαντήσεις. Εννοείται πως απευθύνεται σε όσους πιστεύουν ότι η πεζογραφία μας, ζωντανό στοιχείο της συλλογικής μας ζωής, αξίζει καλύτερη τύχη από το ν' αποτελεεί αφορμή απλοϊκών γνωματεύσεων ή πηγή ανεκδοτολογικών πληροφοριών.



2. Το πρόβλημα της ηθογραφίας

Δεν υπάρχει αμφιβολία ότι με το *Ελεύθερο πνεύμα* (1929) του Ορέστη Διγενή (Γιώργου Θεοδοκά), δοκίμιο χαρακτηριζόμενο συνήθως ως «μανιφέστο της γενιάς του '30», επισημοποιείται μια ορισμένη ρήξη με το παρελθόν, δηλαδή με ό,τι ο συγγραφέας ονομάζει «ηθογραφία». Πραγματικά, ένα ολόκληρο κεφάλαιο του διδλίου ασχολείται με το επίμαχο αυτό θέμα. Τα επιχειρήματα (όχι πάντοτε απαλλαγμένα από υπερβολές και αυθαίρετες γενικεύσεις) είναι γνωστά: «Η διηγηματογραφία μας και η μυθιστοριογραφία μας μένουν κατά βάθος ηθογραφία», ενώ οι Έλληνες ηθογράφοι «συνεχίζουν πάντα την ίδια σχολή, που μπορεί να ονομαστεί *φωτογραφική σχολή*», χωρίς να προσφέρουν στη μελέτη του Ανθρώπου «απολύτως τίποτα», αφού το ύφος τους είναι «μυθικό» και η ψυχολογία τους «ψυχολογία της κοινής διορατικότητας και της κοινής λογικής». Συμπέρασμα: «Αν έπρεπε να χαρακτηρίσω αυτήν την κατάσταση με μια λέξη, θα έγραφα τη λέξη «*α-ναιμία*».¹

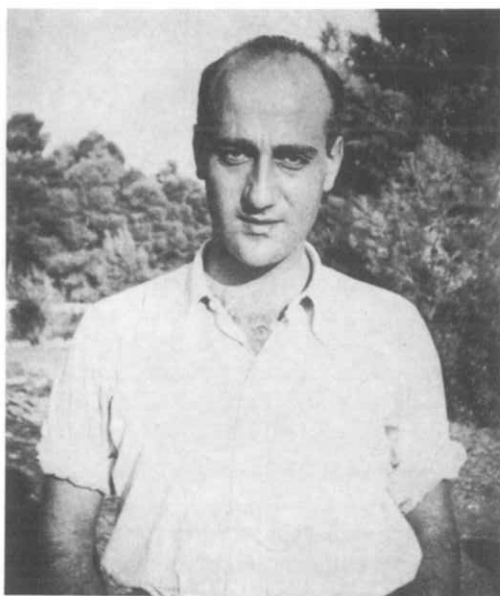
Απερίφραστη καταδίκη, που δεν διατυπώνεται ωστόσο για πρώτη φορά. Αν θέλουμε ν' ανιχνεύσουμε την προϊστορία της, θα πρέπει ασφαλώς να πάμε τριάντα χρόνια πιο πριν, γύρω στα 1900, όταν ο Μήτσος Χατζόπουλος (Μποέμ), εκδότης του περιοδικού *Ο Διόνυσος* (1901–1902), εκφράζεται περιφρονητικά για «το ευκολότερο και ταπεινότερο είδος της ηθογραφίας», συνεχίζοντας έτσι τη γνωστή πολεμική (1899) του Ροΐδη: «το ημέτερον κοινόν ήρχισε, δεν λέγομεν ν' αηδιάζει, αλλά να χορταίνει τας στάνας, τας στρούγγας, τα λημέρια, τας φλογέρας, τους κολλήγους, τους λεβέντηδες, τας ζηλεμένας κόρας, τα μοιρολόγια, τα ασημοχρύσαφα και τους κερασισμούς των τράγων».²

Εννοείται ότι η πολεμική αυτή δεν είναι όσο φαίνεται μονοσήμαντη. Τα αίτια της ποικίλλουν. Άλλοτε υπαγορεύονται από γλωσσικές σκοπιμότητες και άλλοτε από ιδεολογικές ή αισθητικές ανάγκες. Το πρόβλημα είναι, επομένως, αν θέλουμε να κατανοήσουμε τα πράγματα, να συγκεντρώσουμε την προσοχή μας στον όρο «ηθογραφία» (όρο με σημαντική ιστορία και με πρωταγωνιστικό ρόλο στην ελληνική πνευματική ζωή των χρόνων 1880–1900 κυρίως), αντί να προτείνουμε άσκοπα την «απόρριψή» του.³ Τι ακριβώς καλύπτει η «ηθογραφία»; (Καλύπτει: με την κυριολεκτική σημασία της λέξης, δηλαδή σκεπάζει, αποκρύπτει, εξαφανίζει). Πώς λειτουργεί μέσα στην ι-

1. Γιώργος Θεοδοκάς: *Ελεύθερο πνεύμα*. Επιμέλεια Κ. Θ. Δημαράς. «Ερμής», Αθήνα 1973, σσ. 39, 44, 47, 49 και 53.

2. Εμμανουήλ Ροΐδης: *Άπαντα*, τόμ. 5. Φιλολογική επιμέλεια Άλκης Αγγέλου. Αθήνα 1978, σσ. 288–289. Για το παράθεμα του Μήτσου Χατζόπουλου βλ. Μποέμ, «*Παλές αγάπες* παρά του κ. Ανδρέα Καρκαδίτσα»· *Ο Διόνυσος*, αριθ. 1, 20 Ιουλίου – 2 Αυγούστου 1901, σ. 72.

3. Χριστόφορος Μηλιώνης: «Ο Παπαδιαμάντης και η ηθογραφία (ή: ηθογραφίας αναίρεσις)»· *Γράμματα και Τέχνες*, αριθ. 64–65, Ιανουάριος – Μάρτιος 1992, σσ. 59–65.



Γιώργος Θεοτοκάς.

στορική διάρκεια; Και πώς προσλαμβάνεται απο την ελληνική λογοσύνη; Ευτυχώς, κάποιες διερευνήσεις του προβλήματος είναι στις μέρες μας ελπιδοφόρες.⁴

Για την ώρα, πάντως, υπογραμμίζω «το γεγονός ότι ήδη από τις αρχές του αιώνα έχει αρχίσει να αρθρώνεται ο κριτικός αντίλογος προς την ηθογραφική διηγηματογραφία».⁵ Ο μεσοπόλεμος δεν αλλάζει τα πράγματα, κάθε άλλο. Και ναι μεν η ηθογραφική παραγωγή συνεχίζεται – ας σημειωθεί μάλιστα ότι τα πεζογραφήματα *Ο πύργος του Ακροπόταμου* (1915) του Κώστα Χατζόπουλου και *Η ζωή και ο θάνατος του Καραβέλα* (1920) του Κωνσταντίνου Θεοτόκη δημοσιεύονται με τον υπότιτλο «Ηθογραφία» –, το κέντρο δάρουν, όμως, μετατίθεται ολοένα και περισσότερο από την ύπαιθρο προς την πόλη. Γιατί τι άλλο σημαίνει, σ' ένα πρώτο κοίταγμα, αυτή η σμίκρυνση του ηθογραφικού πεδίου; Η μεταβολή οφείλεται, πριν απ' όλα, στην ιστορία. Υποταγμένη στην αρχετυπική αντίθεση ύπαιθρος/πόλη, η ελληνική πραγματικότητα των αρχών του αιώνα μας ταυτίζεται με τη διογκωμένη πρωτεύουσα, πριμοδοτώντας ο,τιδήποτε «αθηναϊκό» και υποθαμιζοντας ο,τιδήποτε «αγροτικό», «επαρχιακό» ή «υπαίθριο».

Έτσι οι λέξεις *ηθογραφία* και *ηθογραφικός* αποκτούν τώρα ολοφάνερα

4. Βλ. λ.χ. την πρόσφατη μελέτη της Γερασμίας Μελισσαράτου: «Ο Καραβέλας, η ηθογραφία και κάποια προβλήματα αφηγηματικής ορολογίας»· *Διαβάξω*, αριθ. 281, 19 Φεβρουαρίου 1992, σσ. 13-24, όπου και πλούσια βιβλιογραφία.

5. *Αντ.*, σ. 13.



Κωσταντίνος Χατζόπουλος.

αρνητικές αποχρώσεις. Ηθογραφία σημαίνει: περιγραφή (ξεπερασμένων) αγροτικών ηθών. Σημαίνει επίσης: περιορισμό του οπτικού πεδίου σε μονότονες εμπειρικές απεικονίσεις αυτοβιογραφικού ή εθνογραφικού χαρακτήρα. Και κυρίως: απλοϊκή, δηλαδή φωτογραφική ή νατουραλιστική, αναπαράσταση χωρίς καλλιτεχνική αξία. Το διήγημα, κυρίαρχο είδος ως το 1930 περίπου, δεν παύει να παίζει κι εδώ πρωτεύοντα ρόλο. Κάποτε μάλιστα οδηγεί και σε βολικές εξισώσεις, όπως διήγημα = υπαιθρος = ηθογραφία, ενώ μυθιστόρημα = πόλη = αναίρεση της ηθογραφίας. Ότι τα πράγματα είναι στην ουσία τους πιο περίπλοκα, δεν χωράει, φυσικά, αμφιβολία. Αξιοπαρατήρητο, άλλωστε, παραμένει και το γεγονός ότι, στο μέτρο όπου η έξοδος από το ηθογραφικό τέλμα αποτελεί ανάγκη των καιρών, η ανανέωση αναλαμβάνεται (ή, τουλάχιστο, μοιάζει ν' αναλαμβάνεται) από ανθρώπους του παρελθόντος. Εννοώ, συγκεκριμένα, τον Κώστα Χατζόπουλο.

Να λ.χ. ο Ρήγας Γκόλφης που θίγει το πρόβλημα του ηθογραφικού διηγήματος και που επαινεί τον *Πύργο του Ακροπόταμου*:

«Το διήγημα που καλλιεργήθηκε ως την ώρα κι έπιασε στη νέα μας φιλολογία είναι το ηθογραφικό. Λόγοι πολλοί συντρέξαν σε τούτο. Η ζωή μας πρωτοφανέρωτη κι άπλετη, δίχως πλούσια παράδοση κι ιστορία, με όλη την αντίθετη γνώμη των δασκάλων, δίχως σειρά κ' ισορροπία, με αλλιάσματα και παραπλήρηματα σε γνώμες, σε ιδέες, σε δρόμους. Ο κόσμος νιόβγαλτος, μη θέλοντας να επηρεαστεί, μα και μη μπορώντας να μην το πάθει, από ξένες συνήθειες και κοινωνικές συνθήκες φερμένες από έθνη προχωρημένα σε πολιτισμό. Η κοι-

νωνία μέσα σ' έν' άμορφο ανακάτωμα. Τάξη με συνείδηση καμιά. Φιλοσοφική σκέψη, πουθενά. Πλατιά ζωή, με τα ψυχολογικά της ζητήματα, άγνωστο πράμα. Έτσι απόμεινε μόνο για τη φιλολογία η ξερή ζουγραφία του τόπου και των ανθρώπων που ζούνε με τις απλές τους συνήθειες [...] Όμως ο κ. Κωσταντίνος Χατζόπουλος πάσκιζε να μπάσει στην ηθογραφία έναν καινούργιον αέρα. Με την απλή ζουγραφία μαζί, μας δίνει και κάτι άλλο. Μας δίνει σκέψη και ψυχή. Μας ανοίγει ζητήματα, μας φανερώνει την ψυχολογία των ανθρώπων της κοινωνίας μας, όπως την πλάθει μια ζωή τριγύρω μας [...] Έτσι μας πάει πιο πέρ' από την ηθογραφία, στην ψυχογραφία να πούμε [...].⁶

Ηθογραφία / ψυχογραφία: να επιτέλους η σωτήρια αντίθεση που, χάρη στον Χατζόπουλο, μοιάζει να σηματοδοτεί το ξεπέραςμα του αδιεξόδου. Έναν χρόνο αργότερα, ο Φώτος Πολίτης συμφωνεί με τον Ρήγα Γκόλφη και υπερακοντίζει:

«Εκείνο που ξεχωρίζει το έργο του κ. Κωσταντίνου Χατζοπούλου από τα διηγηματικά πεζογραφήματα των συναδέλφων του, συγχρόνων και προγενεστέρων, είναι ότι θγαίνει απο τον στενόν ορίζοντα της ηθογραφίας και ακολουθεί τον αληθινόν δρόμον της τέχνης. Το διήγημα εις την Ελλάδα περιωρίζετο μέχρι τούδε εις την αναπαράστασιν της χωρικής ζωής, και αν οι Έλληνες αναγνώσται προώδευσαν αρκετά, ώστε να μην ευχαριστούνται πλέον με την ψευδή ρωμαντικότητα των παλαιότερων ειδυλλιακών ιστοριών, εξακολουθούν εν τούτοις να πιστεύουν ακόμη ότι η ακριδής απεικόνις ηθών και εθίμων είναι τέχνη, ότι η φωνογραφική επανάληψις της χωριάτικης κουδέντας σημαίνει διάπλασιν χαρακτήρων, ότι η λεπτομερής περιγραφή γνωστών τόπων και πολιτειών δίδει μίαν εικόνα, κατά την λογοτεχνικήν σημασίαν της λέξεως. Η ηθογραφία, υπό την στενήν έννοιαν που παρουσιάζεται ο όρος αυτός, όταν σχηματίζεται από την ανάγνωσιν νεοελληνικών έργων, είναι εντελώς πρωτόγονος, παιδαριώδης τέχνη, της οποίας η σημασία είναι καθαρώς ιστορική και περιορίζεται μέσα εις τα στενά όρια ενός κράτους. Δι' ένα ξένον τα έργα των Ελλήνων διηγηματογράφων μόνον ως λαογραφικόν υλικόν ηδύναντο να εξετασθούν, αν συστηματικώτεροι και επιστημονικώτεροι λαογραφικά μελέται δεν τους είχαν αφαιρέσει από πολλού και αυτήν την παροδικήν αξίαν των. Δια τους Έλληνας διηγηματογράφους η δημιουργία δεν είναι κατανάλωσις ψυχικής και πνευματικής ενεργείας. Είναι μνήμη και κατά το μάλλον ή ήττον εύκολος συναρμολόγησις πραγματικών γεγονότων [...] Δεν γίνεται κανείς ούτε απόλυτος, ούτε εξαιρετικώς αυστηρός, όταν υποστηρίξι ότι από την νεοελληνικήν διηγηματογραφίαν λείπει κάθε δημιουργική πνοή και κάθε φαντασία [...].⁷

Στο στόχαστρο, λοιπόν, ηθογράφοι και ηθογραφία. Αλλά ο Κώστας Χατζόπουλος (στα 1917 κυκλοφορεί το *Φθινόπωρο*) δεν έχει να φοβάται καμιά καταδίκη από τους νέους συμβολιστές του 1920:

6. Ρήγας Γκόλφης: «Κ. Χατζόπουλου, *Ο πύργος του Ακροπόταμου*· *Ο Νουμάς*, αριθ. 553, 21 του Φλεβάρη 1915, σ. 95.

7. Φώτος Πολίτης: «Ένας τόμος διηγημάτων»· «Ν. Ελλάς», 6 Μαρτίου 1916.



Φώτος Πολίτης.

«Όταν ήρθε, το διήγημα βρισκόταν ακόμα στην πρωτόγονη περίοδο της ηθογραφίας: το πήρε, τ' άνοιξε δρόμο προς τα πλατύτερα ιδανικά, το συγχρόνισε με την εποχή, τό 'φερε στη μεγάλη πόλη, τού 'δωσε μορφή ευρωπαϊκία, να πούμε, και τελευταία — ίσως από τη μεγάλη πιθυμιά που 'χε να μορφώσει στυλ δικό του, ίσως κι επηρεασμένος από το *Βιβλίο του Μικρού αδερφού* που μετάφρασε — τό 'φερε στην ψυχολογική ανάλυση που στέκει το τελευταίο δήμα στην παγκόσμια διηγηματογραφία».⁸

Βρισκόμαστε κιόλας σ' αυτήν την κρίσιμη δεκαετία του 1920 όπου, μετά τον θάνατο του Χατζόπουλου, νέα είδωλα (ο Δ. Βουτυράς, οι Ρώσοι συγγραφείς) κυριαρχούν. Πού οδεύει στο μεταξύ η ελληνική πεζογραφία, θα το δούμε παρακάτω. Τι έχει εγκαταλείψει οριστικά; Ασφαλώς τον δρόμο της ηθογραφίας. Όσο γι' αυτό, οι περισσότεροι «νέοι» και «παλιοί» είναι σύμφωνοι (λες και αγωνίζονται, λέγοντάς το, να το πιστέψουν). Οι νέοι: λ.χ. ο Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, που βεβαιώνει ότι «το διήγημα στον καιρό μας δεν είναι μια απλή υπόθεση: δεν είναι ούτε ηθογραφία, ούτε είδος «roman d' aventures», ούτε μια ευχάριστη ιστορία με ηθικά συμπεράσματα και λογο-

8. C., «Κ. Χατζόπουλος»· *Μούσα*, αριθ. 2, Σεπτέμβρης 1920, σ. 30.

παίγνια εδώ κ' εκεί». ⁹ Οι παλιοί: λ.χ. ο Κώστας Παρορίτης, που υποστηρίζει στα 1924 ότι «από πολύν καιρό απομακρυνθήκαμε από το ηθογραφικό διήγημα», ¹⁰ ή οι κριτές του διαγωνισμού διηγήματος του Εκδοτικού Οίκου Ζηκάκη (Ηλ.Π. Βουτιερίδης, Α. Τραυλάντωνης, Φ. Πολίτης), που διαπιστώνουν στα 1925 ότι «λιγοστά είναι τα ηθογραφικά διηγήματα, δηλαδή τα διηγήματα του είδους εκείνου που ίσαμε τα προχτές το καλλιεργούσαν οι νεοέλληνες διηγηματογράφοι». ¹¹

Κι όμως, αυτό το χρονικό του προαγγελθέντος θανάτου δεν είναι, όσο φαίνεται, αναντίλεκτο. Πολλές φορές διαψεύδεται (και θα διαψεύδεται διαρκώς) από τα γεγονότα. Στα 1926–1927 ένας πρώτος κύκλος συζητήσεων (αλλά θα υπάρξει και δεύτερος, δέκα χρόνια αργότερα ¹²) φανερώνει ότι η ηθογραφία, εφτάψυχη, εξακολουθεί να ζει και να βασιλεύει. Ψεύτικα ήσαν τα μηνύματα, θα έλεγε πάλι ο Καβάφης. Στην πραγματικότητα, ό,τι παρουσιάζεται ως αναιρέση της ηθογραφίας (λ.χ. η μετακίνηση του ενδιαφέροντος από το χωριό στην πόλη, το αθηναϊκό μυθιστόρημα και διήγημα, ο συμβολισμός και ο Βουτυράς, η ταβέρνα και το πορνείο, η ψυχογραφία και ο κοινωνικός προβληματισμός) δεν είναι τελικά παρά ένα σύνολο ηθογραφικών παραλλαγών ή μεταμφίσεων: κάπως έτσι αρχίζουν να σκέφτονται, μέσα στη δεκαετία του 1920, μερικοί από τους νεότερους διανοούμενους.

«Το νεοελληνικό διήγημα σπάνια ξεπέρασε την ηθογραφία και την περιγραφική αφήγηση», σημειώνει ο Άλκης Θρύλος με αφορμή το διδύλιο του Ίσαντρου Άρι (Ν. Χάγερ Μπουφίδη) *Τρεις νύχτες ηδονής*, ¹³ ενώ, έναν χρόνο αργότερα, ο Κλέων Παράσχος δεν φαίνεται ιδιαίτερα τρυφερός με τους νέους διηγηματογράφους «οι οποίοι εξακολουθούν να γράφουν αφηγήματα (και ηθογραφικά μάλιστα, ως επί το πλείστον)». ¹⁴ Τι συμβαίνει άραγε; Ηθογραφική υποτροπή; Ή προσδοκιών διάψευση; Οπωσδήποτε, στο μέτρο όπου τέτοιες διαπιστώσεις θέτουν επίμονα το λεπτό και διαρκώς οξυμένο πρόβλημα των «νέων» και των «παλιών» (επιρρίπτοντας, εννοείται, τις βασικές ευθύνες στους πρώτους διδάξαντες), ο επισημότερος

9. Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος: «Πέτρου Χάρη, Η τελευταία νύχτα της γης»· *Νέα Γράμματα*, Ιούλιος 1924 [= *Νέα Εστία*, αριθ. 1470-1471, 1-15 Οκτωβρίου 1988, σ. 1306].

10. Κώστας Παρορίτης: «Πολ. Παπαχριστοδούλου, *Θρακικές ηθογραφίες*»· *Ο Νουμάς*, αριθ. 4 (783), Ιούλιος - Αύγουστος 1924, σ. 272.

11. «Έκθεση της κριτικής επιτροπής»· στον τόμο *Διαγωνισμός διηγημάτων. Οχτώ διηγήματα δραδευμένα στο διαγωνισμό του 1925*, Αθήνα 1926, σ. 5.

12. Δημήτρης Τζιόβας: *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας στο μεσοπόλεμο*. «Οδυσσέας», Αθήνα 1989, σ. 87 κε., καθώς και Γερασιμία Μελισσαράτου· *ό.π.*, σσ. 15-16 και 23.

13. Άλκης Θρύλος: «Ίσαντρου Άρι, *Τρεις νύχτες ηδονής*»· *Αναγέννηση*, αριθ. 6, Φλεβάρης 1927, σ. 373.

14. Κλ. Παράσχος: «Μια ματιά στην λογοτεχνική μας κίνηση του 1927»· *Νέα Εστία*, αριθ. 1, 1 Ιανουαρίου 1928, σ. 6.

εκπρόσωπος του παρελθόντος, ο Γρ. Ξενόπουλος, σπεύδει να πάρει θέση με αφορμή τα *Διηγήματα* του Ζαχ. Παπαντωνίου:

«Μία απο τας κριτικές κοινοτοπίας της εποχής μας – κάτι που το ανεκάλυψε κάποιος επιπόλαιος και που αβασανίστως το επανέλαβον όλοι – είναι ότι η διηγηματογραφία των παλιών εις την Ελλάδα δεν είναι παρά μία στενή και χωρίς ορίζοντα ηθογραφία, και ότι μόνον μερικοί νεώτεροι προσεπάθησαν να την ανυψώσουν εις ψυχογραφίαν εκτός τόπου και χρόνου. Δεν έχει κανείς παρά να ενθυμηθή τα πλείστα έργα του Βιζυηνού, του Ροΐδη, του Παπαδιαμάντη, του Μωραϊτίδη, του Καρκαβίτσα, του Επισκοποπούλου, του Ζερβού, δια να κρίνῃ πόσον αδικείται απο τους νέους κριτικούς η νεοελληνική διηγηματογραφία και πόσον ενωρίς χειραφετήθη, δια να είπωμεν ούτω, το νεοελληνικόν διήγημα».¹⁵

Αγώνας pro domo sua; Χωρίς αμφιβολία. Αλλά το πρόβλημα δεν είναι τώρα η αξιολόγηση του παρελθόντος σε σχέση με το παρόν, όπως πιστεύει ο Ξενόπουλος. Είναι, πολύ περισσότερο, η προέκταση του παρελθόντος στο παρόν, όπως πιστεύει ο Άλκης Θρύλος:

«Η κυριαρχία της ηθογραφίας εξακολουθεί. Τι σημαίνει αν, αντί τα ήθη του χωριού, ζωγραφίζονται τώρα κάποτε και μερικές σκηνές της πόλης; Αλλάζει το περιεχόμενο, μα ο τρόπος που το παρουσιάζουν μένει ο ίδιος. Και η υπόθεση σ' ένα έργο τέχνης έχει σημασία πολύ δευτερότερη. Αν η ελληνική ηθογραφία δεν έδωσε έργα με πνοή, δε φταίει τόσο η ίδια η ηθογραφία όσο το στενό πλαίσιο όπου την έκλεισαν. Η νεοελληνική ηθογραφία δεν είδε παρά μόνο ό,τι φαίνεται στην επιφάνεια και τα δήθεν γραφικά στοιχεία. Οι νεοέλληνες συγγραφείς παρεξήγησαν και παρεξηγούν ακόμη σήμερα την αποστολή της τέχνης. Συνειδητά ή κι ασύνειδα πιστεύουν πως ο συγγραφέας ξεπληρώνει τον προορισμό του άμα παρουσιάζει μέσα στο βιβλίο του πιστές εικόνες της πραγματικότητας. Και σα να μην υποπετεύονται πως ο καλλιτέχνης έχει χρέος πρώτ' απ' όλα να είναι δημιουργός [...] Οι νεοέλληνες συγγραφείς δεν κατόρθωσαν, ούτε όμως και προσπάθησαν, να πλάσουν ολοκληρωμένα άτομα. Αρρούνται να παρουσιάζουν σχηματοποιημένους τύπους που, επειδή μοιάζουν μ' όλο τον κόσμο και στερούνται τον παλμό της προσωπικότητας, καταντούν να μη μοιάζουν με κανένα [...] Η νεοελληνική διηγηματογραφία ζωγραφίζει στενά σκηνές και εικόνες. Τίποτα περισσότερο. Κι αν κάποτε ξεπερνάει την καθαρά φωτογραφική τεχνοτροπία, την ξεπερνάει μόνο για να ξετυλίξει ο συγγραφέας, μέσ' από μια υπόθεση χοντροκομμένη και πρόχειρα κατασκευασμένη, ένα κοινωνικό κήρυγμα. Ο συγγραφέας τότε αναπτύσσει ιδέες που θα ήταν πολύ προτιμότερο και σκοπιμότερο να τις είχε εκθέσει σ' ένα σύγγραμμα επιστημονικό ή κι άμεσης προπαγάντας. Τα λογοτεχνικά έργα στην Ελλάδα ή στερούνται ολότελα αισθήματα κι ιδέες, ή παρουσιάζουν τις ιδέες και τα αισθήματα ολότελα ξεκρέμαστα. Τα περισσότερα έργα δεν εξυψώνονται προς την τέχνη. Δεν είναι

15. Γρ. Ξ[ενόπουλος]: «Ζ.Α. Παπαντωνίου, *Διηγήματα*»· *Νέα Εστία*, αριθ. 1, 1 Ιανουαρίου 1928, σ. 44.

δημιουργήματα παρά απεικονίσματα [...] Το σύνολο της νεοελληνικής παραγωγής δίνει μια εντύπωση απελπιστικής ομοιομορφίας. Σχεδόν όλα τα νεοελληνικά διηγήματα μοιάζουν γραμμένα από τον ίδιο συγγραφέα, από ένα συγγραφέα που δεν έχει τίποτα να πει, και μεταφέρει μόνο στο διδύλο του ό,τι μπορεί να ιδεί και ν' αντιληφθεί ο καθένας [...] Τα νεοελληνικά διδύλα δεν ανοίγουν ορίζοντες. Όταν ο αναγνώστης τα ξανακλείνει, αφού τα διάβασε, δεν έχει αποκτήσει τίποτα, γιατί δεν του έχει δοθεί η αφορμή να σκεφτεί, να αιστανθεί, να ξεπεράσει τον εαυτό του. Περιφέρεται με ανία σε κόσμους εξαντλημένους [...] Το ελληνικό διδύλο σπαίρνει. Δεν προσφέρει καμιά διέξοδο και καμιά απολύτρωση σε καμιά από τις τόσο βαριές ανθρώπινες αγωνίες».¹⁶

Αυτά τον Απρίλιο του 1928. Το βλέπει κανείς καθαρά: πλησιάζουμε στον τόνο, στο ύφος και στους στόχους του *Ελεύθερου πνεύματος*. Ο ενεστώς μεταφέρει τη διαμάχη στο παρόν· δεν ευνοεί την παρελθοντολογία. Το ζητούμενο είναι σαφές: η έξοδος από τη νοσηρή στασιμότητα (ο Θεοτοκάς μιλάει για «αναιμία»). Κυρίαρχο αίτημα η αλλαγή. Η λογική του μανιφέστου.

Τι μέλλον έχει, με τέτοιους όρους, η ηθογραφία; Μέσα στη δεκαετία του 1930 τα πάντα φαίνονται να την περιθωριοποιούν: το μυθιστόρημα (που παίζει τώρα πρωτεύοντα ρόλο), ο κοσμοπολιτισμός, οι κοινωνικοπολιτικοί προβληματισμοί, οι νεοτερικές αναζητήσεις. Θα έλεγε κανείς (αν, τουλάχιστο, εμπιστευόταν τις μαρτυρίες της εποχής) πως το ηθογραφικό κεφάλαιο έκλεισε οριστικά. Στα 1933 ο Άλκης Θρύλος χρησιμοποιεί ήδη τον παρατατικό: «Οι περισσότεροι νέοι που εμφανίζονταν με αξιώσεις συγγραφώς παρουσίαζαν τραγουδάκια για τη σελήνη και τους ερωτικούς καημούς ή συνέχιζαν την παράδοση της ηθογραφίας ή αφηγούνταν με τον ίδιο στατικό τρόπο των παλιών ηθογράφων, και με αρκετή αυθαιρεσία, διάφορα επεισόδια της κοινωνικής αδικίας».¹⁷ Ή ακόμα: «Η νεοελληνική λογοτεχνία μαραινότανε μέσα στο τέλμα της στατικής ηθογραφίας».¹⁸ Ο Πέτρος Χάρης, με αφορμή το *Γκαρσόν*, ένα *ουίσκι* του Άγγελου Δόξα, ειρωνεύεται όσους πιστεύουν ακόμα στην καλλιέργεια «του αφηγήματος που είναι γεμάτο από τη μυρωδιά του θυμαριού και του... τσαρουχιού».¹⁹

Δεν χρειάζεται να συνεχίσουμε. Οι μαρτυρίες είναι αμέτρητες. Κάποτε η αισιοδοξία οδηγεί σε υπερβολές, όπως στην περίπτωση του Αντρέα Καραντώνη, ο οποίος ισχυρίζεται ότι η ελληνική λογοτεχνία του 1935 σημείωσε εξαιρετική πρόοδο «θάβοντας για πάντα τη δίχως κανένα περιεχόμενο

16. Άλκης Θρύλος: «Νεοελληνικό διήγημα»· *Αναγέννηση*, αριθ. 8, Απρίλης 1928, σσ. 378-380.

17. Άλκης Θρύλος: «Το έτος του ρομάντσου»· *Σήμερα*, αριθ. 10, Οκτώβρης 1933, σ. 315.

18. Άλκης Θρύλος: «Πεζός λόγος: 1933»· *Σήμερα*, αριθ. 11 και 12, Νοέμβριος - Δεκέμβριος 1933, σ. 364.

19. Πέτρος Χάρης: «Άγγελου Δόξα, *Γκαρσόν*, ένα *ουίσκι*!»· *Νέα Εστία*, αριθ. 145, 1 Ιανουαρίου 1933, σ. 60.

συμβατική ηθογραφία». ²⁰ Συνήθως όμως οι διαπιστώσεις είναι αντικειμενικότερες, όπως στην περίπτωση του Τέλλου Άγρα, ο οποίος αναφέρεται στην «ηθογραφία που θεωρείται, όσο για τους σημερινούς, δίχως κανένα ενδιαφέρον – γιατί οι σημερινοί μυθιστοριογράφοι είναι όλοι σχεδόν Αθηναίοι – αλλά και στενή και πληκτική». ²¹

Στενή και πληκτική. Πραγματικά, τα επίθετα που συνοδεύουν τη λέξη «ηθογραφία» (στα οποία θα μπορούσαν να προστεθούν δυο-τρία ακόμα, λ.χ. «στατική», «τυπική», «προπολεμική») επαναλαμβάνονται στερεότυπα, σαν είδος εξορκισμών. Στενή: δηλαδή περιορισμένη σε χώρο. Στατική: δηλαδή περιορισμένη σε χρόνο. Κοντολογίς, μέσα στη δεκαετία του 1930, η διαπίστωση είναι κοινή: η ηθογραφία ανήκει πια στο παρελθόν.

Αν το ζήτημα ξανάρχεται στην επικαιρότητα το 1937 (αναφέρομαι στη διαμάχη Τερζάκη-Ξενόπουλου), σε μια εποχή φορτισμένη ιδεολογικά από τις ελληνοκεντρικές και λαϊκιστικές προτεραιότητες της μεταξικής δικτατορίας, ελάχιστα νέα στοιχεία προσθέτει. Η συζήτηση μοιάζει να έχει εξαντληθεί. Ο Άγγελος Τερζάκης συνοψίζει:

«Η έννοια της ηθογραφίας είχε λίγο πολύ συνδεθεί με το περιβάλλον της υπαίθρου. Η ψυχογραφία άρχισε ν' αναπτύσσεται μέσα στα αστικά πλαίσια. Έτσι, όταν η Αθήνα, η υποψήφια κοσμόπολη, άρχισε σιγά-σιγά ν' αποχωρίζεται από την επαρχιώτικη καταγωγή της, παρουσιάστηκε ξαφνικά με τον παράδοξο χαρακτήρα ενός δισυπόστατου περιβάλλοντος. Η ηθογραφία, που είχε γίνει η εθνική σχολή κάθε θέματος παρμένου από την αγροτική ζωή ή από τα επαρχιακά κέντρα, αποχτούσε αποικία αισθητική και στην Αθήνα: δημιουργόταν έτσι η ηθογραφία της “γειτονιάς”. Από την άλλη μεριά οι νεώτεροι συγγραφείς, που αποκήρυσσαν αναφανδόν την ηθογραφική άποψη, κατέφευγαν σε πρότυπα ξένα, παραγνώριζαν την ολοζώντανη ντόπια κοινωνική ζωή και γίνονταν αναγκαστικά κι αθέλητα ανεδαφικοί. Τη λύση του προβλήματος τούτου, της σύνθεσης των δυο αντιλήψεων, που δεν είναι δυο αλήθειες χωριστές αλλά μια κι αδιαίρετη καλλιτεχνική πραγματικότητα, νομίζω πως –μαζί μ' άλλα πολλά δάση – είναι η γενιά μας που θα τη δώσει». ²²

Το δέβαιο είναι ότι, πάντα παρούσα, η ηθογραφία δημιουργεί αρκετές συγχύσεις. Ποια ηθογραφία όμως; Ένας από τους οξυδερκέστερους διανοούμενους της δεκαετίας του '30, ο Ν.Κάλας (Νικήτας Ράντος), δεν έχει ασφαλώς την ίδια αντίληψη για τον όρο όταν γράφει στον Γιώργο Θεοτοκά (23 Φεβρουαρίου 1938): «Ξέρεις πόσο αντιπαθώ την ηθογραφία; ηθο-

20. Αντρέας Καραντώνης: «Η λογοτεχνία μας το 1935» *Τα Νέα Γράμματα*, αριθ. 2, Φλεβάρης 1936, σ. 163.

21. Τέλλος Άγρας: «Το αυριανό μυθιστόρημα» *Νέα Εστία*, αριθ. 218, 15 Ιανουαρίου 1936, σ. 138.

22. Άγγελος Τερζάκης: «Το γαμήλιο εμβτήριο» *Νεοελληνικά Γράμματα*, αριθ. 23, 8 Μαΐου 1937, σ. 9.

γραφία κοσμοπολιτική (Καστανάκης), μικροαστική (Τερζάκης-Καραγάτσης), πολέμου (Μυριδής-Βενέζης), μεγαλοαστική (Πετσάλης)». ²³

Απομένει λοιπόν το σπουδαιότερο: να σκεφθούμε πως ό,τι ονομάζουμε ηθογραφία, εννοώντας το γενικά ως περιγραφή αγροτικο-λαϊκών ηθών και περικλείοντάς το στη «λαογραφική» περίοδο 1880-1930, είναι πολύ πιο ευρύ και διαρκές. Ελληνική εκδοχή του νατουραλισμού, με όλες τις αναντιστοιχίες που είναι φυσικό να υπάρχουν κι εδώ, η ηθογραφία καλείται να παίξει ποικίλους ρόλους. Πρώτα - πρώτα, να επιβάλλει την παρουσία της ως αντίθεση στη ρομαντική ανεδαφικότητα ή στην ατομοκεντρική ψυχολογία. «Η ιστορία μας όμως δεν είναι ψυχολογική, είναι ηθογραφική», παρατηρεί στα 1894 κιόλας ο Αργύρης Εφταλιώτης. ²⁴ Έπειτα, ν' αλλάξει διαμονή, να μεταφερθεί σ' ένα αστικο-συννοικιακό περιβάλλον και, στο πλήρωμα του χρόνου, να δώσει τη θέση της στην ψυχογραφία, τον συμβολισμό, τον κοσμοπολιτισμό, τον «γνήσιο» ρεαλισμό και τις κοινωνιολογίζουσες ή νεοτερίζουσες φροντίδες.

Μεταμορφώσεις που όμως δεν κρύβουν το ουσιαστικό, ότι, κάθε άλλο παρά νεκρή στον μεσοπόλεμο, η ηθογραφία εμφανίζεται ως τις μέρες μας με μικρότερη ή μεγαλύτερη επιμονή, αφού η επιδίωξή της εξασφαλίζεται με σιγουριά (για να σταθώ μόνο στις κυριότερες αιτίες):

α) από ένα ακλόνητο ιδεολογικό σύστημα που, με όλες τις «συντηρητικές» ή «προοδευτικές» παραλλαγές του, επιβάλλει τον ίδιο αμέριστο σεβασμό για τις έννοιες «λαός», «παράδοση», «ελληνικότητα». ²⁵

β) από την κυρίαρχη αντίληψη ότι η πεζογραφία, ρεαλιστική «αναπαράσταση της πραγματικότητας», χρησιμοποιεί ως κύρια μέσα της την παράληψη, τη μνήμη ή τα αυτοβιογραφικά αποθέματα του συγγραφέα, και

γ) από τη γενική αδράνεια μιας κοινωνίας που διατηρεί, στο μέγιστο ποσοστό της, όχι μόνο την αγροτικο-μικροαστική της δομή, αλλά και τις αντίστοιχα αδρανείς της νοοτροπίες.

Όλα αυτά όμως θα μας πηγαιναν μακριά: περίπου στα 1880, δηλαδή εκεί όπου, μαζί με πολλά άλλα πράγματα, αρχίζει ο λαϊκισμός, η εφημεριδοκρατία, η πελατειακή έλξη του «μεγάλου κοινού» και, με δυο λόγια, αυτό που η Ειρήνη η Αθηναία ονόμασε «λογοτεχνία του τύπου». ²⁶

23. Γ. Θεοτοκάς - Ν. Κάλας: *Μια αλληλογραφία*. Εισαγωγή - επιμέλεια Ι. Κωνσταντουλάκη - Χάντζου. «Πρόσπερος», Αθήνα 1989, σ. 29. Βλ. και Τάσος Κόρφης: *Ματιές στη λογοτεχνία του μεσοπολέμου*. «Πρόσπερος», Αθήνα 1991, σ. 175 και 177.

24. Αργύρης Εφταλιώτης: «Μαργαρίτα Στέφα»· *Εστία*, 12, 1894, σ. 237.

25. Φυσικά, δεν είναι εδώ ο κατάλληλος χώρος για ν' αναλυθεί η ηθογραφία ως ιδεολογικό φαινόμενο. Ειδικότερα για τη σύνδεσή της με τον ελληνοκεντρισμό της μεταξικής περιόδου και τις συζητήσεις του «έτους της ηθογραφίας» 1937, βλ. τις εύστοχες παρατηρήσεις του Δημήτρη Τζιόδα· *ό.π.*, σ. 73 κε.

26. Ειρήνη η Αθηναία: «Κάποιες παρατηρήσεις και σκέψεις στον έμμετρο και στον πεζό λόγο»· *Ξεκίνημα*, αριθ. 8, Αύγουστος 1933, σ. 239.

3. Ένας χαρακτηριστικός δείκτης: ο Δ.Βουτυράς

Λογοτεχνία του τύπου, δέβαια, σημαίνει και άλλα πολλά, σημαίνει όμως, πριν απ' όλα, λογοτεχνία που ασκείται μέσα από τον τύπο, μετατρέποντας έτσι, με σχετικό ή απόλυτο τρόπο, τους συγγραφείς σε δημοσιογράφους:

«Το διβλίο κυκλοφορούσε σε πολύ μικρό κύκλο. Οργανωμένος περιοδικός τύπος δεν υπήρχε. Το κοινό, γενικά, ήταν σαν την πετρώδη γη. Έμενε αδιάφορο μπροστά σε όποια προσπάθεια. Αλλά αυτοί οι άνθρωποι έπρεπε να εργαστούν, να αναδειχθούν, να ζήσουν επιτέλους. Οι περισσότεροι εξήγησαν διέξοδο στην εφημερίδα. Επεδόθηκαν στο χρονογράφημα. Και ανέπτυξαν σημαντικά το είδος τούτο, κατάστησαν ουσιαστικότερο τον ημερήσιο τύπο, μα από την άποψη της προσωπικής τους παραγωγής έπαθαν, νομίζομε, κάποιαν αλλοίωση».¹

Όσο σχηματική κι αν είναι η παραπάνω περιγραφή, δεν παύει ωστόσο ν' απεικονίζει χοντρικά την μετά το 1880 ελληνική πραγματικότητα. Το γεγονός παραμένει αδιάψευστο: εδώ και έναν αιώνα, η εξέλιξη της πεζογραφίας μας, αν όχι και ολόκληρης της πνευματικής μας ζωής, συνδέεται στενά με τον τύπο.² Μια συστηματικότερη έρευνα του φαινομένου δεν θα έπρεπε ν' αγνοήσει τις ελληνικές ιδιομορφίες (στο μέτρο, φυσικά, που αυτές ερμηνεύονται και συνάμα ερμηνεύουν). Ότι οι συνέπειες είναι πολλές σε κάθε επίπεδο, ιδεολογικό, γλωσσικό, αισθητικό κλπ., δεν χρειάζεται, θαρρώ, να υπογραμμισθεί ιδιαίτερω.

Ένας συγγραφέας που θα μας βοηθούσε όχι μόνο να συλλάβουμε την έννοια «λογοτεχνία του τύπου», αλλά και να μπούμε στο κλίμα ολόκληρης της μεσοπολεμικής πεζογραφίας, είναι ασφαλώς ο Δημοσθένης Βουτυράς. Θα μιλούσα εδώ για «περίπτωση» όχι για «πρόβλημα». Περίπτωση που προϋποθέτει ένα σύνολο από κοινωνικές αλλαγές στην καμπή του αιώνα μας: εσωτερική και εξωτερική μετανάστευση, συγκέντρωση αγροτικών πληθυσμών στην πρωτεύουσα, δημιουργία μιας ευρείας συνοικιακής ζώνης έξω από το κέντρο της Αθήνας και του Πειραιά — είναι ο χώρος της *Κερένιας κούκλας* (1911) του Κ. Χρηστομάνου —, προϊούσα μικροαστικοποίηση, αύξηση του αριθμού των ανέργων, παρασιτικών και «απόκληρων» του περιθωρίου κλπ. Αν σκεφθούμε ότι στα στρώματα αυτά θα προστεθούν 1.500.000

1. Ειρήνη η Αθηναία: «Κάποιες παρατηρήσεις και σκέψεις στον έμμετρο και στον πεζό λόγο»· *Ξεκίνημα*, αριθ. 8, Αύγουστος 1933, σσ. 238-239.

2. Για μια προσπάθεια συνολικότερης αποτίμησης βλ. το σύντομο σημείωμα του Πέτρου Χάρη: «Λογοτεχνία και δημοσιογραφία»· *Νέα Εστία*, αριθ. 209, 1 Σεπτεμβρίου 1935, σ. 829, και κυρίως την εκτενή απάντηση - αντίρρηση του Νάσου Δεζωρτζή: «Η Δημοσιογραφία και η Λογοτεχνία»· *Τα Νέα Γράμματα*, αριθ. 10, Οκτώβρης 1935, σσ. 579-584. Πρβλ., στον πρώτο τόμο του ίδιου περιοδικού, και τα σχόλια του Α. Καραντώνη: «Η λογοτεχνία και ο τύπος» (σσ. 446-448) και «Ο κ. Ροδάς, η λογοτεχνία και ο τύπος» (σσ. 507-511).



Δημοσθένης Βουτυράς (σκίτσο του
ζωγράφου Δ. Γιολλάση, 1927).

περίπου πρόσφυγες μετά τη μικρασιατική καταστροφή, μπορούμε ν' αντιληφθούμε εύκολα γιατί η Ελλάδα των αρχών του αιώνα μας, και κυρίως της δεκαετίας του 1920, παρέχει την εικόνα ενός πολύχρωμου κοινωνικού μωσαϊκού, όπου τα λαϊκά, μικροαστικά και περιθωριακά (λούμπεν) στοιχεία παίζουν σημαντικό ρόλο.

Είναι, από κάθε άποψη, η στιγμή του Βουτυρά. Και η στιγμή του αστικού διηγήματος; Γιατί όχι; Αρκεί να θεωρήσουμε το «αστικό» ως τοπικό προσδιορισμό, δηλαδή ως απλή αλλαγή του ηθογραφικού σκηνικού. Άλλωστε, τα όρια δεν είναι πάντοτε ευδιάκριτα. Μόνιμος θαμώνας των λαϊκών συνοικιών της πρωτεύουσας, ο Βουτυράς μετακινείται ωστόσο, πολλές φορές, και σε καθαρά αγροτικό περιβάλλον, ακολουθώντας τα ίχνη των ηρώων του. Έτσι μπορούμε δάσιμα να μιλούμε (και το πράγμα έχει από καιρό επισημανθεί) για μια ηθογραφική μεταμόρφωση που είναι στην ουσία της αλλαγή του χώρου, δηλαδή απλή μετακόμιση από το χωριό στην πόλη. Αλλά και πάλι μια τέτοια διαπίστωση γεννάει καινούρια ερωτήματα. Αυτή η αλλαγή του χώρου, κάθε άλλο παρά επεισόδιο ασήμαντο και χωρίς συνέπειες, δεν είναι τελικά ένα γεγονός με καθοριστική επίδραση στις ανθρώπινες (και στις αφηγηματικές) συμπεριφορές;³

3. Σκέφτομαι λ.χ. τις διαφορές που υπάρχουν ανάμεσα στα αθηναϊκά και τα σκιαθίτικα διηγήματα του Παπαδιαμάντη· βλ. και τις σχετικές επισημάνσεις του Αλέξανδρου Κοτζιά: *Τα αθηναϊκά διηγήματα*. «Νεφέλη», Αθήνα 1992.

Όμως η περίπτωση Βουτυρά παρουσιάζει ευρύτερο ενδιαφέρον. Θα έλεγα, σχηματοποιώντας κάπως τα πράγματα, πως αυτό που ολοκληρώνεται εδώ είναι μια ορισμένη κατάργηση διαχωριστικών γραμμών: ανάμεσα στον συγγραφέα, στον αφηγητή, στους ήρωες και στο κοινό οι αποστάσεις έχουν σχεδόν εκμηδενιστεί. Ένας μέσος άνθρωπος μέσης ή χαμηλής παιδείας μιλάει σε μέσους ανθρώπους για μέσους ανθρώπους. Η κυριαρχία των μέσων όρων (αλλά και των μικρών και μετρίων) ανάγει τελικά σε απόλυτο μέτρο τον μικροαστισμό. Όλα το μαρτυρούν: η μοιρολατρία και η αναρχική ή επιφανειακή επαναστατικότητα, η κοινότοπη, αφελής, εξωλογική και μυθική σκέψη, το μέτριο γούστο και το άνευρο ύφος, η προχειρογραφία και η έλλειψη πάθους, εξέλιξης, μόχθου, ρυθμού.

Έτσι, λοιπόν, διαβάζω τον Βουτυρά σήμερα μπορεί να σημαίνει: περισσότερο από τον συγγραφέα διαβάζω την εποχή του και τους αναγνώστες του. «Πας συγγραφέυς υποτίθεται ότι αντιπροσωπεύει την μέση κρίσιν και το μέσον αίσθημα των αναγνωστών του», αποφαίνεται ο Παπαδιαμάντης στο τέλος του διηγήματός του «Έρως-Ήρως». Η λογική της λογοτεχνίας του τύπου. Πώς αλλιώς ικανοποιείται ο «ορίζοντας προσδοκιών» του μεγάλου κοινού; Ο Βουτυράς δεν θα μπορούσε ασφαλώς να έχει παράπονο για την «επιτυχία» του (τα ημερήσια και τα περιοδικά έντυπα των πρώτων δεκαετιών του αιώνα μας είναι γεμάτα από τα διηγήματά του). Έχοντας ξεκινήσει γύρω στα 1900, διαγράφει μια καμπύλη που κορυφώνεται στην πενταετία 1920-1925 και που συνεχίζεται ως το 1950 με αυξανόμενες όμως πτωτικές τάσεις. Μισός αιώνας συγγραφικής παρουσίας και μια περίοδος ακμής: η δεκαετία του 1920. Τι συμβαίνει ακριβώς;

Ουσιαστικά, αν το καλοσκεφθούμε, η περίπτωση Βουτυρά δεν αποτελεί μεμονωμένο φαινόμενο. Θα έλεγες πως τοποθετείται ανάμεσα σε δυο ακραία όρια. Από τη μια μεριά, η λογοτεχνία του τύπου με το χρονογράφημα και με τις καθαρά δημοσιογραφικές πρακτικές. Από την άλλη μεριά, η λεγόμενη «παραλογοτεχνία» με το λαϊκό ανάγνωσμα (ιστορικό, αισθηματικό, ληστρικό κλπ.), που τους άμεσους προγόνους του «θα πρέπει μάλλον να τους αναζητήσουμε ανάμεσα στους εκπροσώπους του ελληνικού νατουραλισμού, απ' τη στιγμή τουλάχιστον που εγκαταλείπουν τη χωριάτικη ηθογραφία και στρέφονται σε μια — με την ετυμολογική σημασία της λέξης — αστική θεματική».⁴ Αλλά ο Βουτυράς δεν είναι βέβαια δημοσιογράφος, ούτε και καλλιεργεί συνειδητά το λαϊκό ανάγνωσμα (όπως λ.χ. ο Γρ. Ξενόπουλος, ο οποίος συγκεντρώνει όλες αυτές τις ιδιότητες, περνώντας με αποφασιστική άνεση από το λογοτεχνικό στο παραλογοτεχνικό πεδίο). Αδιάφορο. Το ζή-

4. Γιώργος Βελουδής: «Το σύγχρονο λαϊκό μυθιστόρημα» στον τόμο *Αναφορές*. Εκδόσεις Φιλίππου, Αθήνα 1983, σ. 108. Βλ. και την πρόσφατη μελέτη του Απόστολου Δούρδαρη: *Ο Αριστέιδης Ν. Κυριακός και το λαϊκό ανάγνωσμα*. «Στιγμή», Αθήνα 1992, όπου και η κυριότερη σχετική διδασκαλία.

τημα είναι ότι, παρά τις ιδιοτυπίες της, η περίπτωση του υπακούει στην ίδια λογική, προϋποθέτοντας την ύπαρξη ενός αστικο-λαϊκού κοινού που, μ' όλες τις διαφορές του, παρουσιάζει εκλεκτικές συγγένειες (βιωματικές, ταξικές, ιδεολογικές, ψυχολογικές κλπ.) με τον συγγραφέα των *Αλανιάρηδων*.

Κι εδώ ακριβώς, σ' αυτήν την αρμονική επαφή ή ταύτιση του Βουτυρά με το κοινό του, βρίσκεται η επιτυχία του και η επιβολή του. Αφήνω το γεγονός ότι, παρά τα εμφανή του ελαττώματα, το έργο αυτό διαθέτει ατμόσφαιρα και, πολύ συχνά, γοητεία. Άλλο πράγμα μ' ενδιαφέρει εδώ: το ότι, καταργώντας τις διαχωριστικές γραμμές, ο κόσμος του Βουτυρά (και όχι μόνο τα πρόσωπά του, αλλά και όλα τα τεχνικά στίγματα της γραφής του: γλώσσα, ύφος, αφηγηματική μορφή κλπ.) αποδίδει ένας ζωντανός δείκτης του μεσοπολεμικού κυκεώνα.

Γιατί όλα εδώ οδηγούν στο αμάλγαμα: τα ρομαντικά και ηθογραφικά κατάλοιπα, συνδυασμένα με νατουραλιστικά, ρεαλιστικά και συμβολιστικά στοιχεία, ή οι αντιθέσεις του τύπου λαϊκό/λόγιο, αγροτικό/μικροαστικό, πραγματικό/φανταστικό.⁵ Άνθρωπος του καιρού του, ο Βουτυράς βρίσκεται σ' ένα σταυροδρόμι όπου τα πάντα (ακόμα και τα αντίθετα και τα αντιφατικά) συνυπάρχουν ανάμεικτα. Είναι ταυτόχρονα ηθογράφος, ρεαλιστής και «προσυμβολιστής», όπως τον χαρακτηρίζει ο Τέλλος Άγρας.⁶ Προσπάθεια για σύνθεση; Κάθε άλλο. Ο Βουτυράς εκφράζει ακριβώς μιαν εποχή που, ενώ κατακλύζεται από δυνατότητες, αδυνατεί να επιλέξει αποφασιστικά και να επιδοθεί σε μακρόπνοα συνθετικά έργα. Γιατί αυτό που κυριαρχεί εδώ δεν είναι η πίστη, ο μόχθος ή ο αγωνιστικός παλμός, αλλά η ηττοπάθεια, η παραίτηση, η φυγή. Τα όρια είναι γνωστά: βρισκόμαστε στη δεκαετία του 1920, δηλαδή κάπου ανάμεσα στους «Μοιραίους» του Βάρναλη και στους «Ιδανικούς αυτόχειρες» του Καρυωτάκη.

Πραγματικά, αν ρίξουμε μια ματιά στο ποιητικό βαρόμετρο, θ' αντιληφθούμε καλύτερα τις βαθιές αλλαγές που έχουν συντελεσθεί. Με δυο λόγια: ο Παλαμάς σε πτώση, ο Καβάφης σε άνοδο. Μαζί με τον Παλαμά υποδαμίζεται κι ένα ολόκληρο παρελθόν: η ποιητική εξόρμηση της «Γενιάς του '80», η ηρωική περίοδος του μαχόμενου δημοτικισμού, το ενιαίο όραμα της εθνικής ανόρθωσης, ακόμα και η πίστη στη συλλογικότητα. Από μιαν αποψη, η μικρασιατική καταστροφή σηματοδοτεί την εμφάνιση ενός νέου χωροχρόνου με ολοφάνερους συμβολισμούς καθόδου ή καταδύθισης: ας θυμηθούμε λ.χ. τη γνωστή φράση του *Ελεύθερου πνεύματος* για τους πρεσβύτερους που «βούλιαξαν στο λιμάνι της Σμύρνης όχι μόνο τις δυνάμεις τους,

5. Με τα ζητήματα αυτά έχει ασχοληθεί η παλιά φοιτήτριά μου Βέρα Βασιαρδάνη στην ανέκδοτη μεταπτυχιακή εργασία της *Παρατήρηση και φαντασία στο έργο του Δημοσθένη Βουτυρά* (Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 1985).

6. Τέλλος Άγρας: «Η συμβολιστική πεζογραφία και το *Φθινόπωρο* του Κ. Χατζόπουλου» *Νέα Εστία*, αριθ. 204, 15 Ιουνίου 1935, σ. 573.

αλλά και τα ιδανικά τους, και την αυτοπεποίθησή τους», ακόμα και τις επίμονες σεφερικές εικόνες των θυθισμένων καρδιών.

Συχνότερα όμως αυτές οι καταβαραθρωτικές εικόνες μας οδηγούν στη στεριά (για την ακρίβεια: κάτω από την επιφάνεια του εδάφους), είτε συνδέονται μ' ένα έκτακτο γεγονός, όπως ο πόλεμος, οπότε εμφανίζονται λ.χ. τα χαρακώματα της *Ζωής εν τάφω* του Μυριβήλη, είτε αναφέρονται στην καθημερινότητα της συνοικιακής χαμοζωής, οπότε κυριαρχεί η (υπόγεια) ταβέρνα του Βουτυρά. Η ταβέρνα: ακόμα ν' αποκτήσουμε μια συνολική μελέτη για τα πολυάριθμα σήματα που εκπέμπει, κυρίως μέσα στη δεκαετία του 1920, αυτός ο μαγικός χώρος. Διαθέτουμε μόνο κάποιες καταδίκες της «ταβερνογραφίας» (πρόχειρο και πάλι παράδειγμα το *Ελεύθερο πνεύμα*, όπου και η εμφανώς υποτιμητική αναφορά στην «ηθογραφία των λαϊκών τάξεων των πόλεων με μεγάλη κλίση προς τα ήθη της ταβέρνας και του πορνείου»⁷). Αλλά το ζητούμενο εδώ δεν είναι βέβαια η γραφικότητα. Ούτε και θα είχε νόημα να πληροφορηθούμε ανεκδοτολογικά ότι λ.χ., κατά τον Λάμπρο Πορφύρα, «η ταβέρνα είναι λεπτό πράγμα», ενώ, κατά τον Γρ. Ξενόπουλο, «η ταβέρνα, όπως την κατήντησαν της μόδας, είν' ένας μεγάλος εχθρός της Λογοτεχνίας μας».⁸ Το πρόβλημα είναι να δούμε πώς μέσα στη λογοτεχνία, και με τα μέσα της λογοτεχνίας, η ταβέρνα μεταμορφώνεται σε σύμβολο ποικίλων αδιεξόδων, δηλαδή, με άλλα λόγια, πώς ο συγκεκριμένος αυτός χώρος αποδίδει διάσταση του χρόνου:

«Ως χτες ήτανε μια κοινωνία υποτυπώδης η ελληνική. Στενός ορίζοντας, περιορισμένο ασφυκτικά πλαίσιο κι οι άνθρωποι ανέπνεαν έναν αέρα στάσιμο, κλεισμένον, πυκνόν από ανασαιμίες. Την ατμόσφαιρα του κατωγιού».⁹

Αυτή η «ατμόσφαιρα του κατωγιού», φτωχή σε οξυγόνο, είναι ασφαλώς πλούσια σε λειτουργίες. Μπορεί λ.χ. να διαιρεί και ταυτόχρονα να ενώνει. Να διαιρεί: δηλαδή να υπογραμμίζει την αντίθεση κέντρου/περιφέρειας, διαχωρίζοντας τη συνοικιακή φτωχολογιά όχι μόνο από την «καλή κοινωνία» της πόλης αλλά και από τον αγροτόκοσμο του χωριού. Να ενώνει: δηλαδή να φέρνει σε επαφή τους μικροαστούς ή τους περιθωριακούς της γειτονιάς με τους διανοούμενους και τους μποέμ:

«Προλετάριοι, μικρονοικοκυραίοι, γεωργοί των προαστείων και θαμποί νέοι δίχως επάγγελμα, δίχως χρήμα και δίχως κανένα ταλέντο, είναι ο κόσμος του Βουτυρά. Όντα σχεδόν στατικά, φυτικά, άνθρωποι που φαίνονται αποτυχημένοι και χαμένοι πριν ακόμη προσπαθήσουν να κάνουν κάτι, φυλακισμένοι

7. Γιώργος Θεοτοκάς: *Ελεύθερο πνεύμα*, ό.π., σ. 39.

8. Πέτρος Χάρης: «Το διήγημα, ο Βουτυράς και η ελληνική κριτική», *Νέα Εστία*, αριθ. 755, Χριστούγεννα 1958, σσ. 65-66.

9. Άγγελος Τερζάκης: «Το νεοελληνικό μυθιστόρημα», *Ιδέα*, αριθ. 8, Αύγουστος 1933, σ. 105.

απο το συνοικιακό περιβάλλον τους, περνώντας τη ζωή τους στις αυλές, στους στενούς δρομάκους και στις ταβέρνες της γειτονιάς τους. Ζουν σα να μη γνωρίζουν το πλάτος των οριζόντων της απέραντης και θριαμβευτικής ζωής, σα να μην έχουν αισθανθεί ποτέ το κάλεσμά της».¹⁰

Κι όμως, ταυτόχρονα υπάρχει το όνειρο και, πάντως, η ανάγκη της φυγής. Κοντολογίς: η λύση της ρετσίνας και των τεχνητών παραδείσων. Όταν μιλούμε για τη λεγόμενη «Γενιά του 1920», αυτήν που ο Τάσος Αθανασιάδης την θεωρεί «οργισμένη γενιά από τραυματισμένους ψυχικά ανθρώπους», με κύριους εκπροσώπους της τον Κώστα Καρυωτάκη στην ποίηση και τον Νίκο Σαράβα στην πεζογραφία,¹¹ δεν πρέπει να ξεχνούμε, ανάμεσα στ' άλλα, και τον μικροαστικό χαρακτήρα της. Ο κόσμος του περιθωρίου και του «κατωγιού» δεν της είναι ξένος. Όλα, εξάλλου, σ' αυτόν οδηγούν: τα ναρκωτικά, η συχνή ομοφυλοφιλία, το «άγχος της αποδημίας», οι κοινωνικοί προβληματισμοί, ο συμβολισμός, ο νεορομαντισμός, η μπωντλαιρική παράδοση, οι μποέμικες και επαναστατικές πόζες. Να η μαρτυρία του Α. Τερζάκη:

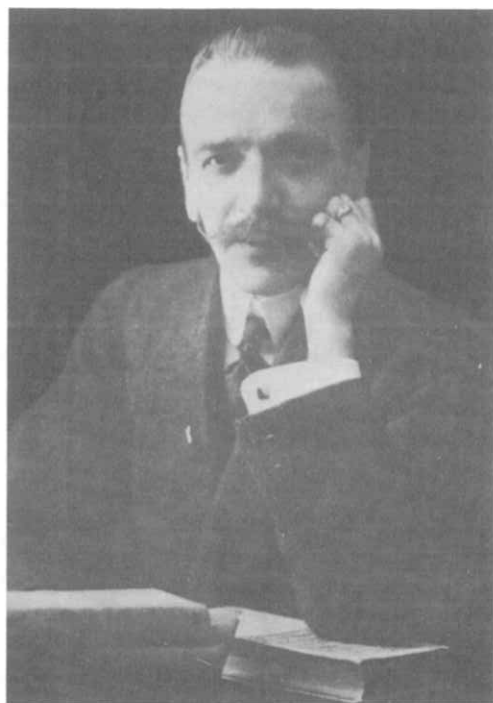
«Σπάνια νιότη παρουσιάστηκε περισσότερο ετερόκλητη κι ασύνδετη από κείνη του μεταπολέμου. Στην πιο απρόοπτην αντιπαράθεση συνδυάζονταν τα γνωρίσματα μιας σπασμωδικής κι απεγνωσμένης ζωτικότητας με τα συμπτώματα της πιο άπιστης και στείρας παρακμής: η στυγνή αδιαφορία κι ο επιπόλαιος ζήλος, ο κυνισμός κ' η αυταπάτηση. Τα χάσματα ήταν τεράστια [...] Φυλλάδες κακοτυπωμένες με μεταφράσεις ή περιλήψεις διαστικές ξένων κοινωνιολογικών δημοσιευμάτων, τόμοι έργων λογοτεχνικών διαλεγμένων επιτήδεια για την εξυπηρέτηση της προπαγάνδας αλλά και για την εκδοτική εκμετάλλευση της στιγμής, γίνονταν η δορά της άπιστης εκείνης νεολαίας. Τότε είναι που οι Ρώσοι συγγραφείς εισέβαλαν θριαμβευτικά στην Ελλάδα. Στα φιλολογικά υπόγεια έπνεε άνεμος αγρίου θαυμασμού για τους ήρωες της αθλιότητας και της ανταρσίας. Εφημέρα λογοτεχνικά περιοδικά αγωνίζονταν να προτάξουν ένα οποιοδήποτε μεταφρασμένο από τα ρωσικά διήγημα επαναστάτη συγγραφέα και νεοσοί των γραμμάτων, δίχως αύριο, επιζητούσαν στις υπερβολές του πιθηκισμού την ψυχική τους χειραφέτηση. Φορούσαν κούκους εργατικούς πάνω σε κεφάλια αχτένιστα, άφηναν γένεια προγεγραμμένων συγγραφέων της τσαρικής εποχής, ερωτεύονταν πλατωνικά κοινές γυναίκες καθώς οι ήρωες του Ντοστογιέφσκι, του Γκόρκι και του Αντρέγιεφ...».¹²

Με αυτούς τους όρους, η απήχηση του Βουτυρά είναι ευνόητη. Ας φανταστούμε, πριν απ' όλα, μια κοινωνία σε κατάσταση μετασχηματισμού. Ο

10. Αντρέας Καραντώνης: «Ανάμεσα σ' όνειρο και σε πραγματικότητα»· *Νέα Εστία*, αριθ. 755, Χριστούγεννα 1958, σ. 5.

11. Τάσος Αθανασιάδης: «Η Γενιά του Τριάντα. Διάγραμμα»· *Νέα Εστία*, αριθ. 1449, 15 Νοεμβρίου 1987, σ. 1475.

12. Άγγελος Τερζάκης: «Δημοσθένης Βουτυράς»· *Νέα Εστία*, αριθ. 190, 15 Νοεμβρίου 1934, σ. 1015.



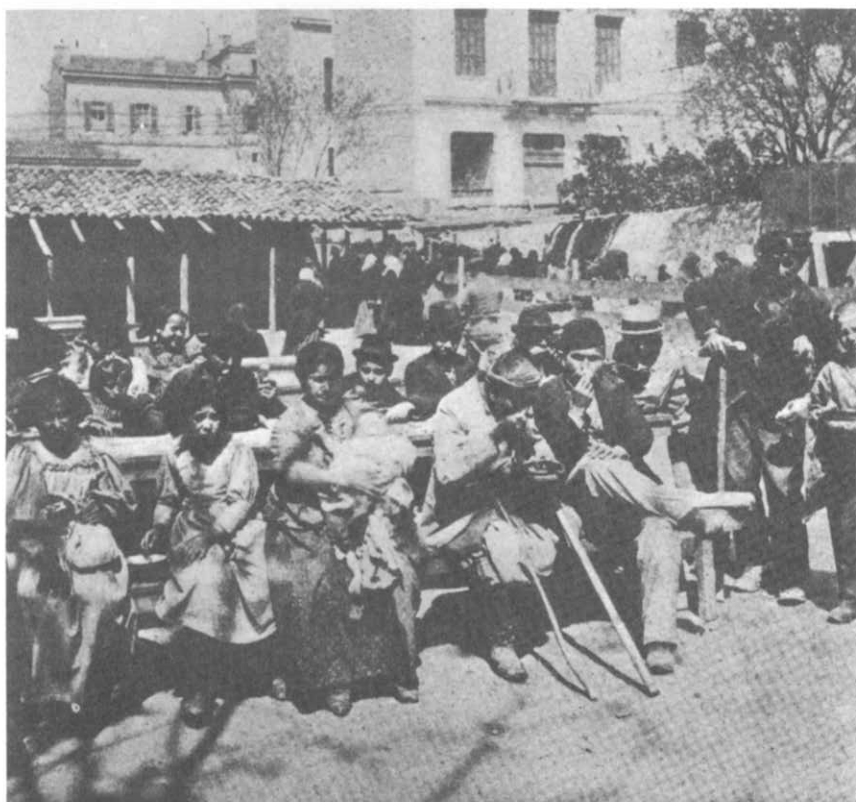
Γρηγόριος Ξενόπουλος.

αγροτικός χαρακτήρας της υποχωρεί αναβαθμίζοντας το λαϊκό στοιχείο της πόλης. Οι μεταβάσεις είναι πολλαπλές: από τον υπαίθριο στον κλειστό χώρο, από τις αγροτικές εξεγέρσεις στους εργατικούς αγώνες, από το δημοτικό τραγούδι στο ρεμπέτικο, από την παλιά αθηναϊκή «μοσχομάγκα» και τον κουτσαδακισμό στο αστικό «λούμπεν» του αιώνα μας. Μια κοινωνία ετερόκλητη, κλονισμένη, προσωρινή, υποχρεωμένη επιπλέον ν' αντιμετωπίσει τις συνέπειες του πρώτου παγκοσμίου πολέμου, την ήττα του 1922 και το πρόβλημα της προσφυγιάς. Όλα σε αναστάτωση. Τα όρια ρευστά και ασαφή. Από τη λογοτεχνία στην παραλογοτεχνία η απόσταση λιγοστεύει: απόδειξη ότι συνεχίζεται λ.χ. *Ο κατήφορος* («Καθημερινή», 1926) του Γρ. Ξενόπουλου. Από το 1927 ο Βουτυράς στρέφεται προς το φανταστικό αφήγημα εξερευνώντας «με παρθενική αδεξιότητα» τον χώρο της *επιστημονικής φαντασίας*.¹³ Πρωτοποριακή βούληση; Ίσως κάτι απλούστερο: προσαρμογή στον νόμο προσφοράς και ζήτησης.

Γιατί ο στόχος είναι κι εδώ ο ίδιος: το «μεγάλο κοινό». Μεγάλο; Όχι και τόσο, δέβαια. Πάντως κοινό της πόλης, με όλες τις διαβαθμίσεις, διαφορο-

13. Βέρα Βασιαρδάνη: «Δ. Βουτυράς: πρωτοπόρος και άγνωστος». *Διαβάξω*, αριθ. 279, 22 Ιανουαρίου 1992, σ. 53.

ποιήσεις και προδιαγραφές που το κάνουν να τρέφεται με εύπεπτα αναγνώσματα (λογοτεχνία του τύπου, ληστρικό μυθιστόρημα, ελαφρά ερωτογραφήματα κλπ.) Είναι η εποχή του Τυμφρηστού (1870-1930) με την *Ωραία του Πέραν* (5 εκδόσεις από το 1920 ως το 1928), με την *Γόησσα των Αθηνών* (1922), με την *Προσφυγοπούλα* (1930) κλπ. Κατά τα άλλα, η προχειρότητα βασιλεύει: φτηνές εκδόσεις γεμάτες λάθη, γλωσσική Βαβέλ με ανάμειξη δημοτικής και καθαρεύουσας, κακόγουστες, τυχαίες και διαστικές μεταφράσεις για μαζική κατανάλωση. Η δημοσιογραφία θριαμβεύει. Η σύγχυση κυριαρχεί. Ένας ξεριζωμένος κόσμος συγκεντρώνεται στις παρυφές της Αθήνας και σε άλλες πόλεις, μιλώντας μια ανάμεικτη γλώσσα και γονιμοποιώντας αυτό που ο Τέλλος Άγρας ονόμασε «νεοαστικό ρεαλισμό». Θα ήταν παράξενο αν, με τέτοιες συνθήκες, τα κοινωνικά προβλήματα δεν έπαιζαν τον πρώτο και κύριο ρόλο.



Οι πρώτοι πρόσφυγες από τη Μ. Ασία (1915).

4. «Αλήτεψε τότε ο Κνουτ Χάμσουν...»

Δεν χρειάζεται δέβαια ν' αναφερθώ σε πασίγνωστα ιστορικά γεγονότα, όπως η Οκτωβριανή επανάσταση του 1917 ή η μικρασιατική καταστροφή, ούτε και χρειάζεται να θυμίσω πως ο ελληνικός μεσοπόλεμος συμβαδίζει με τη γέννηση και με την ανάπτυξη του κομμουνιστικού κινήματος.

Όλοι οι δρόμοι (όπως τουλάχιστο ανιχνεύονται στις σελίδες της πεζογραφίας μας, και όχι μόνο της πεζογραφίας μας) φαίνονται να οδηγούν τώρα στις λαϊκές φτωχογειτονιές. Πρώτα-πρώτα, οι δρόμοι της πραγματικότητας, στο μέτρο όπου ο κόσμος της αστικής συννοικίας ή περιφέρειας, ποσοτικά αυξημένος και προβληματικός, επιβάλλει αισθητά την παρουσία του. Έπειτα, οι δρόμοι της πολιτικής δράσης, δεδομένου ότι «της γης οι κολασμένοι» υλοποιούν με την ύπαρξή τους την επαναστατική προοπτική και συνάμα δακτυλοδεικτούν την «παρακμή» του αστικού καθεστώτος. Τέλος, οι δρόμοι της διανόησης και της καλλιτεχνικής μپοεμίας, αν αναλογιστούμε ότι αρκετοί λογοτέχνες της εποχής, είτε για λόγους πολιτικής ένταξης είτε για λόγους προσωπικών αναγκών (ομοφυλοφιλία, ναρκωτικά κλπ.) συνδέονται στενά με τον κόσμο των αποκλήρων.

Το 1940, σ' ένα άρθρο του με τον χαρακτηριστικό τίτλο «Λογοτεχνική αλητογραφία», ο Αιμ. Χουρμούζιος προχωρεί σε ενδιαφέρουσες επισημάνσεις:

«Το φαινόμενο δεν είναι νέο. Ωστόσο τα τελευταία τούτα χρόνια παρατηρείται μια ιδιαίτερη άνθηση του είδους, μ' επιμονή που επιβάλλει αναγκαστικά την προσοχή, αφού καλύπτει σημαντικό τμήμα της νεοελληνικής πεζογραφίας—με πολλές προεκτάσεις στην ποίηση και ειδικά στο είδος εκείνο της ποίησης που ταλαντεύεται ανάμεσα σ' ό,τι συνηθίζουμε να καλούμε περιληπτικά —και άδικα κάπως— «καρνωτακισμό» και στην κοινωνική (πεζολογικά ρεαλιστική) ποίηση».¹

Αν το φαινόμενο αυτό, «φιλολογική μανιέρα» και «μίμηση», συνδέεται με τη «γενική ανεπάρκεια της ελληνικής ζωής», ακόμα και με την «υπερτροφική ανάπτυξη της ελληνικής ηθογραφίας, αυτής που και σήμερα ακόμη βαρβαίνει τη μεταπολεμική μας πεζογραφία σα δυσμετακίνητη παράδοση», δεν έχει πάντως, αυτή τη φορά, γαλλική προέλευση. Γιατί

«ήρθε και μια εποχή, κι αυτή μπορώ να την προσδιορίσω ανάμεσα στα 1915 και 1930, που η Ελλάδα φιλοδόξησε να γίνει ρωσική ή τουλάχιστο βορεινή επαρχία. Είναι η εποχή που ανακαλύψαμε τους Ρώσους και τους Σκανδιναυούς (από το 1915 έως το 1920 τα περιοδικά τους κάνανε προσιτούς στο φιλολογικό κοινό κι από το 1920 αρχίζει ένας πραγματικός εκδοτικός οργασμός, που χαρα-

1. Αιμ. Χουρμούζιος: «Λογοτεχνική αλητογραφία» *Νέα Εστία*, αριθ. 313, 1 Ιανουαρίου 1940, σ. 40.

κτηρίζεται από μια καταπληκτική πληθώρα μεταφράσεων ρωσικών και σκανδιναβικών λογοτεχνικών έργων, μυθιστορημάτων και διηγημάτων) [...] Και είν' ακόμη ενδιαφέρον να παρατηρηθεί πως η ρωσική φιλολογία των προεπαναστατικών χρόνων τραβά διαρκώς την προσοχή και τη συμπάθεια σ' ολόκληρη τη δεκαετία από το 1920 ως το 1930, ενώ η λεγόμενη μετεπαναστατική ρωσική φιλολογία μένει ολότελα άγνωστη κι απρόσιτη για το ελληνικό κοινό». ²

Πού οφείλεται, τελικά, αυτή η επίμονη «αλητογραφία»; Ασφαλώς, κατά τον Χουρμούζιο, στην

«ανάγκη της φυγής που δοκίμαζαν και δοκιμάζουν ακόμη έντονα οι νέοι μας λογοτέχνες μπροστά στην κοινωνική πραγματικότητα[...] Είναι δηλαδή η “αλητογραφία” ένας τρόπος δεύτερης φυγής – σωστότερα: υπεκφυγής – που είναι περισσότερο καρπός αδράνειας και νωθρότητας, κι ως χρησιμοποιήσουμε τη λέξη: δειλίας μπρος στην πολυπλοκότητα και την πολυμέρεια μιας κοινωνικής σύνθεσης – και μάλιστα όταν τα στοιχεία της σύνθεσης προσφέρονται με τόση γλίσχρότητα. Ο συγγραφέας δεν χρειάζεται πολλές φορές να δίνει εξηγήσεις για τα φερσίματα του ήρώα του, κι εννοώ μ' αυτό πως δε νιώθει την ανάγκη της αιτιολογίας των φιλοσοφικών του ανακολουθιών».

Συμπέρασμα:

«η αλητογραφία απομονώνεται σε περιοχή που δεν ενδιαφέρει παρά το συναίσθημα. Ελάχιστα κινεί τη σκέψη και ελάχιστα παρωθεί στη σπουδή της κοινωνικής μας ζωής». ³

Επέμεινα στο άρθρο αυτό του Αιμ.Χουρμούζιου, γιατί συνοψίζει τα δεδομένα του προβλήματος με αρκετά παραστατικό τρόπο. Μας χρειάζονται όμως ακόμα μερικές διευκρινίσεις.

Τι ακριβώς σημαίνει «αλητογραφία»; Μια παρατήρηση στο τέλος του παραπάνω άρθρου αφήνει να εννοηθεί πως ο όρος καλύπτει ουσιαστικά τις ελληνικές απομιμήσεις του Γκόρκυ και του Χάμσουν. Πραγματικά, δρισκώμαστε στο κλίμα των πρώτων δεκαετιών του αιώνα μας, κυρίως στο κλίμα της δεκαετίας του 1920. Σύμβολο νεορομαντικής φυγής, ο αλήτης του Χάμσουν περιπλανιέται επίμονα μέσα στις σελίδες της λογοτεχνίας μας, επιδίδοντας την πληθωρική και ανέμελη παρουσία του. Να πώς περιγράφεται από τον Ι.Μ.Παναγιωτόπουλο, έμπειρο γνώστη (και θύμα) του «χαμσουνικού πυρετού»:

«Ένας άνθρωπος αλλοσούσουμος, με φερσίματα και καμώματα αλλόκοτα, γεμάτος καλή διάθεση, γεμάτος ανθρωπιά και αγάπη, που μήτε ξέρει μήτε και που μπορεί να την κυβερνήσει τη ζωή του, να τα δολέψει με τους άλλους ανθρώπους. Δεν είναι ο «έκδοτος», ο «ηθικά ξεπεσμένος», ο «ανέντιμος», ο

2. Αυτ., σσ. 40-41.

3. Αυτ., σ. 42.

«απόδλητος». Είναι μονάχα ο κατατρεγμένος, ο καταφρονημένος, ο απροσάρμοστος κι ο ασυλλόγιστος. Έτσι ο Χάμσουν κατορθώνει να μιλήσει στον πιο βαθύν εαυτό μας, στον αλήτη, τον πρόσχαρο διάβολο που βρίσκεται τόσο προσεχτικά αιχμαλωτισμένος μέσα μας. Στο διάβολο που θέλει να κάμει το κέφι του και που ποτέ δε μπορεί να το κάμει».⁴

Να κάμει το κέφι του· δηλαδή να περιπλανιέται υπακούοντας στον δαίμονα της φυγής, όπως στο ποίημα «Αλητεία» του Κώστα Βάρναλη:

*Αέρας πλατύς από βουνά και θάλασσες να με χτυπά
σε ξένους ουρανούς, σ' άγνωστα μέρη
πάντα να τρέχω να ξεφύγω αυτή τη σκέψη, που τρυπά
πλιότερο από μαχαίρι.*

Έτσι μόνο μπορούμε να εννοήσουμε την ακόλουθη διαπίστωση του Θανάση Πετσάλη:

«Στην Ελλάδα, στην πνευματική Ελλάδα, αλήτεψε τότε ο Κνουτ Χάμσουν κάτω από τον βαρύν ισκιο του Ντοστογιέφσκι και του κακοχωνεμένου Φρόντ. Αλήτευαν κι αλώνιζαν ελεύθερα».⁵

Ένας νεότερος μελετητής, ο Τάσος Κόρφης, περιορίζει και ταυτόχρονα διευρύνει το πρόβλημα:

«Θα ήταν, νομίζω, ενδιαφέρουσα η μελέτη του πώς από μερικά γραπτά του Φώτη Κόντογλου και από τις αξεπέραστες, για την εποχή τους τουλάχιστον, μεταφράσεις των έργων του Κνουτ Χάμσουν από τον Βάσο Δασκαλάκη [...] δημιουργήθηκε στον τόπο μας μια ροπή προς τη λογοτεχνία της περιπλάνησης, που μερικές φορές άγγιξε τα όρια της αλητείας, με τον Νίκο Βέλμο, τον Στρατή Δούκα, τον Γιάννη Σκαρίμπα, τον Ν.Ι. Σαράβα, τον Θ. Κορνάρο, τον Νίκο Καβδαδία, τον Χρήστο Λεβάντα, τον Βασίλη Λούλη, τον Γιάννη Μαγκλή, τον Μενέλαο Λουντέμη κά., και σε συναφή, διαφορετικά όμως κλίματα, τον Πάνο Καραβία και τον Ν.Γ. Πεντζίκη».⁶

Θα έλεγε κανείς ότι, από χρονολογική άποψη, ο Κνουτ Χάμσουν στον τόπο μας συμβαδίζει απόλυτα με τον Βουτυρά: έχοντας πρωτομεταφραστεί γύρω στα 1900, γνωρίζει μια πρωτοφανή εκδοτική επιτυχία στις επόμενες δεκαετίες, με αποκορύφωμα τις ωραίες για την εποχή τους μεταφράσεις του Βάσου Δασκαλάκη (1897-1944). Πρόκειται, αληθινά, για φαινόμενο. Η επίδραση του Νορβηγού συγγραφέα είναι αυτονόητη. Σε μια διδλιοκρισία του για τον Ακούμα (1929) του Β.Μεσολογγίτη, ο Κώστας Παρορίτης σημειώνει:

4. Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος: «Απόψεις του έργου του Χάμσουν» στον τόμο *Τα πρόσωπα και τα κείμενα ΣΤ' «Εστία»*, Αθήνα χ.χ., σ. 225.

5. Θανάσης Πετσάλης: «Πνευματική οδοιπορία»· *Νέα Εστία*, αριθ. 486, 1 Οκτωβρ. 1947, σ. 1166.

6. Τάσος Κόρφης: *Ματιές στη λογοτεχνία του μεσοπολέμου*· ό.π., σ. 248.

«Έτσι αρχίζει και ο Χάμσουν να επηρεάζει τη λογοτεχνία μας. Έως την ώρα έχουμε δυο που ακολουθούνε τ' αχνάρια του, τον κ. Μεσολογγίτη και το Θαλή Νάρη που έχει βραβευτεί στο διαγωνισμό του Ζηκάκη. Το διβλιαράκι του κ. Μεσολογγίτη είναι μια καλή υπόσχεση».⁷

Καλή υπόσχεση για τι ακριβώς; Για την ανάπτυξη της ελληνικής πεζογραφίας; Ή για τον «αλητισμό» που αρχίζει να κυριεύει τη λογοτεχνία μας; Γιατί, την ίδια εποχή, ούτε ο έμμετρος λόγος μένει απρόσβλητος από τον «χαμσουνικό πυρετό», όπως δείχνουν και τα γνωστά *Σφυρίγματα του αλήτη* (1929) του Τεύκρου Ανθία:

Αλήτη, απόψε είναι η βραδιά
τόσο καλή, τόσο καλή.
Μπορείς να πας να κοιμηθείς
σ' ένα παγκάκι, Αλήτη.
Πλάτυνε η σκέψη τη ζωή
τόσο πολύ, τόσο πολύ,
που έκανε ο άνθρωπος τη γη
κι όλο το Σύμπαν σπίτι.

Κυρίαρχος τώρα, ο αλήτης μπορεί λ.χ. να γίνει λογοτεχνικό ψευδώνυμο (υπαινίσσεται τον πρόωρα χαμένο, στα 1919, κριτικό του Βουτυρά Πέτρο Αλήτη), να μεταβάλλει τον Κνουτ Χάμσουν σε πρόσωπο διηγήματος⁸ ή να εκθρέψει (φυσικά, με διαφορετικό τρόπο και με διαφορετικό αποτέλεσμα) πεζογραφήματα, όπως *Ο αλήτης* (1934) του Θέμου Κορνάρου, *Τα Χριστούγεννα του αλήτη* (1934) της Ιρσίμ (Πηνελόπης Μαξίμου) ή ο *Μαριάμπας* (1935) του Γιάννη Σκαρίμπα. Μόνο που χρειάζεται προσοχή. Γιατί ως εδώ μιλούμε για ένα πρόσωπο χαμσουνικής προέλευσης, κατατρεγμένο, αλλοπρόσαλλο και προβληματικό, τελικά για ένα πρόσωπο που θυμίζει τον Σαρλώ του Charlie Chaplin (ο κινηματογράφος είναι κυριαρχικό σημείο των

7. *Ο Νουμάς*, αριθ. 8 (793), Μάης 1930, σ. 127. Για περισσότερες πληροφορίες σχετικά με την παρουσία του Χάμσουν στην πεζογραφία μας, βλ. Απόστολος Σαχίνης: *Αναζητήσεις της νεοελληνικής πεζογραφίας στη μεσοπολεμική εικοσαετία*. «Ίκαρος», Αθήνα 1945, σσ. 33-35. Προσθέτω επίσης ότι ο Αντώνης Γιαλούρης δημοσιεύει το διήγημα «Ιστορία ενός αλήτη» (*Νεοελληνικά Γράμματα* Ηρακλείου Κρήτης, αριθ. 3 και 4, Δεκέμβρης 1926 - Γενάρης 1927, σσ. 99-109) και ότι το 1927, στον πρώτο διαγωνισμό διηγήματος της *Νέας Εστίας*, υποβάλλεται κείμενο με τον τίτλο «Ο αλήτης που αγάπησε». Δυο χρόνια αργότερα, ο όρος «αλητισμός» χρησιμοποιείται από τον Κώστα Δαρρίγο σε διβλιοκρισία του για τα *Σφυρίγματα του αλήτη* του Τεύκρου Ανθία: «Ο Αλητισμός! είναι η λέξη, η έννοια, το θέμα, το περιεχόμενο της συλλογής» (*Πνοή*, αριθ. 12, 25 Οχτώβρη 1929, σ. 13). Σημειώνω ακόμα ότι η Χριστίνα Ντουινιά, που μας έδωσε μια σύντομη εργασία «Περί αλητισμού» (*Το Δέντρο*, αριθ. 33-34, 1987, σσ. 66-69), επανέρχεται στο ζήτημα αυτό, καθώς και σε άλλα ουσιαστά ζητήματα, στην ανέκδοτη διδακτορική διατριβή της *Λογοτεχνία και πολιτική στον μεσοπόλεμο. Τα λογοτεχνικά περιοδικά της αριστεράς: 1924-1936* (Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, 1988).

8. Γ. Κοτζιούλας: «Η αγάπη του φίλου μου»· *Νέα Εστία*, αριθ. 149, 1 Μαρτίου 1933, σσ. 244-246.

καιρών) και που περιέχει ποικίλες αντιθέσεις, αντισταθμίζοντας συχνά τις κακίες του με τις αρετές του. «Πρόκειται για έναν τύπο περιεργό κλέφτη, αγαθού, ανισόρροπο κάπως, που εγκληματεί και συνάμα φιλοσοφεί πάνω στις πράξεις του», γράφει ο Κ. Παρορίτης για τον Ακούμα του Β. Μεσολογίτη⁹. Έτσι έχουμε να κάνουμε μ' ένα πρόσωπο-σύμβολο, που από τη μια μεριά περικλείει αυτοβιογραφικές εμπειρίες συγγραφέων όπως ο Χάμσουν, ο Γκόρκυ, ο Ναζίμ Χικμέτ, ο Παναΐτ Ιστράτι κ.ά., και από την άλλη ανοίγει τον δρόμο του φαντασιακού ενσαρκώνοντας τα όνειρα μιας ολόκληρης μπουεμίας. Με δυο λόγια, έχουμε να κάνουμε μ' ένα πρότυπο αντικομοφορμισμού, διαμαρτυρίας, φυγής και απελευθέρωσης.

Κι όμως, αυτή η πλευρά της «αλητογραφίας», ρομαντική στην ουσία της, δεν είναι παρά η μια όψη του νομίσματος. Γιατί υπάρχει και η άλλη όψη· ως πούμε, η πραγματικότητα με ό,τι ειδικές, πεζό και καθημερινό περιέχει. Από αυτήν την άποψη, θα μιλούσα για μια δεύτερη «αλητογραφία», ρεαλιστική και «αντικειμενική», που συνδέεται περισσότερο με τον 19ο αιώνα και με τον νατουραλισμό, δίχως να κρύβει τους άμεσα ή έμμεσα κοινωνικούς (και κοινωνιστικούς) στόχους της. Παράδειγμα *Οι αλανιάρηδες* (1921) του Βουτυρά ή τα *Χαμένα κορμιά* (1922), το *Σα θα γίνουμε άνθρωποι* (1925) και το *Τουμπεκί* (1927) του Πέτρου Πικρού. Λογοτεχνία του ζόφου: κανένα φως δεν φαίνεται να διαπερνά αυτούς τους κλειστούς θαλάμους της ανθρώπινης εξαθλίωσης (ταβέρνες, τεκέδες, φυλακές, πορνεία). Στην περίπτωση του χαμσουνικού αλήτη η περιπλάνηση αποτελεί ένα είδος πραγματωμένης φυγής. Εδώ, απεναντίας, το αδιέξοδο εκφράζεται με την ακινησία και με τον εγκλεισμό (εξαιρούνται, φυσικά, οι διαφυγές της φαντασίας και του ονείρου).

Το υπαινίχθηκα ήδη: μια τέτοια «αλητογραφία» δεν είναι άσχετη με τις πολιτικές προτεραιότητες και κυρίως με την προσπάθεια της κομμουνιστικής αριστεράς να καταγγείλει το «ξέφτισμα των αστικών αξιών». Η περίπτωση του Πέτρου Πικρού είναι χαρακτηριστική. Χωρίς προγραμματικά κηρύγματα, ο υπόκοσμός του αποδοκίμασε μια μικροκοινωνία που αυτονομείται, αλλά που, σε τελευταία ανάλυση, δεν παύει ν' αντανάκλα τη σύνολη ελληνική πραγματικότητα, όπως και η πόρνη της Γαλάτειας Καζαντζάκη («Αμαρτωλό», 1931):

Εικόνα σου είμαι, κοινωνία, και σου μοιάζω.

Θα έλεγε κανείς ότι στον «αλητισμό» τύπου Χάμσουν προστίθεται τώρα και ο «αλητισμός» τύπου Γκόρκυ. Εξάλλου και το ψευδώνυμο του Πέτρου Πικρού δεν είναι τυχαίο (γκόρκυ στα ρωσικά σημαίνει πικρός). Γοητεία του περιθωρίου; Θα ήταν καλό να μη λησμονούμε ότι, για τον κόσμο της αριστεράς, το «λούμπεν» δεν διακρίνεται ακόμα και δεν διαφοροποιείται εντε-

9. Ο Νουμάς, ό.π.

λώς από το καθαρόαιμο (και επαναστατικά φερέγγυο) προλεταριάτο. Ας θυμηθούμε την περίπτωση του Κώστα Βάρναλη και την «περίοδο του κουτσαβακισμού» του.¹⁰ Μολονότι στα μάτια του ποιητή των «Μοιραίων» ο περιθωριακός κόσμος δεν αποτελεί σπουδαία επαναστατική εγγύηση, αντιπαρατίθεται όμως συνολικά στην άρχουσα τάξη, όπως αντιπαρατίθενται στο ποίημα «Εξαγνισμός» (1928) οι σίχοι:

μπεκρήδες κλέφτες χασικλήδες
κατήδες έμποροι παπάδες.

Γιατί αυτό που επείγει τώρα, πριν απ' όλα, είναι η κατεδάφιση του αστικού οικοδομήματος. Ένας κριτικός της συλλογής *Σκλάβοι πολιορκημένοι* παρατηρεί:

«Πολλοί θα πούν ίσως πως ο Βάρναλης σαρκάζει, γκρεμίζει, δεν χτίζει. Ζούμε μέσα σε σάπια σαράβαλα, χρέος μας να τα γκρεμίσουμε, ύστερα αν προφτάσουμε μεις – ελπίζουμε να προφτάσουμε – θα χτίσουμε, αλλιώς θα χτίσουν άλλοι. Μα πρώτα πρέπει να γίνει ο καθαγμός».¹¹

Εξάλλου πόσο ορατό είναι, στη διάρκεια της δεκαετίας του 1920, το ελληνικό βιομηχανικό προλεταριάτο με τα σιδερένια μπράτσα; Πόσο δάσιμη είναι η ελπίδα ν' αρχίσει αποφασιστικά η οικοδόμηση της «νέας κοινωνίας»; Υπάρχει βέβαια ο Κώστας Παρορίτης που δεν αμφιβάλλει ότι έφτασε το πλήρωμα του χρόνου· που έχει κιόλας αποδείξει την ακράδαντη πίστη του με τα πεζογραφήματά του· που λύνει το «πρόβλημα Βουτυρά» βασισμένος «πάνω σε μιαν ορισμένη κοσμοθεωρία», που μιλάει για «σοσιαλιστική τέχνη» και που πιστεύει ότι ο Βουτυράς «σημειώνει την αποφασιστική στροφή από το ηθογραφικό στο αστικό διήγημα, όπως εγώ σημειώνω σήμερα τη στροφή από το αστικό στο σοσιαλιστικό ρομάντζο» (1924)· που καταγγέλλει στα 1929 τον «κριτικό υστερισμό πάνω στο Σολωμό» και που, επικρίνοντας το *Ελεύθερο πνεύμα* του Γ. Θεοτοκά δεν διστάζει να διακηρύξει (Φεβρουάριος 1930):

«Η ζωή για να προχωρήσει έχει ανάγκη από δόγματα. Το δόγμα είναι ο σταθμός, ο προσωρινός βέβαια σταθμός για να σταματήσουμε, να ξεκουραστούμε και να αναμετρήσουμε το δρόμο που έχουμε να πάρουμε ύστερα».¹²

Εννοείται πως δεν είναι δυνατό, στα πλαίσια της Εισαγωγής αυτής, να παρακολουθήσω αναλυτικά και σ' όλες τις φάσεις του το περίπλοκο ζήτημα

10. Γιάννης Δάλλας: «Κώστας Βάρναλης»· στον συλλογικό τόμο *Σάτιρα και πολιτική στη νεώτερη Ελλάδα*. «Εταιρεία Σπουδών Σχολής Μωραΐτη», Αθήνα 1979, σ. 217 κε.

11. Θ.Ν. Τσαβέας: «Κ. Βάρναλη, *Σκλάβοι πολιορκημένοι*»· *Νέα Επιθεώρηση*, αριθ. 1, 1928, σσ. 26-27.

12. *Ο Νουμάς*, αριθ. 2 (781), Μάρτης - Απρίλης 1924, σσ. 119 και 123, αριθ. 3 (788), Δεκέμβρης 1929, σσ. 36-38, και αριθ. 5 (790), Φλεβάρης 1930, σ. 71.



Ο Αιμ. Χουρμούζιος (αριστερά) με την Μαρίκα Κοτοπούλη και τον Δημ. Νίτσο. Πρωτοχρονιά του 1939.

της «προλεταριακής τέχνης».¹³ Θα σταθώ μόνο σε ορισμένα σημεία του. Απόρροια της σοβιετικής Προλετκούλτ (Proletkult), η «προλεταριακή τέχνη» ή «προλεταριακή λογοτεχνία» τροφοδοτεί στον τόπο μας συζητήσεις που διαρκούν περίπου μια δεκαετία. Οι τοποθετήσεις ποικίλλουν· τα ερωτήματα είναι πολλά. Τι νόημα έχει, τελικά, η «προλεταριακή τέχνη» σε μια κοινωνία χωρίς σημαντικό προλεταριάτο και χωρίς προλεταριακή εξουσία; Στα 1924, η απάντηση του Κλ. Κλώνη είναι χαρακτηριστική:

«Η τέχνη δεν είναι προλεταριακή, ούτε αστική, μα ανθρώπινη. Ένα έργο τέχνης δεν μπορεί να εξυπηρετεί κανένα, δεν γράφεται για ορισμένους σκοπούς [...]».¹⁴

Απεναντίας, λίγα χρόνια αργότερα, κρίνοντας το *Τουμπεκί* του Π. Πικρού και διαπιστώνοντας ότι «τελευταία έγινε λόγος, και πολύς μάλιστα, για τέχνη σοσιαλιστική και δημιουργία έργων προλεταριακής ψυχολογίας», ο Αιμ. Χουρμούζιος (Αντρέας Ζεβγάς τότε, και διάπυρος μαρξιστής) θεωρεί αναγκαία τη στράτευση: «Η αποχή της τέχνης από την πάλη των τάξεων είναι καθαρός και κούφιος ιδεαλισμός». Αν η σοσιαλιστική τέχνη «μπορεί να

13. Το αναπτύσσει εξάλλου ικανοποιητικά η Χριστίνα Ντουνιά στη διατριβή της, ό.π. Για μια πρώτη προσέγγιση, Χριστίνα Ντουνιά: «Το πρόβλημα της "προλεταριακής τέχνης" στα αριστερά περιοδικά του μεσοπολέμου»· *Η Αριστερά Σήμερα*, αριθ. 6, 1984, σσ. 52-56.

14. Κλ. Κλώνης: «Δεν υπάρχουν αξίες σταθερές»· *Νέοι Βωμοί*, αριθ. 1, 1924, σ. 13.



Κώστας Παρορίτης.

εννοηθεί μονάχα με το Σοσιαλισμό, πολύ ύστερα δηλαδή από την κατάληψη της πολιτικής εξουσίας», η προλεταριακή τέχνη «είναι η ιδεολογική έκφραση των πόθων του προλεταριάτου στον αγώνα των κοινωνικών τάξεων». Ο ρόλος της είναι φανερός:

«να ανασκοποίσει όλο το αστικό σύστημα, να εισχωρήσει ως τις πιο βαθιές διπλές του, να ξετινάξει όλη τη βρωμιά του, να δείξει όλα τα γκρενάζια του και ν' αποδείξει πως ολάκερο το σύγχρονο κοινωνικό συγκρότημα δουλεύει ελαττωματικά, αντίθετα με τη θέληση των πολλών [...]. Από την άποψη αυτή εξετάζοντας τα πράγματα τότες μόνο μπορούμε να μιλάμε για ταξικούς και εξωταξικούς τεχνίτες, καθώς και για έργα προλεταριακής ψυχολογίας ή μη, όταν οι ιδέες του συγγραφέα που βρίσκονται σ' αυτά διατυπωμένες, συμφωνούν με την επαναστατική κατεύθυνση του προλεταριάτου και την κοσμοθεωρία του».¹⁵

Όλα αυτά δεν πρέπει να μας κάνουν να λησμονούμε τι ακριβώς συμβαίνει, την ίδια εποχή, στο παγκόσμιο κομμουνιστικό στρατόπεδο και ιδιαίτερα στη Σοβιετική Ένωση. Ότι ο δρόμος οδηγεί προς τη σκλήρυνση, δεν χωράει αμφιβολία. Το δείχνουν τα πράγματα, τα πρόσωπα, τα κείμενα. Παράδειγμα, και πάλι, ο Παρορίτης. Στα 1922, όταν κυκλοφορούν τα *Χαμένα κορμιά* του Π. Πικρού, το πρόβλημα είναι ακόμα απλό:

«Ο κ. Πικρός εμπνέεται από την ανθρώπινη δυστυχία. Προσέχει τα κάτω στρώματα, τους απόκληρους της μοίρας, το κοινωνικό κατακάθι, όλα τα θύματα της

15. Αντρέας Ζεδγάς: «Πέτρου Πικρού, *Τουμπεκί*», *Νέα Επιθεώρηση*, αριθ. 2, Φλεβάρης 1928, σσ. 59-60.

σημερινής κεφαλαιοκρατικής κοινωνίας. Η πόρνη —αυτή προ πάντων—, ο φυλακισμένος, οι φτωχοί που ζούνε με τ' αποφάγια των ξενοδοχείων, αποτελούνε την προτίμησή του· το πράμα είναι πολύ ευχάριστο. Να κι άλλος ένας συγγραφέας στη σειρά των λίγων που έχουμε που αποφασίζει να παρατήση τις αισθηματικές αναγούλες και να ρίξη μια ματιά σπλαχνική σ' έναν ολάκερο κόσμο δυστυχημένο και περιφρονημένο. Εμείς πιστεύουμε αδίσταχτα πως από τη μελέτη του κόσμου αυτού θα βγη μια μέρα μια καινούργια, γερή τέχνη».¹⁶

Ωστόσο, γύρω στα 1930 (γύρω στην καμπή του 1930), ο τόνος του Παρορίτη ανεβαίνει. Λ.χ. μπροστά στο φαινόμενο της μοντέρνας τέχνης: «Αι, λοιπόν, τι λες; Πρέπει να το βουλώσουμε; Πρέπει να δγούμε να βλογήσουμε την αχαλίνωτη αυτή αρλουμπολογία που άρχισε να καλλιεργείται εν ονόματι της πρωτοποριακής τέχνης;».¹⁷ Ή, επίσης, μπροστά στο φαινόμενο «της πλουτοκρατικής κριτικής, που μπορεί κάλλιστα να κρατήση τους θαυμασμούς της γι' αυτούς που αντιγράφουνε κατά το γελοιωδέστερο τρόπο το Χάμσουν».¹⁸ Κυρίως όμως, κατά τον Παρορίτη, η προοδευτική λογοτεχνία χρειάζεται τώρα ν' αποδείξει την προοδευτικότητά της με άλλα μέσα. Γιατί δεν αρκούν πια οι σωστές ιδέες, αυτές που περιέχονται λ.χ. στην *Πιάτσα* του Ν. Κατηφόρη και στη *Ζωή εν τάφω* του Σ. Μυριδήλη:

«Πώς μπορεί να διαφωνήσει κανείς στη βασική ιδέα και των δύο αυτών αξιοπρόσεκτων έργων; Να αρνηθή πως οικογένεια στην πραγματική της σημασία δεν υπάρχει πια σήμερα, παρά μια αισχρή ένωση όπου ο ένας προσπαθεί να γελάση τον άλλον; Πως η λέξη πατριωτισμός κατάντησε σήμερα το ασφαλέστερο όπλο στα χέρια του κάθε κατεργάρη για να καταφέρει καλύτερα τις βρωμοδουλειές του εις βάρος των φτωχών και των αφελών; Όλα αυτά σήμερα είναι τόσο εξώφθαλμα που να μη χρειάζεται να γράψη κανείς έργο ολάκαιρο για να τ' αποδείξη. Κείνο που θα μας χρειαζότανε είναι να μας ξηγήσουνε οι λογοτέχνες μας την πηγή αυτού του κακού και τα μέσα της θεραπείας του».

Με λίγα λόγια, ο Κατηφόρης και ο Μυριδής ευθύνονται διότι κάνουν «τέχνη αντικειμενική» χωρίς να μας εξηγούν ποιος φταίει. «Αν φταίνε τα άτομα, να φροντίσουμε να τα μορφώσουμε (με ιεροκήρυκες, θα πρότεινε ο μητροπολίτης). Αν φταίει η κοινωνία, να την αλλάξουμε. Και πώς; Με τη διδασκαλία ή με το στανειό;»¹⁹

16. Κ[ώστας] Π[αρορίτης]: «Π. Πικρού, *Χαμένα κορμιά*· *Ο Νουμάς*, αριθ. 1 (770), Γενάρης 1923, σσ. 68-69.

17. Κώστας Παρορίτης: «Και πάλι για τη μοντέρνα τέχνη»· *Ο Νουμάς*, αριθ. 9 (794), Ιούνιος 1930, σ. 137.

18. Κ. Παρ[ορίτης]: «Ν. Κατηφόρη, *Όσο βαστάει το σκοτάδι*», αντ., σ. 144.

19. Κώστας Παρορίτης: «Η φιλολογική ουδετερότητα»· *Ο Νουμάς*, αριθ. 3 (800), Μάρτης 1931, σσ. 42-43. Πρβλ. και άρθρο του «Και πάλι για τη μοντέρνα τέχνη»· ό.π., σ. 136: «Αυτό το αποκαλείτε σεις τέχνη αντικειμενική. Μα εσείς προσωπικά τι στάση παίρνετε [...]; Γιατί δεν υποδοηθάτε τον αναγνώστη σας να μορφώση μιαν ωρισμένη γνώμη; Τι έννοια έχει αυτή η ουδετερότητά σας μέσα σ' αυτή τη συζήτηση;»

Ἄλλωστε είναι βέβαιο ότι το στάδιο του «γκρεμίσματος» ξεπερνιέται πια από την ανάγκη της οικοδόμησης. Ἦρθε η ώρα: οι αρνητικοί λογοτεχνικοί ἥρωες χρειάζεται ν' αντικατασταθούν από τους θετικούς. Στα 1930, κάνοντας την «αυτοκριτική» της, η Γαλάτεια Καζαντζάκη, αφού διακηρύξει ότι «όλα στο αστικό καθεστώς, έτσι τα βλέπω, είναι σαπίλα, εκμετάλλευση, βία», προσθέτει απολογητικά:

«Τώρα αν στα διηγήματά μου οι περισσότεροι τύποι είναι οι ξεπεσμένοι ηθικά, αντί να είναι επαναστάτες, αυτό συμβαίνει επειδή από τέτοιους πλεονάζει η ζωή γύρω μου».²⁰

«Ξεπεσμένοι ηθικά», λοιπόν, από τη μια μεριά, «επαναστάτες», από την άλλη: οι δυο βασικές κατηγορίες των λογοτεχνικών ηρώων έχουν κωδικοποιηθεί. Κατά τα άλλα, ύψιστος νόμος παραμένει ο ρεαλισμός. Ποιος μπορεί ν' αμφισβητήσει την παντοδυναμία του; Μονάχα ο Νικήτας Ράντος (ή Καλαμαράς ή Κάλας ή Σπιέρος). Παρεμβαίνοντας στη διαμάχη Κ. Παρορίτη - Θ. Καστανάκη, τον Ιανουάριο του 1931, είχε αντιτάξει κι αυτός στην «μοντέρνα τέχνη» την «προλεταριακή τέχνη».²¹ Αλλά τον Αύγουστο του 1932 προκαλεί:

«Δεν θέλω να τελειώσω χωρίς να γράψω δυο λέξεις για μια σύγχρονη μορφή της καλλιτεχνικής δράσεως, τον ρεαλισμό. Μέσα στην παράταξη της αριστεράς νομίζω πως στην Ελλάδα σχεδόν όλοι υποστηρίζουν θεωρητικά πως προλεταριακή τέχνη = ρεαλισμός. Η διαφωνία μου είναι απόλυτη, ρεαλισμός, νεορεαλισμός σήμερα, χθες βερισμός, νατουραλισμός, είναι σαφείς καλλιτεχνικές αντιλήψεις. Ασφαλώς ο νατουραλισμός έχει δώσει αξιοσημείωτα έργα, προ πάντων τον Ζολά, αλλά η αξία τους δεν βρίσκεται εκεί όπου τη νομίζουν οι ίδιοι (αυτό όμως είναι θέμα που θα απαιτούσε ειδική μελέτη). Ο ρεαλισμός καταστρέφει το σύμβολο, την καλλιτεχνική εξιδανίκευση, την φυγή. Δίχως δυνατό συμβολισμό λείπει το καλλιτεχνικό στοιχείο. Τουναντίον πάρα πολύ ενδιαφέρον παρουσιάζουν σήμερα ορισμένες καλλιτεχνικές προσπάθειες των εξπρεσιονιστών και υπερρεαλιστών».²²

Ας μην ξεχνάμε πως αυτά δημοσιεύονται στο επίσημο λογοτεχνικό όργανο του Κ.Κ.Ε. και μάλιστα σε μια στιγμή όπου η σταλινική ορθοδοξία επιβάλλει ολοένα και πιο δυναμικά τη θέλησή της. Ένα άρθρο του Θέμου Κορνάρου, λίγο αργότερα, αποτελεί χαρακτηριστικό σημείο των καιρών. «Μπλουζοφορεμένος» εργάτης, ο αρθρογράφος κατακεραυνώνει δικαιωματικά τους αριστερούς αρνητές της προλεταριακής τέχνης, αφού «κανένας

20. Γαλάτεια Καζαντζάκη: «Η αυτοκριτική μας». *Πρωτοπόροι*, αριθ. 2, Μάρτης 1930, σ. 59.

21. Μ. Σπιέρος: «Προλεταριακή τέχνη». *Ο Νουμάς*, αριθ. 1 (798), Γενάρης 1931, σσ. 8-10 [=Νικόλας Κάλας: *Κείμενα ποιητικής και αισθητικής*. Επιμέλεια Αλέξ. Αργυρίου. «Πλέθρον», Αθήνα 1982, σσ. 36-42].

22. Μ. Σπιέρος: «Προβλήματα προλεταριακής τέχνης». *Νέοι Πρωτοπόροι*, αριθ. 9, Αύγουστος 1932, σ. 315 [=Νικόλας Κάλας: *Κείμενα ποιητικής και αισθητικής*. ό.π., σσ. 108-109].

απ' αυτούς δεν είναι προλετάριος». Όσο για το έργο των «επαναστατών συγγραφέων», αυτό παρουσιάζεται, στα μάτια του Θ. Κορνάρου, ως εξής:

«Ρυάκια φλύαρα, ηλιολουσμένες δουνοκορφές, ερημικά μαγευτικά δρομάκια, λουλούδια πολύχρωμα, ανατολές χαρούμενες και δύσες θλιμμένες...» συναντούμε στο έργο πολλά. Και μες στη μέση... τον Προλετάριο με τη λαδωμένη φόρμα!

Κι αυτό το λέγαμε – κι ως ένα σημείο το πιστεύαμε – Προλεταριακή Τέχνη!

Ή θα δούμε: «Πόρνες, καταγώγια, χασισοποτεία, χαμένα κορμιά, μορφίνη κι αιθέρα και σεξουαλικές διαστροφές» να παρασταίνουν το... προλεταριάτο!

Πού ακούγεται μέσα στο έργο το «γκουχ, γκουχ» του σιδερένιου τροχού, το «τσαφ, τσαφ» του συνδετικού λουριού, το δούισμα του μοτέρ, το «χρρρρ» του βιντς κι ανάμεσα σ' αυτά όλα η σκληρή, η τραχιά, νευρώδης κραυγή του διομηχανικού εργάτη;

Μην παρεξηγηθώ. Καλά τα έργα αυτά ως συμβολή στο ξεσκέπασμα και στο γκρέμισμα της αστικής κοινωνίας. Μα εμείς μιλούμε για Προλεταριακή Τέχνη, Προλεταριακή ψυχολογία μέσα στη σιδερένια εποχή.

Και η Τέχνη αυτή, φυσικά, πρέπει ν' ασχολείται αποκλειστικά με τους προλετάριους, μ' όλες τις μορφές της ζωής τους. Αλλά αυτό ακριβώς δεν βρίσκουμε στο έργο των επαναστατών συγγραφέων του τόπου μας.

Μέσα σ' αυτό συναντούμε ομάδες ανθρώπων της ταβέρνας, του καταγώγιου, της σπηλιάς, κουρελήδες του δρόμου.

Αλλά αυτό δεν είναι το προλεταριάτο. Είναι θύματα και μόνο θύματα αμαρτωλού καθεστώτος.

Ο προλετάριος είναι βέβαια θύμα κι αυτός, μα την ίδια στιγμή και τρομερός πολεμιστής, γρανίτης, κεραυνός, σίδερο, νικητής τροπαιοφόρος, στρατιώτης στο Κομμουνιστικό Κόμμα.

Δεν τον βρίσκουμε τον προλετάριο στην ταβέρνα, μόνο για να πίνει «να πάνε κάτω τα φαρμάκια...».²³

Οι υπαινιγμοί στα *Χαμένα κορμιά* του Πικρού και στους «Μοιραίους» του Βάρναλη είναι σαφείς: πέρασε πια η εποχή της ταβέρνας και του πορνείου· σημαίνει η ώρα των εργατών:

«Μα γιατί να μην τεντώσουμε τ' αυτί και το μάτι να δεχτούμε τη γνήσια γλώσσα τους; Κοιτάξτε τα δάχτυλά του πώς θρουλούνε νευρικά το ψωμί! Έχει γεμίσει το τραπέζι ψίχουλα. Κοιτάξτε πώς κόβει το ψωμί. Καρφώνει τα δάχτυλά του σαν αρπαχτικό. Δεν το κόβει, το ξεσκίζει! Το φαί του δεν το τρώει. Το χάφτει, το πετά στο στόμα...». Αυτά δείχνουν τον πραγματικό τον άνθρωπο: σκληρό, βίαιο, αρπαχτικό, επαναστάτη.

Όταν θα κάμουμε αυτή τη σκληρότητα, την τραχύτητα, τη νευρικότητα, την αρπαχτικότητα λέξεις, τότε αρχίζουμε νά 'χουμε τη γλώσσα που ταιριάζει στην προλεταριακή λογοτεχνία.²⁴

23. Θεμ.. Κορνάρος: «Πάνω στα προβλήματα της προλεταριακής τέχνης». *Νέοι Πρωτοπόροι*, αριθ. 12, Νοέμβρης - Δεκέμβρης 1932, σσ. 439-440.

24. Αυτ., σ. 440.

Όσοι ανήκουν «στους διασπαστές και τους τροτσκιστές» της *Νέας Επιθεώρησης*, όπως ο Αιμ. Χουρμούζιος, μπορούν να επαναλαμβάνουν τους παλιούς ορισμούς τους και ν' αναθέτουν στην «προλεταριακή λογοτεχνία», ως συνήθως, τον ρόλο της άρνησης και της καταστροφής:

«Καθήκον λοιπόν σοβαρό της προλεταριακής λογοτεχνίας, στην περίοδο της καπιταλιστικής επικράτησης, μπαίνει η *άρνηση* της αστικής κοινωνίας. Η θέση της νέας κοινωνίας μπορεί πολλές φορές, ιδίως όταν το καλλιτεχνικό έργο είναι αφιερωμένο στην καυτερή κριτική της παλιάς κοινωνίας, να παραλείπεται ολότελα γιατί αποτελεί μοιραία τον υπονοούμενο δεύτερον όρο. Ένα έργο μπορεί αξιόλογα να είναι επαναστατικό και να εκφράζει με πληρότητα τις κοινωνικές επιδιώξεις του προλεταριάτου χωρίς να είναι απαραίτητο μετά την αποσύνθεση να κάμει τη νέα σύνθεση. Αν το δεύτερο τούτο αποτελεί ουσιώδες στοιχείο σε μια πολιτική πραγματεία, στο καλλιτεχνικό έργο μπαίνει πάντα σαν όρος που εξαρτάται από τις καλλιτεχνικές απαιτήσεις του δεδομένου έργου.

[...]

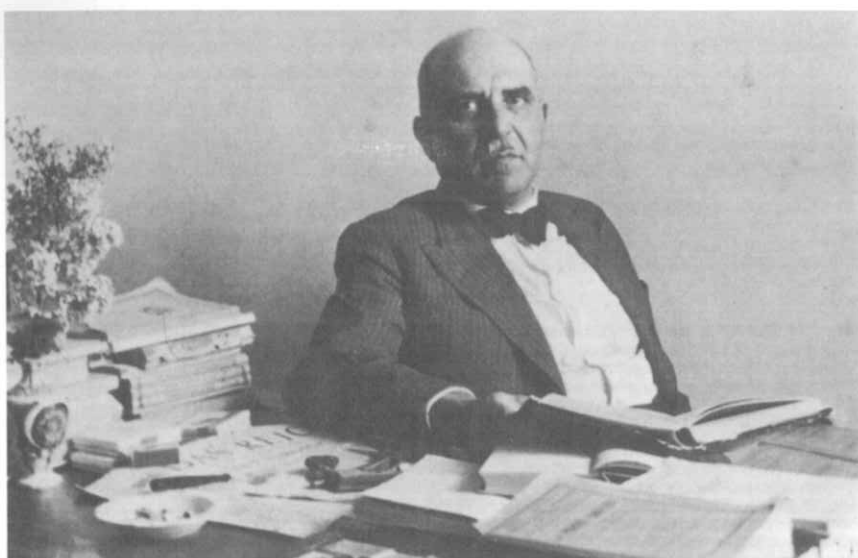
Σαν περιληπτικό συμπέρασμα των παραπάνω μπορούμε να πούμε ότι η προλεταριακή λογοτεχνία είναι η επαναστατική λογοτεχνία της εποχής της καπιταλιστικής επικράτησης, που συμβαδίζει με τις επαναστατικές επιδιώξεις και εκφράζει στον καλλιτεχνικό τομέα την ιδεολογία του προλεταριάτου ως τάξης μαχόμενης. Ότι η λογοτεχνία αυτή είναι κυριώτατα λογοτεχνία *καταστροφική*, τέχνη *άρνησης* που έχει ως σπουδαιότερα χαρακτηριστικά τη *ρεαλιστική περιγραφή* – γιατί ο ρεαλισμός ανταποκρίνεται στο καθήκον της τέχνης αυτής για την ακριβή κατανόηση και περιγραφή της υπάρχουσας πραγματικότητας – και τη *σάτυρα*».²⁵

Ωστόσο, όσοι πιστεύουν στο Κ.Κ.Ε. μπορούν στο εξής να κοιμούνται ήσυχοι: τα λογοτεχνικά ζητήματα περιέρχονται στην αποκλειστική κυριότητα του κόμματος και προορίζονται να υπαχθούν, λίγο αργότερα, στη δικαιοδοσία του «σοσιαλιστικού ρεαλισμού». Ήδη από το 1932 τα μηνύματα είναι φανερά:

«Ο Λένιν μιλώντας για τη λογοτεχνία λέει: “Η λογοτεχνία θα πρέπει να υποτάσσεται στη γραμμή του Κόμματος. Θα πρέπει να εξυπηρετεί το σκοπό και θα είναι λογοτεχνία ενιαία, επαναστατική, προκαθορισμένη από το Κόμμα και για το Κόμμα”. Όποιος δεν μπορεί να το νιώσει αυτό ή δεν θέλει να το νιώσει, ας μη γράφει. Γι' αυτό κάθε μέλους του κόμματος ή στενά συνδεδεμένου με το επαναστατικό κίνημα θα πρέπει το έργο του να προσαρμόζεται πάνω σ' αυτή τη γραμμή».²⁶

25. Αντρέας Ζεδγιάς: «Τα προβλήματα της προλεταριακής λογοτεχνίας», *Νέα Επιθεώρηση*, αριθ. 2 (17), Ιούλιος 1933, σ. 22.

26. Μπάμπης Γλαφυρός: «Γνώμες πάνω στη λογοτεχνία», *Νέοι Πρωτοπόροι*, αριθ. 11, 1932, σ. 409.



Δημήτρης Γληνός.

Τι νόημα έχει, με τέτοιους όρους, η απεικόνιση του «αλητισμού»; Αν, στα 1934, *Ο αλήτης* του Θέμου Κορνάρου είναι διαφορετικός από τους άλλους, αυτό οφείλεται, κατά τον Δημήτρη Γληνό, στον «ολοκληρωμένο ρεαλισμό» του. Γιατί ο συγγραφέας «δεν περιορίζεται να κάνει μια αμερόληπτη περιγραφή της αλητείας», δεν ωραιοποιεί τα πράγματα και δεν επιδιώκει να παρουσιάσει τον ήρωά του ως επαναστάτη, δηλαδή «να τον αναδείξει σε πρότυπο για μίμηση». Το επίτευγμά του βρίσκεται στο γεγονός ότι εφαρμόζει τους κανόνες του μαρξισμού:

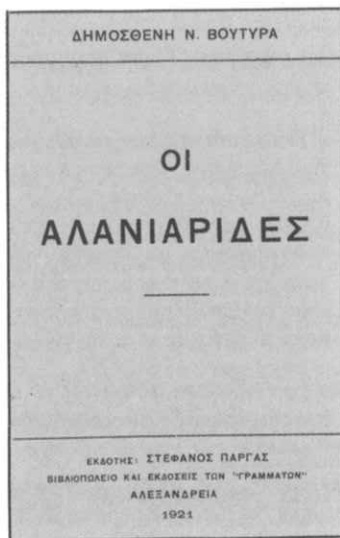
«Ο επαναστάτης συγγραφέας παίζει και πρέπει να παίζει ένα ρόλο καθοδηγητικό πάνω στη συγκίνηση που ο ίδιος δίνει με το έργο του στον αναγνώστη. Δε διοχετεύει μια παθητική, άγονη συγκίνηση, δεν αφήνει τη συγκίνηση που μεταδίδает στον αναγνώστη να πελαγώνει ακαθοδήγητη. Δεν αφήνει δηλαδή τον αναγνώστη του να χαίρεται, να λυπάται, να μισεί, ν' αγαναχτεί χωρίς να ξέρει γιατί, με τι, με ποιον, ενάντια σε τι και σε ποιον. Η συγκίνηση που διοχετεύει είναι γόνιμη, δημιουργική, συντελεί στην κατανόηση, είναι δραστική. Όσο πιο πολύ το πετυχαίνει αυτό, τόσο περισσότερο στέκει στο ρόλο του».²⁷

Δεν χρειάζονται ασφαλώς άλλα παραθέματα. Το βέβαιο είναι ότι, στα 1934, ένας αριστερός διανοούμενος έχει αρκετούς λόγους να δείχνει αισιο-

27. Μ.[=Δ. Γληνός]: «Ο αλήτης – Ο αλητισμός χωρίς προσπάθεια ωραιοποίησης». *Νέοι Πρωτοπόροι*, αριθ. 7-8, Ιούλης-Αύγουστος 1935, σσ. 195-196.

δοξία. Μέσα σε δέκα χρόνια περίπου, τα πράγματα φαίνεται να έχουν προχωρήσει: από την οργή της διαμαρτυρίας στην καθοδήγηση της συγκίνησης· από τη φάση του γκρεμίσματος στη φάση της οικοδόμησης και από τους τεκέδες του «λούμπεν» στις φάμπρικες του προλεταριάτου· από την περιθωριακή φυγή στους κοινωνικούς αγώνες. Αδιάφορο αν όσοι δρουν, κατά κανόνα δεν βλέπουν (αλλιώς δεν θα δρούσαν) ότι όλες αυτές οι ηθικοπλαστικές συζητήσεις περί «προλεταριακής λογοτεχνίας», μεταφερμένες συνήθως αυτολεξεί από τη Σοβιετική Ένωση, πολύ λίγο προωθούν την υπόθεση της λογοτεχνίας, τελικά, και ίσως ακόμα λιγότερο την υπόθεση του προλεταριάτου.

Θα κλείσω την ενότητα αυτή τονίζοντας ότι η λογοτεχνία του μεσοπολεμικού «αλητισμού» αξίζει τον κόπο να μελετηθεί συστηματικότερα. Το ενδιαφέρον της είναι πολύμορφο: κοινωνικό, πολιτικό, ιδεολογικό, αισθητικό, ανθρωπολογικό κλπ. Υπογραμμίζω εδώ μια μόνο πλευρά του: τη γλωσσική. Αν η «λογοτεχνία της περιπλάνησης» περικλείει ανθρώπους που μετακινούνται και συγχρωτίζονται, άλλο τόσο περικλείει και λέξεις που ταξιδεύουν από την ανατολή στη δύση και από τη δύση στην ανατολή, διασπώντας τον αγροτικο-λαϊκό πυρήνα της ηθογραφίας και δημιουργώντας το ζωντανό γλωσσικό ιδίωμα των λαϊκών στρωμάτων της πόλης. Εδώ θα χρειάζοταν να επιμείνουμε. Κι όχι βέβαια για να συμπληρώσουμε το «γλωσσάρι» του Πέτρου Πικρού (*Τουμπεκί*) ή για να εκπονήσουμε ένα ακόμα «λεξικό της πιάτσας», αλλά για να δούμε τη γλώσσα μας όπως ακριβώς εμφανίζεται (και λειτουργεί) στη δεκαετία του 1920: ένα δυναμικό σύνολο που ανατρέπει και δημιουργεί ισορροπίες.



5. Πόλεμος και κοσμοπολιτισμός

Από μίαν άποψη, ολόκληρος ο μεσοπόλεμος θέτει ένα πρόβλημα σχέσεων με τον χώρο. Περιπλάνηση, φυγή, ταξίδι, εκστρατεία, πορεία, μετανάστευση, προσφυγιά: λέξεις που έρχονται και ξανάρχονται οριοθετώντας ταυτόχρονα την περιοχή της πραγματικότητας και της φαντασίας. Αν η Αθήνα αποτελεί το κατεξοχήν «κέντρο» (πραγματικά, εδώ απολήγουν όλα τα νήματα του εντός και εκτός συνόρων ελληνισμού), υπάρχουν ωστόσο και νευραλγικά σημεία της «περιφέρειας» που αποκτούν ιδιαίτερη σημασία από τις περιστάσεις, δηλαδή από τις πολεμικές συγκυρίες.

Τι ανακαλούν, τελικά, οι συγκυρίες αυτές; Ίσως, πριν απ' όλα, ένα είδος μαζικής περιπλάνησης όπου κυριαρχεί η εχθρότητα του άξενου και άγνωστου χώρου. Επικράτεια του θανάτου, ο χώρος αυτός παίζει ρόλο πρωταγωνιστή και λειτουργεί αντιθετικά παραπέμποντας σ' ένα «αλλού» (τόσο στο «αλλού» της ειρηνικής ζωής των μετόπισθεν όσο και στο «αλλού» του υπερπέραν) ή εναλλάσσοντας διαρκώς την κίνηση με την ακινησία. Αλλά το σημαντικότερο εδώ (κι αναφέρομαι ειδικά στον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο) είναι πως ο χρόνος, αδιάσπαστος, φαίνεται να μην έχει καμπές, διαλείμματα, αρχή, μέση και τέλος. Γιατί, από μίαν ορισμένη άποψη, ο πόλεμος συνεχίζεται και στις δεκαετίες του 1920 και του 1930. Δεν είναι μόνο παρελθόν· είναι ταυτόχρονα παρόν και μέλλον.

Κυρίως: υπογραμμίζει το πρωτείο της ιδεολογίας. Θα σταθώ μόνο σε μερικές σκόρπιες, τυχαίες, αλλά εύγλωττες, τελικά, μαρτυρίες. Στα 1915, ο ιδεαλιστής Σπύρος Αλιμπέρτης θεωρεί ότι «άδικη είναι η καταφορά που γίνεται κάθε τόσο εναντίον του πολέμου εν ονόματι δήθεν του πολιτισμού, του ανθρωπισμού ή άλλων αισθημάτων».¹ Στα 1920, ο μαρξιστής Κώστας Παρορίτης διαπιστώνει πως, σε αντίθεση με ό,τι έγινε αλλού, η ελληνική τέχνη δεν εμπνεύστηκε ακόμα από τον πόλεμο και «δεν έσκυψε να τότε μελετήση στοχαστικά σαν το σπουδαιότερο από τα σύγχρονα κοινωνικά ζητήματα», ίσως επειδή «δεν πονέσαμε όσο έπρεπε», ίσως επειδή μας έλειψε η φιλοσοφική σκέψη («Ο πόλεμος είναι φιλοσοφία»)² Στα 1927, ο Κώστας Βάρναλης υπογραμμίζει με έμφαση ότι «νόμος του πολέμου είναι η καταστροφή»,³ ενώ, λίγα χρόνια αργότερα, ο Κ.Θ. Δημαράς, καταδικάζοντας το ενδεχόμενο μιας αιματοχυσίας που «τριγυρίζει τα ανήσυχα μυαλά των Ευρωπαίων», δεν παραλείπει να τονίσει ότι, κατά τη γνώμη του, «το ζήτημα

1. Σ. Αλιμπέρτης: «Για το σημερινό πόλεμο»· *Κριτική και Ποίηση*, αριθ. ΙΙΙ, Μάης 1915, σ. 99.

2. Κώστας Παρορίτης: «Ο πόλεμος στη λογοτεχνία μας»· *Γράμματα Αλεξανδρείας*, αριθ. 1, Ιούλιος - Αύγουστος 1920, σσ. 145-149.

3. Κώστας Βάρναλης: «Πόλεμος και τέχνη»· *Αναγέννηση*, αριθ. 6, Φλεβάρης 1927, σ. 324. Πρβλ. και την κριτική του Πέτρου Πικρού: «Απολεμικός κομπογιαννιτισμός»· *Λογοτεχνική Επιδείξις*, αριθ. 4, 1927, σσ. 58-61.



Κώστας Βάρναλης.

επιπόσει
να δ' ο

του πολέμου είναι αποκλειστικά ζήτημα ηθικό». ⁴ Τέλος, τον Οκτώβριο του 1938, στην καρδιά της μεταξικής δικτατορίας, χαρακτηριστικός είναι ο λυρικός τρόπος με τον οποίο ο Βασ. Λαούρδας παρουσιάζει στο ελληνικό κοινό τη γερμανική γραμματολογία του ναζιστή Adolf Bartels. Εδώ λ.χ. μαθαίνουμε πως, ενώ οι Εβραίοι λογοτέχνες παραβλέπουν τον πόλεμο, οι Γερμανοί, απεναντίας, τον τοποθετούν σε πρώτη μοίρα, δεδομένου ότι, σε αντίθεση με το αντιπολεμικό διβλίο του Remark που «δημοσκοπεί», υπάρχουν άλλα διβλία τα οποία «χαίρονται τον αγώνα ενός ολόκληρου λαού για την τιμή και την αξιοπρέπειά του, χαίρονται τη θυσία των ατόμων σ' έναν ανώτερον υπερατομικό σκοπό. Τα πολεμικά αυτά λογοτεχνικά διβλία μαζί με την νέα ποίηση, που τραγούδησε κι αυτή τον πόλεμο σαν ένα ομαδικό γεγονός και σαν τέτοιο τον χάρηκε και τον αγάπησε, προετοιμάζουν την ατμόσφαιρα μέσα στην οποία θα κινηθή, ήδη κινείται, ο αγών της νέας Γερμανίας, της Γερμανίας του Hitler». ⁵

Πρωτείο, λοιπόν, της ιδεολογίας, στο μέτρο όπου ο πόλεμος, διαρκώς παρών, κυριαρχεί μέσα σ' ένα πολιτικό κλίμα ηλεκτρισμένο. Για παράδειγμα: η αριστερά έχει κάθε λόγο να επιδίδεται σε αντιπολεμικά κηρύγματα και να προβάλλει συγγραφείς όπως ο Henri Barbusse κ.ά. Όταν τα σύννεφα πυκνώνουν, ο τόνος, φυσικά, ανεβαίνει. Αρκεί να φυλλομετρήσει

4. Κ.Θ. Δημαράς: «Ου δυνάμεθα». *Νέα Εστία*, αριθ. 165, 1 Νοεμβρίου 1933, σσ. 1174-1175.

5. Βασ. Λαούρδας: «Μία γραμματολογία». *Νέα Εστία*, αριθ. 283, 1 Οκτωβρίου 1938, σ. 1364.



Στρατής Δούκας.

κάνεις τους *Νέους Πρωτοπόρους* του 1932 για να συναντήσει τίτλους όπως οι ακόλουθοι: «Οι διανοούμενοι και ο πόλεμος» (έρευνα), «Τρομοκρατία και πόλεμος», «Οι εργάτες της θάλασσας και ο πόλεμος που ετοιμάζεται», «Η αντιπολεμική κίνηση», «Μιλитарισμός και ειρηνόφιλοι», «Το μανιφέστο του αντιπολεμικού Συνεδρίου». Σε τελευταία ανάλυση, αυτό που εκφράζει ο Κώστας Παρορίτης στα 1920 ισχύει, κατά κάποιον τρόπο, και για τα επόμενα χρόνια: «Πόλεμος είναι σήμερα όλη η ζωή μας αφού όλη η ζωή μας κατάντησε να ρυθμίζεται ανάλογα προς τη βροντή του κανονιού».⁶

Με μια διευκρίνιση: ότι, ταυτισμένος με τον τραυματισμό του 1922 και, κατά συνέπεια, απογυμνωμένος από κάθε επικο-ηρωικό στοιχείο, ο πόλεμος στον τόπο μας «λειτουργεί» αποκλειστικά ως τραγική εμπειρία. Όταν θα έρθουν τα «βιβλία του πολέμου» (και αναφέρομαι στα γνωστότερα: τη *Ζωή εν τάφω* του Σ.Μυριδήλη, *Το νούμερο 31.328* του Ηλ.Βενέζη και την *Ιστορία ενός αιχμαλώτου* του Στρ.Δούκα), θα προστεθούν, εντελώς φυσικά, στο χρονικό του ανθρώπινου κατατρεγμού. Δεν είναι, βέβαια, τα μόνα. Στην Ευρώπη, ως γνωστόν, ανθίζει μια παρόμοια αντιπολεμική και αντιμιλιταριστική πεζογραφία: H. Barbusse, G. Duhamel, R. Dorgelès, A. Latzko, E.-M. Remark. Αρκεί ν' αγγίξει κανείς το θέμα του στρατού, για να εκδηλωθούν, τις περισσότερες φορές, αρνητικές διαθέσεις. Στα 1928, σχο-

τραγική
εμπειρία
στο έθνος

6. Κώστας Παρορίτης: «Ο πόλεμος στη λογοτεχνία μας»· ό.π., σ. 148.

λιάζοντας το διήγημα του Γ. Θέμελη «Η δίκη», ο Γρ. Ξενόπουλος διευκρινίζει: «Στρατιωτικό μα όχι κι αντιμιλιταριστικό, όπως τα περισσότερα από τα στρατιωτικά διηγήματα του καιρού μας».⁷

Κι όμως, αυτή η αντιπολεμική και αντιμιλιταριστική πεζογραφία δίνει συχνά την εντύπωση ότι εμφανίζεται στον τόπο μας με αρκετή (ίσως, ακόμα, και με ασύγγνωστη) καθυστέρηση. Έτσι, σχολιάζοντας την *Ιστορία ενός αιχμαλώτου*, στα 1929, ο Άγγελος Τερζάκης δεν παραλείπει να υπογραμμίσει:

«Ό,τι μας έλειψε ήταν τα λογοτεχνικά έργα που τόσο άφθονα είδαμε να γράφονται στις άλλες χώρες, φέρνοντας στην πρώτη γραμμή της παγκόσμιας διανοήσης συγγραφείς σαν τον Μπαμπύς, τον Ντοστογιέφ, τον Λάσκο και τώρα τελευταία τον Ρέμαρκ, και που, το ίδιο όπως και τα ονόματα μερικών διασήμων και νικηφόρων για τις πατρίδες τους μαχών, θ' αφήσουν ανεξίτηλα στο πέρασμα του χρόνου τα σημάδια μιας ιστορίας όχι απλά χρονογραφικής, αλλά ζωντανής και γεμάτης ψυχικότητα σπαρταριστή, όπως καμιά άλλη περίοδος της ανθρωπίνης ζωής πάνω στη γη».⁸

Διαπίστωση που ισοδυναμεί σχεδόν με μομφή: η ελληνική πεζογραφία δεν φαίνεται να βρίσκεται στο ύψος των περιστάσεων. Παρόμοια και ο Γιώργος Κοτζιούλας, υμνητής της *Ζωής εν τάφω*, προσπαθεί να ερμηνεύσει την ελληνική καθυστέρηση προεκτείνοντας, ως ένα βαθμό, τους προβληματισμούς του Παρορίτη:

«Η σιωπή που τηρούσε η τέχνη μας απέναντι του συνταρακτικού γεγονότος του πολέμου δε μπορεί παρά κατά δυο τρόπους να εξηγηθεί: ή γιατί οι τεχνίτες μας είχαν παραλείψει να τον παρακολουθήσουν από κοντά, από περιφρόνηση προς τέτοιον είδους πρωτοποριακές εκδηλώσεις, ή γιατί όσοι γνώρισαν άμεσα την πραγματικότητα δε δρῆκαν έπειτα την πνευματική δύναμη και το ηθικό θάρρος για να την αναπαράστησουν σ' έργο φιλολογικό. Κι αφού η πρώτη εκδοχή δεν αληθεύει παρά για ένα μικρό μέρος, άσχετο μάλιστα με την περίπτωση, απομένει η δεύτερη μόνο αιτιολογία που έχει και τις περισσότερες αποδεικτικές πιθανότητες».⁹

Όπως κι αν έχουν τα πράγματα, καθυστερημένη ή επίκαιρη, η πολεμική (ή αντιπολεμική) πεζογραφία μας εμφανίζεται σε μια καίρια στιγμή, γύρω

7. Γρ. Ξενόπουλος: «Από τον διαγωνισμό της *Νέας Εστίας*. Εντυπώσεις του εισηγητού»· *Νέα Εστία*, αριθ. 14-38, 15 Ιουλίου 1928, σ. 667.

8. Άγγελος Τερζάκης: «Στρατή Δούκα, *Ιστορία ενός αιχμαλώτου*»· *Πνοή*, αριθ. 8-9, Ιούνης-Ιούλης 1929, σ. 12.

9. Γιώργος Κοτζιούλας: *Ο Στρατής Μυριβήλης κ' η πολεμική λογοτεχνία*. Αθήνα 1931, σ. 11. Εννοείται ότι ο Κοτζιούλας, όπως άλλωστε και ο Τερζάκης, στην «πολεμική λογοτεχνία» δεν περιλαμβάνει τις ποικίλες δημοσιογραφικές ανταποκρίσεις, ούτε καν τα σχετικά με τον πόλεμο διηγήματα του Γιάννη Μουρέλου ή του Στρ. Μυριβήλη· βλ. και Απ. Σαχίνης: *Αναζητήσεις*· ό.π., σσ. 36-38.

στα 1930, υπηρετώντας ταυτόχρονα τη μνήμη και την ιδεολογία. Αν πρόκειται για συγγραφείς ομοϊδεάτες, οι έπαινοι μπορούν και να παραβλέπουν το μέτρο. Να λ.χ. πώς εκφράζεται για τον Ν. Κατηφόρη ο Κώστας Παρορίτης:

«Δεν φανταζόμουν πως μπορούσε να υπάρχει ανάμεσά μας τόσο δυνατός διηγηματογράφος. Γιατί ο άνθρωπος που έγραψε το διήγημα “Ηρωες” είναι σίγουρα διηγηματογραφική φλέβα από τις καλύτερες που έχουμε. Το διήγημα αυτό δίχως καμιάν αμφιβολία θα μπορούσε να το υπογράψει και ο Ούγγρος διηγηματογράφος Λάτσκο, αυτός που με το γνωστό του έργο *Οι άνθρωποι εν πολέμω* μας έκανε καλύτερα από κάθε άλλον να νιώσουμε όλη τη φρίκη του τελευταίου ευρωπαϊκού πολέμου».¹⁰

ομοϊδεάτες

Απεναντίας, αν πρόκειται για πολιτικούς αντιπάλους, η κριτική μπορεί και να γίνεται καταγγελία. Να λ.χ. πώς εκφράζεται για τον Σ. Μυριδιάλη ο Ν. Κατηφόρης:

«Σ’ εποχή που τα πολεμικά εργοστάσια και τα επιτελεία εργάζονται δραστήρια για την προπαρασκευή του πολέμου, ήταν ανάγκη ο διεθνής κεφαλαιοκρατικός τύπος να πλέει κάθε πρωί στο πέλαγος των αναγνωστών του κάτω από το φύσημα του “φιλειρηνικού” μπάτη της Κοινωνίας των Εθνών και οι μεγαλύτερες πολιτικές μορφές της αστικής τάξης να κάνουν περιοδεύοντας θιάσους που παριστάνουν την κωμωδία της ειρήνης. Για την ανενόχλητη ετοιμασία του πολέμου προπαγανδίζουν το “μίσος” εναντίον του και την “αγάπη στην ειρήνη”. Το φαινόμενο αυτό βρήκε την αντανάκλασή του στη φιλολογία. “Αντιπολεμικά” βιβλία βγήκαν τον τελευταίο καιρό πάμπολα σ’ όλο τον κόσμο και μερικά σημείωσαν τέτοια επιτυχία ώστε να κάνουν την “αντιπολεμική φιλολογία” της μόδας. Στην Ελλάδα αντιπροσωπευτικό τύπο τέτοιου βιβλίου έχουμε τη *Ζωή εν τάφω* του Στρατή Μυριδιάλη. Μέσα στο γενικό παραλήρημα της αστικής τάξης “για” την ειρήνη και “κατά” του πολέμου το βιβλίο αυτό ξύπνησε ενθουσιασμούς μεγάλους [...]».¹¹

αντιπάλους

Είπαμε: το πρωτόιο της ιδεολογίας είναι καθοριστικό. Ωστόσο, πέρα απ’ όλα αυτά, όσο κι αν φαίνεται παράξενο, η πολεμική λογοτεχνία δεν υποτάσσει τελικά το ιδιωτικό στο δημόσιο. Περιοχή των μεγάλων αντιθέσεων (ζωή / θάνατος, θύτες / θύματα, συλλογικό / ατομικό, εθνικό / διεθνές κλπ.), έχει ως κύριο έργο της όχι μόνο ν’ αμφισβητεί τον επικο- ηρωϊκό χαρακτήρα του πολέμου, αλλά και να κατοχυρώνει τα δικαιώματα του ανθρώπινου σώματος. «Ο πόνος του κορμιού! Δεν υπάρχει τίποτ’ άλλο που να κάνει πιο δυστυχισμένη την ψυχή και το πνέμα [...]. Η πλάση υπάρχει μόνο μέσω του κορμιού. Η ισορροπία της κρατιέται από την ισορροπία του» (Μυριδιάλης).

10. Κ. Παρορίτης: «Ν. Κατηφόρη, *Όσο βαστάει το σκοτάδι*» ό.π.

11. Ν. Κατηφόρης: «*Η ζωή εν τάφω* του Στρατή Μυριδιάλη» *Πρωτοπόροι*, αριθ. 1, Φλεβάρης 1931, σ. 29.

Ἡ ἐπίσης: «Τίποτα δεν υπάρχει πιο θαθὺ και πιο ιερό από ένα σώμα που βασανίζεται» (Βενέζης). Ἐτσι ο παραλογισμός του πολέμου θρῖσκεται ακριβῶς ἐδῶ: στο γεγονός ὅτι το σωματικό μαρτύριο και ο (δίκαιος) θάνατος ανατρέπουν τη φυσική τάξη του κόσμου, αὐτήν που εκφράζει λ.χ. η αρμονική συμμαχία της νεότητος και του ἔρωτα.

Τι ανατρέπει ἡ ἴδια ἡ πολεμική πεζογραφία; Ἴσως, ὡς ένα βαθμό, την ηθογραφική ραστώνη (πράγματι, νέα μοτίβα, λ.χ. ἡ κίνηση και ἡ δραματικότητα, ἔρχονται στο προσκήνιο), ἀλλὰ προπάντων την ἀντίληψη ὅτι ένα λογοτεχνικό εἶδος ἢ μια θεματική περιοχή εἶναι ἕνας κόσμος κλειστός, αὐτεξούσιος και χωρὶς ἐπικαλύψεις. Θα το πῶ διαφορετικά: ἡ πολεμική πεζογραφία ἐπιβάλλει την παρουσία της στο μέτρο ὅπου συνδέεται τόσο με ὁρισμένες μορφές της πραγματικότητας ὅσο και με ὁρισμένες μορφές της λογοτεχνίας. Βρισκόμαστε στο πεδίο των οσμώσεων. Τίποτε δεν υπάρχει αὐτόνομο, μοναχικό, ἀνεπίμεικτο.

Ἐνα παράδειγμα τέτοιας (ἔστω και ἀντιθετικής) ἐπικάλυψης μας δίνει ἡ λεγόμενη κοσμοπολιτική πεζογραφία. Ὅτι το φαινόμενο του μεσοπολεμικού κοσμοπολιτισμοῦ, και στην περίπτωση αὐτή, ἐκδηλώνεται σε ευρύτερη ευρωπαϊκή κλίμακα, εἶναι γεγονός ἀναμφισβήτητο. Ἡ παγκοσμιότητα του Μεγάλου Πολέμου ὁδηγεῖ σε μια παγκοσμιότητα συμπεριφορῶν:

«Στη Γαλλία που εἶταν ο πρωταγωνιστής του πολέμου ἐκεῖνου και εἶχε την πνευματική ηγεσία της Ευρώπης, εἶταν ἐπόμενο να φανερωθῶν οἱ πρώτες ἐκδηλώσεις του κοσμοπολιτισμοῦ. Ἀπό τον Paul Morand και τον Jean Kessel μέχρι τον Maurice Decobra και τον Louis-Charles Royer, ἡ κοσμοπολιτική φυγή ξεχύθηκε σαν χείμαρρος και δόθηκε σε λογὴς λογὴς πεζογραφικὴς συνθέσεις ἢ και σε καθαυτὸ ταξιδιωτικὴς περιγραφὴς που ἐτράβηξαν ὅλους τους πόλοιπους, ἀπὸ τον Claude Farère, τον Jules Romains και τον André Gide μέχρι τον Francis de Croisset, τον André Maurois και τον Jean Cocteau [...]».¹²

Φυσικά, θα μπορούσε κανεὶς να προσθέσει και ἄλλους, λ.χ. τον Valery Larbaud, δημιουργὸ του Barnabooth, «που ο ὁρίζοντάς του ἐκτείνεται πολὺ πιο πέρα ἀπὸ την πόλη του», ὅπως θα μπορούσε ἐπίσης ν' ανατρέξει και σε παλαιότερες ἐποχές· ἀν ὅχι στην περίοδο του Διαφωτισμοῦ, τουλάχιστο ὅμως «στα μέσα του περασμένου αἰῶνα» και «γύρω στα 1880».¹³ Το δέβαιο εἶναι πῶς, ὅταν ἐμφανίζεται ἡ κοσμοπολιτική πεζογραφία στον τόπο μας, δεν λείπουν τα ευρωπαϊκά πρότυπά της.

Πότε ακριβῶς ἐμφανίζεται; Να ἕνα πρόβλημα που παρουσιάζει, κατὰ τη γνώμη μου, περισσότερο μεθοδολογικό παρά γραμματολογικό ενδιαφέρον. Γιατί το κοσμοπολιτικὸ φαινόμενο δεν εἶναι σαν ὅλα τα ἄλλα. Ἐκρηκτικό

12. Ἀγγελος Δόξας: *Γκαρσόν... ἕνα οὐίσκν!* ὁ.π., σ. 231.

13. Θανάσης Πετσάλης: «Πνευματικὴ οδοιπορία» ὁ.π., σ. 1165, με παραπομπή στο διβλίο του P. Bourget: *Essais de psychologie contemporaine*.

και ολιγόχρονο, έχει ευκολοπροσδιόριστη την αρχή του και κυρίως (πράγμα μοναδικό) το τέλος του. Ο Απ. Σαχίνης λ.χ. τοποθετεί την ελληνική κοσμοπολιτική πεζογραφία ανάμεσα στα χρόνια 1928 και 1932.¹⁴ Ο Αντρέας Καραντώνης θεωρεί ότι ο κοσμοπολιτικός πυρετός στην ποίησή μας δεν ξεπερνάει τη διάρκεια μιας δεκαπενταετίας:

«Αυτό κράτησε ως την κρίση του 1931. Τότε σηκώθηκαν πάλι τα κατεδαφισμένα τείχη των οικονομικών εθνικισμών και φράξαν με πλήθος τελωνειακά εμπόδια τους μεγάλους διεθνικούς δρόμους που τους διασχίζανε ακατάπαντα οι «κοσμοπολίτες», συνοδευόμενοι από τα κοπάδια των στείρων ονείρων όσων δεν μπορούσαν να μετακινηθούν από τη φτωχή γωνιά της καθημερινής διαπάλης [...]. Κι η κοσμοπολιτική λογοτεχνία εκεί γύρω στα 1931 γυμνώθηκε σε δέντρο που ένας ξαφνικός άνεμος του πήρε όλα τα φύλλα...».¹⁵

Επικαλούμαι δυο ακόμα σημαντικές μαρτυρίες. Ο Θανάσης Πετσάλης μας δίνει ένα είδος αυτοκριτικής: «Δώδεκα χρόνια (από τα 1920 ως τα 1932) κυλιστήκαμε από το Παρίσι στο Λονδίνο και τη Βιέννη, από τη Βενετία στη Στοκχόλμη, από τη Ρώμη στη Γενεύη και στη Χάγη, δώδεκα χρόνια παρακυλούσαμε από τις εξημμένες επιφάνειες των αισθήσεων στα ξεκοιλιασμένα δάθη των ψυχών μας, δώδεκα χρόνια ξοδεύαμε θησαυρίζοντας, μαζεύαμε σπαταλώντας, όμως... όμως μια σύνθεση ζωής δεν κατορθώναμε να πετύχουμε [...]».¹⁶ Ο Άγγελος Δόξας, που ισχυρίζεται ότι το διήγημά του «Λιζέττα» (1923) «είναι το πρώτο ελληνικό κοσμοπολιτικό διήγημα», περιορίζει κι αυτός την «κοσμοπολιτική τεχνοτροπία» (έτσι την λέει) «στο σύντομο διάστημα μιας δεκαπενταετίας».¹⁷

Έστω λοιπόν. Αλλά το ουσιώδες εδώ δεν είναι να συμφωνήσουμε (πράγμα αδύνατο, άλλωστε) ποια είναι τα ακριβή όρια της κοσμοπολιτικής μας πεζογραφίας ή ποιος είναι ο εισηγητής της, ο Άγγελος Δόξας ή ο Θράσος Καστανάκης.¹⁸ Αλλού βρίσκονται τα προβλήματα: α) στο γεγονός ότι ο κοσμοπολιτισμός - κοινωνική συμπεριφορά ταυτίζεται με την κοσμοπολιτική λογοτεχνία· β) ότι διαρκεί ελάχιστα χρόνια, και γ) ότι προσλαμβάνεται ως μόδα περαστική, αφού όσοι τον γνώρισαν σπεύδουν να ορίσουν, με μικρότερη ή μεγαλύτερη ακρίβεια, το τέλος του.

14. Απ. Σαχίνης: *Αναζητήσεις*, ό.π., σ. 67 κε.

15. Αντρέας Καραντώνης: «Ο κοσμοπολιτισμός στη νεοελληνική ποίηση», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, αριθ. 3, Ιούλιος 1947, σ. 67.

16. Θανάσης Πετσάλης, ό.π., σ. 1166.

17. Άγγελος Δόξας, ό.π., σ. 255.

18. Βλ. και *Νέα Εστία*, αριθ. 389, 15 Αυγούστου 1943, σσ. 1068-1069, όπου οι Θανάσης Πετσάλης και Άγγελος Δόξας διεκδικούν με επιστολές τους τα πρωτεία (για το 1925 και το 1923 αντιστοίχως). Χωρίς διάθεση παραδοξολογίας, θα μπορούσα να προτείνω ακόμα και τον Πέτρο Πικρό, δεδομένου ότι το διήγημά του «Παριζιάνικα γλέντια», τελευταίο της σειράς *Χαμένα κορμιά* (1922), κινείται σε καθαρά κοσμοπολιτικό περιβάλλον.



Κοσμάς Πολίτης.

Μια τέτοια στάση δεν είναι τελικά ανεξήγητη. Αρκεί να σκεφθούμε ότι οι σημαντικότεροι εκπρόσωποι της λεγόμενης γενιάς του '30, αυστηροί επικριτές, δεν έχουν λόγους να θαυμάζουν το κοσμοπολιτικό φαινόμενο ή να επιθυμούν την παράτασή του. Είναι χαρακτηριστικό ότι αρκετά νωρίς, στα 1930, ο Αντρέας Καραντώνης αντιμετωπίζει εντελώς αρνητικά τη στρόφη της πεζογραφίας μας «προς κάποιον άχρωμο, άδαθο και ανούσιο κοσμοπολιτισμό». ¹⁹ Όμως τα ερωτήματα επιμένουν. Πώς μπορεί ένα λογοτεχνικό φαινόμενο (υπογραμμίζω τη λέξη λογοτεχνικό) να τελειώνει έτσι απότομα, χωρίς να ρίχνει τη σκιά του στις επόμενες δεκαετίες; Και πώς μπορεί να είναι ξένοι προς τον κοσμοπολιτισμό ορισμένοι συγγραφείς όπως ο Θανάσης Πετσάλης, ο Μ. Καραγάτσης, ο Κοσμάς Πολίτης (όνομα και πράμα) ή ο Γιώργος Θεοτοκάς; Ότι τα πράγματα είναι πιο περίπλοκα, αποδεικνύεται ακόμα και από τις σχετικές εργασίες του Απ. Σαχίνη και του Α. Καραντώνη: οι κοσμοπολιτικές εκδηλώσεις στη λογοτεχνία μας ξεπερνούν κατά πολύ τα προτεινόμενα χρονολογικά όρια.

Έπειτα, σημαντικό είναι να καταλάβουμε ότι ο κοσμοπολιτισμός στη μεσοπολεμική του μορφή παρουσιάζει ποικίλες όψεις. Κοινωνικό φαινόμενο πριν απ' όλα (πραγματικά, για τα εύπορα στρώματα η φυγή και τα ταξίδια προς τις ευρωπαϊκές μεγαλουπόλεις αποτελούν τρόπο ζωής), δεν παύει

19. Αντρέας Καραντώνης: «Σύντομο σημείωμα για τους Μετανάστες του Π. Αφθονιάτη»· *Ο Νουμάς*, αριθ. 12 (797), Οκτώβρης - Δεκέμβρης 1930, σ. 168.



Μ. Καραγάτσης.

παράλληλα να καλύπτει ανάγκες του φαντασσιακού ή, όπως το λέει ο Καραντώνης, να τροφοδοτεί τα όνειρα «όσων δεν μπορούσαν να μετακινηθούν από τη φτωχή γωνιά της καθημερινής βιοπάλης». Έτσι, δικαιολογείται κανείς να μιλάει για λογοτεχνία της φυγής (μιας φυγής που είναι ρεαλιστική καταγραφή της πραγματικότητας, παράλληλα όμως και αποφυγή της πραγματικότητας). Από την άλλη μεριά, η λέξη *κοσμοπολιτισμός*, *media vox*, διατηρεί την αμφισημία της. Ανοίγω λ.χ. τη Μεγάλη Ελληνική Εγκυκλοπαίδεια, έργο του μεσοπολέμου: «*Κοσμοπολιτισμός* (ο)· το δόγμα του κοσμοπολίτου, η έννοια του κόσμου ως κοινής πατρίδος». Και παρακάτω: «βλ. και *αντιπατριωτισμός*». Ή διαβάζω στο Λεξικό του Δημητράκου: «η διεθνιστική θεωρία του κοσμοπολίτου, η έννοια του κόσμου ως μιας πολιτείας άνευ διακρίσεως κρατών, ο διεθνισμός». Καταλαβαίνουμε εύκολα, λοιπόν, γιατί η ιδεολογία έρχεται κι εδώ, παντοδύναμη, να επιβάλει την παρουσία της (και τους διαχωρισμούς της).

Εξάλλου υπάρχουν και οι απαραίτητες συνδηλώσεις που προσδίδουν στην κοσμοπολιτική πεζογραφία, συνήθως επιφανειακά και ανώδυνα, έναν αέρα ευρωπαϊσμού ή επίπλαστου μοντερνισμού:

«Έρωτες εύκολοι, συχνά φτηνοί, κατακτήσεις αναπάντεχες, για ένα μονάχα δρόδυ, τραίνα που διατρέχουν σε ξέφρενη ταχύτητα τις αποστάσεις, καταστρώματα πολυτελών βαποριών, μεγάλα και πολυσύχναστα ξενοδοχεία όπου συναντάει κανείς και τους πιο απίθανους τύπους, πλούσια καμπαρέ με τον οργανιστικό ρυθμό της τζαζ και τις γυμνές χορεύτριες σ' έξαλλους χορούς, αυτά

είναι τα θέματα και τα στοιχεία που δημιουργούν το περιεχόμενο της έννοιας: μεγάλη ζωή». ²⁰

Όμως η κοσμοπολιτική πεζογραφία περιέχει όχι μόνο τον πλούτο και τη (μετα)κίνηση, αλλά και την ταχύτητα, το τεχνολογικό δέος και την έλξη της μηχανής (ο φουτουρισμός είναι σύγχρονός της), όπως περιέχει, μαζί με τη ρεαλιστική αναπαράσταση, και τη μαγεία της ουτοπίας ή τον εντυπωσιασμό του φαντασμαγορικού «ντεκόρ». Είναι γεμάτη από αληθινά και ψεύτικα φώτα. Ο κινηματογράφος (άλλος σύγχρονός της) έχει να της διδάξει πολλά. Για «κινηματογραφική εναλλαγή» μιλάει ο Άγγελος Δόξας:

«Κι η εναλλαγή αυτή δε δίνεται μόνο με την περιγραφή μιας γρήγορης κι αδιάκοπης κίνησης των ηρώων και διαδοχής των γεγονότων μα και με μια σύντομη και μαζί έντονη και παραστατική φράση, μ' ένα πήδημα ταχύ από τη μια εικόνα στην άλλη, που τα κενά ανάμεσα στις δυο εικόνες τα γεμίζει η ατμόσφαιρα και η γοργότητα της εναλλαγής, γοργότητα τόση ώστε να δίνει εντύπωση ενιαία, όπως ακριβώς γίνεται στην εναλλαγή των φωτογραφιών μιας κινηματογραφικής ταινίας». ²¹

Αντιστοιχίες σημαδιακές: η νατουραλιστική πεζογραφία αντλεί δυνάμεις από τη φωτογραφία του περασμένου αιώνα· ο κοσμοπολιτισμός από τον κινηματογράφο των αρχών του αιώνα μας. Κύριος σκοπός: να επιτευχθεί μια κάποια μετάδοση από την ακινησία στην κίνηση. Να γιατί η κοσμοπολιτική πεζογραφία εμφανίζεται επίμονα ως αντίδραση στην ηθογραφική στασιμότητα. Επομένως, αρκεί ν' αντιστρέψουμε τα κύρια ηθογραφικά δεδομένα (ελληνικό χωριό ή συνοικία, φτώχεια, στατικότητα, επανάληψη, ανθρωπίνη στέρηση κλπ.), για να βρεθούμε αυτομάτως σε περιβάλλον τυπικά κοσμοπολιτικό (ευρωπαϊκή μεγαλούπολη, πολυτέλεια, κίνηση, εναλλαγή, διασκέδαση κλπ.). Οι δύο όψεις του ίδιου νομίσματος.

Με αυτόν τον τρόπο όμως η ποιότητα δεν είναι παρά μόνο ένας κινούμενος στόχος ή μια μηχανιστική αντιστροφή της ποσότητας. «Όπως η αντιπολεμική λογοτεχνία στάθηκε μια διαμαρτυρία ενάντια στον πόλεμο, η κοσμοπολιτική λογοτεχνία που την επακολούθησε [sic], στάθηκε σαν ένα σάλπισμα προς τη ζωή». ²² Σάλπισμα προς τη ζωή; Θα λέγαμε σωστότερα: προς τη «μεγάλη ζωή». Γιατί το ζήτημα εδώ είναι να ικανοποιηθεί πριν απ' όλα μια ανάγκη εκτόνωσης, όπως αυτή που υπήρξε το πρώτο «ελατήριο» για τις κοσμοπολιτικές επιδόσεις του Άγγελου Δόξα, δηλαδή «μια τάση φυγής, που δημιουργήθηκε από τη στέρηση της προσωπικής ελευθερίας, τις ταλαιπωρίες της ψυχής, τους κινδύνους της ζωής, στο διάστημα έξι χρόνων που το πέρασα σε μια πολεμική ατμόσφαιρα, στρατιώτης που γύριζα σε αλληλο-

20. Απ. Σαχίνης, *ό.π.*, σ. 78.

21. Άγγελος Δόξας, *ό.π.*, σ. 248.

22. *Αυτ.*, σ. 255.

διάδοχα πολεμικά μέτωπα με αντιφατικές πολεμικές περιπέτειες και πλήθος από εναλλασσόμενες οδυνηρές εικόνες». ²³ Στο μέτρο όπου αυτή η ανάγκη εκτόνωσης αποτελεί γενικότερο αίτημα και συνδέεται άμεσα με τις απαιτήσεις του νεοελληνικού μικροαστισμού, η κοσμοπολιτική πεζογραφία έχει λόγο υπάρξεως, όπως έχει και την επιτυχία της σίγουρη (και εύκολη), χάρι στο μαγικό λεξιλόγιό της: τζαζ, καμπαρέ, γκαρσόν, σαμπάνια, ούισκυ, κοκτέιλ, τρένο, κοκότα, ντάνσιγκ κλπ. Αδιάφορο αν τέτοιοι μοντερνισμοί καλύπτουν μόνο μια εντυπωσιακή επιφάνεια που αλλάζει διαρκώς και που κινείται ταχύτατα, παρασέρνοντας και εξαφανίζοντας τα πάντα, ακόμα και την ίδια την κοσμοπολιτική πεζογραφία.

Για να εξηγήσουμε: μιλώ, φυσικά, για μια κοσμοπολιτική πεζογραφία τύπου 'Αγγελου Δόξα. Γιατί κι εδώ το φαινόμενο (παρακάμπτουμε, εννοείται, την ποιητική περιοχή) παρουσιάζει τόση ποικιλία που, αν θέλαμε να το δούμε στην ολότητά του, θα έπρεπε να περιλάβουμε, ανάμεσα σε άλλα, και πεζογραφήματα όπως η *Βάρδια* του Καβδαδία, οι *Ακυδέρητες πολιτείες* του Τσίρκα ή *Ο Μέγας Ανατολικός* του Εμπειρίκου.

Για την ώρα όμως, ξαναγυρίζοντας στον μεσοπόλεμο, θα ήθελα να υπογραμμίσω τη σύγκλιση της κοσμοπολιτικής πεζογραφίας με το λογοτεχνικό είδος που συνηθίζουμε να ονομάζουμε *ταξιδιωτικές εντυπώσεις*. Τι καθορίζει, τελικά, και νομιμοποιεί τη σύγκλιση αυτή; Ασφαλώς ο κοινός θεματικός άξονας: το ταξίδι. Έπειτα, τα τεκμήρια που προσφέρονται ακόμα και εμπειρικά: οι κοσμοπολίτες είναι και ταξιδευτές· οι ταξιδευτές είναι και κοσμοπολίτες. Αν μείνουμε στον ελληνικό μεσοπολεμικό χώρο, θα δούμε ότι, πολύ συχνά, οι εκπρόσωποι της κοσμοπολιτικής λογοτεχνίας δεν παραλείπουν να καλλιεργούν και το ταξιδιωτικό είδος. Αδιάφορο αν ανάμεσα στα δυο είδη υπάρχουν αποστάσεις σημαντικές.

Προσθέτω ακόμα ότι αυτές οι μετακινήσεις, τουριστικές ή κοσμοπολιτικές, πραγματικές ή φανταστικές, οδηγούν εντελώς φυσικά προς τη Δύση — σπανιότερα προς την Ανατολή (Φ. Κόντογλου) —, ενώ οι ταξιδιώτες, Έλληνες κατά κανόνα, μπορούν κάποτε να είναι και ξένοι που έρχονται στην Ελλάδα (Μ. Καραγάτσης). Πρόκειται, με δυο λόγια, για διαδικασίες συγχρωτισμού. Μόνο που οι διαφορές υποσκελίζουν τις ομοιότητες. Γιατί αλλαγή του χώρου σημαίνει ουσιαστικά αλλαγή του ηθογραφικού σκηνοτικού: αυτό που κυριαρχεί δεν είναι πια το γνώριμο, το επαναλήψιμο ή το ανεπίμεικτο, αλλά το άγνωστο, το αλλόκοτο, το διαφορετικό. Οι ρομαντικές (νεορομαντικές καλύτερα) γέφυρες οδηγούν προς την περιπέτεια, επιταχύνοντας τη λειτουργία της αφηγηματικής μηχανής.

Από την άλλη μεριά, η μεταβατικότητα της εποχής φανερώνεται και στη γλώσσα. Οι ενδείξεις είναι πολλές: ξεπέραςμα της ψυχαικής ορθοδοξίας, παραχωρήσεις στην καθαρεύουσα, γλωσσική αδιαφορία, εισβολή νέου λε-

23. Αυτ., σ. 243.

ξιλογίου ανατολικής και δυτικής προέλευσης, αμφισημίες. Ο κοσμοπολιτισμός, λέξη αμφίβολης ιδεολογικής καθαρότητας, συνδέεται συνήθως με άλλες παρόμοιες, όπως διεθνισμός, ευρωπαϊσμός, πρωτοπορία, μοντερνισμός, συγχρονισμός. Πού οδηγούν αυτοί οι μαγικοί όροι; Συχνότερα, στην παραδοσιακή αντίθεση του ξένου και του ντόπιου, εκεί δηλαδή όπου προβάλλουν συμμετρικά, ως ιδεολογικό αντίπαρο, οι εξίσου μαγικοί όροι εθνισμός, ελληνοκεντρισμός, ελληνικότητα, παράδοση κλπ.

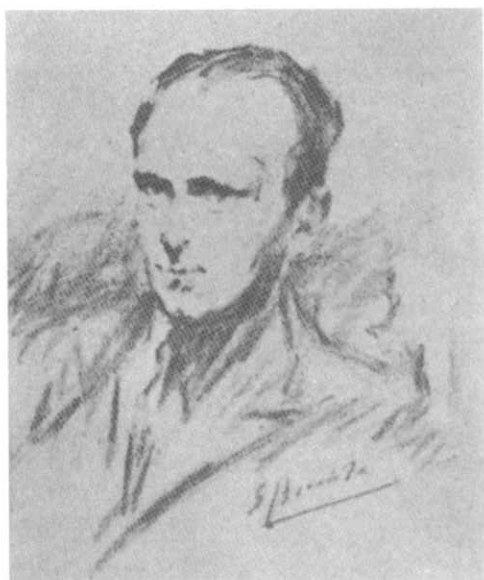
Βρισκόμαστε λοιπόν πάντοτε στο ίδιο σημείο. Οι λέξεις αλλάζουν· το διχοτομικό πρόβλημα παραμένει. Στα 1926-1927 η συζήτηση για τις σχέσεις του νεοελληνικού με τον δυτικό πολιτισμό ξαναρχίζει (ή, καλύτερα, συνεχίζεται). Από το ένα μέρος, οι Αιωνιστές, δηλαδή ο Λίνος Καρζής ή ο Γρ. Ξενόπουλος· από το άλλο, οι Συγχρονιζόμενοι, δηλαδή ο Άλκης Θρύλος ή ο Πέτρος Χάρης. Οι πρώτοι υπερασπίζονται τις ελληνοκεντρικές αξίες του Περικλή Γιαννόπουλου και του Ίωνα Δραγούμη (ηθογραφία, δημοτικό τραγούδι, λαϊκός πολιτισμός κλπ). Οι δεύτεροι ζητούν ένα άνοιγμα των πνευματικών μας συνόρων. «Ο Έλληνας δημιουργός θ' αντλήσει πολλά κι από τα ελληνικά μοτίβα κι από την ελληνική ψυχοσύνθεση μα δεν θα σχηματίζει μόνο μ' αυτά την ουσία του έργου του. Η ελληνικότητα θα δίνει έναν ιδιαίτερο χαρακτήρα σ' ένα έργο παγκόσμιο». Ή, ακόμα: «Ανήκομε οργανικά στην Ευρωπαϊκή οικογένεια που παρουσιάζει ανάμεσα στα μέλη της διαφορές εντελώς επουσιώδεις».²⁴ Έτσι, επιχειρώντας έναν απολογισμό της λογοτεχνικής κίνησης του 1927, ο Κλέων Παράσχος βλέπει τους Έλληνες λογοτέχνες χωρισμένους σε δυο στρατόπεδα: των ιδεαλιστών και των αντιιδεαλιστών:

«Αυτή είναι η μια διαίρεση. Αλλ' υπάρχει και άλλη, σε μερικά μόνον άτομα συναφής με την πρώτη, όχι και σ' όλους όμως: η διαίρεση στους ευρωπαϊζοντας και στους ελληνοκεντρικούς (ας τους πούμε έτσι). Οι ιδεαλιστές δείχνουν τάσεις ελληνοκεντρικές, ενώ οι αντιιδεαλιστές ευρωπαϊζουν [...]».²⁵

Παρόμοια διχοτομικός είναι και ο χωρισμός των πνευματικών ανθρών σε Μοντέρνους και μη. Μοντέρνος: άλλη μια λέξη-κλειδί του μεσοπολέμου, γεμάτη θετικές και αρνητικές (υπερμοντέρνος, ultra μοντέρνος) αποχρώσεις. Στα 1930, η διαμάχη Κώστα Παρορίτη - Θράσου Καστανάκη για τη «μοντέρνα τέχνη» αποτελεί χαρακτηριστικό γεγονός. Συνοψίζω τα δεδομένα της. Σε μια κριτική του για το μυθιστόρημα του Καστανάκη *Στο χορό της Ευρώπης* (1929), ο Κ. Παρορίτης, ενώ παραδέχεται τα μορφικά προ-

24. Άλκης Θρύλος: «Η Ελλάδα γυρεύει τον εαυτό της»· *Φιλότεχνος Βόλου*, αριθ. 7, Φεβρουάριος 1927, σ. 200 και 204.

25. Κλ. Παράσχος: «Μια ματιά στην λογοτεχνική μας κίνηση του 1927»· ό.π., σ. 7. Σημειώνω ότι, λίγα χρόνια αργότερα, αναφερόμενος στη συζήτηση Α. Θρύλου - Α. Καρζή, ο Άγγελος Τερζάκης μιλάει για «διαμάχη κλασικισμού - κοσμοπολιτισμού»· *Νέα Εστία*, αριθ. 165, 1 Νοεμβρίου 1933, σ. 1170.



Πέτρος Χάρης (σχέδιο
Σπ. Βικάτου, 1938).

σόντα του έργου («κάτι νεωτεριστικό που πρώτη φορά βλέπουμε στη φιλολογία μας. Ύψος ευρωπαϊκό, μοντέρνο, ραφιναρισμένο. Ύψος μπριγιάντικο» κλπ.), αμφισβητεί όμως το κοινωνικό του «περιεχόμενο» και, γενικεύοντας, επικρίνει «το τρελλό κυνήγι της νέας μορφής» που μαρτυρεί τον «επιθανάτιο ρόγχο της αστικής τέχνης». ²⁶ Όταν ο Καστανάκης απαντά με επιστολή του υποστηρίζοντας πως το βιβλίο του ανοίγει «κάποιους δρόμους ψυχολογίας πέρα από τα τερτίπια των δημοσιογραφίσκων που οργιάζουνε σήμερα στη λογοτεχνία μας», ο Παρορίτης επανέρχεται για να καταδικάσει άλλη μια φορά τις έννοιες «αντικειμενική τέχνη» και «πρωτοπορία»:

«Κοντεύει, αγαπητέ Καστανάκη, να μας πνίξει ο μοντερνισμός και ο *Πρωτοπορισμός*. Κάθε νέος γραφιάς εννοεί σήμερα να είναι και πρωτοπόρος. Δεν του φτάνει να εκφράζεται απλά και λογικά. Πρωτοπορία, σου λέει. Και η αρλούμπα δίνει και παίρνει». ²⁷

Γνωστά πράγματα. Τίποτε το καινούριο. Πραγματικά, γύρω στα 1930, η *πρωτοπορία* είναι της μόδας. Ο Φώτος Γιοφύλλης εκδίδει περιοδικό με τον τίτλο *Πρωτοπορία*. Ας μην ξεχνούμε και τους *Πρωτοπόρους* (1930-1931) ή τους *Νέους Πρωτοπόρους* (1931-1936) της αριστεράς. Το ζήτημα είναι τι

26. Κώστας Παρορίτης: «Για τη μοντέρνα τέχνη»· *Ο Νουμάς*, αριθ. 7 (792), Απρίλης 1930, σσ. 98-99.

27. Κώστας Παρορίτης: «Και πάλι για τη μοντέρνα τέχνη»· ό.π., σ. 137.



Νικήτας Ράντος.

ακριδώς καλύπτουν οι λέξεις. Απαντώντας στον Παρορίτη, ο Καστανάκης δεν παραλείπει ν' αντιτάξει στην «επιπόλαιη και παιδιάτικη μόδα του μοντερνισμού» την «αιώνια μοντέρνα τέχνη» που φέρνει «το καινούριο αίμα και δασίζει τις πνευματικές παραδόσεις της ανθρωπότητας».²⁸ Νεοφώτιστος μαρξιστής, αυτήν την εποχή, ο Νικήτας Ράντος (Μ. Σπιέρος) παρεμβαίνει ορμητικά στη συζήτηση και προτείνει τη δική του (πολιτικοποιημένη απολύτως) διχοτομία: μοντέρνα τέχνη / προλεταριακή τέχνη.²⁹

Έτσι όλοι επιτελούν το χρέος τους παραβιάζοντας ανοιχτές πόρτες και (όταν αποφεύγουν το ψευδοδίλημμα ξενομανία / ξενοφοβία) επαναλαμβάνοντας συνήθως, ο καθένας με τον τρόπο του, γνωστά και χιλιοειπωμένα συνθήματα - επιχειρήματα. Άλλοι (ο Άγγελος Δόξας και ο Τέλλος Άγρας) προσπαθούν, τον ίδιο καιρό, από τις στήλες της *Νέας Εστίας*, ν' απαντήσουν στο ερώτημα αν «εχρεώκοπησεν η ποίηση». Όμως το πράγμα είναι ολοφάνερο: κάτι συμβαίνει. Κι όχι δέβαια επειδή το λογοτεχνικό μας μέλλον βρίσκεται στα χέρια του Παρορίτη, του Δόξα ή του Καστανάκη, αλλά επειδή κάποιο ρήγμα είναι ήδη αισθητό και κάποια κενά επισημαίνονται απ' όλους με τον φυσικότερο τρόπο: «Ύστερα παραπονιόμαστε που δεν έχουμε, λέει, ακόμα μυθιστόρημα!»³⁰

28. Θράσος Καστανάκης: «Η αιώνια μοντέρνα τέχνη»· *Ο Νουμάς*, αριθ. 12 (797), Οκτώβρης - Δεκέμβρης 1930, σ. 167.

29. Μ. Σπιέρος: «Προλεταριακή τέχνη»· *ό.π.*, σ. 9.

30. Θράσος Καστανάκης: *ό.π.*, σ. 166.

6. Το αίτημα της εσωτερικότητας

Όσοι μελετούν κάπως συστηματικότερα τα νεοελληνικά κείμενα, θα έχουν ασφαλώς προσέξει ότι η λέξη *εσωτερικός*, είτε ως επίθετο (εσωτερικός κόσμος, εσωτερικός άνθρωπος, εσωτερική ζωή κλπ.), είτε ως ουσιαστικό (εσωτερικότητα, εσωτερισμός), επανέρχεται επίμονα στον μεσοπόλεμο, υποδεικνύοντας μια περιοχή που προκαλεί ολοένα και μεγαλύτερο ενδιαφέρον.

Θα δώσω μερικά μόνο ενδεικτικά παραδείγματα. Στα 1921, ο Λέων Κουκούλας θεωρεί ως δεδομένο ότι η εποχή του συντελεί στη διαμόρφωση «ανθρώπων βαθυτέρων και πιο εσωτερικών».¹ Τρία χρόνια αργότερα, ο Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος αποφαινεται ότι «το διήγημα στον καιρό μας» έχει ως στόχο του «να εκφράζει την εσωτερική ζωή του τεχνίτη κατ' εξοχήν».² Την ίδια εποχή, δημοσιεύοντας ένα «κριτικό δοκίμιο» για την *Ποίηση στη ζωή μας* (1923) του Γιάννη Αποστολάκη, ο Τίμος Μαλάνος βρίσκει την ευκαιρία να τονίσει ότι η λογοτεχνία του ψυχαρικού δημοτικισμού «δε διαβάζεται για το λόγο που δεν είναι η έκφραση μιας ουσιαστικής εσωτερικότητας». Συμπέρασμα: «Οι λόγιοί μας αγνοήσανε τον μεγάλο τροφοδότη της τέχνης: τον εσωτερικό κόσμο».³

«Στα ελληνικά λογοτεχνικά βιβλία που κυκλοφόρησαν το 1927, βρίσκουμε πλούτο εσωτερικής ζωής;», ρωτάει, τον Ιανουάριο του 1928, ο Κλέων Παράσχος (για ν' απαντήσει, εννοείται, αρνητικά).⁴ Θυμίζω, ακόμα, και την περίπτωση του Γιώργου Θεοτοκά, δεδομένου ότι στο *Ελεύθερο πνεύμα* το έργο τέχνης ορίζεται ως «πλεόνασμα εσωτερικών δυνάμεων» και ως «ξεχειλίσιμα εσωτερικής ζωής», ενώ ο Ίων Δραγούμης επαινείται κυρίως για «τους εσωτερικούς αγώνες του» και χαρακτηρίζεται ως «ο πρώτος Έλληνας πεζογράφος που αισθάνθηκε την ύπαρξη του εσωτερικού ανθρώπου».⁵ Δυο χρόνια αργότερα, τον Φεβρουάριο του 1931, με το άρθρο του «Εσωτερικές έρευνες» στον *Νουμά*, ο συγγραφέας του *Ελεύθερου πνεύματος* προβαίνει σ' έναν πρώτο απολογισμό: η «άμεση στροφή προς τα προβλήματα του εσωτερικού ανθρώπου» έχει ήδη φανερωθεί με *Τα τετράδια του Παύλου Φω-*

1. Λέων Κουκούλας: «Εξ αφορμής της Ζωής αρρωσμεμένης»· *Μούσα*, αριθ. 8, Μάρτης 1921, σ. 128.

2. Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος: «Πέτρου Χάρη, *Η τελευταία νύχτα της γης*»· *ό.π.*

3. Τίμος Μαλάνος: «Γ.Μ. Αποστολάκη, *Η ποίηση στη ζωή μας*»· *Αργώ* Αλεξανδρείας, αριθ. 4-5, Δεκέμβριος 1923, σσ. 174-175.

4. Κλ. Παράσχος: «Μια ματιά στην λογοτεχνική μας κίνηση του 1927»· *ό.π.*, σ. 5.

5. Γιώργος Θεοτοκάς: *Ελεύθερο πνεύμα*· *ό.π.*, σσ. 31, 43, 70 και 72. Βλ. και το άρθρο του «Η λογοτεχνική σημασία της μορφής και του έργου του Ίωνος Δραγούμη»· *Νέα Εστία*, αριθ. 342, 15 Μαρτίου 1941, σ. 251, όπου επαναλαμβάνεται η ίδια γνώμη: «Ο Ίων Δραγούμης είναι χρονολογικά ο πρώτος πεζογράφος μας που συνειδητοποίησε τη σημασία, τον πλούτο, το βάθος του εσωτερικού ανθρώπου».



Ίων Δραγούμης.

τεινού (1930) του Στέλιου Ξεφλούδα. Και δεν χρειάζονται, από εδώ και πέρα, άλλα παραδείγματα. Αρκεί να θυμηθούμε μόνο την περίπτωση των *Μακεδονικών Ημερών* (1932-1939) της Θεσσαλονίκης. Στα 1938, μια έρευνα του περιοδικού αυτού με τον τίτλο «Η νεοελληνική λογοτεχνία στα τελευταία είκοσι χρόνια» περιλαμβάνει, ανάμεσα σε άλλα, και το ερώτημα (που δέχεται καταφατικές απαντήσεις): «Απασχολήθηκε η μεταπολεμική λογοτεχνία μας με την έρευνα του εσωτερικού ανθρώπου;» Είναι η στιγμή των απολογισμών. Την ίδια χρονιά δημοσιεύεται στα *Νεοελληνικά Γράμματα* και το αξιόλογο δοκίμιο του Δ. Νικολαρεϊζή «Το μυθιστόρημα των νέων και η παράδοση του εσωτερισμού».

Στροφή προς τα μέσα, λοιπόν, ενδοσκόπηση, αυτοσκοπία, αυτοανάλυση. Ο χώρος γίνεται κλειστός: χώρος του πρώτου προσώπου, της αυτοβιογραφίας, του ημερολογίου. Πού οφείλονται τέτοιου είδους επίμονες δυθομετρήσεις; Ασφαλώς η απάντηση δεν είναι απλή, και τα «πολλαπλά αίτια» του Κ.Θ. Δημαρά μπορούν κι εδώ, άλλη μια φορά, να δείξουν την αξία τους. Έτσι θα βλέπαμε, πρώτα-πρώτα, αυτήν την εσωτερική στροφή σαν ένα είδος αντίδρασης στην ηθογραφία, τον νατουραλισμό και τον ρεαλισμό. Ένα είδος αντίδρασης· δηλαδή μια φυγή από το επιφανειακό, το εξωτερικό και το μονοδιάστατο, μια κάθετη πορεία προς το άγνωστο, το αόριστο και το αβυσσαλέο, μια δυθοσκόπηση της ανθρώπινης ψυχής και ταυτόχρονα ένα παραμέρισμα του αντικειμένου από το υποκείμενο.

Ας μην ξεχνούμε ότι βρισκόμαστε στις καλύτερες ώρες της ψυχολογίας και της ψυχανάλυσης. Όταν, από τις αρχές του αιώνα μας, η ψυχογραφία

προτείνεται ως το αποτελεσματικότερο μέσο κατά της ηθογραφίας, το αίτημα είναι καταβάθος διπλό: η ανθρώπινη «ψυχή» χρειάζεται να τοποθετηθεί στο κέντρο του ενδιαφέροντος όχι μόνο ως προνομιακό αντικείμενο, αλλά και ως δραστικό υποκείμενο ή όργανο μελέτης.

Εξάλλου και η ευρωπαϊκή εμπειρία είναι αποφασιστική: αρκεί να σκεφθούμε λ.χ. την επιβολή του Ντοστογιέφσκι ή την ενόραση (intuition) του Bergson με την επίδρασή της σε συγγραφείς όπως ο Marcel Proust ή ο Albert Thibaudet. Το κλίμα αυτό (και η αναγκαιότητά του) εκφράζεται ωραία από τον Άγγελο Τερζάκη στα 1934:

«Η αληθινή τέχνη πάντα και παντού, συνειδητά ή ασύνειδα, στάθηκε αφαιρεση. Μετουσίωση του εξωτερικού κόσμου από τον εσωτερικό. Απολύτρωση του πλήθους μέσον του ενορατικού απόμου. Αν σε μιαν ορισμένη ιστορική στιγμή της απαρνήθηκε τον ίδιο της εαυτό, τούτο δε σημαίνει τίποτα. Αυτή τούτη η “πραγματικότητα” του δεκατονέννατου αιώνα είναι μια αφαιρεση και η πεζότερη, η στεγνότερη απ’ όλες. Μα οι δυνατότητες της ψυχής είναι άπειρες και ο ωκεανός της σκιάς ασύγκριτα μεγαλύτερος από το νησί του φωτός».⁶

Βέβαια, τα σημάδια της εσωστρέφειας αυτής έχουν ήδη φανερωθεί, από τα τέλη του περασμένου αιώνα, με τον συμβολισμό. Θα ξαναφανούν εντονότερα γύρω στα 1920. Καίρια στιγμή: τέλος και αρχή συνάμα. Τέλος της μεγαληγορίας και των αστραφτερών οραμάτων (ας πούμε απλουστεύοντας: του παλαμισμού και του ψυχαρισμού). Αρχή μιας χαμηλόφωνης πορείας. Ο κύριος στόχος της λογοτεχνίας, από εδώ και πέρα, είναι, θαρρείς, η εξάρθρωση του έπους και η αμφισβήτηση του ηρωισμού. Στο *Φως που καίει* (1922) του Κ. Βάρναλη συνδυάζεται ο πεζός με τον έμμετρο λόγο, όπως συνδυάζεται και η δραματική έκφραση με την λυρική· λείπει όμως (διόλου τυχαία) το επικό στοιχείο. Τι χρειάζονται τώρα οι μεγάλες, ανοιχτές εκτάσεις; Ο κλειστός χώρος επιβάλλει τη λογική του: χώρος της μοναξιάς και του χαμηλού τόνου, μπορεί να ευνοεί τη διαπροσωπική επικοινωνία, εκμηδενίζει όμως κάθε μορφή συλλογικής ζωής. Κυριαρχούν οι καταστάσεις φθοράς και διάβρωσης: ο συμπαγής και στέρεος «αντικειμενικός» κόσμος χάνει διαρκώς το βάρος του, το σχήμα του, το περίγραμμά του. Διαλύεται μέσα στο μισόφωτο και την ομίχλη. Αν δικαιούμαστε να διαπιστώνουμε, γύρω στα 1920, έναν ορισμένο «νεορομαντισμό» (γιατί όχι; δεν λείπουν ούτε οι άγονοι έρωτες ούτε οι θάνατοι των φθισικών), χρειάζεται ωστόσο να μην παραδλέσουμε και τις καθαρά συμβολιστικές ιδιομορφίες, αυτές δηλαδή που πιστοποιούν μια γενικότερη μείωση της έντασης. Ο Δ. Νικολαρεϊζης μιλάει για «ατονία».⁷ Τίποτε σαφέστερο. Θα μπορούσαμε επίσης να μιλάμε για υποθερμία ή για ζωικές δυνάμεις σε κάθετη πτώση.

6. Άγγελος Τερζάκης: «Η αγωνία του ρεαλισμού»· *Ρυθμός*, αριθ. 10, Ιούνιος 1934, σ. 308.

7. Δ. Νικολαρεϊζης: *Δοκίμια κριτικής*. Φέξης, Αθήνα 1962, σ. 206.



Φώτης Κόντογλου.

Είναι γνωστό ότι το κλίμα αυτό συνδέεται άμεσα μ' ένα συγκεκριμένο κείμενο: με το *Φθινόπωρο* (1917) του Κώστα Χατζόπουλου. Η σημασία του έχει υπογραμμιστεί αρκετά. Καταλληλότετος κριτής, ο Τέλλος Άγρας μας έχει αφήσει μια ενδιαφέρουσα μελέτη, όπου εξετάζεται με άνεση «το πρώτο, μα και το μοναδικό ελληνικό συμβολιστικό μυθιστόρημα, ως αυτή την ώρα».⁸ Ο ίδιος κριτικός ασχολείται και με τους κληρονόμους του *Φθινόπωρου*. Όλοι τους διηγηματογράφοι: Ν. Νικολαΐδης, Πέτρος Χάρης, Α. Παπαδήμας, Ν. Χάγερ Μπουφίδης, Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, Φ. Κόντογλου, Θ. Καστανάκης. Έτσι λοιπόν «το ελληνικό συμβολιστικό μυθιστόρημα είχε και συνέχεια – αλλά στο διήγημα και μόνο». Δεν είναι παράξενο; Κι όμως, εκτός από τον Κώστα Χατζόπουλο, υπάρχει και δεύτερος εμπνευστής των νέων διηγηματογράφων: ο Δημοσθένης Βουτυράς.

«Αυτός είναι ο προσυμβολιστής ο δικός μας [...] Γιατί, αλήθεια, ο Βουτυράς υπήρξε, τρόπον τινά, ο αγωγός του συμβολισμού: τον έφερε στην ελληνικήν ατμόσφαιρα και στην ελληνική ζωή. Τον προσάρμοσε, του έδωσεν έδαφος και πειθώ, του έδωσε τύπους».⁹

8. Τέλλος Άγρας: «Η συμβολιστική πεζογραφία και το *Φθινόπωρο* του Κ. Χατζόπουλου»· ό.π., σ. 514.

9. Αυτ., σ. 573. Θυμίζω εδώ ότι ο Κ. Παρορίτης αρνείται ταυτόχρονα τον Βουτυρά και «το συμβολικό ή το ιμπρεσιονιστικό διήγημα»· *Ο Νουμάς*, αριθ. 4 (783), Ιούλιος - Αύγουστος 1924, σ. 271.

Όταν γράφονται οι γραμμές αυτές, στα μέσα της δεκαετίας του 1930, ο μύθος του Βουτυρά έχει ήδη αρκετά ξεθωριάσει. Κι όμως, η μαρτυρία του Άγρα (που περισσότερο ερμηνεύει παρά διαπιστώνει) μας φέρνει πλησιέστερα προς το «πρόβλημα Βουτυρά». Ποιο ακριδώς είναι το πρόβλημα αυτό; Ο Άγγελος Τερζάκης το έχει περιγράψει με σαφήνεια: «Πώς κατορθώνει ένας συγγραφέας γεμάτος ελαττώματα, αισθητικά ανεξέλικτος, να επιβάλλεται στη νεολαία της εποχής του;».¹⁰

Επιμένω στο ερώτημα αυτό, γιατί το ουσιώδες, κατά τη γνώμη μου, δεν βρίσκεται τόσο στην ατομική περίπτωση Βουτυρά, όσο στις συλλογικές ανάγκες των συγχρόνων του: η (λογοτεχνική) προσφορά εδώ έχει νόημα στο μέτρο όπου ανταποκρίνεται σε μια ορισμένη (αναγνωστική) ζήτηση. Τι συμβαίνει λοιπόν; Το βέβαιο είναι πως ο συγγραφέας των *Αλανιάρηδων* βρίσκει απήχηση όχι μόνο σ'ένα ευρύτερο κοινό, αλλά και σε ορισμένους κύκλους νέων με αυστηρότερες λογοτεχνικές απαιτήσεις. «Η επιβολή του Βουτυρά στη νιότη της εποχής εκείνης πρέπει να θεωρηθεί κάτι το αναμφισβήτητο», δεβαιώνει ο Α. Τερζάκης.¹¹ Αρκεί μόνο να σκεφθούμε, για παράδειγμα, την έντονη παρουσία του στο περιοδικό *Μούσα* (1920-1923), όπου μάλιστα ο πεζός λόγος δεν παίζει πρωτεύοντα ρόλο.

Με τέτοιους όρους, για να το πω κάπως προκλητικά, το ζήτημα δεν είναι τι γράφει ο Βουτυράς, αλλά τι διαβάζει (ή τι θέλει να διαβάζει) το κοινό του. Τα τεκμήρια που διαθέτουμε δίνουν, πιστεύω, ικανοποιητικές απαντήσεις. Θα μπορούσε κανείς να τις συνοψίσει ως εξής: αυτό που, γύρω στα 1920, επαληθεύει τη συμβολιστική επιρροή και που εμφανίζεται ως πρωτοποριακό ιδεώδες ανοίγοντας τους δρόμους του φαντασιακού, δεν είναι η ηθογραφία ή ο ρεαλισμός, αλλά το αίτημα της εσωτερικότητας. Το *Φθινόπωρο* είναι ήδη ένα λαμπρό προηγούμενο. Σκορπίζει τη γοητεία του. Δεν έχει έρθει ακόμα η στιγμή όπου θα γραφτεί για τον Κ. Χατζόπουλο ότι «το καλλίτερο απ' όλα τα μυθιστορήματά του, το *Φθινόπωρο*, με θέμα μια παρέα ανθρώπων πολυλογάδων, χωρίς δράση, που κουδεντιάζουν αδιάκοπα για χίμαιρες, έχει κι αυτό περιβάλλον επαρχίας, όμως χωρίς γραφικότητα».¹²

Τέτοιες σαρωτικές κρίσεις ελάχιστη κατανόηση δείχνουν για τις ανάγκες του 1920. Κυρίως: ελάχιστα ερμηνεύουν την επιρροή του *Φθινόπωρου* και την παρουσία του «μύθου Βουτυρά». Γιατί το παράδοξο (που δεν είναι καταβάθος παράδοξο) βρίσκεται εδώ: σε μια στιγμή όπου η ιστορία επιβάλλει τον συμπαγή της όγκο και την τραγική συλλογικότητά της, ένα μεγάλο μέρος της λογοτεχνίας μας ζητάει διέξοδο στη φυγή, ιδιωτεύοντας

10. Άγγελος Τερζάκης: «Δημοσθένης Βουτυράς»· ό.π., σ. 1016. Πρέπει όμως να σημειωθεί ότι το ερώτημα αυτό το είχε διατυπώσει και ο Γρ. Ξενοπούλος στη μελέτη του «Το διήγημα και ο κ. Βουτυράς»· *Ο Νουμάς*, αριθ. 700, 5 Σεπτεμβρίου 1920, και αριθ. 701, 12 Σεπτεμβρίου 1920.

11. *Αυτ.*, σ. 1017.

12. Χρ. Έσπερας: *Το μυθιστόρημα*. Αθήνα 1940, σ. 78.

σε χώρους όπου η διάλυση μοιάζει ν' αγγίζει τα πάντα: τα πράγματα, τις ιδέες, τις μορφές. Στα 1917, χρονιά του *Φθινοπώρου*, δημοσιεύοντας την αξιολογότετη μελέτη του για τον Βουτυρά, ο Πέτρος Αλήτης δεν διστάζει να κάνει λόγο για «ρεαλιστικό συμβολισμό» και να υποδείξει ότι ο συγγραφέας των *Αλανιάρδων*, συγγραφέας με «ιδιόρρυθμη πρωτοτυπία», είναι «εμπρεσσιονιστής» και «πάρα πολύ υποκειμενικός». ¹³ Άλλωστε και ο Λέων Κουκούλας, για τον οποίο ο Βουτυράς είναι «ο πιο δυνατός εμπρεσσιονιστής τεχνίτης στον τόπο μας», προτείνει μian ανάγνωση συμβολιστικού χαρακτήρα:

«Η ακαταστασία της γλώσσας του, η ασάφεια της φράσεώς του, τα δυο κύρια ελαττώματα του Βουτυρά, ελαττώματα ύφους και μόνο, δεν ξέρει κανείς πώς ήταν δυνατόν να συγχιστούν με μian άλλη ασάφεια, ασάφεια καλλιτεχνική, που αποτελεί ένα από τα μεγαλύτερα προτερήματα του Βουτυρά». ¹⁴

Προσθέτω και τη σημαντική κατάθεση του Άγγελου Τερζάκη:

«Έδωσε διηγήματα φαινομενικά ανολοκλήρωτα, λογικά ασυγκρότητα, δίχως «αρχή, μέση και τέλος», μα που με την αποσπασματική τους αυτή μορφή ελευθερώνουν τις δημιουργικές δυνάμεις της φαντασίας, κεντρίζουν τη συγκίνηση με την υποβολή και προεκτείνουν το καλλιτεχνικό όραμα απεριόριστα, ίσως πάνω σ' όλη την έκταση της ζωής [...] Δεν τράδηξε το ενδιαφέρον του η υπόθεση. Στηρίχτηκε τις περισσότερες φορές, που είναι ίσως κ' οι καλλίτερές του, σε μια παρατήρηση ψυχολογική κι όχι σε μian «ιστορία» [...] Διαιστώθηκε τον τρόπο ν' ανοίγει προεκτάσεις με τη χρήση όχι του λόγου αλλά της τελείας. Δεν εξάντλησε το νόημά του. Αντί να εξιστορήσει, υπέδειξε. Αυτή είναι η συμβολή του.

Ό,τι του κατηγορούσαν για έλλειψη σχεδίου, ήταν απλούστατα ένα καινούργιο σχέδιο. Άλλωστε, δεν είναι αυτός μόνος που το εφάρμοσε. Όλοι οι «υποκειμενικά ρεαλιστές» συγγραφείς (ο όρος είναι του Πέτρου Αλήτη), κυρίως αυτοί που έδωσαν σ' απειράριθμα αποσπάσματα την αυτοβιογραφία τους (Γκόρκι), χρησιμοποίησαν ανάλογη μέθοδο». ¹⁵

Ανεξάρτητα από τις υπερβολές που περιέχονται σε τέτοιου είδους κρίσεις, οι πνευματικές ανάγκες των νέων του 1920 είναι φανερές: τα ζητούμενα συνδέονται με τις επιταγές του συμβολισμού και με τη διερεύνηση του εσωτερικού κόσμου. Αυτό που προέχει τώρα, μαζί με την αναδίπλωση της λογοτεχνίας στον εαυτό της, είναι, θά 'λεγες, η δημιουργία μιας μουσικής δωματίου. Το *Φθινόπωρο* έχει ήδη επιβάλει το μουντό, δόρειο κλίμα του (δόρειο, αν σκεφθούμε την παρουσία συγγραφέων όπως ο M. Maeterlinck και ο G. Geijerstam). Ο κώδικας είναι σαφής: ακύρωση της δράσης, κλει-

13. Πέτρος Αλήτης: «Δημοσθένης Βουτυράς· Γράμματα Αλεξανδρείας, αριθ. 38, Ιούνιος - Οκτώβρης 1917, σσ. 390, 391, 394, 395 και 400.

14. Λέων Κουκούλας: «Εξ αφορμής της Ζωής αρρωστέμενης»· ό.π., σσ. 129 και 130.

15. Άγγελος Τερζάκης: «Δημοσθένης Βουτυράς»· ό.π., σ. 1018.

στοί χώροι (και κλειστοί ορίζοντες), διάδρωση και φθορά, αρρώστια, μοίρα, θάνατος, υποταγή του αντικειμένου στο υποκείμενο, επανάληψη, μουσική. Να μιλήσουμε για μια προσέγγιση της πρόζας με την ποίηση; Το πράγμα θεωρείται κάποτε «ολοφάνερο». Στα 1933, μια έρευνα του περιοδικού *Ξεκίνημα* περιλαμβάνει, ανάμεσα σε άλλες, και την ακόλουθη ερώτηση: «Η σημερινή ποίηση, που τείνει ολοφάνερα ν' αφομοιωθεί με τον πεζό λόγο, σε τι προβλέπετε πως κινδυνεύει να εξελιχθεί μελλοντικά;»

Η ερώτηση δεν είναι παράλογη, ούτε και σχετίζεται μόνο με πρωτοποριακές εκδηλώσεις· αρκεί να σκεφθούμε ότι, από τις αρχές του αιώνα μας, ένα συγκεκριμένο «είδος», το πεζό ποίημα ή πεζοτράγουδο, βρίσκεται σε πλήρη εξέλιξη, επιδεδαιώνοντας, μαζί με την παρουσία του συμβολισμού, και την ανάγκη για εσωτερικότερες κατακτήσεις. Αλλά εδώ μ' ενδιαφέρει κάτι άλλο: η σμίκρυνση των λογοτεχνικών μορφών. Αν, στον ποιητικό χώρο, το πράγμα είναι φυσικό (ο λυρισμός δεν συμμαχεί συνήθως με την έκταση), στον χώρο της πεζογραφίας είναι, τουλάχιστο, αξιοπαρατήρητο. Επισημαίνω δυο γεγονότα που νομίζω πως μιλούν από μόνα τους: α) ότι ορισμένα πεζά είδη, όπως το χρονογράφημα και το διήγημα, συνδέονται άμεσα ή έμμεσα με τη «λογοτεχνία του τύπου», πράγμα που καθορίζει την (περιορισμένη) τους έκταση, και β) ότι το μυθιστόρημα της δεκαετίας του 1920, φτωχό σε ποσότητα, βρίσκεται, κατά κανόνα, στα χέρια των «παλιών».

Στα χέρια των «παλιών»· δηλαδή συγγραφέων όπως ο Κ. Θεοτόκης, ο Γρ. Ξενόπουλος, ο Γ. Δροσίνης (*Έρση*, 1922), ο Κ. Παρορίτης, ο Δ. Κόκκινος. Όταν, στα 1924, ο Εκδοτικός Οίκος Ζηκάκη προκηρύσσει διαγωνισμό μυθιστορήματος, βραβεύονται *Οι πρίγκηπες* του Θράσου Καστανάκη. Η σημασία τους υπογραμμίζεται από τον Απ. Σαχίνη:

«από τη μια μεριά αποτελούν το πρώτο μυθιστόρημα της μεσοπολεμικής γενιάς, εγκαινιάζοντας μια νέα περίοδο, αλλά και μια νέα παράδοση του νεοελληνικού μυθιστορήματος, και από την άλλη δάσιμα θα μπορούσαν να χαρακτηριζούν σαν το πρώτο αναλυτικό μυθιστόρημα (*roman d' analyse*) της πεζογραφίας μας. Γιατί στους *Πρίγκηπες* ό,τι ενδιαφέρει περισσότερο για το συγγραφέα και ό,τι θέλγει ιδιαίτερα τον αναγνώστη δεν είναι η εξωτερική δράση και η κίνηση των προσώπων μέσα στην καθημερινή και συχνά τόσο πολύπλοκη περιπέτεια της ζωής, όσο η εξονυχιστική και διεισδυτική παρακολούθηση της κίνησης που αργοκυλάει στα εσωτερικά στρώματα της ψυχής».¹⁶

Όπως και αν έχουν τα πράγματα, από το 1917 ως το 1924, δηλαδή από το *Φθινόπωρο* του «παλιού» Χατζόπουλου ως τους *Πρίγκηπες* του «νέου» Καστανάκη, το αίτημα της εσωτερικότητας παραμένει επιτακτικό. Οι ανάγκες δεν παραλλάζουν. Εκφρασμένες κάποτε με έργα μεγαλύτερης έκτασης

16. Απ. Σαχίνης: *Αναζητήσεις*, ό.π., σ. 57.

(αλλά αρκεί η έκταση για να καλύψει την έννοια *μυθιστόρημα*); δεν παύουν να εκδηλώνονται συνήθως με μικρότερες αφηγηματικές μορφές, ανάμεσα στις οποίες κυριαρχεί το διήγημα. Βέβαια, οι εξωτερικές συνθήκες είναι υπολογίσιμες. Στα 1930, ο Κλέων Παράσχος αποδίδει τη μυθιστορηματική δυσπραγία σε λόγους καθαρά υλικούς:

«Το μυθιστόρημα δεν αναπτύχθηκε αρκετά στην Ελλάδα, όχι γιατί λείπουν τα ταλέντα, αλλά γιατί — και αν υποθεθεί πως του περισσεύει χρόνος — διατάζει ο καθένας να γράψει κάτι που ή κινδυνεύει 99 τοις 100 να το τυπώσει ο ίδιος, ή, αν το “αναλάβει” εκδότης, να πάρει λιγότερα απ’ όσα θά ‘παιρνε από οιαδήποτε άλλη δουλειά».¹⁷

Σημειώνω πάντως ότι, δυο χρόνια νωρίτερα, ο ίδιος κριτικός έχει προβάλλει ουσιαστικότερες απαιτήσεις:

«Το διήγημα και το μυθιστόρημα, όση άνεση στη διήγηση και αν έχουν, όση κίνηση, όσο πλούτο επεισοδίων και “ευρέσεων”, δεν μπορούν να τραβήξουν το ενδιαφέρον μας σήμερα πια, αν δεν ξεσκεπάζουν τον εσωτερικό άνθρωπο, αν δεν είναι δηλαδή ψυχογραφικά».¹⁸

Ωστόσο, τέτοιου είδους αιτήματα δεν συνδέονται άμεσα με ό,τι ονόμασα παραπάνω «σμίκρυνση των λογοτεχνικών μορφών»; Στην ουσία, εξωτερικοί και εσωτερικοί λόγοι οδηγούν στο ίδιο αποτέλεσμα. Εξηγούμαι: ανάμεσα σε άλλες αιτίες, οι συμβολιστικές και ψυχογραφικές ανάγκες καθορίζουν αποφασιστικά την ποσότητα (όπως, άλλωστε, και την ποιότητα). Πώς θα μπορούσε να γίνει αλλιώς; Το ζητούμενο τώρα δεν είναι η ολική αναπαράσταση του αντικειμένου και η πλαστική εικονογραφία, ούτε η ανάπτυξη σε πλάτος, η σύνθεση, ή η πολυπρόσωπη αφηγηματική δομή. Είναι, απεναντίας, η ανάλυση, η αφαίρεση, η δημιουργία ατμόσφαιρας, η μουσική υποβολή, η πορεία σε βάθος. Όταν όλα χάνουν το περίγραμμά τους, όπως στους στίχους του Τέλλου Άγρα

*Η πολιτεία, καταχνιασμένη,
φεύγει, διαλυέται, ξεθυμαίνει*

θα ήταν περιέργο να μη συμβαίνουν ανάλογα πράγματα και στον πεζό λόγο. Η εσωτερικότητα έχει τις επιπτώσεις της: χαμηλή φωνή, υποτονικές καταστάσεις, πολλαπλές σμικρύνσεις (του χωροχρόνου, των προσώπων, των αφηγηματικών μεγεθών).

Φυσικά, αυτό το κλίμα εκφράζεται αποτελεσματικότερα με την ποίηση, και ο Δ. Νικολαρεϊζης δεν έχει άδικο παρατηρώντας κάπου ότι «το υποκει-

17. [Κλ.] Παράσχος: «Το λογοτεχνικό 1929»· *Νέα Εστία*, αριθ. 74, 15 Ιανουαρίου 1930, σ. 101.

18. Κλ. Παράσχος: «Μια ματιά στην λογοτεχνική μας κίνηση του 1927»· *ό.π.*, σ. 6.

μενικό στάθηκε ανέκαθεν η πατρίδα του λυρικού στίχου». Ξέρουμε όμως ότι, σε τέτοιες περιπτώσεις, οι ιδεολόγοι αγρυπνούν: όσο αναπόφευκτη και αν είναι η «εσωτερική» πορεία, δεν υπονομεύει ωστόσο τη συλλογικότητα, προβάλλοντας τον ατομικισμό, τη διάλυση και τη φθορά; Να λ.χ. ο Φώτος Πολίτης που αντιδρά με το άρθρο του «Υποκειμενική ποίησης» («Πολιτεία», 16 Μαΐου 1922) και που φανερώνει αμέσως τη σκέψη του παραθέτοντας τα λόγια του Γκαίτε προς τον Έκκερμαν:

«Όλοι οι οπισθοδρομικοί και οι φθίνουσες εποχές είναι υποκειμενικοί, ενώ τουναντίον έχουν αντικειμενικήν κατεύθυνσιν οι εποχές οι χωρούσαι προς πρόοδον. Η σημερινή εποχή μας είναι οπισθοδρομική, διότι είναι υποκειμενική».¹⁹

Αντίδραση που δεν μένει, φυσικά, αναπάντητη (αδιάφορο αν για «αντικειμενική» ποίηση είχε μιλήσει και ο Ροΐδης). Ο Κλέων Παράσχος λ.χ. επιτίθεται στον Φώτο Πολίτη με οξύτητα. Δημοσιογραφικές συζητήσεις χαμηλού επιπέδου, όπου, ως συνήθως, ξεκαθαρίζονται προσωπικοί λογαριασμοί, ενώ τα σοβαρότερα προβλήματα αντιμετωπίζονται με τον προχειρότερο τρόπο: οι απαντήσεις είναι εξίσου σαρωτικές με τις ερωτήσεις.

«Την τέχνη καθώς και όλα τ' άλλα ανεξαιρέτως ηθικά προϊόντα του ανθρώπου, τα χαρακτηρίζει ο υποκειμενισμός. Και ο πλέον ανώνυμος και ο ολιγώτερος ατομικός λαϊκός ποιητής δεν μπορεί να μην είναι υποκείμενο, άτομο από κάποιον έποψη. Δεν είναι υποκειμενικός ποιητής ο Όμηρος; Δεν εκφράζει μιαν ατομική, ατομικώτατη αίσθηση του κόσμου στα έπη του;»²⁰

Λίγους μήνες νωρίτερα, ένα άλλο άρθρο του Μ. Βάlsa με τον τίτλο «Υποκειμενική και αντικειμενική δημιουργία» κατέληγε στο ακόλουθο συμπέρασμα:

«αφού εκτιμήθηκαν στην πραγματική τους αξία ο υποκειμενισμός και ο αντικειμενισμός, η αντικειμενική τέχνη μπορεί να ορισθεί (αυτή δεν αποκλείει άλλους ορισμούς) ως εξής: διαφορετική ερμηνεία του έξω κόσμου κατά την αντίληψη των ποικίλων δημιουργικών "εγώ"».

Έτσι προσαρτάται ολοκληρωτικά στην μόνη αληθινή τέχνη, την υποκειμενική. Ο αντικειμενισμός δεν είναι παρά ένα παρακλάδι της».²¹

Περιτό να σημειωθεί, βέβαια, ότι το ουσιώδες δεν βρίσκεται σ' αυτούς τους ορισμούς. Βρίσκεται στο γεγονός ότι, γύρω στα 1920, η στροφή προς

19. Φώτου Πολίτη: *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τόμος τρίτος. Φιλολογική επιμέλεια Νίκου Πολίτη. «Ίκαρος», Αθήνα 1983, σ. 93. Βλ. και τα επόμενα άρθρα «Ο Γκαίτε και κάποιοι άλλοι» («Πολιτεία», 21 Μαΐου 1922), και «Οι χάρτινοι και οι ζωντανοί» («Πολιτεία», 30 Μαΐου 1922), *αυτ.*, σσ. 96-103.

20. Κλέων Παράσχος: «Δεν μπορεί να λέγει κανείς ό,τι θέλει, ούτε και στην Ελλάδα»· *Μούσα*, αριθ. 5 (29), Δεκέμβριος 1922, σ. 86.

21. *Μούσα*, αριθ. 7 (19), Φεβρουάριος 1922, σ. 108.

τον εσωτερικό άνθρωπο, κι ας εκφράζεται αδέξια με διχοτομίες του τύπου αντικειμενισμός/υποκειμενισμός, αποβαίνει όλο και περισσότερο αισθητή. Τα τεκμήρια που διαθέτουμε είναι πολλά. Σήμερα μάλιστα είναι περισσότερα. Λέω «σήμερα» εννοώντας, πριν απ' όλα, τα *Φύλλα ημερολογίου* του Ίωνα Δραγούμη, έργο που γνωρίσαμε στο σύνολό του μόλις τα τελευταία χρόνια (1985-1988). Οι αυτοαναλυτικές φροντίδες του δηλώνονται συχνά. Τον Σεπτέμβριο του 1895 (ο συγγραφέας είναι 17 ετών): «Κάθε πράξιν ή σκέψιν μου την αναλύω». Ή τον Ιανουάριο του 1900: «Ό,τι και να κάνω, θέλω να είνε αποτύπωμα της εσωτερικής ζωής μου». Ή τον Φεβρουάριο του 1901: «τίποτε δεν περνά χωρίς να αναλυθί». ²² Στην ουσία, έχουμε εδώ ένα πάρεργο που αναδεικνύεται σε έργο. Ο πολιτικός Δραγούμης, ο άνθρωπος της δράσης, είναι κάτι διαφορετικό (ίσως και κάτι περισσότερο) απ' ό,τι φαίνεται: ένας άνθρωπος της γραφής.

Θα επισημάνω δυο γεγονότα. Πρώτα το γεγονός ότι στα χρόνια 1925-1930, όταν κυκλοφορεί η συστηματική έκδοση των Απάντων του (κι εδώ η μαρτυρία του Γ. Θεοτοκά είναι πολύτιμη), «ξανάρχισαν να γίνονται συζητήσεις για το Δραγούμη σε ομίλους νέων Ελλήνων, στην Αθήνα και στα Πανεπιστήμια του εξωτερικού. Αυτοί όμως οι «μεταπολεμικοί» τον έδλεπαν διαφορετικά, αγαπούσαν κυρίως την αθεράτευτη ανησυχία της ψυχής του, τις αντιφάσεις του πνεύματός του, την εσωτερική του τρικυμία. Εξάλλου, τους συγκινούσε το λογοτεχνικό του ύφος στις καλές του στιγμές». ²³ Έπειτα, το γεγονός ότι το έργο του Ίδα θέτει ένα πρόβλημα ειδολογικού καθορισμού. Τι ακριβώς είναι τα διβλία *Μαρτύρων και ηρώων αίμα* (1907), *Σαμωθράκη* (1909) ή *Όσοι ζωντανοί* (1911); Μυθιστορήματα; Δοκίμια; Ή και τα δυο; Ή και περισσότερα από τα δυο; Στην ουσία, πρόκειται για κείμενα που περιέχουν ετερόκλητα υλικά: ημερολογιακές, αυτοβιογραφικές ή ταξιδιωτικές σημειώσεις, στοχασμούς, ιδεολογικές διακηρύξεις, διαλόγους-μονολόγους, περιγραφές, αφηγήσεις κλπ. Άλλοτε παραπέμπουν στον Nietzsche ή στον Barrès· άλλοτε στον Amiel ή τον Gide. Μια κεντρική συνείδηση, το διαρκώς αυτοαναλυόμενο «εγώ» του συγγραφέα, αποκαθιστά την ενότητά τους. Και κάτι ακόμα: υπογραμμίζει τις αντιθέσεις τους.

«Πρόκειται για το έργο ενός προδρόμου», γράφει ο Γ. Θεοτοκάς. ²⁴ Άλλα το έργο αυτό δημιουργεί με την άρνησή του. Υπονομεύοντας τις καθιερωμένες μορφές (το διήγημα, το μυθιστόρημα, τη μελέτη) εισάγει ένα είδος ενιαίας γραφής που είναι ταυτόχρονα και η αποθέωση της ρήξης, της αποσπασματικότητας και του κενού. Για τις χειρόγραφες σημειώσεις του Δραγούμη, ο αδελφός του και εκδότης του Φίλιππος παρατηρεί:

22. Ίων Δραγούμης: *Φύλλα ημερολογίου Α' (1895-1902)*. Επιμέλεια Θεόδωρος Ν. Σωτηρόπουλος. «Ερμής», Αθήνα 1988, σσ. 23, 56 και 115.

23. Γ. Θεοτοκάς: «Η λογοτεχνική σημασία της μορφής και του έργου του Ίωνος Δραγούμη» ό.π., σ. 248.

24. Αυτ., σ. 251.



Ειρήνη η Αθηναία
(σχέδιο Ρούμπου).

«Κατασταίνεται ακόμη φανερός από τες σημειώσεις αυτές και ο τρόπος, που έγραφε τα δημοσιευμένα από τον ίδιο διβλία του, το *Μαρτύρων και ηρώων αίμα*, το *Σαμοθράκη* και το *Όσοι ζωντανοί*· γιατί απ' αυτές πολλές χρησιμοποιήσε ως υλικό για τα διβλία κείνα, καμιά φορά σχεδόν κατά λέξη».²⁵

Να λοιπόν η συγγραφική «μέθοδος» του Ίδα. Όχι η συστηματική ανάπτυξη του θέματος, αλλά το ερέθισμα της στιγμής, ο πειρασμός του τυχαίου, το απρογραμματίστο, το συγκυριακό, το αποσπασματικό. Με δυο λόγια: η ημερολογιακή γραφή. Μια γραφή, ωστόσο, που με τη σειρά της υπονομεύει την τρέχουσα ημερολογιακή πρακτική, αφού δρίσκεται αρκετά μακριά από κάθε «αντικειμενική» παράθεση εξωτερικών συμβάντων.

Ανάλογη περίπτωση, η Ειρήνη η Αθηναία (που ο δεσμός της με τον Δραγούμη, ερωτικός και πνευματικός, δεν μπορεί ν' αμφισβητηθεί), μας δίνει ένα ακόμα δείγμα εσωτερισμού. Τα γνωρίσματά της είναι εύγλωττα: ημερολογιακή γραφή, εσωστρέφεια, συμβολιστικό ύφος, πορεία «από το πεζό ποίημα στο ποιητικό αφήγημα».²⁶ Καταλαβαίνουμε λοιπόν θαυμάσια την αμηχανία του Τέλλου Άγρα (και όχι μόνο του Τέλλου Άγρα) όταν πρόκειται να καθοριστούν ειδολογικά ορισμένα πεζογραφήματα σαν κι αυτά που περιέχονται στις *Εποχές* (1934). Τι το παράξενο, σε τελευταία ανάλυση; Κάποιες συγκεκριμένες ανάγκες δημιουργούν τις μορφές. Κάποιες άλλες, εξίσου συγκεκριμένες, τις διαλύουν.

25. Ίωνος Δραγούμη: *Έργα, Σειρά Β' Κοινωνικά - Πολιτικά, Ο ελληνισμός μου και οι Έλληνες (1903-1909), Ελληνικός πολιτισμός (1913)*. Αθήνα, Ιούλιος 1927, σσ. στ' - ζ'.

26. Βλ. άρθρο «Ειρήνη η Αθηναία», παρουσίαση - ανθολόγηση Άννας Κατσιγιάννη: *Η μεσοπολεμική πεζογραφία*, τόμος Γ'. Εκδόσεις Σοκόλη, Αθήνα 1992, σ. 372 κε.

7. Γενιές και σχολές: τα πρόσωπα ή τα κείμενα;

Στα 1984, δυο χρόνια πριν από τον θάνατό του, σε μια ραδιοφωνική συζήτησή του με τον Osvaldo Ferrari, ο J.L. Borges παρατηρούσε: «νομίζω πως το γεγονός ότι σκεφτόμαστε τη λογοτεχνία με τις έννοιες της σχολής ή της γενιάς αποτελεί μια κακή γαλλική συνήθεια».¹

Ακόμα και αν αγνοήσουμε την αξιολόγηση που περιέχει η λέξη «κακή», είμαστε πάντως υποχρεωμένοι να μην παραβλέψουμε τη λέξη «γαλλική» για την περιγραφικότητά της. Πραγματικά, δεν χρειάζεται ν' αποδείξουμε τα αυταπόδεικτα: οι έννοιες σχολή και γενιά, ανθηρές και στον τόπο μας ως σήμερα, οφείλουν την ευζωία και τη μακροζωία τους σε γαλλικές, κυρίως, πνευματικές επιχορηγήσεις. Θ' αναφέρω το γνωστότερο παράδειγμα: την επιρροή που άσκησε στη λεγόμενη γενιά του '30 ο Albert Thibaudet, συγγραφέας της *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours* (1936), όπου η γενιά χρησιμοποιείται στην πράξη με συγκεκριμένο τρόπο.

Ο Κ. Θ. Δημαράς μας έχει αφήσει στοχαστικές υποδείξεις:

«Για τους ιστορικούς των γραμμάτων, η γενιά είναι ένας βολικός τρόπος να διαιρούν τον χρόνο. Μπορούμε να πούμε ότι ξεκινάει από σχετικές παρατηρήσεις των Λατίνων συγγραφέων, αλλά ευσυστηματοποιήθηκε στους καιρούς μας. Είναι καλό εργαλείο μελέτης, υπό τον όρο να μην κάνουμε κατάχρησή του, δηλαδή να μην το χρησιμοποιούμε με αποκλειστικότητα».²

Ή ακόμα:

«Δεν νομίζω ότι πρέπει να υπερβάλλουμε την σημασία των γενεών. Η γενεά ως ενότητα στην έρευνα είναι κάτι χρήσιμο, δηλαδή επιτρέπει να διακοσμήι ο ερευνητής το υλικό το οποίο έχει, να το κατατάσσει, να το διατάσσει. Αλλά δεν πρέπει να δίνουμε μία υπερβατική σημασία στο πράγμα. Η γενιά αξίζει όσο είναι οι άνθρωποι τριάντα ετών, έως τα τριάντα τρία τους χρόνια, αφού κάθε αιώνας χωρίζεται σε τρεις γενιές. Από κει και πέρα δεν υπάρχει γενιά· υπάρχουν οι άνθρωποι, οι οποίοι εμεγάλωσαν μαζί, είδαν ταυτόχρονα τα ίδια φαινόμενα, επηρεάστηκαν την ίδια στιγμή από τις ίδιες εξωτερικές επιδράσεις, τους ίδιους νέους συγγραφείς και λοιπά, και κατόπιν επήραν ο καθένας το δρόμο του».³

1. J.L. Borges et Osvaldo Ferrari: *Borges en dialogue*. Traduit de l'espagnol (Argentine) par René Pons. Editions Zoé / Editions de l'Aube, 1992, σ. 131.

2. Κ.Θ. Δημαράς: «Η γενιά του '30»· «Το Βήμα», 3 Μαρτίου 1978. Βλ. και το άρθρο του Αντρέα Καραντώνη: «Ο Αλμπέρ Τιμπωντέ και ο Πωλ Βαλερύ για τον γαλλικό συμβολισμό»· *Νέα Εστία*, αριθ. 635, Χριστούγεννα 1953, σ. 174, όπου επισημαίνεται το γεγονός ότι «η μέθοδος του χωρισμού σε γενιές χρησιμοποιείται και σ' εμάς εδώ, αλλά πάλι με τρόπο νοθευμένο και αντικριτικό».

3. Κ. Θ. Δημαράς: «Δεν ενδιαφέρει η κορυφή αλλά οι μέσοι όροι»· *Διαβάζω*, αριθ. 53, Μάιος - Ιούνιος 1982, σσ. 58-59 [= *Συνεντεύξεις*. «Ερμής», Αθήνα 1986, σσ. 35-36].

Επισημάνσεις σωστές και χρήσιμες. Στον τόπο μας, ως γνωστόν, νομίζουμε συνήθως πως ο καλύτερος τρόπος να «σκεφτόμαστε τη λογοτεχνία» είναι να ομαδοποιούμε τους λογοτέχνες σύμφωνα με τα δεδομένα του ληξιαρχείου. Έτσι οι γενιές δίνουν και παίρνουν: γενιά του 1910, γενιά του 1914 (!), γενιά του 1920, γενιά του 1930 κλπ. Ένα τυχαίο γεγονός, ο τόπος και ο χρόνος γεννήσεως, αποβαίνει το καθοριστικότερο, αν όχι και το μοναδικό, κριτήριο για ν' αποτιμηθούν πνευματικές προσπάθειες δεκαετιών. Άλλοτε πάλι αυτές οι φροντίδες κατάταξης (λες και το πρόβλημα είναι να στεγαστούν οι γράφοντες σε συλλογικά όργανα σαν τα λογοτεχνικά σωματεία) οδηγούν σε άσκοπες ταλαιπωρίες, δεδομένου ότι τα ίδια πρόσωπα μεταφέρονται από γενιά σε γενιά, κατά το κέφι των μελετητών τους και των περιστάσεων. Πρόχειρο παράδειγμα η «γενιά του 1914»⁴ που παρουσιάζεται συχνά και ως «γενιά του 1920» ή ορισμένοι λογοτέχνες της «γενιάς του 1920» που έχουν ενσωματωθεί στη «γενιά του 1930».

Αφήνω τη σύγχυση που δημιουργούν τέτοιοι αδιευκρίνιστοι όροι: ο Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος λ.χ. και άλλοι μιλούν αόριστα για «γενιά του μεσοπολέμου».⁵ Χρειάζεται όμως να καταφύγουμε και πάλι στην εύγλωττη μαρτυρία του Γιώργου Θεοτοκά, ο οποίος γράφει στο ημερολόγιό του (22 Νοεμβρίου 1947):

«Η διάλεξή μου στο Αθήναιο με θέμα "Η λογοτεχνική γενεά του 1930". Πλήθος πατείς-με-πατώ-σε, κυρίως νεολαία. Δεν το λέω δημόσια, μα θυμούμαι καλά πως εγώ πρώτος μεταχειρίστηκα τον όρο *γενεά του 1930*. Συνειδητά και εκ προθέσεως προσπάθησα από καιρό να δημιουργήσω και να επιβάλω το μύθο του 1930 και τώρα βλέπω ότι κάτι κατόρθωσα. Η οριστική καθιέρωση του μύθου ήταν της ομιλίας μου ο σκοπός. Το κάνω αυτό γιατί πιστεύω πως μια πνευματική ζωή ανοργάνωτη και άστατη σαν τη δική μας έχει ανάγκη από τέτοιους μύθους [...].

Αν θυμούμαι καλά, μεταχειρίστηκα πρώτη φορά τον όρο *génération de 1930* σε μία γενική επισκόπηση της σύγχρονης ελληνικής λογοτεχνίας, που δημοσίεψα πριν από χρόνια στο περιοδικό *Europe*. Έτσι, με την αίγλη του Παρισιού, ο όρος είχε περισσότερη επιβολή».⁶

4. Βλ. Αδαμάντιου Δ. Παπαδήμα: *Η πορεία μιας γενιάς*. «Ωρίων», Αθήνα 1943, όπου (σ. 74) γίνεται λόγος και για το άρθρο του Κλ. Παράσχου «Η λογοτεχνική γενεά του 1914»· «Βραδυνή», Φεβρ. 1924.

5. Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος: *Τα πρόσωπα και τα κείμενα Β'*. «Οι εκδόσεις των φίλων», Αθήνα 1980², σ. 32. Στο άλλο άκρο, ο Κλέων Παράσχος κάνει λόγο για γενιές του 1912, του 1915, του 1920 και του 1925· *Νέα Εστία*, αριθ. 483, 15 Αυγούστου 1947, σσ. 1007-1008, και αριθ. 488, 1 Νοεμβρίου 1947, σσ. 1339-1340.

6. Γιώργος Θεοτοκάς: *Τετράδια ημερολογίου 1939-1953*. Εισαγωγή - επιμέλεια: Δημήτρης Τζιόδας. «Εστία», Αθήνα 1987, σσ. 627-628. Το άρθρο του Γ. Θεοτοκά «La littérature grecque au XX^e siècle» δημοσιεύεται στο παρισινό περιοδικό *Europe*, αριθ. 180, 15 Δεκεμβρίου 1937, σσ. 546-551.

Η ειλικρίνεια των παραπάνω γραμμών μου φαίνεται αφοπλιστική. Μύθος λοιπόν η γενιά του '30; Και ναι και όχι, μα την αλήθεια. Ναι, αφού η επιβολή της, κατά την ομολογία του ίδιου του Θεοτοκά, συνδέεται με ζωτικές ιδεολογικές ανάγκες. Όχι, αφού η παρουσία της αποτελεί αδιάψευστο ιστορικό γεγονός. Έτσι πορευόμαστε ως σήμερα με σχήματα μισοπραγματικά και μισοκατασκευασμένα. Ο μεσοπόλεμος; Συμβολή δυο λογοτεχνικών γενεών. Η πρώτη, του 1920: μια μίζερη, μικροαστική γενιά, σημαδεμένη από την μικρασιατική καταστροφή, από τον συμβολισμό και από τον καρωτακισμό. Η δεύτερη, του 1930: μια μεγαλοαστική, βενιζελική γενιά που πραγματοποιεί την ανόρθωση, συνδέοντας την παράδοση (Μακρυγιάννης, Θεόφιλος) με την υπερρεαλιστική πρωτοπορία και ανοίγοντας το δρόμο τόσο προς την Ευρώπη όσο και προς το Αιγαίο (γιατί με το Αιγαίο αναιρείται ταυτόχρονα το ηθογραφικό χωριό και το συνοικιακό περιβάλλον της πόλης). Αν προεκτείναμε περισσότερο τη λογική αυτών των σχημάτων, θα μπορούσαμε να προσγράψουμε στη γενιά του 1920 τη χαμηλόφωνη λυρική έκφραση, το πεζό ποίημα και το διήγημα, ενώ στη γενιά του 1930 την προσπάθεια για σύνθεση, το μυθιστόρημα και το δοκίμιο.

Ότι τέτοιες διχοτομικές συλλήψεις αποτελούν βολικά σχήματα που όμως μονοπωλούν καταχρηστικά τη λογοτεχνική παραγωγή του μεσοπολέμου, αποδεικνύεται και μόνο από την αποσιώπηση της προσφοράς συγγραφέων όπως ο Ξενόπουλος, ο Σικελιανός, ο Βάρναλης, ο Καζαντζάκης, ο Καβάφης κ.ά. Προσωποκεντρικές, οι συλλήψεις αυτές ευνοούνται κυρίως (γι' αυτό και ακμάζουν ως τις μέρες μας) από τον επαρχιακό χαρακτήρα μιας πνευματικής ζωής όπου κυριαρχούν οι ανάγκες επιβολής των ατόμων. Δεν έχει παρά ν' ανατρέξει κανείς στο σωτήριο έτος 1947, όταν, σε πλήρη εμφυλιοπολεμική περίοδο, ξεσπάει ο αμείλικτος πόλεμος των δυο λογοτεχνικών γενεών (βλ. κυρίως περιοδικό *Νέα Εστία*, τόμος 42ος, Ιουνίου - Δεκεμβρίου 1947). Από εδώ οι άνθρωποι του 1920: ο Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος, ο Πέτρος Χάρης, ο Άλκης Θρύλος, ο Κλέων Παράσχος. Από εκεί οι άνθρωποι του 1930: ο κύκλος των *Νέων Γραμμάτων* (που αποκαλείται από τους πρώτους «κλίκα») με επικεφαλής τον Α. Καραντώνη, τον Γ. Θεοτοκά και τον Γ. Σεφέρη. *Casus belli*, η γνωστή ανθολογία του Robert Levesque *Domaine grec* που, ενώ παραχωρεί τη μερίδα του λέοντος στον κύκλο των *Νέων Γραμμάτων*, αγνοεί εντελώς τους λογοτέχνες του 1920.

Όταν, στο τέλος της διαμάχης, ο Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος διατυπώνει ορισμένα συμπεράσματα, υποχρεώνεται να παραδεχτεί ότι «ο ίδιος φιλογηγικός αγώνας ξεσκέπασε τη θανάσιμη αντιπάθεια, που χωρίζει δυο λογοτεχνικές γενιές, τη γενιά του 20 και τη γενιά του 30».⁷ Φιλολογικός αγώνας; Το σωστότερο θα ήταν: αγώνας για την εξουσία. Γιατί το βασικό κίνητρο,

7. Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος: «Τα συμπεράσματα»· *Νέα Εστία*, αριθ. 490, 1 Δεκεμβρίου 1947, σ. 1463.

σε τέτοιες περιπτώσεις, όσο κι αν κρύβεται με διακηρύξεις «αρχών», «πνευματικού ήθους» κλπ., δεν παύει να είναι, κατά κύριο λόγο, η ανθρώπινη μεταοδοξία. Το ξέρουμε ήδη από τους θορυβώδεις ποιητικούς διαγωνισμούς του περασμένου αιώνα. Μέσα σε μια κλειστή κοινωνία χαμηλών πνευματικών στοχεύσεων, η «επιτυχία», αποκομμένη από τις ικανοποιήσεις που έχουν οι δημιουργοί υπηρετώντας το ιδανικό τους, συνδέεται άμεσα, αν όχι αποκλειστικά, με εφήμερες ανταμοιβές (βραβεία, έπαθλα, τιμές, τίτλους κλπ.). Έτσι οι γενιές εντάσσονται κι αυτές, πολύ συχνά, σε μια γενικευμένη εξουσιαστική προοπτική, όπου οι αυταρέσκεις μεταμφιέζονται σε «φιλολογικούς αγώνες», ενώ θριαμβεύει κι εδώ, όπως παντού, ο νόμος του νικητή και του νικημένου.

Όχι, βέβαια, πως οι διαφορές ανάμεσα στις γενιές είναι ανύπαρκτες, κάθε άλλο. Κάποτε μάλιστα φαίνονται τόσο ανάγλυφες, ώστε να επιχειρείται χωρίς δισταγμό η καταγραφή τους.⁸ Αξίζει, άλλωστε, να σημειωθεί και τούτο: ότι μια γενιά αρχίζει να υπάρχει από τη στιγμή όπου, στο ξεκίνημά της, αποκτά εσωτερική συνείδηση των ιδιομορφιών της και των στόχων της. Λέω «εσωτερική» με την έννοια μιας αυτογνωσίας που δεν επιβάλλεται έξωθεν, αλλά που προέρχεται από τους κόλπους της ίδιας της γενιάς. Ένα άτομο, μια ομάδα ή ένα περιοδικό μπορεί να παίξει πρωτεύοντα ρόλο, αρθρώνοντας έναν λόγο συλλογικό, δηλαδή δημοσιεύοντας, πολλές φορές, μια διακήρυξη αρχών (μανιφέστο) εν ονόματι όλων. Άλλοτε πάλι η πορεία της γενιάς εμφανίζεται προκαθορισμένη από την ιστορία. Στη Μούσα του 1922, αναφερόμενος στη γενιά του 1920, ο Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος παρατηρεί:

«Ας μη λησμονούμε όμως ποτέ, πως στην ποιητική αυτή γενιά έλαχε ένας δύσκολος κλήρος: το πλησίασμα της νέας μας τέχνης προς τις μεγαλύτερες λογοτεχνίες του καιρού μας, ο συγχρονισμός της προς τα ρεύματα που διασταυρώνονται σ' όλο τον πολιτισμένο κόσμο, η παρακολούθηση των νέων ιδεών, των νέων τάσεων, των νέων σχολών».⁹

Με λίγα λόγια, μπορούμε να σκεφθούμε ότι, σε συγκεκριμένες ιστορικές στιγμές, κάποιοι νέοι ξεκινούν ταυτόχρονα, επιχειρώντας να δώσουν απαντήσεις (κατά κανόνα νέες, αλλά όχι πάντοτε ταυτόσημες) στα προβλήματα

8. Βλ. λ.χ. το άρθρο του Τάσου Αθανασιάδη: «Η Γενιά του Τριάντα»· ό.π., σ. 1475 κε. Σε άλλες περιπτώσεις, τα πράγματα απλοποιούνται περισσότερο, όπως λ.χ. όταν η γενιά του '20 χαρακτηρίζεται ως «το περισσότερο γενιά ποιητών και κριτικών» και η γενιά του '30 ως «γενιά αφηγητών»: Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος: *Τα πρόσωπα και τα κείμενα*, Β' ό.π., σ. 19.

9. Ι.Μ. Π[αναγιωτόπουλος]: «Τα νέα διδλία»· Μούσα, αριθ. 2 (26), Σεπτέμβριος 1922, σ. 35. Ερώτημα: πότε και από ποιον πρωτοχρησιμοποιείται η έκφραση «Γενιά του 1920»; Υποθέτω ότι αυτό συμβαίνει γύρω στα 1940, μετά την επιβολή του όρου «Γενιά του 1930». Δεν θα παραξενευόμουν μάλιστα, αν διαπίστωνα ότι όσοι προωθούν την έννοια «Γενιά του '30» προωθούν ταυτόχρονα και την έννοια «Γενιά του '20».



Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος.

που θέτει η εποχή τους. Η γενιά, λοιπόν, παραπέμπει σ' ένα είδος κοινής αφετηρίας. Πόσο διαρκεί η συμπόρευση; Ασφαλώς όχι πολύ. Στο ημερολόγιο του Γιώργου Θεοτοκά υπογραμμίζω την περιγραφή μιας συνάντησης με τον Γιώργο Σεφέρη (16 Ιουνίου 1940):

«Διαπιστώσεις μας: Όλη αυτή η κίνηση της λεγόμενης γενεάς του 1930 πρέπει να θεωρηθεί ότι τελείωσε. Το ομαδικό εκείνο πνεύμα, που για να ολοκληρωθεί θα είχε ανάγκη τουλάχιστο από μια εικοσαετία, σταματά εδώ, δηλαδή έζησε ακριβώς δέκα χρόνια. Τώρα ο Πόλεμος σπάνει κάθε συνέχεια, ο καθένας μένει μόνος αντίκρυ στη μοίρα του όπως στην αρχή. Κάτι πήγαμε να κάνουμε, αλλά οι περιστάσεις δε μας ευνόησαν και διαλυόμαστε στα μισά του δρόμου».¹⁰

Διόλου παράξενο, τελικά. Γιατί η πνευματική δημιουργία είναι σαν τη γέννηση και τον θάνατο: μια πράξη μοναχική. Αργά ή γρήγορα, παίρνει ο καθένας τον δρόμο του (αν έχει δρόμο). Αλλιώς εξασφαλίζει μια θεσούλα στα γράμματα αναπαράγοντας τα τυπικά γνωρίσματα (και τα ελαττώματα) της γενιάς του: λ.χ. τη δημοσιογραφική κακογραφία (αν ανήκει στη λεγόμενη γενιά του 1920) ή τον ελληνολατρικό θαυμασμό για ασημαντότητες τύπου Περικλή Γιαννόπουλου (αν ανήκει στη λεγόμενη γενιά του 1930).

10. Γιώργος Θεοτοκάς: *Τετράδια ημερολογίου 1939-1953*, ό.π., σσ. 139-140.

Αλλά οι γενιές μας οδηγούν και κάπου αλλού: στις διακρίσεις ή/και προστριβές των «νέων» και των «παλιών». Διακρίσεις ή/και προστριβές πανάρχαιες, που δεν θα είχαν ίσως θέση εδώ, αν δεν δημιουργούσαν ζητήματα με τη συχνή μεσοπολεμική παρουσία τους. Γιατί το πρόβλημα υπάρχει· έστω και στο επίπεδο των ανθρωπινων συμπεριφορών. Από τις αρχές του αιώνα μας και κυρίως από τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο, κάποιοι «νέοι» αντιτίθενται επίμονα (τουλάχιστο περισσότερο ή όλο και περισσότερο επίμονα απ' ό,τι άλλοτε) σε κάποιους «παλιούς». Κάποτε δημοσιεύουν επιθετικά μανιφέστα (παράδειγμα ο Ν. Λαπαθιώτης) ή συγκροτούν εφήμερες οργανώσεις. Το σύνθημα «τόπο στους νέους», ακόμα κι όταν δεν διατυπώνεται ρητά, είναι ευνόητο. Η λέξη «νέος» (δεν συνδηλώνει αυτόματα την «ανανέωση»;) κυριαρχεί.¹¹

Δυο πράγματα, νομίζω, θα έπρεπε να προσεχθούν εδώ. Πρώτα - πρώτα, το γεγονός ότι το φαινόμενο αυτό συνδέεται άμεσα με τις ιστορικές περιστάσεις, που καθορίζουν την ποσότητα, την ποιότητα, αλλά και την ένταση και τη διάρκεια του. Στην αρχή της δεκαετίας του 1930, ο «νέος» Κ. Θ. Δημαράς σημειώνει: «Όλες οι εποχές γνωρίζουν, στα γράμματα ιδιαιτέρως, τον ανταγωνισμό αυτόν. Η δική μας όμως εποχή τον εγγώρισε με ιδιαιτέρα τραχύτητα, εξ αιτίας των ειδικών συνθηκών με τις οποίες ανατράφηκε η νέα γενεά. Ο πόλεμος και ο μακρύς μεταπόλεμος έσπασαν απότομα τους δεσμούς μας με τους παλαιότερους». Κι ακόμα: «Αλλά μια που είναι αδύνατη η τελική συνεννόηση, προς τι να εξακολουθούν οι άδικες αμοιβαίες κατηγορίες;».¹² Έπειτα, αξιοπαρατήρητο είναι το γεγονός ότι αυτές «οι άδικες αμοιβαίες κατηγορίες», που βρίσκουν πρόθυμη φιλοξενία στον τύπο, καλύπτουν ένα κενό, πιστοποιώντας μιαν αδυναμία για σοβαρότερες συζητήσεις. Όταν λ.χ. οι «παλιοί» Σπύρος Μελάς και Γρηγόριος Ξενόπουλος επικρίνουν τους «νέους» για την «κριτικομανία» τους και για τη διαίρεσή τους σε σχολές, ο «νέος» Κλέων Παράσχος απαντά με μια προχειρότητα ανάλογη προς τις κατηγορίες.¹³ Έτσι τα συμπεράσματα για την «παλιά διαφορά» των «παλιών» και των «νέων» διατυπώνονται με χαρακτηριστική ευκολία:

«Ο αγώνας των, συνεπόμενα, δεν είναι αγώνας ιδεολογικός, αγώνας ριζικών πνευματικών αντιθέσεων, αλλά αγώνας μικρός, τάπεινός και ανάξιος. Αγώνας για τα ονοματάκια και τις μικροφιλοδοξίες».¹⁴

11. Βλ. σχετικά Φώτης Δημητρακόπουλος: *Η πρωτοποριακή κίνηση του 30 και το μυθιστόρημα*. Καστανιώτης, Αθήνα 1990, σ. 35 κε.

12. Κ.Θ. Δημαράς: «Απάντηση σε μερικές έρευνες»· *Νέα Εστία*, αριθ. 155, 1 Ιουνίου 1933, σ. 622.

13. Κ. Παράσχος: «Παλαιοί και νέοι»· *Μούσα*, αριθ. 1 (13), Αύγουστος 1921, σ. 6.

14. Ανυπόγραφο άρθρο «Σκέψεις και γνώμες»· *Λογοτεχνική Επιθεώρηση*, αριθ. 2, Μάρτης 1927, σ. 17.



Κλέων Παράσχος.

Τέλος, οι *σχολές*: συλλογικά φαινόμενα που, κατά το υπόδειγμα του 19ου αιώνα (Επτανησιακή σχολή, Αθηναϊκή σχολή), μεταφέρουν το κέντρο βάρους στον χώρο. Αλλά κι εδώ οι συγχύσεις δεν λείπουν: πολύ συχνά οι *σχολές* ταυτίζονται με ό,τι θα ονομάζαμε *ρεύματα*, *κινήματα* ή *τάσεις*. Στον *Πυρσό* του 1918, ένα συντομότατο και ατεκμηρίωτο άρθρο σπεύδει να διακρίνει, ανάμεσα στους νέους, «δυο ποιητικές ομάδες, δυο *σχολές*»: τους νεοκλασικούς και τους νεορομαντικούς.¹⁵ Δέκα χρόνια αργότερα, ο Κλέων Παράσχος επανέρχεται στο ίδιο ζήτημα:

«Αλλ' αν υπάρχουν οπωσδήποτε ρεύματα ιδεών στη σημερινή Ελλάδα, υπάρχουν τάχα και καθαρά ξεχωρισμένες ομαδικές καλλιτεχνικές τάσεις και *σχολές*; Δεν το πιστεύω. Κάθε λογοτέχνης στην Ελλάδα, όταν αρχίζει οπωσδήποτε να λυτρώνεται από τις μιμήσεις και να μορφώνει δική του προσωπικότητα, καλλιεργεί και δική του τάση, δημιουργεί – δάσκαλος και μοναδικός μαθητής του συγχρόνως – και δική του *Σχολή*».¹⁶

Κι όμως, λίγα χρόνια αργότερα, η *σχολή* επανέρχεται στο προσκήνιο ως συλλογική πραγματικότητα με συγκεκριμένο τοπικό χαρακτήρα· εννοώ

15. Λογοτέχνης: «Δυο ποιητικές σχολές»· *Πυρσός*, αριθ. 15 και 16, Νοέμβρης - Δεκέμβρης 1918, σσ. 56-57.

16. Κλ. Παράσχος: «Μια ματιά στην λογοτεχνική μας κίνηση του 1927»· *ό.π.*, σ. 8.

τη λεγόμενη «Σχολή της Θεσσαλονίκης». Τα γεγονότα είναι γνωστά. Με κύριο όργανο το περιοδικό *Μακεδονικές Ημέρες* (1932-1939, 1952-1953) και με έδρα τη μακεδονική πρωτεύουσα, μερικοί νέοι λογοτέχνες, που δεν είναι όλοι Μακεδόνες αλλά ούτε όλοι λογοτέχνες, από τις αρχές της δεκαετίας του 1930 προσανατολίζονται σταθερά προς την ξένη πρωτοπορία, μεταφράζουν «μοντέρνους» συγγραφείς (Μ. Proust, V. Woolf, F. Kafka κ.ά.), ενδιαφέρονται θεωρητικά και πρακτικά για τον «εσωτερικό μονόλογο», δίνουν σαφή δείγματα νεοτερικής γραφής και, με δυο λόγια, εγγράφονται δικαιωματικά σ' αυτό που ο Δ. Νικολαρεΐζης ονόμασε «παράδοση του εσωτερισμού». Πεζογράφοι οι περισσότεροι και γνώστες των ευρωπαϊκών λογοτεχνικών πραγμάτων (Στέλιος Ξεφλούδας, Γιώργος Δέλιος, Αλκιβιάδης Γιαννόπουλος, Ν.Γ. Πεντζίκης), εμφανίζουν, παρά τις βασικές διαφορές τους, αρκετές ομοιότητες· ιδίως κοινές φυγόκεντρες τάσεις. Τι περισσότερο χρειάζεται για να φανούν ότι αποτελούν σχολή;

Πραγματικά, από τα μέσα της δεκαετίας του 1930 ως τις μέρες μας, η συζήτηση για τη λεγόμενη «Σχολή της Θεσσαλονίκης» συνεχίζεται επίμονα.¹⁷ Γιατί σχολή; Και γιατί όχι σχολή; Συνήθως, ούτε από τους οπαδούς ούτε από τους αρνητές του όρου δίνονται ικανοποιητικές εξηγήσεις. Εννοείται βέβαια ότι οι δεύτεροι αποτελούν τη συντριπτική πλειοψηφία (πράγμα που δεν εμποδίζει, πάντως, τη «Σχολή της Θεσσαλονίκης» να επιζεί έστω και κλεισμένη μέσα στα εισαγωγικά της). Άλλοτε πάλι κυριαρχούν τα υποκατάστατα. Κάποιοι (παράδειγμα ο Τέλλος Άγρας) χρησιμοποιούν τον όρο *κύκλος*· άλλοι μιλούν για *ομάδα*, *συντροφιά* κλπ.¹⁸ Η νεοελληνική αοριстіα, όπως θα έλεγε ο Ψυχάρης.

Φυσικά, δεν έχω πρόθεση ν' ασχοληθώ εδώ συστηματικά με ό,τι, κατά τον μεσοπόλεμο, και με κριτήρια τοπικά ή/και τοπικιστικά, εμφανίζεται ως «σχολή»: «Σχολή της Ρούμελης»,¹⁹ «Αιγαιοπελαγίτικη σχολή» κλπ. Επιστρέφω λοιπόν στην αφετηρία μου: στη φράση του Borges που παρέθεσα στην αρχή. Τι σημαίνει, αλήθεια, «σκεφτόμαστε τη λογοτεχνία»; Ίσως, απλούστατα: ότι την αντιμετωπίζουμε σαν ένα ανοιχτό πεδίο σημασιών όπου, περισσότερο από τα πρόσωπα, μετρούν τα κείμενα. Ίσως, επίσης: ότι τα κείμενα αποτελούν το ασφαλέστερο μέσο για να προσεγγίσουμε τη λογοτεχνία ως λογοτεχνία, δηλαδή για να συλλάβουμε τις δυνατότητες και τα όριά της. Ίσως, τέλος: ότι οι διακειμενικές σχέσεις, ουσιαστικότερες από τις διαπροσωπικές, διαθέτουν τον δικό τους, εντελώς διαφορετικό και ασύμδατο, χωροχρόνο.

17. Βλ. Αглаίας Κεχαγιά - Λυπουρή: Το περιοδικό *Μακεδονικές Ημέρες* (1932-1939, 1952-1953). Θεσσαλονίκη 1986, όπου και χρησιμότερες βιβλιογραφικές και άλλες πληροφορίες.

18. Αυτ., σ. 65 κε. Βλ. και όσα σημειώνω για τους όρους αυτούς στο βιβλίο μου *Ο λόγος της απουσίας*. Αθήνα 1992, σσ. 322-323. Προσθέτω εδώ ότι, ήδη στον 19ο αιώνα, ο Sainte-Beuve χρησιμοποιεί τον όρο «groupe littéraire».

19. Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος: *Τα πρόσωπα και τα κείμενα*, Β' ό.π., σ. 24.

«ΜΑΝΙΦΕΣΤΟ ΔΙΑΜΑΡΤΥΡΙΑΣ
ΑΠΟ
ΠΟΙΗΤΕΣ, ΛΟΓΟΤΕΧΝΕΣ ΚΑΙ ΚΑΛΛΙΤΕΧΝΕΣ

“Υστερ’ από τόσους πολύχρονους αγώνες, μελέτη επιστημονική, πείρα κ’ εφαρμογή σ’ όλα τα είδη του λόγου, είκοσάχρονη επικράτηση της Δημοτικής μας γλώσσας πέρα και πέρα στη Λογοτεχνία, αλήθεια της δύναμης του λαού που τη μιλεί, τη ζή, και τη μεταχειρίζεται, —εντύπωση μās κάνει νά ξανάρχουνται μέ πιχειρήματα τριμένης αξίας, μέ γνώμες παλιές, κρίσεις στηριγμένες σέ άτομικά γοῦστα, καθηγητές στο Πανεπιστήμιο της γνώσης και της δουλειās του κ. Ν. Πολίτη, και νά γνωματεύουνε δογματικά, αμφισβητώντας τήν πίστη πρὸς τή γλωσσική ἀναγέννηση, τό σημαντικότερο πνεματικό δρόμο πού περπάτησε τό Ἕθνος τά τελευταία χρόνια, ξαναβρίσκοντας ἐκεῖ τή χαμένη και παραστρατισμένη του ἀληθινή και πλούσια ψυχή. Ὁ σκοπός φανερός. Νά φέρουν ἐμπόδια στην ἐξέλιξη μās τόσο γερῆς μεταρρύθμισης, πού ἀπό καιρό εἶναι πιά κοινός πόθος κάθε Ἑλληνα μορφωμένου πραγματικά και λεύτερου πνεματικά.

Τό ζήτημα πού ἄλλοτε ζετάστηκε ἀπ’ ὄλες του τίς ὄψεις, πού φανάτισε τούς δασκάλους ἄλλης ἐποχῆς, πού ξεσήκωσε τυφλό κοσμάκη ἐνάντια σέ φανταστικούς κίντυνους, πού τράβηξε τήν προσοχή κάθε γραματισμένου, ἦρθε καιρός νά πάψη νά εἶναι ἀκόμα “ζήτημα”. Ὁ λαός ἀρκετά τυραννήθηκε ἀπό τούς μανταρινούς, μέ τή στενοκεφαλιά μερικῶνε, μέ τά συμφέροντα ἄλλωνε, ἀρκετά πισωδρόμησε στη μόρφωση, βούλιαξε μέ τήν ἀδιαβασία, και δοκίμασε τάποτελέσματα ἐνός βραχνά, πού τοῦ κατάρτωγε τά παιδικά του σκολιάτικα χρόνια. Ἡ ἀλλαγὴ ὠρίμασε κ’ ἦρθε μοναχὴ της. Κι ἂν πρωτοστάτησε ἡ Λογοτεχνία, δέν εἶναι τοῦτο κατὰ τύχη, μά γιατί σά σιμώτερα στά αἰστήματα τοῦ λαοῦ, ἔβαλε πρώτη αὐτί στον ἱερό κρυφό του πόθο, πού τονέ ριαλαλήσανε ἄφοβα, ἀρματωμένοι μέ Ποίηση κ’ Ἐπιστήμη, Σολωμοί και Ὑλάρηδες. Ἡ μεταρρύθμιση ἔγινε πιά. Θά προχωρήσει μέ θάρρος γιατί τήν ὁδηγεῖ ὁ νόμος τῆς Ἀνάγκης.

Ἐνάντια σ’ ὄσους νομίζουν ἀκόμα πὼς τό βαθιά ταφιασμένο σκέλεθρο τῆς Καθαρεύουσας εἶναι μπορετό νά ἀρῇ ψυχή, σ’ ὄσους ἀπιστοῦνε πρὸς τή φωνή τῆς ζωῆς και τῆς ἀλήθειας, σ’ ὄσους μ’ ἀμβιβολίες και μέ δισταγμούς ἀντικρύζουνε τή σημερινή νίκη τῆς Δημοτικῆς, —ἐρχεται αὐτή μας ἡ διαμαρτυρία ὑπογραμμένη ἀπό τούς νεώτερους, πού νοιώθουνε βαθιά τή σημασία τῆς γλωσσικῆς Ἀναγέννησης, σήμερα μάλιστα πού οἱ λαοὶ πατώντας κάθε λογίς σκλαβιά, συντρίβουν ὄλα τά δεσμά πού μεσαιωνικὲς πρόληψεις, ἀντίληψεις

σκολαστικές και συντηρητικές τύφλες, τούς έχουν άλυσσοδέσει τή ζωή, τήν ψυχή και τό πνέμα.

Έχουμε πίστη άκατανίκητη και τή διαλαλούμε πώς ή Δημοτική έχει όλα τά βιολογικά συστατικά γλώσσας πολιτισμένης και πώς μ' αυτή μονάχα ή διανοητική ζωή τής 'Ελλάδας θά μπορέση νά χαρή άνοιξες καινούριες.

Αθήνα, 25 τοῦ Φλεβάρη 1919

ΡΗΓΑΣ ΓΚΟΛΦΗΣ	ΜΥΡΤΙΩΤΙΣΣΑ
ΚΩΣΤΑΣ ΠΑΡΟΡΙΤΗΣ	ΙΟΥΛΙΑ ΠΕΡΣΑΚΗ
ΠΑΝΟΣ Δ. ΤΑΓΚΟΠΟΥΛΟΣ	ΜΥΡΙΕΛΛΑ
ΜΕΝΟΣ ΦΙΛΗΝΤΑΣ	ΑΛΚΗΣ ΘΡΥΛΟΣ
Κ. ΜΑΛΕΑΣ	ΑΥΡΑ ΘΕΡΟΥ
ΒΑΣΙΛΗΣ ΡΩΤΑΣ	Κ. ΚΑΡΘΑΙΟΣ
ΝΙΚΟΣ ΝΙΚΟΛΑΪΔΗΣ	ΗΛΙΑΣ ΒΟΥΤΙΕΡΙΔΗΣ
ΚΙΜΩΝ ΘΕΟΔΩΡΟΠΟΥΛΟΣ	Δ. Π. ΤΑΓΚΟΠΟΥΛΟΣ
ΛΕΩΝΙΔΑΣ ΠΑΥΛΙΔΗΣ	Γ. ΦΤΕΡΗΣ
ΔΗΜΟΣΘ. ΒΟΥΤΥΡΑΣ	Κ. ΠΑΣΑΓΙΑΝΝΗΣ
ΓΕΩΡ. ΔΟΥΡΑΣ	ΓΙΑΝΝΗΣ ΟΙΚΟΝΟΜΙΔΗΣ
Ν. ΧΑΝΤΖΑΡΑΣ	ΙΩΣΗΦ ΡΑΦΤΟΠΟΥΛΟΣ
ΚΩΣΤΗΣ ΒΕΛΜΥΡΑΣ	ΑΔ. ΠΑΠΑΔΗΜΑΣ
ΓΕΡΑΣΙΜΟΣ ΣΠΑΤΑΛΑΣ	Ν. ΓΙΑΝΝΙΟΣ
ΛΕΩΝ ΚΟΥΚΟΥΛΑΣ	Γ. ΚΥΡΙΑΚΙΔΗΣ
ΣΤΕΦΑΝΟΣ ΔΑΦΝΗΣ	ΝΙΚ. ΝΙΚΗΤΑΣ
ΙΩΣΗΦ ΠΑΠΑΔΟΠΟΥΛΟΣ	Γ. ΣΑΡΕΓΙΑΝΝΗΣ
ΓΕΩΡ. ΣΤΡΑΓΓΑΣ	Ν. ΣΤΕΡΓΙΟΥ
Ε. ΠΑΠΑΔΗΜΗΤΡΙΟΥ	Ν. ΜΥΤΑΡΑΚΗΣ
ΓΙΑΝΝΗΣ ΚΟΚΚΙΝΑΚΗΣ	Γ. ΚΑΡΑΝΤΖΑΣ
ΛΟΥΚΑΣ ΔΟΥΚΑΣ	Σ. ΜΟΣΧΟΣ
ΑΓΙΣ ΘΕΡΟΣ	ΛΙΝΟΣ ΚΑΡΖΗΣ
ΒΑΣ. ΑΡΓΥΡΟΠΟΥΛΟΣ	Δ. ΜΠΙΣΚΙΝΗΣ
ΜΗΤΣΟΣ ΜΥΡΑΤ	Α. ΒΑΡΒΙΤΣΙΩΤΗΣ
ΝΙΚΟΣ ΣΠΕΡΑΝΤΖΑΣ	Γ. ΠΡΑΤΣΙΚΑΣ.»

Το «Μανιφέστο διαμαρτυρίας» πενήντα νέων διανοουμένων του δημοτικισμού συντάχθηκε με αφορμή τις δημόσια διατυπωμένες επιφυλάξεις του καθηγητή Νικολάου Γ. Πολίτη, στην εφημερίδα «Αθήναι» του Γ. Πωπ, ως προς τις δυνατότητες χρήσεως της δημοτικής γλώσσας σε όλους τους τομείς. Βλ. Γιάννης Παπακόστας: *Φιλολογικά σαλόνια και καφεενία της Αθήνας (1880-1930)*. Βιβλιοπωλείον της «Εστίας» Ι. Δ. Κολάρου και Σίας Α.Ε.

8. Διήγημα / μυθιστόρημα

Υπάρχει ασφαλώς ένα σημαντικό γεγονός που, αυτό και μόνο, ακόμα κι αν έλειπαν τα άλλα σημάδια της αλλαγής, θ' αρκούσε για να επιβάλει, γύρω στα 1930, μια τομή· εννοώ τη μετάβαση από το διήγημα, κυρίαρχο είδος της δεκαετίας του '20, στο μυθιστόρημα, κυρίαρχο είδος της δεκαετίας του '30. Ότι μια τέτοια μετάβαση οφείλεται σε «πολλαπλά αίτια» (που θα ήταν αδύνατο, φυσικά, ν' αναλυθούν εδώ και να ιεραρχηθούν ανάλογα με τη συμβολή τους), μου φαίνεται αναμφισβήτητο. Για την ώρα, πάντως, ας σημειωθεί ότι η ελληνική μεσοπολεμική λογιοσύνη φαίνεται να έχει απόλυτη συνείδηση της κατάστασης: η στροφή από το διήγημα προς το μυθιστόρημα υπογραμμίζεται συχνά, πολλές φορές μάλιστα και η στροφή από την ποίηση προς την πρόζα.

Ιστορικές συμμετρίες; Ή απλά γυρίσματα του κύκλου; Είναι γνωστό ότι, μερικές δεκαετίες πιο πριν, είχε συμβεί ακριβώς το αντίθετο: η στροφή από το (ρομαντικό) μυθιστόρημα προς το (ηθογραφικό) διήγημα. Υποδαθμισμένο ποσοτικά στη διάρκεια μιας πεντηκονταετίας (1880-1930 περίπου) ή, τουλάχιστο, αφημένο στην αποκλειστική διάθεση συγγραφέων λιγότερο ή περισσότερο «παλιών», το μυθιστόρημα έρχεται τώρα, στα μισά του μεσοπολέμου, να προσελκύσει συλλογικά το ενδιαφέρον των «νέων». Θα έλεγε κανείς ότι διήγημα και μυθιστόρημα, τα κυριότερα πεζογραφικά είδη, δρίσκονται σε αντιπαράθεση, αδυνατώντας να συνυπάρξουν στην εξουσία: η αναβάθμιση του ενός προκαλεί την υποβάθμιση του άλλου.

Έπειτα, το κυρίαρχο είδος ασκεί καθοριστική επίδραση στις νοοτροπίες. Για παράδειγμα: οι νέοι λογοτέχνες του 1920 δεν μπορούν ακόμα ν' απαλλαγούν από μίαν αντίληψη που θα την έλεγα *διηγηματοκεντρική*. Προσανατολισμένοι προς τη (συμβολιστική) ποίηση και γοητευμένοι από το έργο του Βουτυρά, έχουν αρκετούς λόγους να αισθάνονται ξένοι ή/και εχθρικοί απέναντι στο μυθιστόρημα (είδος που, εξάλλου, κυριαρχείται από τους «παλιούς»). Στα 1920, ο Κλέων Παράσχος καταλογίζει στη *Φωτιά* του Barbusse ότι ασχολείται με τις μάζες («που όσο κι αν υποφέρουν, δεν κατορθώνουν να μας ξυπνήσουν τη συμπάθεια που θα μας ξυπνούσε ένα άτομο»), ενώ δεν κρύβει την αγανάκτησή του για τη γαλλική πνευματική πραγματικότητα:

«Όταν ο Claudel έγραφε, έφηβος σχεδόν, τον καταπληκτικό *Tête d' Or* ποιος τον ήξερε; Κι όμως, την ίδια εποχή τα ηλίθια ρομάντζα του αρχιαρριδίστα Bourget χαλούσαν κόσμο και κοσμάκη. Το ρομάντζο κατέχει —όπως δύο αιώνες τώρα στη Γαλλία— την πρώτη θέση σ' αυτή την αξιοθρήνητη σιχαμερή υπερπαραγωγή».¹

1. Κλέων Παράσχος: «Η πολεμική και μεταπολεμική φιλολογική κίνησης στη Γαλλία». Οι *Νέοι*, Μάρτιος 1920, σ. 137.

Προϊόν, λοιπόν, μαζικής κατανάλωσης και χαμηλού γούστου. Ο Μ. Βάσας απωθεί το μυθιστόρημα στο μακρινό μέλλον: «Στην ιστορία της νεοελληνικής φιλολογίας, το διήγημα κρατεί μια πολύ σπουδαία θέση. Η χρονολογία φαίνεται πολύ μακρινή που θα υποσκελιστεί απ' το ρομάντσο [...]».² Ευσεβείς πόθοι; Σε μεγάλο δαθμό. Ας μην ξεχνούμε ότι, στα μάτια των λεπταίσθητων νέων λογοτεχνών του 1920, το μυθιστόρημα, πεζό, δίχως ποίηση και υποβολή, ακόμα κι όταν δεν καταντάει ευτελής «παραφιλολογία», υπηρετεί αλλότριους προς την τέχνη σκοπούς: την πολιτική προπαγάνδα (Παρορίτης), τον εμπορευματοποιημένο ερωτισμό και τη φτηνή αισθηματολογία (Ξενόπουλος, Τυμφρηστός, Κόκκινος), την ξεπερασμένη νατουραλιστική ηθογραφία κλπ. Να και η άποψη του Τέλλου Άγρα για το μυθιστόρημα:

«Η μορφή του είναι ο απλός και τρεχούμενος πεζός λόγος, χωρίς ομοιοκαταληξία και μετρική. Και το περιεχόμενό του δεν είναι ο λυρισμός. Δεν είναι το εγώ. Είναι το τρίτο πρόσωπο, ίσως ο ίδιος ο αναγνώστης, το ίδιο το πλήθος. Το μυθιστόρημα είναι αντικειμενικό.

Και το μυθιστόρημα άλλαξε, σύμφωνα με τα γούστα του κοινού.

Αλλά και πάντα το μυθιστόρημα ήταν είδος αισθητικά κατώτερο από την ποίηση: όση ευγένεια έχει αυτή, τόση αγωνία εκείνο. Μπορεί να συγκριθεί ποιοτικά ο αριθμός ίσων συγκινήσεων της ποίησης και της πρόζας; Η ποίηση είναι ακέραια η μετουσίωση του πραγματικού: η λύτρωση από το πραγματικό μέσα στον εαυτό του — η λύτρωση “δυνάμει”, η λύτρωση επί τόπου. Η πρόζα είναι το ποσόν, η ένταση του πραγματικού, η πρόκληση πάθους, το κυνήγι μιας λύσης που κάνει τον αναγνώστη ν’ αγωνιά και να ρίχνει κι ο ίδιος στην πλάστιγγα τα δικά του περιστατικά για να κριθεί μαζί κι αυτός: το μυθιστόρημα είναι η λύτρωση “ενεργεία”, η λύτρωση έξω από τον τόπο, μα πάντα με τα μέσα της ζωής, η λύτρωση η μηχανική, η τεχνητή [...]. Οι μυθιστοριογράφοι γράφουν τώρα αναπόσπαστα κολλημένοι στη μάζα».³

Διακρίσεις - ιδεολογήματα. Γιατί η αντίθεση ποίηση / πρόζα δεν παύει να υπερβαίνει τις δικαιοδοσίες της όταν εξομοιώνεται με την αντίθεση άτομο / μάζα. Αλλά ας έρθουμε στο διήγημα. Μίλησα κιόλας για αντίληψη *διηγηματοκεντρική*. Πραγματικά, σε όλη τη δεκαετία του 1920, το διήγημα εξακολουθεί να παραμένει κυρίαρχο «παράδειγμα» στον χώρο της πεζογραφίας. Θα μπορούσαμε εξάλλου να διαπιστώσουμε γενικότερα ότι, τόσο στην πρόζα όσο και στην ποίηση, κυριαρχούν οι σύντομες μορφές. Αυτές επιβάλλουν τον νόμο τους (και τις ανεξάντλητες δυνατότητές τους). Η ανανέωση δεν νοείται παρά μέσα στα πλαίσιά τους.

Έτσι το διήγημα μπορεί (και πρέπει) ν’ απαλλαγεί από τα ηθογραφικά του κατάλοιπα, να γίνει ψυχολογικό, συμβολιστικό, κοινωνικό ή οτιδήποτε

2. Μούσα, αριθ. 5, Δεκέμβρης 1920, σ. 83.

3. Τέλλος Άγρας: «Εχρεώκησεν η ποίηση;» *Νέα Εστία*, αριθ. 91, 1 Οκτωβρίου 1930, σ. 1032.

ποτε άλλο («γυρεύει ορίζοντες πλατύτερους», διαβάζουμε στην εισηγητική έκθεση του 1925), αυτό όμως δεν σημαίνει πως αμφισβητείται ως ηγετικό είδος. Αν εξαιρέσει κανείς τον διαγωνισμό μυθιστορήματος του εκδοτικού οίκου Ζηκάκη (1924), οι άλλες προσπάθειες, όσες γίνονται (παράδειγμα το βραβείο του Συλλόγου Ωφελίμων Βιβλίων στα 1923 και οι διάφοροι διαγωνισμοί, του Ζηκάκη στα 1925, της *Νέας Εστίας* στα 1927 ή των *Ελληνικών Γραμμάτων* στα 1928), έχουν ως κύριο στόχο τους την προώθηση του διηγήματος.⁴ Όταν, στα 1923, με επιμέλεια του Α.Δ. Παπαδήμα κυκλοφορεί ο συλλογικός τόμος *Οι νέοι διηγηματογράφοι*, η αποσιώπηση του μυθιστορήματος είναι χαρακτηριστική όχι μόνο στον τίτλο αλλά και στον «Πρόλογο» του εκδότη Αρ. Ράλλη:

«Τόσο η ποίηση όσο και το διήγημα φανερώνουν όλον τον ψυχικό κόσμο του ανθρώπου. Τα τελευταία χρόνια στην Ελλάδα παρατηρήθηκε ευτυχώς μια καταπληκτική επίδοση και στα δύο είδη της λογοτεχνίας [...]».⁵

Βασική, λοιπόν, και κυρίαρχη μονάδα, το διήγημα επιβάλλει την παρουσία του (και τη λογική του) ακόμα και σε περιπτώσεις όπου πρόκειται για εκτενέστερες αφηγηματικές συνθέσεις. Στα 1924, ο Πέτρος Χάρης χαρακτηρίζει το *Φθινόπωρο* του Κ. Χατζόπουλου ως «μεγάλο διήγημα» και «οικογενειακό διήγημα».⁶ Στα 1928-1929, το περιοδικό της Μυτιλήνης *Λεσβιακά Φύλλα*, αναδημοσιεύοντας σε ξεχωριστά τεύχη του (φυλλάδια 2 και 4) δυο κεφάλαια της *Ζωής εν τάφω* του Σ. Μυριδλή, χρησιμοποιεί κάθε φορά τον υπότιτλο «διήγημα» και στο τέλος διευκρινίζει: «Το παραπάνω διήγημα, όπως και το διήγημα «Η Μ' χαγήλους» που δημοσιεύτηκε στο 2ο φυλλάδιο, είναι επίσης απόσπασμα, ένα κεφάλαιο, από το ρομάντζο του κ. Μυριδλή το εμπνευσμένο από τη ζωή του τελευταίου πολέμου».⁷ Έτσι, θά 'λεγες πως το «διήγημα» είναι απλώς ένας αφηγηματικός πικροπυρήνας

4. Εννοείται ότι διαγωνισμούς διηγήματος εξακολουθούν να προκηρύσσουν και τα περιοδικά της δεκαετίας του 1930: λ.χ. το *Ξεκίνημα* (1934), οι *Νέοι Πρωτοπόροι* (1935), τα *Νεοελληνικά Γράμματα* (1937), η *Νεοελληνική Λογοτεχνία* (1939) κ.ά. Χρειάζεται πάντως να μη λησμονούμε τους στενούς, σχεδόν προνομιακούς, δεσμούς που υπάρχουν ανάμεσα στο διήγημα και στα περιοδικά. Θυμίζω, ακόμα, ότι στα 1936 ένας συλλογικός τόμος-αφιέρωμα του περιοδικού *Κύκλος* έχει τον τίτλο *Οι νέοι πεζογράφοι*.

5. *Οι νέοι διηγηματογράφοι*. Επιμέλεια Α. Δ. Παπαδήμα. Αθήνα 1923, σ. 3.

6. Πέτρος Χάρης: «Κωνσταντίνος Χατζόπουλος (Ο διηγηματογράφος)»· *Αργώ* Αλεξανδρείας, αριθ. 3 (8), 1924, σσ. 73 και 74.

7. *Λεσβιακά Φύλλα*, αριθ. 4, Μάρτης 1929, σ. 161. Με την ευκαιρία αυτή, σημειώνω ότι το πολύχροτο διδύμο του Μυριδλή (αλλά το ίδιο συμβαίνει κάποτε και με *Το νούμερο 31328* του Ηλία Βενέζη) δεν θεωρείται από πολλούς ως μυθιστόρημα. Για τον Γρ. Ξενόπουλο λ.χ. «δεν είναι ρομάντσο παρά ημερολόγιο» (*Νέα Εστία*, αριθ. 14-38, 15 Ιουλίου 1928, σ. 667), για τον Λ. Πηνιάτογλου είναι «συναρμολόγηση εικόνων» και άλλων πραγμάτων (*Μακεδονικές Ημέρες*, αριθ. 12, Φεβρουάριος 1933, σ. 395), για τον Κ.Θ. Δημαρά είναι «ρεπορτάζ» (*Νέα Εστία*, αριθ. 155, 1 Ιουνίου 1933, σ. 621), για άλλους είναι σειρά διηγημάτων κλπ.

που, πολλαπλασιαζόμενος, γίνεται «ρομάντζο» ή, ακόμα, πως υποδηλώνει, όχι ένα συγκεκριμένο είδος, αλλά οποιοδήποτε είδος αφηγηματικού λόγου.

Ως πρόχειρο παράδειγμα της σύγχυσης που επικρατεί σχετικά με την ορολογία παραθέτω την ακόλουθη φράση του Αιμ. Χουρμούζιου: «Από τα διηγήματα μόνο μπορεί κανείς να σημειώσει μια σειρά από νουβέλλες του κ. Κόκκινου [...]»⁸ (όπου τα «διηγήματα» πρέπει να διαβαστούν ως «αφηγηματικά έργα» και οι «νουβέλλες» ως «διηγήματα»). Αυτή η αοριστία ως προς τους χαρακτηρισμούς των έργων θα πρέπει να μας κάνει προσεκτικούς: δεν μπορούμε λ.χ. να πιστέψουμε δίχως έλεγχο ότι το 1926 κυκλοφορούν στη Γαλλία «πάνω από 4000» μυθιστορήματα (Λ. Πηνιάτογλου) ή ότι το 1929 κυκλοφορούν στην Ελλάδα μόνο «πέντε - έξι» (Κλ. Παράσχος).⁹ Πράγμα χαρακτηριστικό: τον Ιούλιο του 1929, ενώ καταδικάζει την ηθογραφία, ο Γ. Θεοτοκάς προσπερνά το πρόβλημα των ειδών μιλώντας απλώς για «τις λιγοστές απόπειρές μας στο μυθιστόρημα που δεν προσθέτουν τίποτα στη διηγηματογραφία μας».¹⁰

Αλλά το πρόβλημα υπάρχει· είναι πρόβλημα ουσίας. Σε προηγούμενη σελίδα ανέφερα την προσπάθεια του Κλ. Παράσχου ν' αποδώσει την έλλειψη μυθιστορήματος σε λόγους υλικούς. Το ερώτημα λοιπόν, γύρω στα 1930, είναι: γιατί δεν έχουμε μυθιστόρημα; Πράγμα που σημαίνει: γιατί δεν έχουμε μυθιστόρημα ποιότητας; Ας θυμηθούμε εδώ τον Θράσο Καστανάκη. Μετακινείται όχι μόνο από την Ανατολή προς τη Δύση, αλλά και από το διήγημα προς το μυθιστόρημα: *Οι πρίγκηπες* (1924), *Στο χορό της Ευρώπης* (1929). Όταν, στα 1930, κατά τη διαμάχη του με τον Κώστα Παρορίτη, υπερασπίζεται την «πρωτοπορία» και τη «μοντέρνα τέχνη», θέτει άμεσα το πρόβλημα του μυθιστορήματος:

«Ύστερα παραπονιόμαστε που δεν έχουμε, λέει, ακόμα μυθιστόρημα! [...] Ναι, αγαπητέ κ. Παρορίτη, είναι φυσικό να τη μισούμε στον τόπο μας τη λογοτεχνία. Το καταδιώκουμε συστηματικά το μυθιστόρημα (κι ας κάνουμε τους λυπημένους για την έλλειψη του 'νεοελληνικού μυθιστορήματος'...) και θέλουμε να το θάψουμε βαθιά γιατί αυτό είναι ο μεγάλος δρόμος που μας δείχνει πως: ο άνθρωπος θα μείνει πάντα άγνωστος και απροσπέραστος».¹¹

8. [Αιμ. Χουρμούζιος]: «Η εκδοτική κίνηση το 1926»· *Λογοτεχνική Επιθεώρηση*, αριθ. 1, Φλεβάρης 1927, σ. 16. Βλ. και όσα σχετικά με τη σύγχυση αυτή αναφέρω στο διδύλιό μου: Γ. Μ. Βιζυηνός, *Νεοελληνικά διηγήματα*. «Ερμής», Αθήνα 1980, σ. μα' κε.

9. Λ. Πηνιάτογλου: «Μερικές απόψεις γύρω στο ελληνικό μυθιστόρημα»· *Μακεδονικές Ημέρες*, αριθ. 12, Φεβρ. 1933, σ. 391, και [Κλ.] Π[αράσχος]: «Το λογοτεχνικό 1929»· *ό.π.*, σ. 101.

10. Γιώργος Θεοτοκάς: *Ελεύθερο πνεύμα*· *ό.π.*, σ. 39.

11. Θράσος Καστανάκης: «Η αιώνια μοντέρνα τέχνη»· *ό.π.*, σσ. 166-167. Βλ. και την απάντηση του Μ. Σπιέρου με τη χαρακτηριστική της κατάληξη: «Στα γκαρσόνια οι γλώσσες είναι απαραίτητες για να ζουν, ενώ απαραίτητο να γράφει κανείς ρομάντζα δε μου φαίνεται να είναι»· «Προλεταριακή τέχνη»· *ό.π.*, σ. 9.



Θράσος Καστανάκης.

Ας θυμηθούμε επίσης τον Γρ. Ξενόπουλο. Είναι ένα ζωντανό λογοτεχνικό βαρόμετρο. Στα 1920, καθώς ενοχλείται από το φαινόμενο Βουτυρά, αλλά και καθώς γνωρίζει τη σημασία (και την ποιητική) του διηγήματος, δημοσιεύει μια κριτική που, παρά τις αμφιταλαντεύσεις και τις αντιφάσεις της, αποτελεί θαυμαστό δείγμα θεωρητικού λόγου.¹² Μια δεκαετία αργότερα, συλλαμβάνει και πάλι από τους πρώτους τα νέα μηνύματα των καιρών. Όταν, στις 30 Ιανουαρίου 1932, γίνεται δεκτός στην Ακαδημία Αθηνών, ξέρει καλά πως άλλες είναι τώρα οι λογοτεχνικές προτεραιότητες· γι' αυτό και επιλέγει ως θέμα της ομιλίας του το νεοελληνικό μυθιστόρημα. Απλή ανασκόπηση; Όχι βέβαια. Γιατί το μεθοδολογικό πρόβλημα για τον Ξενόπουλο (όπως, εξάλλου, και για τον Κοραή που πρωτομίλησε συστηματικά, το 1804, για τη «μυθιστορία») παραμένει το ίδιο: να συνδυαστεί η κριτική με τη θεωρία και με την ιστορία του είδους. Έτσι πρέπει πρώτα - πρώτα να ξεκαθαριστούν μερικά ζητήματα ορολογίας και, παρά τις δυσκολίες του εγχειρήματος, να ορισθούν και να διακριθούν οι κύριες αφηγηματικές μορφές (διήγημα, νουβέλα, μυθιστόρημα):

12. Γρ. Ξενόπουλος: «Το διήγημα και ο κ. Βουτυράς· Ο Νουμάς, αριθ. 700, 5 Σεπτεμβρίου 1920, και αριθ. 701, 12 Σεπτεμβρίου 1920 [= 'Απαντα, τόμ. 11. Μπίρης, Αθήνα 1971, σσ. 156-179]. Ενδιαφέρουσες απόψεις για το διήγημα περιέχονται και στο άρθρο του «Από τον διαγωνισμό της Νέας Εστίας. Εντυπώσεις του εισηγητού· Νέα Εστία, αριθ. 13-37, 1 Ιουλίου 1928, σσ. 604-606, αριθ. 14-38, 15 Ιουλίου 1928, σσ. 665-667, και αριθ. 15-39, 1 Αυγούστου 1928, σσ. 707-708.

«Αν το νεώτερον μυθιστόρημα είναι η εξέλιξις του αρχαίου έπους, εν αυτοτελές αυτού επεισόδιον είναι το διήγημα. Υπάρχουν όμως σύντομα διηγήματα τα οποία περικλείουν ολόκληρον έπος, και, αντιθέτως, άλλα τα οποία, ενώ εξιστορούν εν μόνον επεισόδιον, έχουν σχεδόν την έκτασιν μυθιστορήματος. Ένεκα τούτου συγχέονται πολλάκις τα δύο είδη».¹³

Αλλά το πρόβλημα για τον Ξενόπουλο, πρόβλημα αυτοδικαίωσης, (σ' αυτό δεν αποβλέπει η ιστορική του αναδρομή;) είναι να φανεί πως το ελληνικό μυθιστόρημα έχει ένα κάποιο παρελθόν και πως «το σημερινό αποτελεί αψευδές δείγμα μεγάλης ακμής». Με δυο λόγια, «το Μυθιστόρημα ήτο σχεδόν άγνωστον εις την Ελλάδα όταν ενεφανίσθησαν οι μυθιστοριογράφοι της γενεάς μου από του Καρκαβίτσα και εδώθεν. Αυτοί ηδυνήθησαν, όχι απλώς να προαγάγουν το είδος, αλλά και να το δημιουργήσουν σχεδόν εκ του μηδενός [...]». Όσο για τους νέους «αυτοί, ευτυχέστεροι από ημάς, και εκφραστικόν όργανον τελειότερον ευρίσκουν, και παράδοσιν αξιολογώτεραν. Έχουν κάπου να στηριχθούν δια να ανέλθουν υψηλότερα. Αυτοί θα αναδείξουν την νεοελληνικήν μυθιστοριογραφίαν εφάμιλλον πραγματικώς της ευρωπαϊκής».¹⁴

Δεν υπάρχει αμφιβολία: σημαίνει πια η ώρα του μυθιστορήματος. Ο Ξενόπουλος το αντιλαμβάνεται, πιστεύω, μ' εκείνη την αίσθηση που χαράκτηριζει τους γεννημένους κριτικούς. «Σοφοί δε προσιόντων», θα έλεγε μαζί με τον Φιλόστρατο ο Καβάφης. Αδιάφορο αν, στην αυγή της τέταρτης δεκαετίας του αιώνα μας, τα σημάδια δεν είναι ακόμα εντελώς φανερά. Πραγματικά, μολονότι από το έτος 1930 η εμφάνιση νέων μυθιστοριογράφων είναι μαζική (Γ. Μπεράτης, Κ. Πολίτης, Σ. Μυριδηλής, Στ. Ξεφλούδας, Λ. Νάκου), το γεγονός δεν συνειδητοποιείται αμέσως και σε ευρύτερη κλίμακα. Σχολιάζοντας τα λογοτεχνικά διδλία του 1932, ο Γ. Δ. Δασκαλάκης παρατηρεί:

«Το μυθιστόρημα είναι πάντα η πτέρνα του Αχιλλέως σε όλη μας την πνευματική παραγωγή της τελευταίας εκατονταετίας. Έτσι και τώρα λίγα μυθιστορήματα εκυκλοφόρησαν [...]. Απ' αυτά δεν μπορεί να δγη κάτι το ξεχωριστό, κάτι που θα ευρύνη τον πνευματικό ορίζοντα».¹⁵

Όσο κι αν είναι παράξενο, οι διαπιστώσεις αυτές γίνονται τη στιγμή ακριβώς όπου το ελληνικό μυθιστόρημα ετοιμάζει την πιο εντυπωσιακή εξόρμησή του. Γιατί βρισκόμαστε κιόλας σε μια κορύφωση: στο 1933, «το έτος του ρομάντσου», όπως το αποκαλεί ο Άλκης Θρύλος (Οκτώδρης

13. «Η δεξιώς του Γρ. Ξενόπουλου εις την Ακαδημίαν Αθηνών»· *Νέα Εστία*, αριθ. 124, 15 Φεβρουαρίου 1932, σ. 177.

14. *Αντ.*, σ. 185.

15. ΓΕΔΑΣ [= Γ.Δ. Δασκαλάκης]: «Τα ελληνικά διδλία του 1932»· *Νέα Ζωή* Αθήνας, αριθ. 1, 15 Απριλίου 1933, σσ. 69-70.



Ο Άλκης Θρύλος 20 ετών.
(Ελένη Ουράνη).

1933), ή στην «εποχή του μυθιστορήματος», όπως προτιμάει σε σχετικό σχόλιό του το περιοδικό *Ιδέα* (Δεκέμβρης 1933). Να οι ευχυμότεροι καρποί της χρονιάς:

Θ. Πετσάλης, *Ο προορισμός της Μαρίας Πάρνη*
Μ. Καραγάτσης, *Ο συνταγματάρχης Λιάπκιν*
Γαλ. Καζαντζάκη, *Γυναίκες*
Θ. Καστανάκης, *Μυστήρια της Ρωμιοσύνης*
Γ. Θεοδοκάς, *Αργώ*
Σ. Μυριβήλης, *Η δασκάλα με τα χρυσά μάτια*
Κ. Πολίτης, *Εκάτη*

Μέσα σε ελάχιστα χρόνια, τα πράγματα έχουν αλλάξει. Η ποσότητα δεν είναι άσχετη με την ποιότητα. Αλλά αν θεωρήσουμε το 1933 ως σταθμό, οφείλουμε να συνεκτιμήσουμε όλες τις παραμέτρους του. Γιατί οι μαζικές μυθιστορηματικές επιδόσεις των νέων λογοτεχνών δεν αποτελούν μεμονωμένα φαινόμενα: συνοδεύονται, τις περισσότερες φορές, από έναν γενικότερο προβληματισμό για τη φύση και τον ρόλο του μυθιστορήματος. Έτσι, το 1933 είναι έτος αυτογνωσίας και αυτοσυνείδησης. Τοποθετημένο στο κέντρο της πεζογραφικής παραγωγής, το μυθιστόρημα («λογοτεχνικό είδος που ως χτες μας ήτανε περίπου άγνωστο», λέει το σχόλιο του περιο-

δικού *Ιδέα*), αποδοκίμει τώρα το κυρίαρχο «παράδειγμα» που κεντρίζει ποικιλοτρόπως το ενδιαφέρον. Ο Τερζάκης δεν γράφει μόνο μυθιστορήματα. Δημοσιεύει και μίαν εκτενέστατη μελέτη για το νεοελληνικό μυθιστόρημα (*Ιδέα*, 1933). Ο Πέτρος Σπανδωνίδης τυπώνει τις κριτικές του σε βιβλίο, *Η πεζογραφία των νέων (1929-1933)*, προσδίδοντας έτσι στις δυο χρονολογίες οριακή σημασία. Ένα σημαντικό άρθρο του Γιώργου Θεοτοκά, «Η νέα λογοτεχνία» (*Ιδέα*, Ιανουάριος 1934), επισημαίνει κυρίως το γεγονός ότι για τη «νέα λογοτεχνική γενεά» αρχίζει η περίοδος του μυθιστορήματος και του δοκιμίου.

Νέοι άνθρωποι, νέα ήθη: έτσι ή αλλιώς, το μυθιστόρημα αντιμετωπίζεται ως είδος με πρωτοποριακές συνδηλώσεις. Όταν το 1932-1933 γίνεται μια συζήτηση για τον «εσωτερικό μονόλογο» (θα επανέλθουμε παρακάτω), οι αναφορές στο μυθιστόρημα είναι ευνόητες. «Καταλήγοντας, ξαναλέω πως δεν πιστεύω ότι ο εσωτερικός μονόλογος πάει ν' αντικαταστήσει το ρομάντζο. Μόνον θα το εξυπηρετήσει. Αυτό το δέχομαι, ξαναλέγοντας πως ο εσωτερικός μονόλογος υπάγεται στο εσωτερικό μυθιστόρημα (αυτο-ψυχο-βιογραφία)».¹⁶ Αλλά το ζήτημα είναι: τι σημαίνει για τους «νέους του 1930» μυθιστόρημα ή ρομάντζο;

Μια προσεκτική ανάγνωση των θεωρητικών κειμένων της εποχής θα οδηγήσει ασφαλώς σε χρήσιμα συμπεράσματα. Σταματώντας στο έτος 1933, επισημαίνω τρεις «κοινούς τόπους» που επαναλαμβάνονται με χαρακτηριστική επιμονή:

α) Το μυθιστόρημα είναι «σύγχρονη εξελιγμένη μορφή του έπους» (Πηνελόγου) ή «νέωτερη μορφή και συνέχεια του αρχαίου έπους» (Τερζάκης), έτσι που προορισμός του «είναι να πάρει, μες στη σύγχρονη ζωή, τη θέση της αρχαίας εποποιίας» (Θεοτοκάς).

β) Το μυθιστόρημα «ανήκει κατ' εξοχήν στην εποχή μας» (Τερζάκης), «είναι το κατ' εξοχήν λογοτεχνικό είδος του αιώνα μας» (Θεοτοκάς), ένα «λογοτεχνικό είδος που κυριαρχεί σήμερα στην Ευρώπη» (Ξεφλούδας) και που «ανταποκρίνεται το περισσότερο στις ανάγκες της τρικυμισμένης, ακαταστάλαχτης και πολύμορφης εποχής μας» (Θρύλος).

γ) Το μυθιστόρημα είναι «το βασίλειο της ελευθερίας», δηλαδή ένα λογοτεχνικό είδος που «δε γνωρίζει νόμους» (Ξεφλούδας), αφού «όλα χωρούνε και όλα επιβάλλεται να μπουνε μες στο μυθιστόρημα» (Θεοτοκάς).

Γνωστές απόψεις, θα πει κανείς. Πραγματικά, ούτε η επικαιρότητα του ευρωπαϊκού μυθιστορήματος ούτε η σχέση του με το έπος (θυμίζω εδώ και τον γνωστό ορισμό του Hegel για το «σύγχρονο αστικό έπος») αποτελούν στοιχεία πρωτοτυπίας. Αλλά οι ελληνικές πολιτισμικές συνθήκες επιβάλλουν τη λογική τους:

16. Δημήτρης Μεντζέλος: «Ο εσωτερικός μονόλογος»· *Ο Κύκλος*, αριθ. 4, Ιούνιος 1933, σ. 168.

«Η αισθητική αυτής της καινούργιας τέχνης δεν έχει ακόμα συνειδητοποιηθεί πολύ καθαρά, και γενικά, στην κοινή ομιλία, ονομάζουμε μυθιστόρημα κάθε αφήγηση που ξεπερνά τις 200 ή 250 σελίδες, οποιοδήποτε κι αν είναι το περιεχόμενό της».¹⁷

Ωστόσο, με τέτοιες ποσοτικές διακρίσεις οι διαφορές των ειδών δεν παραμένουν αδιευκρίνιστες; Να πώς βλέπει τα πράγματα ο Α. Πηνιάτογλου τον Ιούλιο του 1933:

«Μ' αληθινήν ευχαρίστηση θα μπορούσαμε να σημειώσουμε μια σημαντική μεταστροφή που παρατηρείται τώρα τελευταία στην εργασία των πεζογράφων μας. Πριν λίγα ακόμα χρόνια η νεοελληνική παραγωγή στην πεζογραφία περιοριζόταν σχεδόν αποκλειστικά στο διήγημα. Οι κάπως πιο ολοκληρωμένες προσπάθειες ήσαν σπάνιες — τουλάχιστο από μέρους συγγραφέων με κάποιο σχετικό ταλέντο. Θέλετε από τεμπελιά, θέλετε από ιδιοσυγκρασία ή ακόμα —και προπάντων— από έλλειψη αληθινού πνευματικού υπεδάφους και βαθύτερης πνοής για τη δημιουργία ενός καθολικωτέρου και συνθετικωτέρου έργου, οι Ρωμιοί έχουν δείξει μιαν ιδιαίτερη προτίμηση στο διήγημα. Κατά τη σφαλερή αντίληψη που επικρατεί στον τόπο μας, το διήγημα αποτελεί τον πυρήνα του πεζού λόγου. Τ' άλλα είδη, η νουβέλα, το ρομάντζο, ακόμα κι αυτό το θέατρο δεν είναι παρά αλλοιωμένες μορφές του διηγήματος. Η παρεξήγηση όμως αυτή καταντά αληθινά τραγική σαν την περιορίσουμε στη στενή αντίθεση διήγημα-ρομάντζο. Ο Ρωμιός αναγνώστης —και πολλοί μάλιστα συγγραφείς— φαντάζονται το ρομάντζο σαν ένα παρατραβηγμένο διήγημα. Κι αν ένα οποιοδήποτε έργο ξεπεράσει τις 100-150 σελίδες, του κολνούν αμέσως την ετικέτα “ρομάντζο”».¹⁸

Με δυο λόγια, διήγημα και μυθιστόρημα διαφέρουν, αλλά όχι μόνο (ή όχι κυρίως) στο ποσοτικό πεδίο. Έστω. Σε τι διαφέρουν λοιπόν; Αν οι σχετικές θεωρητικές διερευνήσεις δεν προχωρούν σε βάθος, βασίζονται πάντως σε εμπειρικά δεδομένα κοινής, ως ένα βαθμό, αποδοχής. Έτσι λ.χ. η διχοτομία διήγημα / μυθιστόρημα φαίνεται γενικά ν' αντιστοιχεί σε αντιθέσεις του τύπου μέρος / όλον, ειδικό / γενικό, απλό / σύνθετο κλπ. Ο Πέτρος Χάρης παρατηρεί πως «το μυθιστόρημα είναι πρώτ' απ' όλα σύνθεση».¹⁹ Ο Άλκης Θρύλος δεν παραλείπει να σημειώσει ότι «το μικρό διήγημα, έστω κι όταν είναι άρτιο στο είδος του, δίνει κάπως την εντύπωση

17. Γιώργος Θεοτοκάς: «Η νέα λογοτεχνία»· *Ιδέα*, Ιανουάριος 1934, σ. 13.

18. Α. Πηνιάτογλου: «Διήγηματα»· *Ο Κύκλος*, αριθ. 5, Ιούλιος 1933, σ. 227. Προβλ. και το άρθρο του «Μερικές απόψεις γύρω στο ελληνικό μυθιστόρημα»· *Μακεδονικές Ημέρες*, αριθ. 12, Φεβρουάριος 1933, σσ. 394-395. Σημειώνω εδώ ότι, ακόμα και στα 1939, ο Βάσος Βαρίκας χαρακτηρίζει το «κλασικό ρομάντζο» ως «παρατεταμένο διήγημα»: *Η μεταπολεμική μας λογοτεχνία (Σχέδιο για μελέτη)*. «Πλέθρον», Αθήνα 1979², σ. 65.

19. Πέτρος Χάρης: «Διονυσίου Α. Κοκκίνου, *Τλιγγος*»· *Νέα Εστία*, αριθ. 163, 1 Οκτωβρίου 1933, σ. 1064.



Άγγελος Τερζάκης (σχέδιο Γραμματόπουλου).

ενός σκίτσου». ²⁰ Από τις διαπιστώσεις αυτές ως τις αξιολογικές κρίσεις (το μυθιστόρημα είδος αξιοθαύμαστο, το διήγημα αξιοκατάκριτο) η απόσταση δεν είναι μεγάλη. Στα 1935, σε μια στιγμή δηλαδή όπου το μυθιστόρημα «βρίσκεται σε άνθηση στην Ελλάδα» (Τερζάκης), «το καθυστερημένο αυτό λογοτεχνικό είδος», δηλαδή το διήγημα, «σέρενεται παράλυτο στα χρονιάτικα ημερολόγια, στις εφημερίδες και στα λαθρόδια περιοδικά» (Καραντώνης), δίνοντας την εντύπωση ότι «εκφυλίστηκε με την πρόχειρη δημοσιογραφία» (Χουρμούζιος). ²¹

Φυσικά, δεν πρέπει να ξεχνούμε ότι, σε γενικές γραμμές, πίσω από το μυθιστόρημα βρίσκονται οι άνθρωποι του 1930 και πίσω από το διήγημα οι άνθρωποι του 1920. Οι πρώτοι, νικητές, ανεμίζουν θριαμβευτικά τη σημαία τους. Έτσι το παιχνίδι παίζεται σε πολλά επίπεδα. Οι καταδηλώσεις πλουτίζονται με τις συνδηλώσεις: μυθιστόρημα σημαίνει επίσης εξουσία (γιατί το ίδιο το είδος επιβάλλει την ιεράρχηση), στρατόπεδο των ισχυρών,

20. Άλκης Θρύλος: «Πεζός λόγος: 1933» *Σήμερα*, αριθ. 11 και 12, Νοέμβριος - Δεκέμβριος 1933, σ. 365.

21. Βλ. Α. Τερζάκης: «Η ελληνική μεταπολεμική πεζογραφία» *Τα Νέα Γράμματα*, αριθ. 3, Μάρτης 1935, σ. 157. Αντρέας Καραντώνης: «Άλκης Γιαννόπουλος, Κεφάλια στη σειρά» *Τα Νέα Γράμματα*, αριθ. 1, Γενάρης 1935, σ. 38, και Αιμ. Χουρμούζιος: *Έργα Ζ΄. Ο αφηγηματικός λόγος*. Αθήνα 1979, σ. 59.

παρόν, μόδα, «συγχρονισμός», πρωτοπορία κλπ. «Επικό» και «σύγχρονο», το είδος αυτό σηματοδοτεί μιαν εποχή κοινωνικής και ιδεολογικής ανασύνταξης. Το μήνυμα είναι απλό: ας τελειώνουμε πια με την ηττοπάθεια της μικρασιατικής καταστροφής, με το ηθογραφικό παρελθόν, με την αποτελμάτωση των διαλυμένων (και διαλυτικών) μορφών. Κάποια (επική) εικόνα του Γιώργου Θεοδοκά μιλάει εύγλωττα: «το μεγάλο μυθιστόρημα εκφράζει, μπροστά στα ανθρώπινα πράγματα, μια διάθεση ανάλογη με την ορμή μια επέλασης ιππικού».²²

Ωστόσο υπάρχει και η άλλη όψη των πραγμάτων:

«Βέβαια η πυρετική αυτή εξόρμηση των νέων προς το μυθιστόρημα έχει και την αρνητική της μεριά. Πλήθος μωροφιλόδοξοι και γελοίοι – οι αιώνιοι γελωτοποιοί κάθε σοδαρής δουλειάς – ετοιμάζονται με τις πέννες στα χέρια να πάρουνε το κατόπι των αληθινών συγγραφέων, γράφοντας κι αυτοί το *μυθιστόρημά* τους [...]. Ο λογοτεχνικός αυτός υστερισμός έχει χτυπήσει και κάποιους από τους καλούς μας νέους πεζογράφους που διάζονται να τιτλοφορήσουνε τα έργα τους *μυθιστορήματα*, ενώ δεν είναι παρά διηγήματα, αφηγήματα, μονόλογοι, ή ημερολογιακές αυτοβιογραφίες».²³

Αλλά στο ίδιο αυτό άρθρο των *Νέων Γραμμάτων* υπογραμμίζεται και κάτι άλλο: η μονοκρατορία της πεζογραφίας («Ο ποιητής πεθαίνει, ο επιστήμονας δεν μας πείθει, ο πολιτικός δεν φαίνεται, ο επαναστάτης υπογράφει μανιφέστα. Μόνος υπάρχει και αγωνίζεται ο νέος πεζογράφος», σ. 734). Πώς να μην προκαλούνται ανησυχίες; Μερικοί παρηγοριούνται με τη σκέψη, ότι, σε τελευταία ανάλυση, «το μυθιστόρημα με όλα τα πλεονεκτήματα που παρουσιάζει δεν μπορεί ποτέ να παραμερίσει τα άλλα είδη του λόγου και να σταθεί το μοναδικό», δεδομένου ότι «η ποίηση θα παραμένει μια εσώτερη πνευματική ανάγκη του ανθρώπου [...] που τίποτε δεν μπορεί να την αντικαταστήσει ή να της κόψει το δρόμο».²⁴ Στο ίδιο μήκος κύματος και ο Τέλλος Άγρας (που δεν έχει ιδιαίτερους λόγους να παθιάζεται για την πρόζα), βρίσκει τα μυθιστορήματα των συνομηλίκων και των νεοτέρων του πολλά, μεγάλα, ευκολογραμμένα, πρώιμα, χωρίς πρωτοτυπία, χωρίς ύφος κλπ.²⁵

Αυτά στις αρχές του 1936, όταν η ποσοτική ευφορία αρχίζει να εμφανίζεται ολοένα και περισσότερο ως ποιοτική κάμψη. Ιδεοληψία αντιπάλων; Όχι ακριβώς. Η αναστολή του μυθιστορηματικού οργασμού ομολογείται ακόμα και από τους πρωταγωνιστές του. Να λ.χ. η άποψη του Άγγελου Τερζάκη:

22. Γιώργος Θεοδοκάς: «Η νέα λογοτεχνία»· ό.π.

23. [Α. Καραντώνης;]: «Το μυθιστόρημα των νέων»· *Τα Νέα Γράμματα*, αριθ. 12, Δεκ. 1935, σ. 733.

24. Μηνάς Δημάκης: «Το διβλίο»· *Κρητικές Σελίδες* Ηρακλείου, αριθ. 1, Φεβρ. 1936, σ. 27.

25. Τέλλος Άγρας: «Το αυριανό μυθιστόρημα»· *Νέα Εστία*, αριθ. 218, 15 Ιαν. 1936, σ. 139.

«Αν το χαρακτηριστικότερο γεγονός της πρόσφατης φιλολογικής μας ιστορίας είναι, καθώς το είπαν, η πεζογραφική άνθιση, το 1936 που έκλεισε προχτές, θα σημειώσει, θαρρώ, μια μικρήν ανάπαυλα στην πρώτη, τη νεανική ορμή της. Η τετραετία 1933-1936 είδε το παρουσίασμα, την καλλιέργεια, ίσως την καθιέρωση μιας ομάδας νέων πεζογράφων. Το μυθιστόρημα, στο διάστημα τούτο, ζήτησε να προσανατολιστεί μέσα στην εποχή, ν' αποκρυσταλλώσει το νόημά του, τις επιδιώξεις του, τον καλλιτεχνικό του τύπο. Το 1936 έκλεισε, μπορεί να πει κανείς, την πρώτη περίοδο του πεζογραφικού οργανισμού με μια φυσική κατιούσα».²⁶

Έναν χρόνο αργότερα, αυτή η «φυσική κατιούσα» θα εμφανιστεί γενικότερα ως «κατάπτωση της πνευματικής στάθμης του τόπου» και ως «πνευματική κρίση που δείχνει ακόμα και τους πιο δημιουργικούς λογοτέχνες μας σαν εξαντλημένους και στείρους».²⁷ Τι συμβαίνει λοιπόν; Συνδέονται άραγε, εν όλω ή εν μέρει, οι διαπιστώσεις αυτές με το κλίμα της μεταξικής δικτατορίας; Θά 'λεγες πως, καθώς περνούν τα χρόνια (βρισκόμαστε πια στην εκπνοή του μεσοπολέμου), η κριτική ανεβάζει τους τόνους της. Κι ακόμα: πως η συνείδηση μιας οριακής στιγμής επιτείνει την ανάγκη των απολογισμών. Θυμίζω ότι, στα 1938, μια πολύμηνη έρευνα του περιοδικού *Μακεδονικές Ημέρες* έχει τον τίτλο «Η νεοελληνική λογοτεχνία στα τελευταία είκοσι χρόνια». Κάποιο όριο διακρίνεται καθαρά.

Αυτό το όριο (που δεν είναι άσχετο, φυσικά, με τις ιστορικοπολιτικές εξελίξεις της εποχής) φανερώνει πάντως ότι στο λογοτεχνικό πεδίο υπάρχουν ήδη οι αναγκαίες προϋποθέσεις για κάποια, πρόχειρα έστω, μερικά ή/και προσωρινά, συμπεράσματα. Προϋποθέσεις ταυτόχρονα αντικειμενικές και υποκειμενικές. Αντικειμενικές, στο μέτρο όπου η πεζογραφική παραγωγή της δεκαετίας του 1930, αυτή και μόνη, παρέχει αρκετό υλικό για μια συνολική θεώρηση. Υποκειμενικές, στο μέτρο όπου ο κριτικός λόγος, ξεπερνώντας το στενά περιγραφικό επίπεδο της δημοσιογραφικής διδλοκρισίας και υπακούοντας σε μια γενικότερη ανάγκη για σύνθεση, είναι πια ικανός ν' ανιχνεύσει το λογοτεχνικό παρελθόν με μικρότερη ή μεγαλύτερη επάρκεια. Γιατί δεν είναι τυχαίο το γεγονός ότι τα τελευταία χρόνια του μεσοπολέμου σηματοδεύονται, ανάμεσα σε άλλα, και από μια χαρακτηριστική ακμή του κριτικού δοκιμίου.²⁸

Ωρα, λοιπόν, ανιχνεύσεων του παρελθόντος, έστω και μόνο της τελευταίας δεκαετίας, με το βασικό ερώτημα: πού βρίσκεται (αλλά και πού

26. Άγγελος Τερζάκης: «Τα ελληνικά νιάτα»· *Νεοελληνικά Γράμματα*, 2 Ιανουαρίου 1937, σ. 2.

27. Γ.Μ. Μυλωνογιάννης: «Η πνευματική παραγωγή του 1937»· *Νεοελληνικά Γράμματα*, 15 Ιανουαρίου 1938, σ. 14.

28. Αναφέρω ενδεικτικά, εκτός από ορισμένα κείμενα των *Νέων Γραμμάτων*, το δοκίμιο του Δ. Νικολαρεΐζη για την πεζογραφία των νέων (1938), το αξιολογότερο *Δημοτικισμός και κριτική, Δοκίμιο συνθέσεως* του Κ.Θ. Δημαρά (ανάτυπο από τη *Νέα Εστία*, τ. 26, 1939, σσ. 1498-1511) και τη *Μεταπολεμική μας λογοτεχνία* (1939) του Βάσου Βαρίκα.

βρισκόταν και πού πηγαίνει) η πεζογραφία μας; Το δέβαιο είναι ότι κάποια εμπόδια, λ.χ. στην ορολογία, έχουν ήδη ξεπεραστεί. Όταν ο Αντρέας Καραντώνης, γράφοντας για τον Σ. Μυριβήλη στα 1938, καταπιάνεται με τα πεζογραφικά είδη, μεταφέρει και κωδικοποιεί θεωρητικές απόψεις που γνωρίζουν ευρύτερη αποδοχή. Έτσι «το διήγημα είναι πιο απλή μορφή πεζού λόγου από την περίπλοκη και σύνθετη μορφή του μυθιστορήματος», ενώ η νουβέλα, «είδος ενδιάμεσο», αποτελεί «το διήγημα που όσο πιο πολύ εκτείνεται, τόσο περισσότερο προσεγγίζει το μυθιστόρημα, δίχως όμως να εξομοιώνεται ποτέ μ' αυτό». Όσο για το μυθιστόρημα, είναι είδος ανεξάρτητο, αφού «δεν πρέπει να το θεωρήσουμε σαν ένα εξωτερικό συνταίριασμα πολλών μαζί διηγημάτων γύρω από το ίδιο θέμα, μολοντί υπάρχουνε πολλά μυθιστορήματα που περιέχουνε ανεξάρτητα από το σύνολο διηγήματα. Ο μυθιστοριογράφος αναπτύσσει και συνθέτει πολύ μεγαλύτερη



Όρθιοι, από αριστερά: Θαν. Πετσάλης, Ηλ. Βενέζης, Οδ. Ελύτης, Γ. Σεφέρης, Αντρ. Καραντώνης, Στ. Ξεφλούδας, Γιώργ. Θεοτοκάς. Καθιστοί, από αριστερά: Άγγ. Τερζάκης, Κ. Θ. Δημαράς, Γιώργ. Κατσίμπαλης, Κοσμάς Πολίτης, Ανδρέας Εμπειρίκος. (Φωτογραφία που θεωρήθηκε ότι αποδίδει τη «γενιά του τριάντα»).

ποσότητα ζωικού υλικού, παρά όση χρειάζεται για να πλαστεί ένα διήγημα». Αυτές όμως οι επισημάνσεις δεν αποτελούν συνάμα και αξιολογικές ιεραρχήσεις;

«Μια διαφορά μόνο μας αναγκάζει να τοποθετήσουμε το μυθιστόρημα σε μια αισθητική θέση ανώτερη από το διήγημα. Ο μυθιστοριογράφος είναι πάντα και έξοχος διηγηματογράφος. Ο διηγηματογράφος δεν πιτυχαίνει πάντα στη δοκιμή του μυθιστορήματος. Όμως, η διαφορά τούτη δεν έχει παρά μονάχα θεωρητική αξία, γιατί υπάρχουνε διηγηματογράφοι που το έργο τους είναι πολύ πιο σημαντικό από το έργο πολλών εξ επαγγέλματος μυθιστοριογράφων».²⁹

Είναι ενδιαφέρον: στα 1938 ο χώρος της πεζογραφίας, ευρύς και πολύμορφος, προσφέρεται για ακριβέστερες μετρήσεις. Την ίδια χρονιά, όταν ο Πέτρος Χάρης παρομοιάζει το μυθιστόρημα με ποτάμι, έχει ασφαλώς ευκολότερο έργο, δηλαδή μεγαλύτερες δυνατότητες επικοινωνίας, απ' όσες είχε ο Α. Πηνιάτογλου περιγράφοντας στα 1933 το «ρομάντζο-ποτάμι» (roman-fleuve).³⁰ Η θεωρία συνάρτηση της πράξης. Ή καλύτερα: η θεωρία μέρος της πράξης. Θα ήταν περίεργο αν γινόταν αλλιώς.

Στο μεταξύ όμως η λογοτεχνική κριτική υποσκελίζει τη λογοτεχνική θεωρία. Αν, σ' αυτά τα τελευταία χρόνια του μεσοπολέμου, η ονοματισμένη πια επίσημη και επίμονα «Γενιά του '30» κυριαρχεί (από το 1935 διαθέτει ως εκφραστικά της όργανα και τα περιοδικά *Νέα Γράμματα* και *Νεοελληνικά Γράμματα*), προκαλεί ωστόσο (είναι επόμενο) και αρκετές αντιδράσεις. Καταλαβαίνουμε λοιπόν την αγανάκτηση του Α. Τερζάκη:

«Δεν πιστεύω στην "αποτυχία" όπως και δεν πίστεψα στο απόλυτο της "άνθισης". Η γενεά του 1930 —δεν εξαιρώ και τους ποιητές της— δεν έδωσε ως την ώρα αριστουργήματα και δεν μπορώ να ξέρω αν θα τα δώσει ή αν δεν θα τα δώσει. Πιστεύω όμως απόλυτα πως με τη γενναία της εξόρμηση, με τις κατευθύνσεις που έδωσε στη λογοτεχνία μας, με το πλάταιμα των οριζόντων και το βάθος της πνευματικής της ζωής, δικαίωσε κιόλας απόλυτα την ιστορική αποστολή της [...] Τίποτ' άλλο. Συχωρέστε με που η απάντησή μου παίρνει λιγάκι και το χαρακτήρα απολογίας».³¹

Χαρακτήρα απολογίας; Αλλά τώρα οι απολογίες (και οι απολογισμοί) αποτελούν συχνά φαινόμενα. Δυο παρατάξεις, ως συνήθως: οι θριαμβο-

29. Αντρέας Καραντώνης: «Στράτης Μυριδής», *Τα Νέα Γράμματα*, αριθ. 8-9, Αύγουστος - Σεπτέμβριος 1938, σσ. 647-649.

30. Πέτρος Χάρης: «Γιώργου Θεοτοκά, *Το δαιμόνιο*», *Νέα Εστία*, αριθ. 284, 15 Οκτωβρίου 1938, σ. 1433 και Α. Πηνιάτογλου: «Μερικές απόψεις πάνω στους *Δεσμώτες* του Άγγελου Τερζάκη», *Ρυθμός*, αριθ. 8, Μάης του '33, σ. 247.

31. «Η νεοελληνική λογοτεχνία στα τελευταία είκοσι χρόνια», *Μακεδονικές Ημέρες*, αριθ. 3, Μάρτιος 1938, σ. 98.



Βάσος Βαρίκας.

λογούντες από τη μια μεριά και οι μεμψιμοιρούντες από την άλλη. Όμως πολλές φορές η ορθοκρισία κυριαρχεί, οπότε εκφράζονται νηφαλιότερες απόψεις:

«Κοιτάζοντας κυκλικά και συνολικά την παραγωγή των νέων, που μάχονται ακόμα με όλες τις δυνάμεις τους, δεν μπορείς να μην παρατηρήσεις: εδώ, την έλλειψη συγγραφικού ενστίκτου, που μαρτυρείται από την ασάφεια της συνθετικής γραμμής· εκεί, την περιφρόνηση των γραμματικών κανόνων. Τον επιιάτη της μορφής τον έχουν ελάχιστοι. Μα στην τέχνη, η απόσπαση από την παράδοση – σημάδι των αναπλαστικών περιόδων – συνοδεύεται, ως ένα σημείο, και από την αβεβαιότητα της τεχνικής».³²

Κάποτε, μάλιστα, η «Γενιά του '30» αντιμετωπίζεται με δικά της όπλα. Να λ.χ. *Η μεταπολεμική μας λογοτεχνία* (1939) του Βάσου Βαρίκα: ένα κείμενο-μανιφέστο, στα χνάρια του *Ελεύθερου πνεύματος*, κι ας εμφανίζεται δύναμει ως αντίλογός του. Για άλλη μια φορά, η αντίθεση διήγημα / μυθιστόρημα φαίνεται να εκφράζει απλοϊκά τη σχέση ατόμου / κοινωνικής ομάδας. Όσο για το μυθιστόρημα του '30, παρά την αναγκαιότητά του, δεν δικαιώνει προσώρας τις προσδοκίες, παρουσιάζοντας «ένα χαρακτήρα καθαρά αναιμικό». Αν ο Θεοτοκάς του 1929 στρεφόταν προς το μέλλον, ο Βαρίκας του 1939 στρέφεται προς το παρελθόν.

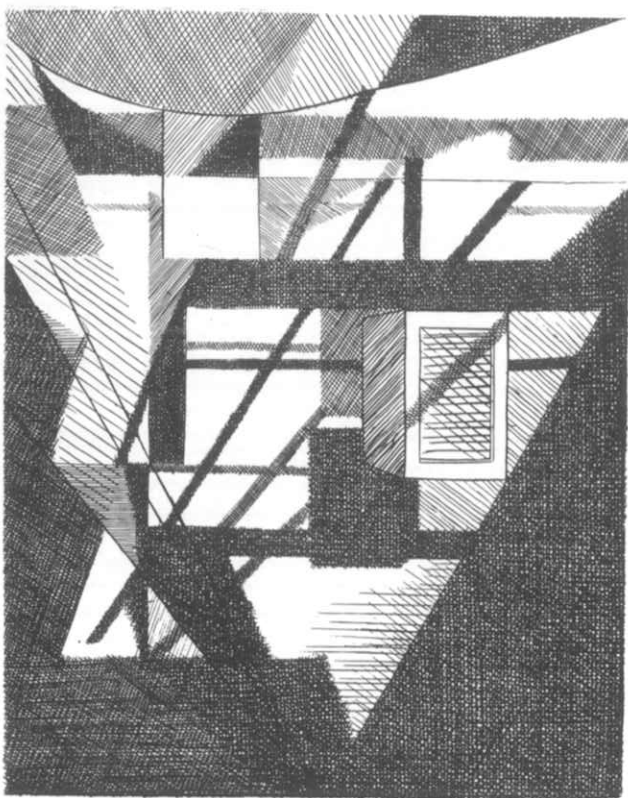
32. Δ. Νικολαρετζής: *Δοκίμια κριτικής*, ό.π., σ. 187.

«Στο έργο των θεμελιωτών της πεζογραφικής μας παράδοσης, η προπολεμική κοινωνία δεν είναι φάσμα αλλά ζωντανή πραγματικότητα. Η περιορισμένη της ζωή δεν προσέφερε βέβαια πρότυπα πολυσύνθετων μορφών. Σ' αυτό ίσως θα πρέπει να αποδοθεί και η στενότης των τύπων, που ενεφάνισε η πεζογραφία. Οι τύποι της όμως εμονιμοποίησαν την ύπαρξή τους διά μέσου της λογοτεχνίας [...] Γι' αυτό ακριβώς το έργο της θα παραμένει για αρκετόν ίσως καιρό σημείο ξεκινήματος για κάθε πραγματικό ταλέντο. Η εμφάνιση των πεζογράφων της γενιάς του '30 υπήρξε μια παρεμβολή, ένα διάλειμμα. Και σαν τέτοιο ίσως θα παραμείνει στην ιστορία της λογοτεχνίας μας».³³

Όπως κι αν έχουν τα πράγματα, αυτό που γίνεται μέσα στη δεκαετία του '30 (και που προσλαμβάνεται, γενικά, ως προβάδισμα του μυθιστορήματος απέναντι στο διήγημα, συχνά μάλιστα και ως προβάδισμα του πεζού απέναντι στον ποιητικό λόγο) δεν παύει να υπογραμμίζει τις περίπλοκες σχέσεις ποσού και ποιού. Πρόβλημα μεγεθών ή μεγεθύνσεων, τελικά, (αρκεί να μη δώσουμε μόνο αριθμητική αξία στις λέξεις αυτές). Τώρα το ζητούμενο είναι: ν' αντικατασταθούν οι απλές, διαλυμένες και παρωχημένες μορφές με άλλες καθολικότερες και συμπαγέστερες. Να δοθούν συνθετικές εικόνες της ελληνικής ζωής. Να εκφραστεί η ανάγκη μιας ιδεολογικής ανασύνταξης. Να πριμοδοτηθεί η υπόταξη, όχι η παράταξη. Να σηματοδοτηθούν μέσα από τον διευρυμένο χώρο οι νέες διαστάσεις (και οι νέες λειτουργίες ή δυνατότητες) του χρόνου. Να υπογραμμιστούν, συγκεντρωμένες σε ενιαίο σύνολο, όχι μόνο οι ομοιότητες αλλά και οι διαφορές.

Διήγημα / μυθιστόρημα: η άρση και η θέση του ελληνικού μεσοπολέμου.

33. Βάσος Βαρίκας: *Η μεταπολεμική μας λογοτεχνία*, ό.π., σσ. 81-82.



ΓΚΙΚΑ

ΑΠΟ ΤΗΝ ΕΚΔΟΣΗ ΤΩΝ 25 GRAVURES

Ο ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΣ ΜΟΝΟΛΟΓΟΣ

I

Ἐπειδὴ μὰ ἅς τ' εἰς πρῶ σημαντικὴς μορφῆς τῆς σύγχρονης λογοτεχνίας στάθηκε τὸ ἔργο τοῦ James Joyce, κ' ἐπειδὴ γάρω του ἔγινε ολόκληρη φιλολογία—μελέτη καὶ κριτικὴ—ποὺ κατέληξε ὁρθὰ ἢ ἐσφαλμένα νὰ ὀνομάσει τὴ νέα τοῦτη μορφὴ τοῦ μυθιστορήματος «ἐσωτερικὸ μονόλογος», ἂν καὶ δύσκολα ἐφαρμόζει μὴ ἀπλὴ ἐτικέτα σ' ἓνα τόσο ποικίλλο, παράδοξο, πολὺπλοκο καὶ πολὺτροπο ἔργο ὡς τὸν «Ὀδυσσεύς», ὅμως συμφέρον εἶναι νὰ μορφώσῃ κανεὶς μὴ γνώμη ἐξετάζοντας ἂν τὴν ἀρχὴν του καὶ ἱστορικὰ τὴν ἐμφάνισιν, τὴν ἐξέλιξιν καὶ τὴν παράδοσιν τοῦ ἐσωτερικοῦ μονολόγου πρὶν ἀντιμετωπίσῃ τὸ ἴδιον ἔργο ποὺ δημιούργησε τόσο θόρυβο μὲ τὴν παρουσίαν του. Πρὶν ἀπὸ τὸν J. Joyce δὲν εἶχε ἀναγνωριστῇ ὁ ἐσωτερικὸς μονόλογος. Ὁ «Ὀδυσσεύς» του πέρνει τὶς κατάλληλές διαστάσεις γιὰ νὰ εὐβάλλῃ αὐτὴ τὴν τεχνουργίαν. Κομμάτια ἀπ' αὐτὸ τὸ ἔργο τοῦ ἱρλανδοῦ συγγραφέα δημοσιεύτηκαν στὴν Ἀμερικὴ, ἀπὸ τῆς «Little Review» (1919—1920) ποὺ κινήθηκε, γιὰ τὸ ἔργο εἶχε μέρη ποὺ λογαριάστηκαν ἀνήθικα. Ἐκδόθηκε στὸ Παρίσι (1922), ἐπειδὴ ἀπαγορεύτηκε στὴν Ἀγγλίαν καὶ τὴς Η. Π. Ἐκανε πάρα πολὺ μεγάλη ἐντύπωση. «Ἀλλὰ—ὅπως εἶπαν—τὸ πνευματικὸ κλίμα τῆς Ἀγγλοσαξωνικῆς λογοτεχνίας, κ' ἄρχισε ἄμεσως μὴ φιλολογία πάνω στὴν τεχνουργίαν αὐτή, ποὺ παρουσιάζει κάποια ἐπιφανειακὴ ἐλευθερία μαζί μὲ τὴν πολλὴ δύναμιν ὑποβολῆς. Θανατίζεται ὁ νεωτερισμός, τὸ εἶδημα. Ὁ Joyce μὲ σπάνια γενναιοφροσύνῃ ὑπέδειξε τὸν E. Dujardin ὡς ἐκείνον ποὺ μεταχειρίστηκε πρῶτος ἐσωτερικὸ μονόλογον στὸ βιβλίον του «Οἱ Δάφνες Κόπηκαν». Τὸ βιβλίο αὐτὸ εἶχε πρωτοδημοσιευτῇ στὴν «Révue Indépendante» (1887), ὅσπερ ἀπὸ ἓνα χρόνον ἐξεδόθηκε σὲ τόμο. Δὲν εἶχε καμμὴν ἀπὴρσιν. Σχεχωρίζουν οἱ λέξεις, ποὺ μεταχειρίζεται ὁ Mallarmé στὸ γράμμα ποὺ ἔγραψε στὸν συγγραφέα» χαρακτηρίζει τὸ ὅρος ἀναστροφικὸ, συντομευτικὸ. Ποιὰ εἶναι ἡ προέλευσις τοῦ ἐσωτερικοῦ μονολόγου; Ὁ Valéry-Larbaud στὸν πρόλογον τοῦ βιβλίου «Οἱ Δάφνες Κόπηκαν» ἀναφέρει τὸν Montaigne, δηλ. ἐννοεῖ ὡς ἀρχικὴ μορφὴ τοῦ

έσται μονόλογον, τὸ δοκίμιο. Συνεχίζουν οἱ λυρικοὶ ποιητὰς τοῦ στενοῦ, οἰκείου περιβάλλοντος· ἀντιθετοὶ πρὸς τοὺς ἐμφαντικοὺς λυρικούς; Ὑστερα ἴσω· τὰ ἔχη του βέλτοντας στούς δραματικούς μονόλους καὶ σποᾷς ρομανισμοῦ τῶν ρομαντικῶν ποιητῶν. Ἔτσι φτάνει κανεὶς στὸ Browning, ποὺ συνδυάζει τὸ δραματικὸ μόνολογο μετὰ τήν ποιησις τοῦ οἰκειοῦ περιβάλλοντος («Όπως στό «The Ring and the Book»). Στόν Browning όμως ἡ οὐσία εἶναι καθαυτό δραματική κι' έτσι φαίνεται ὁ σκοπός του σάν προδιαγραμμίσμος, γι' αὐτὸ τεφερίζει ἀπὸ τὸ αὐθόροστο, ποὺ κυριαρχεῖ στὸν ἐσωτερικὸ μόνولوγο.

ἀναφέρεται καὶ ὁ θεατρικός μονόλογος, διὰ τὴ διαφορὰ εἶναι, οὔ τι ἑστὸν· μονόλογος, ἕως φόρημα καθαντό, ἔχει στενή σχέση μ' κείνον ποὺ ἐκφράζει, δίνει τὴν ἐντύπωσι, διὰ τὸ παθητικὸν ποιεῖμεν ἢ διδμήμι τινι σχηματίσει καὶ τὴν τεχνωτροσίαν. Ὁ θεατρικὸς μόνολόγος εἶναι μιὰ φόρημα ὀρυμένη πά, σὰν ἓνα πλαίσιον, ὅπου μορούνην νὰ μπουν ὃ λέξεϊς. Πρὸ πάντων στον πέζο λόγο περνει σιγά-σιγα μορφά, ὁ ἑστὸν· μονόλογος (Mme de Lafayette). Τὸ μυθιστόρημα δέν ἔχει μόνη τὴν ἀφήγησι, γραμέντη ἐξ ἐπιστολῆς, σιγά-σιγα μορφά, ὁ ἑστὸν· μονόλογος (Dostoevsky)· τὸ ὑπόγειον).

γένεται ποὺ άτομικον, (Stendhal) περισσότερο ἐξ φόρημα ἐξιμόλογγης καὶ φτάνει στό ἡμερολόγιον.

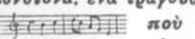
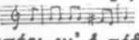
σημα τρόπος ποίησης και μουσικής.

Σημ 1992 ο Gide έδωσε επί διαλέξεως για τον Dostofevsky: «ο αυτός άρνείται όχι μόνο στον Dujardin αλλά και στον Joyce, ότι αυτοί πρόδωκαν μεταχρηστίσθηκαν έσω, μονόλογο. Τον άποδίνει στον Poe, στον Browning και στον Dostofevsky τού ίδιο κι ό R. Lalou επί πρόδωκε μεταχρηστίσθηκαν έσω, μονόλογο. Τον άποδίνει στον Proust και στον Morand. Έγινε λόγος για τη σύγγραφη ιστορία του, της σύγγραφης λογοτεχνίας, αυτός μάλλον προσέθετε τον Proust και τον Morand. Έγινε λόγος για τη σύγγραφη του έσω, μονόλογου με τον έπηρεασμό των μερικών Γερμανών και σκανδιναβικών συγγραφέων. Τον άποδίνει στον Proust και στον Morand. Έγινε λόγος για τη σύγγραφη ιστορία του, της σύγγραφης λογοτεχνίας, αυτός μάλλον προσέθετε τον Proust και τον Morand. Έγινε λόγος για τη σύγγραφη του έσω, μονόλογου είναι μια φόρμα ιδιότητα, μπορεί να συγχωνευθεί άλλες, μάς μένει μια τεχνολογία που έρχοι. Ο Auguste Bailly κατακρίνει τον έσω, μονόλογο ως πέφτο, εύκολο, και κουραστικό. Ο L. Gillet λέει ότι ο συγγραφέας ξεφεύγει ως φαντασμαγορία, γιατί έλ' αδύνατο να εκφραστεί τού άνεκφραστο.

Στην Γαλλία μεταχειρίστηκαν έστω, μονόλογο κυρίως, ό Valéry-Larbaud, ό P. J. Jouve, ό L. P. Fargue, ό Ribemont-Dessaignes, ό Jean Cassou, ό Jean Richard Bloch και άλλοι.

Οἱ δάφνες κόωνταν

‘Ο δρόμος, μαυρος, και ή διπλή γεαμμή που άνεβαίνει και καταπίπτει, του αερόφως. ο δρόμος χαλρεί περσιτικούς. τὸ δόδοστρωμα ήχηρό. άσπρο κάτω από τή λευκότητα του καθαρου ουρανου και τής σελήνης. στο βάθος, ή σελήνη, άπάνω στο θόλο. επιμηκυμένο τὸ τέταρο τής λευκής σελήνης, άσπρο. και από κάθε μεριά, τὰ παντοιαία σπία. βουβά, μεγάλα, με ψηλά παράθυρα μαυρισμένα, με πόρτες που κλείνουν με σίδηρα, τὰ σπία. σ’ αυτά μέσα τὰ σπία νόμος; όχι, ή σιωπή. πηγαίνω μονάχος, στο μακρος των σπιτιών, σιωπηλά. περιπατώ. πηγαίνω. άριστερα ή δόδος Νεαπόλεως. τοίχοι από κήπου, τὸ σκοτεινὸ από τὰ φύλλα πάνω στο γκριζο χρώμα του τοίχου. εκεί κάτω, εκεί έντελὸς κάτω, με περισσότερη λάμψη, ή λεωφόρος Μαιζέριμ, φωτισέ κόκκινες και κίτρινες άμάξια, άμάξια και όπερηφανα άλογα. άκίνητοτητα στο διάδωσο των δρόμων, σε γαλήνη δάσλευη. άμάξια, άνάμεσα στο πεζοδρόμιο όπου σπεύδουν τὰ πληθθ. έδω, τὸ γκαπί ένός καινούργιου σπιτιου, οι σκαλωσιές του μουντές, άδοξασμένες. δέν διακρίνονται και οι νεοβαλμένες οι πέτρες που άποκόλονται. απ’ αυτούς τους λουτού θα ήθελα ν’ άνέβω, προς τή στέγη που απέχει τόσο. από μετ̄ σε άπόσταση θα έκτειναι τὸ Παρίσι και ο θούρβου του. ένας άντρας κατεβαίνει τὸ απέχει τόσο. από μετ̄ σε άπόσταση θα έκτειναι τὸ Παρίσι και ο θούρβου του. ένας άντρας κατεβαίνει τὸ δρόμο. ένας εργατικός. νότες. τι μοναξιά, τι κυνηγί μοναξιά, μακριά από τήν κίνηση και τή ζωή! και ο δρόμος τελειώνει. τώρα ή δόδος Μονσώ. ξανά αυτά τὰ ψηλά επιδλητικά σπία, και τὸ αερόφως που ρίχνει εκεί τὸν κίτρινο φωτισμό του. ποιος είν’ εκεί στη θύρα;..... “Α! ένας άντρας. ο θυρωρὸς αὐτου του σπιτιου. παννίζει τήν πίπα του, βλέπει τὸν περσιτικούς. κανέναν δέν περνά μονάχα ένῶ. ο χοντρός γέρὸς αὐτός θυρωρὸς περὸ τί ντυτάζει τή μοναξιά; νάμαι στον άλλο δρόμο. άπότομα συμπτύσσεται, γίνεται τελείως στενός. παλιά σπία, τοίχοι με δοξέστη. πάνω στο πεζοδρόμιο, παιδιά, μαγκόπαιδα, καθισμένα

καταγής, σιωπηλά. καὶ ἡ δὸς Ρωσέ, καί, κατ' αὐτὸ τὸν τρόπο, τὰ βουλευδάρτα. ἐκεῖ φωτοχυσίαι καὶ θόρυβοι. ἐκεῖ, κινήσεις. οἱ σειρὲς τὸ ἀερόφως, δεξιὰ, ἀριστερά. καὶ πλάγια, ἀριστερά, ἐν' ἀμάξι, ἀνάμεσα στὰ δέντρα. ἕνας δμιλος ἐργάτης. ἡ τρουμπέτα ἀπὸ τὸ τραμβάγι πούναι γεμάτο κόσμος, δυὸ σκυλιὰ ἀπὸ πίσω στὰ σπίντια, φωτισμένα παράθυρα. τὸ καφετεῖο ἀπέναντι, οἱ ἄσπερες τοῦ κουρετίνες κατὰφωτες. διπλά μου ὁ πάταγος ἐνὸς λεωφορείου. ἕνα κορίτσι μὲ φόρεμα, μπλε σκουρό, ροζ πρόσωπο. τὸ πλῆθος. ἡ λεωφόρος. θὰ διασχίσω αὐτὴ τὴν ἀπόσταση, νὰ πάω ἐκεῖ. ἀνάμεσα σ' αὐτὸ τὸν κόσμο θὰ εἶμαι. τότε θάμαι ἐκεῖ κάτω. ὁ ἴδιος πάλι, ἐκεῖ, κι' ὅχι ἐδῶ πιά, ἐγὼ πάντοτε—. ψηλὰ καὶ μπρὸς ὁ λόφος. λάμπεις κάτω ἀπὸ τὸν καθαρό οὐρανό. δεξιὰ, ὁ μακρὺς τοῖχος, ὁ τοῖχος τῆς δεξαμενῆς. δὲν ξέρω κανέναν ἀπ' αὐτοὺς τοὺς ἀνθρώπους. μὲ βλέπουν; γιὰ ποιὸν μὲ πέρνουν; φωνὲς ἀπὸ παιδιὰ πὺν παίζουσιν. βαριοὶ τροχοὶ πάνω στὸ δόδοστρωμα. ἄλογα σιγανὰ. δῆματα. στὰ δέντρ' ἀνάμεσα πούναι πυκνότερα, ὁ οὐρανὸς σκοτεινιάζει. τὰ δῆματά μου πάνω στὴν ἀσφαλτο μονότονα. ἕνα τραγοῦδι λατέρνας, σκοπὸς γιὰ χορό. ἕνα εἶδος βάλς. ὁ ρυθμὸς ἀπὸνα βάλς σιγανό....  πὺν νὰ εἶναι ἡ λατέρνα; πίσω, σὲ κάποια μεριά, ἀκούω τὴ φωνή της τὴν τοιριχτὴ καὶ γλυκιὰ.... «σ' ἀγαπῶ πιδ πολὺ ἀπὸ τοὺς κούρκους μου.... ἕνα τραγοῦδι, πὺν πάει καὶ ξαναρχίζει....  ἡ ἡρεμία μιάς φωνῆς πὺν βγαίνει, μέσα σ' ἕνα ἡρεμο τοπίο, σὲ μὴ καρδιὰ ἡρεμὴ π' ἀγαπάει, κι' ὁ πόθος πολὺ συγκρατημένους μιάς φωνῆς πὺν γενίεται. καὶ ἡ φωνὴ π' ἀποκρίνεται, ἐξισωμένη καὶ πιδ ψηλῇ, ἀνεβαίνει, ἡρεμὴ καὶ σφιχτὴ ἀνεβαίνει στὸν πόθο. καὶ ξανὰ αὐτὴ πὺν ὑψώνεται. τὸ αὐξήμα τοῦ πόθου. πάντα μέσα στὸν ἀπλοῖκὸ τόπο καὶ σ' αὐτὲς τὲς καρδίαις μὲ τὴν ἀπλότητα, τὸ ἀνέβασμα, πὺν ἐναλλάσσεται, ἡρεμο, μ' ἕναν γλυκαμένο καὺμό. τὸ ἀπλὸ γλυκὸ τραγοῦδι πὺν γεμίζει κι' ὁ ρυθμὸς ὁ ἀπλός. ἀπ' ἀνάμεσα ἀπὸ τὰ χλωρὰ τὰ φυλλώματα, μέσ' ἀπὸ τυχαίους κρότους σὲ σουρτεῖνα, λυγερὴ φωνή, γεμίζει τὸ τραγοῦδι τὸ φωναχτὸ καὶ γλυκὸ, ἡ μονότονη λιτανεία, ὁ σταθερὸς ρυθμὸς ἀπὸ τοὺς σιγανούς τοὺς χορούς. κι' ἀναθρόσκει ὁ ἔρωτας.... Στὸς ἀγνοὺς ἀγροὺς, περισσότερο ἀπ' ὅ, τι τοὺς ἀγαπῶ, τοὺς ἀγροὺς, σ' ἀγαπῶ, καλὴ μου. νὰ οἱ ὠραῖοι χλωμοὶ ἀγροὶ καὶ τὰ πλανεμένα σκόρπια τὰ πρόβατα. πιδ πολὺ σ' ἀγαπῶ. εἶν' ὠραῖα, τὰ πρόβατα, μέσα στὰ δροσερὰ τὰ φυλλώματα, ὅταν κἀνουν μπέες, τὰ πρόβατα κι' ἀπὸ τ' ἀγαπημένα τὰ ζῶα τὰ κοπάδια. πιδ πολὺ σ' ἀγαπῶ. εἶν' ἀπὸ καρδίαις οἱ ἀγροὶ πὺν βλέπω σὲ θνερο. ὅμως πιδ πολὺ σ' ἀγαπῶ, καλὴ μου, μὲ τὰ φωτεινὰ τὰ μάτια σου. οἱ γραμμὲς ἀπὸ τὰ φῶτα μακραίνουν, οἱ κορμοὶ ἀπὸ τὰ δέντρα. πιδ πολὺ σ' ἀγαπῶ μὲ τὸ τραγοῦδι σου. ποτὶμα κυλοῦν μὲ ἡσικούς, δρεδυνὸς οὐρανός, μακρυνοὶ θόρυβοι. καὶ ἡ φωνὴ ἡ θρηνητικὴ εἶναι πιδ ἀπομακρῆ, ἡ ἀπλὴ φωνὴ κι' ὁ ρυθμὸς ἀπομακρύνονται. τὸ ἐκκλησιαστικὸ ἄσμα σβύνει. ἐντοῦτοις τραγοῦδια, ἀκόμα ἄσματα, καὶ πιδ πολὺ σ' ἀγαπῶ. τοπεῖα τῆς δροσιᾶς καὶ τῆς νύχτας, τὰ δέντρα διαδοχικὰ ἀραδιασμένα, τὰ δῆματ' ἀπὸ τοὺς διαβάτες. τριγύρω, κυλίσματα, λόγια, ἀνάρθια χρώματα, ἕνας ἄνεμος θαλπερός, μὲ πιδ δροσιὰ. θὰ πάω στὸ δάσος πὺν σκαρφαλώνει στὲς ράχες, νοτὰ στὰ λειβάδια, ἀπὸ τὰ ἔλατα κάτω. θάναί ἡ πολυάκριθῃ ζεστάδα ἀπὸ τὲς ἀγαπημένες τὲς νύχτες. ὅλοι θάματα σ' αὐτὰ τὰ μέρη. ἂ! ὁ θανμάσιος καιρός, μακρὺ ἀπὸ τὸ Παρίσι, γιὰ ἐβδομάδες πολλὰς! ὅμως πότε αὐτὲς οἱ μέρες;.... ὁ θόρυβος γίνεται πιδ δυνατός. εἶναι ἡ πλατεῖα Ἐλισύ. ἄς διαστοθῆ. ἐξακολουθητικὰ, μακρυνοὶ τοῖχοι θλιμένοι. πάνω στὴν ἀσφαλτο μιδ σκιά πυκνότερη. καὶ τῶρα κακὲς γυναῖκες, τρεῖς γυναῖκες πὺν μιᾶν μεταξὺ τους. δὲ μὲ προσέχουν. ἡ μιδ πολὺ νέα, ἀδύναμη, μὲ μάτια ντροπῆς, καὶ νάτι χεῖλια! σὲ μιδ γυνή, δόριστη, ψηλὴ κάμαρη, σταχτιά καὶ γυνή, μὲ τὸ φωτισμὸ κάποιοι σπερματόστου πὺν καπνίζει, μὲ τὸ ληθαργικὸ δύθισμα ἀπὸ τὸ ἀνακάτωμα τοῦ θορυβώδινου δρόμου. ναί, μιδ ψηλὴ στενὴ κάμαρη, καὶ τὸ παλιοκρέβατο, ἡ καρτέκλα, τὸ τραπέζι, σταχτιοὶ τοῖχοι, καὶ τὸ γονάτισμα τοῦ ζῶου πάνω στὴν κρεβατόστρωση, καὶ τὰ λειχουδιάρικα χεῖλια, πὺν ἀνεβαίνουν καὶ ξαναανεβαίνουν, ἐνῶ στενάζει τὸ πλάσμα κι' ἀγνομαχάει.... νάτην, αὐτὴ ἡ γυναῖκα. κουδεντιάζει. καὶ οἱ τρεῖς στὸ πεζοδρόμιο, ξεχνοῦν δσοὺς δγῆκαν δόλτα. ἐγὼ, αὐριο, ἔχω τὸ μάθημα, τὸ ἀνιαρὸ σχολεῖτο, καὶ σὲ τρεῖς μῆνες οἱ ἐξετάσεις. θὰ ἐπιτύχω. ἀντίο τότε ἡ λευτεργιά τῆς κάθε μέρας, ἀλλὰ τὸ δάρος ἐνὸς ἐπαγγέλματος. ἀεῖντε τῶρα, παντοῦ γυναῖκες. τὸ καφετεῖο. νέοι ἄντρες μπαίνουν. ἕνας κύριος πὺν μοιάζει μὲ τὸ ράφτη μου. ἂν ἀντάμωμι κανένα φίλο. βέβαια καλύτερα ἀξίζει νὰ εἶσαι μονάχος, νὰ περπατῇς ἕνα ὁμορφο δρόμῳ ἐλεύθερα, χωρὶς σκοπὸ, στὸ μάνθος ἀπὸ τοὺς δρόμους. ὁ ἡσικὸς ἀπὸ τὰ φύλλα ποινίλει ἀπάνω στὴν ἀσφαλτο, ἕνας δροσερὸς ἄνεμος περνάει, τὰ πεζοδρόμια ἐντελῶς ἤγηρ καὶ λάμπουν ἄσπρα. ἕνας δμιλος νέα κορίτσια ἐκεῖ, δρθια, ψηλὰ, λυγρὰ καὶ μὲ θελκτικὸν τρόπον. ἐκεῖδὰ παιδάκια. οἱ προσόψεις γυαλίζουν. ἡ σελήνη χάθηκε. τριγύρω παντοῦ ἕνως θόρυβος τί; ἡχοὶ συγκεχυμένοι, διάχυτοι, ἐνωμένοι, ἕνας θόρυβος.... ζῆτω ὁ Ἀπρίλιος! ὦ! ἡ ὁμορφὴ, ἡ ὠραία, βραδυὰ, ἔτσι ἐντελῶς ἐλεύθερος, χωρὶς σκέψη, ἔτσι ἐντελῶς μονάχος.

Το 3^ο μάτι, τεύχ. 1, Οκτώβρης 1935, σσ. 25-27.

μετ. ΣΤΑΥΡΑΚΙΟΥ ΚΟΣΜΑ

9. Πόσες είναι οι πρωτοπορίες;

‘Όχι, δεν θ’ αναφερθώ στη γνωστή διάκριση του Mario Vitti για τις δυο πρωτοπορίες. Αυτές είναι δεδομένες: η μια πολιτική (αλλά όχι και αισθητική), η άλλη αισθητική (αλλά όχι και πολιτική).¹ Θα πάω παραπέρα. Γιατί στο εσωτερικό των πρωτοποριών εμφανίζονται και άλλες πρωτοπορίες, που δεν αργούν να εκδηλωθούν μόλις νομίσουν πως κινδυνεύουν να χάσουν την αυθεντικότητά τους. Πρωτοπορίες των πρωτοποριών. Εξάλλου (το θυμίζω άλλη μια φορά) ο χρόνος στον μεσοπόλεμο κυλάει με ασθματικούς ρυθμούς. Οι θεωρίες φυτρώνουν εύκολα· οι -ισμοί («σχολές», «τάσεις», «ρεύματα» κλπ.) εναλλάσσονται αστραπιαία.

Καθόλου περίεργο, άλλωστε. Η εποχή ευνοεί τους νεοτερισμούς. Οι τομές φαίνονται να γοητεύουν περισσότερο από τις συνέχειες. Αν η «πρωτοπορία» συνδέεται τώρα με το μυθιστόρημα και όχι με το διήγημα, δεν παύει ωστόσο να λειτουργεί και στο εσωτερικό του μυθιστορηματος ως διαφοροποιητικό στοιχείο: κάποιες μυθιστορηματικές μορφές αποδεικνύονται περισσότερο πρωτοποριακές από άλλες.

Πώς αντιδρούν οι σύγχρονοί τους; Να ένα ερώτημα που δεν μπορούμε να το αγνοήσουμε όταν θίγουμε ζητήματα πρόσληψης. Μερικές μαρτυρίες είναι ερεθιστικές. Υπογραμμίζω λ.χ. τη διαπίστωση του Αντρέα Καραντώνη για το 1935, ότι «ο κλασικός ρεαλισμός εξακολουθεί να είναι το κυριώτερο αισθητικό γνώρισμα των πιο πολλών πεζογραφημάτων της χρονιάς, το γνώρισμα που τ’ ανταμώνει όλα σε μια καλλιτεχνική κατηγορία».² Τρία χρόνια αργότερα, ο Δ. Νικολαρεΐζης συμπληρώνει: «Η γραμμή που ακολούθησε ίσαμε σήμερα, στο μεγαλύτερο μέρος της, η πεζογραφία των νέων φαίνεται να καταλήγει πιο πολύ στο ζωγράφισμα της κοινωνικής πλευράς των ανθρώπων».³ Σύμφωνα. Το πρόβλημα όμως είναι ότι ένας τέτοιος «ρεαλισμός», κλασικός, κοινωνικός, σοσιαλιστικός ή ο,τιδήποτε άλλο, πολύ περισσότερο (ή πολύ λιγότερο) από «καλλιτεχνική κατηγορία», αποτελεί στοιχείο εξωτερικό και αόριστο: συνήθως υποδεικνύει απλώς μια γενική προσήλωση σε μορφές παραδοσιακής γραφής. Γιατί, στην ουσία, θα ήταν πολύ δύσκολο να θεωρηθούν «ρεαλιστές» (ή του ίδιου τύπου «ρεαλιστές») συγγραφείς όπως λ.χ. ο Κοσμάς Πολίτης και ο Μ. Καραγάτσης. Έχουμε λοιπόν κι εδώ ν’ αντιμετωπίσουμε τις παγίδες των λέξεων. Ο «ρεαλισμός» της δεκαετίας του 1930 δεν είναι ασφαλώς απλή υπόθεση. Media vox ή λέξη-κλειδί με αμφίσημο ιδεολογικό και αισθητικό περιεχόμενο, παραπεμπει τόσο στην «πρωτοπορία» όσο και στην «παράδοση». Όταν ο Τερ-

1. Mario Vitti: «Οι δυο πρωτοπορίες στην ελληνική ποίηση του 1930 με ’40»· *Ο Πολίτης*, αριθ. 1, Μάιος 1976, σσ. 72-79.

2. Αντρέας Καραντώνης: «Η λογοτεχνία μας το 1935»· *ό.π.*, σ. 163.

3. Δ. Νικολαρεΐζης: *Δοκίμια κριτικής*· *ό.π.*, σ. 206.



Γιάννης Μπεράτης.

ζάκης δημοσιεύει το άρθρο του «Η αγωνία του ρεαλισμού» (1934), θίγει ένα επίκαιρο και σημαντικό πρόβλημα: ο ρεαλισμός σηματοδοτεί ταυτόχρονα ένα τέλος και μια αρχή.

«Η “πραγματικότητα” είναι μια εφεύρεση του δεκατονέννατου αιώνα», γράφει ο Τερζάκης κλείνοντας τη λέξη *πραγματικότητα* μέσα σε εισαγωγικά. Ή επίσης: «Ο ρεαλισμός σήμερα είναι στατικός». Κι ακόμα: «Ο ρεαλισμός, περισσότερο από αισθητική σχολή, είναι κοσμοθεωρία». ⁴ Γιατί κοσμοθεωρία; Υποθέτω: γιατί εκλαμβάνει τη λογοτεχνία ως αναπαράσταση της πραγματικότητας (χωρίς εισαγωγικά). Έτσι, σε μια στιγμή βασικών ανακατατάξεων, στην αρχή της δεκαετίας του 1930, το πρόβλημα του ρεαλισμού, με όλες τις όψεις του και τις αρνητικές ή θετικές εκδοχές του, αποβαίνει κυρίαρχο. Ένα είδος λυδίας λίθου.

Όσο κι αν φαίνεται παράξενο, το νέο ελληνικό μυθιστόρημα του '30 έχει έναν διπλό (και αντιφατικό) ρόλο: α) να επιτελέσει μια σύνθεση, αναπαριστώντας αυθεντικά την ελληνική ζωή ως σύνολο συμπαγές, και β) ν' αμφισβητήσει την ευστάθεια της εξωτερικής «πραγματικότητας», μεταφέροντας το κέντρο δάρους από το αντικείμενο στο υποκείμενο. Δυο επιλογές λοιπόν (και δυο πρωτοπορίες). Η πρώτη, ποσοτικά κυρίαρχη, δεν αρνείται σε γενικές γραμμές τη ρεαλιστική αναπαράσταση και την παραδοσιακή αφηγηματική τάξη. Απεναντίας, η δεύτερη, περιορισμένη ποσοτι-

4. Άγγελος Τερζάκης: «Η αγωνία του ρεαλισμού»· ό.π., σσ. 304, 305 και 307.



Στέλιος Ξεφλούδας.

κά, προβάλλει ως τολμηρή αρετή την ποιότητά της. Είναι ο πειραματικός χώρος της ρήξης. Η πρωτοπορία χωρίς εισαγωγικά.

Ότι τέτοιου είδους πρακτικές δεν εμφανίζονται ξαφνικά και απροειδοποίητα, μου φαίνεται αναμφισβήτητο. Το είδαμε και παραπάνω: από τα τέλη του περασμένου αιώνα, η στέρη επιφάνεια του πραγματικού αρχίζει να παρουσιάζει ρωγμές. Απόδειξη, ανάμεσα σε άλλες, και ο συμβολισμός. Έχουμε να κάνουμε μ' ένα είδος διάβρωσης, όπου θολώνουν τα περιγράμματα, μικραίνουν οι όγκοι, διαλύονται οι μορφές και αρχίζει η πορεία από το «έξω» προς το «μέσα». Ό,τι ακολουθεί, στις πρώτες δεκαετίες του αιώνα μας (ψυχανάλυση, φαινομενολογία, θεωρία της σχετικότητας, συγχρονική γλωσσολογία, φοντουρισμός, υπερρεαλισμός κλπ.), διευρύνει το χάσμα. Η λογοτεχνία καταγράφει τα πάντα: μικρές και μεγάλες ανατροπές, καταλύσεις ορίων, διαταράξεις ισορροπιών. Η καθιερωμένη άποψη ότι, σε τέτοιες περιπτώσεις, οι νεοτερισμοί εκδηλώνονται πριν απ' όλα στην ποίηση, δεν φαίνεται να ευσταθεί σ' εμάς. Αντίθετα με ό,τι πιστεύεται γενικά, η πεζογραφία μας (στο μέτρο, βέβαια, όπου τα όρια της πρόζας και της ποίησης παραμένουν ευδιάκριτα) εμφανίζεται πρώιμα και δυναμικά ριζοσπαστική: λ.χ. η *Διασπορά* (1930) του Γιάννη Μπεράτη ή *Τα τετράδια του Παύλου Φωτεινού* (1930) του Στέλιου Ξεφλούδα παρουσιάζονται πριν από τις πρώτες ποιητικές αποκρυσταλλώσεις του ελληνικού υπερρεαλισμού.

Κοντά στην πράξη και η θεωρία. Όταν βλέπεις (όπως, καλή ώρα, γύρω στα 1930) να γίνονται επίμονες συζητήσεις για την ποίηση, την πρόζα και

την κριτική, σημαίνει προφανώς ότι κάτι νέο γεννιέται. Θα σταθώ στην έκδοση των *Μακεδονικών Ημερών* και κυρίως στο ζήτημα του εσωτερικού μονολόγου. Τα γεγονότα είναι περίπου γνωστά.⁵ Τα συνοψίζω. Από την αρχή της εμφάνισής του (Μάρτιος 1932), το περιοδικό της Θεσσαλονίκης φανερώνει τους πρωτοποριακούς - «εσωτερικούς» του προσανατολισμούς. Το καλοκαίρι του 1932, με αφορμή μια διδλοκρισία του Αντρέα Καραντώνη για το δεύτερο βιβλίο του Στέλιου Ξεφλούδα, την *Εσωτερική συμφωνία*, αρχίζει η συζήτηση για τον εσωτερικό μονόλογο. Συζητητές - επιστολογράφοι: ο Λ. Πηνιάτογλου, ο Α. Καραντώνης, ο Δ. Μεντζέλος. Αποκορύφωμα: το άρθρο του τελευταίου με τίτλο «Ο εσωτερικός μονόλογος» στο περιοδικό *Ο Κύκλος* (Ιούνιος 1933).

Κάπως έτσι, μέσα σ' έναν χρόνο, φουντώνει το ζήτημα. Ο Καραντώνης δεν διστάζει να μπει τολμηρά στην περιοχή «του εσωτερικού μονολόγου, του ρομάντζου δίχως πλοκή, δίχως περιπέτειες και πρόσωπα, δίχως εξωτερικές κατευθύνσεις και θέσεις, που πάει να διαδεχτεί το κλασικό μυθιστόρημα και να το αντικαταστήσει στην ιεραρχία της λογοτεχνίας». Έτσι, «το είδος αυτό του πεζού λόγου» ταυτίζεται ουσιαστικά με την «αυτοψυχοβιογραφία» και την «αυτοανάλυση»: ο Ξεφλούδας «με τα δυο του βιβλία δείχνεται για την Ελλάδα μοναδικός χειριστής και πραγματοποιός του εσωτερικού μονολόγου»: η *Εσωτερική συμφωνία* του υπερβαίνει τα λογοτεχνικά όρια («Μήτε ποίημα, μήτε μυθιστόρημα»), ενώ παράλληλα υπάρχουν και ντόπιες εκδηλώσεις του φαινομένου:

«Στη νεοελληνική λογοτεχνία η αρχή της καλλιέργειας του εσωτερικού μονολόγου, που τελευταία με τα βιβλία του Θεοτοκά και του Ξεφλούδα έδειξε τάσεις προς μια λεπτότατη αυτοεπεξεργασία της ψυχής, σημειώνεται στα ιδιότυπα πεζογραφήματα του Ίωνος Δραγούμη».⁶

Ο Λ. Πηνιάτογλου δεν αμφισβητεί τον πρωτοποριακό ρόλο του Ξεφλούδα, αρνείται όμως την ταύτιση «εσωτερικού μονολόγου» και «αυτοψυχοβιογραφίας», όπως αρνείται να συμπεριλάβει «στο είδος αυτό, το τόσο ύποπτο κι αργοντοχωριάτικο (ή νεοπλουτικό) έργο του κ. Θεοτοκά». Προτιμότερη θεωρεί την περιπλάνηση στις εκτάσεις της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας, καθώς και την υπογράμμιση των σχέσεων του εσωτερικού μονολόγου με τον υπερ-ρεαλισμό.⁷

5. Για το όλο ζήτημα και τη σχετική ελληνική και ξένη βιβλιογραφία, βλ. Αглаΐα Κεχαγιά - Λυπουρλή, *ό.π.*, σ. 43 κε., Μαίρη Μικέ - Λένα Γκανά: «Εσωτερικός μονόλογος (Αναδρομική περιδιάβαση και σύγχρονη προβληματική μιας αφηγηματικής τεχνικής)» *Φιλολόγος*, αριθ. 48, Καλοκαίρι 1987, σσ. 136-160 (συντομευμένη μορφή: στον τόμο *Μνήμη Λίνου Πολίτη*, Θεσσαλονίκη 1988, σσ. 293-304) και Maria Kakavoulia: *Interior Monologue and its discursive Formation in Melpo Axioti's, Δύσκολες νύχτες*, Μόναχο 1992.

6. Αντρέας Καραντώνης: «Στέλιου Ξεφλούδα, *Εσωτερική συμφωνία*» *Μακεδονικές Ημέρες*, αριθ. 5-6, Ιούλιος-Αύγουστος 1932, σσ. 209-213.

7. Λ. Πηνιάτογλου: [Γράμμα για τον εσωτερικό μονόλογο] *Μακεδονικές Ημέρες*, αριθ. 7, Σεπτέμβριος 1932, σσ. 247-250.

Από εδώ και πέρα, ο δρόμος του νεαρού Δ. Μεντζέλου είναι ανοιχτός. Ο Θεοτοκάς, λοιπόν, «κατά κανέναν τρόπο δεν υπάγεται στον εσωτερικό μονόλογο» (στον οποίο ωστόσο υπάγεται ο Θράσος Καστανάκης με τη *Φυλή των ανθρώπων*). Όσο για τον εσωτερικό μονόλογο, ορίζεται γενικά ως «το αέναο κι υπόκωφο μουρμούρισμα που ποτέ δεν παύει να κυλά στο βάθος του εσωτερικού εγώ μας», ακόμα και ως «μια άδολη διοχέτευση, στο χαρτί, της σκέψης τη στιγμή που ακόμα βρίσκεται στο στάδιο του σχηματισμού», ή ως «μια άμεση επικοινωνία του εξωτερικού κόσμου προς τον εσωτερικό, χωρίς τη μεσολάβηση συγκρίσεων προς ιδέες». Έπειτα, προσαθώντας να ξεδιαλύνει τις «παρεξηγήσεις και κακοερμηνείες» που διαραίνουν «το λογοτεχνικό αυτό είδος», ο Δ. Μεντζέλος επιχειρεί: α) ν' αποτιμήσει την προσφορά του Edouard Dujardin και του James Joyce, καταδικάζοντας τη σωδινιστική παρέμβαση του Valery Larbaud, και β) ν' αναζητήσει τις ρίζες του εσωτερικού μονολόγου στην ευρωπαϊκή λογοτεχνία από τον Sade ως τους ψυχαναλυτές και τους υπερρεαλιστές. Συμπέρασμα: «ο εσωτερικός μονόλογος υπάγεται στο εσωτερικό μυθιστόρημα (αυτοψυχο-βιογραφία)».⁸

Συνοψίζοντας τη συζήτηση αυτή, υπογραμμίζω τα ακόλουθα πορίσματα της:

α) Ο εσωτερικός μονόλογος έχει κυρίως δυο λογοτεχνικά πρότυπα, το μυθιστόρημα *Οι δάφνες κόπηκαν* (*Les lauriers sont coupés*, 1887) του E. Dujardin και τον πιο πρόσφατο αλλά και πιο σημαντικό *Οδυσσέα* (*Ulysses*, 1922) του J. Joyce.

β) «Λογοτεχνικό είδος» (Μεντζέλος), «φιλολογικό είδος» (Πηνιότογλου), «είδος του πεζού λόγου» ή συγχώνευση ποίησης και πρόζας (Καραντώνης), ο εσωτερικός μονόλογος συνδέεται με ποικίλες μορφές της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας: αρχαία τραγωδία, σαιξπηρικά δράματα, επιστολικό μυθιστόρημα, ημερολόγιο, Montaigne, Sade, Stendhal, Ντοστογιέφσκι, Lautréamont, Nerval, Rimbaud, Browning, υπερρεαλιστές κλπ.

γ) Ο εσωτερικός μονόλογος εκπροσωπείται και στον τόπο μας: Ίων Δραγούμης, Στέλιος Ξεφλούδας, Γιώργος Θεοτοκάς, Θράσος Καστανάκης.

Αυτά στα 1932-1933. Σήμερα ξέρουμε (αλλά χρειάστηκε να περάσουν 60 χρόνια λογοτεχνικού μοντερνισμού και 20 χρόνια αφηγηματολογίας) ότι αρκετά ζητήματα σχετικά με τον εσωτερικό μονόλογο έχουν ξεκαθαριστεί, ενώ ορισμένα άλλα παραμένουν μετέωρα: ότι η σχέση εσωτερικού μονολόγου και «ροής της συνείδησης» (*Stream of consciousness*) διατηρεί ακόμα το ενδιαφέρον της· ότι ο όρος «εσωτερικός μονόλογος» έχει ήδη χρησιμο-

8. Δ. Μεντζέλος: [Γράμμα για τον εσωτερικό μονόλογο]· *Μακεδονικές Ημέρες*, αριθ. 8, Οκτώβριος 1932, σ. 292· «Η εποχή μας κι ο Καστανάκης»· *Μακεδονικές Ημέρες*, αριθ. 10-11, Δεκέμβριος 1932 - Ιανουάριος 1933, σσ. 357-362, και «Ο εσωτερικός μονόλογος»· *Ο Κύκλος*, αριθ. 4, Ιούνιος 1933, σσ. 163-168.

ποιηθεί το 1856 από τον Ρώσο συγγραφέα Τσερνισέβσκι σε μελέτη του για τον Α. Τολστόι, και ότι, αδόκιμος σήμερα για πολλούς, παραμερίζεται από νέους όρους – παράδειγμα ο «άμεσος λόγος» (discours immédiat) του G. Genette ή ο «αυτόνομος μονόλογος» (autonomous monologue) της D. Cohn – ενώ, άλλες φορές, απορρίπτεται κατηγορηματικά.⁹ ότι, επίσης, η σύνθετη αυτή τεχνική, ψυχολογική και λεκτική ταυτοχρόνως, δεν αποκλείει τη σύμπραξη διαφορετικών επιστημών και μεθόδων.

Ξέρουμε, ακόμα, ότι στον τόπο μας η σχετική προβληματική ανανεώνεται με αργούς ρυθμούς· ότι ο εσωτερικός μονόλογος παραμένει γενικά μια τεχνική («τεχνοτροπία» χαρακτηρίζεται σ' ένα άρθρο του 1935 στο *Τρίτο Μάτι*), που αποδίδεται κάποτε καταχρηστικά σε όλους τους νεοτερικούς συγγραφείς των *Μακεδονικών Ημερών* και που κάποτε, εξίσου καταχρηστικά, ταυτίζεται με τη λεγόμενη «Σχολή της Θεσσαλονίκης»· ότι, τέλος,



Από αριστερά, όρθιοι: Τάκης Βαρβιτσιώτης, Γ. Θέμελης, Στρατής Δούκας, Ν. Γ. Πεντζίκης, Στ. Ξεφλούδας, Αντώνης Λεβής. Καθιστοί: Γ. Θ. Βαφόπουλος, Βασ. Τατάκης, Πέτρος Σπανδωνίδης, Αλκ. Γιαννόπουλος και Γιώργος Δέλιος (Αύγουστος 1938).

9. Ο Massimo Peri λ.χ. χρησιμοποιεί «τον παραδοσιακό όρο “εσωτερικός μονόλογος”, αλλά πάντα μέσα σε εισαγωγικά διαμαρτυρίας»: «Οι φωνές του Καδάφη»· *Φιλολόγος*, αριθ. 44, Καλοκαίρι 1986, σ. 122.

μερικές «παρεξηγήσεις και κακοερμηνείες», όπως έλεγε ο Μεντζέλος στα 1933, εξακολουθούν να ισχύουν και σήμερα.

Θα δώσω ένα παράδειγμα σταματώντας στο κλασικό δοκίμιο του E. Dujardin *Ο εσωτερικός μονόλογος* (*Le monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre de James Joyce et dans le roman contemporain*, Παρίσι 1931). Ο ορισμός του εσωτερικού μονολόγου από τον συγγραφέα, έναν πρωταγωνιστή στην υπόθεση αυτή, είναι γνωστός. Τον μεταφράζω στη γλώσσα μας:

«Ο εσωτερικός μονόλογος, όπως κάθε μονόλογος, είναι λόγος του δραματοποιημένου προσώπου ο οποίος αποβλέπει να μας εισαγάγει κατευθείαν στην εσωτερική ζωή του προσώπου αυτού, δίχως ο συγγραφέας να παρεμβαίνει με επεξηγήσεις ή σχόλια. Όπως κάθε μονόλογος, είναι λόγος δίχως ακροατή· λόγος που δεν αρθρώνεται. Ωστόσο διαφέρει από τον παραδοσιακό μονόλογο κατά τούτο: ως προς την ύλη του, είναι η έκφραση της πιο ενδόμυχης σκέψης, της πιο κοντινής στο ασυνείδητο· ως προς το πνεύμα του, αποτελεί λόγο προγενέστερο από κάθε λογική οργάνωση, αναπαράγοντας τη σκέψη στο στάδιο της γέννησής της και με τρόπο αυθόρμητο· ως προς τη μορφή του, πραγματοποιείται με άμεσες φράσεις, περιορισμένες συντακτικά στο ελάχιστο. Έτσι ανταποκρίνεται ουσιαστικά στην αντίληψη που έχουμε σήμερα για την ποίηση».¹⁰

Αν σκεφτούμε ότι ο ορισμός αυτός ίσως δεν ήταν εντελώς άγνωστος στους συζητητές του 1932-1933 (ο Μεντζέλος, πάντως, χωρίς να τον αναφέρει, μιλάει για σκέψη «τη στιγμή που ακόμα βρίσκεται στο στάδιο του σχηματισμού»), μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι μερικές καίριες επισημάνσεις του Dujardin, π.χ. οι σχετικές με τον λόγο «που δεν αρθρώνεται» και που είναι προγενέστερος «από κάθε λογική οργάνωση», δεν έχουν προσεχθεί όσο έπρεπε. Αλλιώς πώς να εξηγηθεί, στον τόπο μας, αυτή η επίμονη ως τις μέρες μας συσχέτιση του εσωτερικού μονολόγου με τρόπους έκφρασης (και γραφής) όπου η «λογική οργάνωση» είναι αναγκαία; «Ο εσωτερικός μονόλογος ξεκινάει από συγγραφείς που ιδιαίτερο γνώρισμά τους υπήρξε ο εγωτισμός (égotisme) κι έχει την αρχή του στο ατομικό ημερολόγιο», διαβάζω σε κείμενο αγαπητού συναδέλφου.¹¹ Αλλά αν είναι έτσι τα πράγματα (ο Μεντζέλος προσθέτει στο ημερολόγιο και την επιστολογραφία και το επιστολικό μυθιστόρημα), τότε ο εσωτερικός μονόλογος δεν μου φαίνεται να έχει ουσιαστική πρωτοτυπία. Είναι απλή προέκταση της ρομαντικής

10. Παρατίθεται από τον Umberto Eco: *L'oeuvre ouverte*. Seuil, Παρίσι 1979, σ. 226. Συντομευμένη μορφή του ορισμού αυτού στα γαλλικά παραθέτει ο Γιώργος Θεοτοκάς: *Τετράδια ημερολογίου 1939-1953*· ό.π., σ. 263· και ο Mario Vitti: *Η Γενιά του Τριάντα. Ιδεολογία και μορφή*. «Ερμής», Αθήνα 1977, σ. 282.

11. Κώστας Στεργιόπουλος: «Μια ματιά στον εσωτερικό μονόλογο»· *Ανακύκληση*, αριθ. 10, Ιούλιος - Αύγουστος 1987, σ. 145. Πρβλ. και παλαιότερη εργασία του «Η πεζογραφία του Στέλιου Ξεφλούδα κι ο εσωτερικός μονόλογος»· *Εποχές*, αριθ. 43, Νοέμβριος 1966, σ. 427.

εσωστρέφειας. Μια βαθύτερη και διαρκέστερη, ίσως, εξομολογητική αυτοσκοπία.

Κι όμως, ήδη από τα χρόνια του μεσοπολέμου, ο Δ. Νικολαρεΐζης βρισκόταν σε σωστότερο δρόμο όταν συνέδεε «θεωρητικά» με τον εσωτερικό μονόλογο «κάθε λογοτέχνημα που παραγνωρίζει τον άλλον ή τους άλλους και οικοδομείται με τον ένα, γεμίζοντας ολόκληρο από το αναπάντητο μίλημα της μοναχικής ψυχής», όταν υπογράμμιζε την «εντύπωση του παραμιλητού» ή όταν διαπίστωνε, σχετικά με το έργο του Στέλιου Ξεφλούδα, ότι «η κυριότερη δεξαμενή του εσωτερικού μονολόγου, το ασυνείδητο, μένει εκεί ερμητικά σφραγισμένη».¹² Επομένως, ο εσωτερικός μονόλογος δεν μπορεί να συγχέεται με την εξομολογητική πρόζα. Είναι ένα αφηγηματικό τέχνασμα: μια υποθετική λεκτική κατασκευή (που δεν έχει αρθρωθεί και που, κατά συνέπεια, βρίσκεται έξω από το κύκλωμα επικοινωνίας) ή ένας τρόπος διεξόδου στο ασυνείδητο του μυθιστορηματικού ήρωα χωρίς τη μεσολάβηση του αφηγητή. Παραθέτω τη μαρτυρία του Valéry Larbaud:

«Στο μυθιστόρημα *Οι δάφνες κόπηκαν*, μου είπε ο Joyce, ο αναγνώστης βρίσκεται εγκατεστημένος από τις πρώτες γραμμές μες στη σκέψη του κεντρικού προσώπου, και το ασταμάτητο ξετύλιγμα της σκέψης αυτής, αντικαθιστώντας τη συνηθισμένη μορφή της αφήγησης, μας πληροφορεί τι κάνει το πρόσωπο ή τι του συμβαίνει».¹³

Σήμερα θα μιλούσαμε για τον εσωτερικό μονόλογο με όρους αφηγηματικής αυτονομίας. Θα υπογραμμίζαμε τη χαρακτηριστική και ουσιώδη σύμπτωση του χρόνου της ιστορίας με τον χρόνο της αφήγησης. Θα επισημαίναμε την «προφορική» δομή του λόγου (σύμφωνα με την εύστοχη παρατήρηση του Michel Butor ότι «στον εσωτερικό μονόλογο το πρόβλημα της γραφής έχει τεθεί απλά και καθαρά σε παρένθεση»), βασισμένοι σε κείμενα του Στρατή Τσίρκα, του Αλέξανδρου Κοτζιά, του Νίκου Μπακόλα, του Θανάση Βαλτινού και άλλων. Ωστόσο παραμένει ανοιχτή η ιστορική διάσταση του ζητήματος. Γιατί άραγε, από την πρώτη στιγμή της εμφάνισής του, ο εσωτερικός μονόλογος συνοδεύεται στον τόπο μας με «παρεξηγήσεις και κακοερμηνείες»; Αλλά πρόκειται τάχα για «παρεξηγήσεις και κακοερμηνείες»;

Ότι η πρόσληψη ενός φαινομένου επηρεάζει την ουσία του αποβαίνοντας αναγκαίο συστατικό της, μου φαίνεται, σε πολλές περιπτώσεις, βέβαιο. Το ζητούμενο είναι: σε ποιον «ορίζοντα προσδοκιών» ανταποκρίνεται ο εσωτερικός μονόλογος της ελληνικής δεκαετίας του '30; Ποιες ανάγκες καλύπτει; Κι από ποιους δρόμους εισάγεται στα γράμματά μας; Ε-

12. Δ. Νικολαρεΐζης: *Δοκίμια κριτικής*, ό.π., σ. 196.

13. E. Dujardin: *Les lauriers sont coupés*. Préface de Valéry Larbaud. Messein, Παρίσι 1925, σ. 7.

ρωτήματα που μας φέρνουν, κατά τη γνώμη μου, όχι τόσο στην περιοχή του ασυνειδήτου (ο φροϋδισμός είναι ακόμα, την εποχή αυτή, νεοφερμένος στην Ελλάδα), όσο σε παραδοσιακότερους και ασφαλέστερους χώρους· εννοώ κυρίως τον συμβολισμό.

Για το αίτημα της εσωτερικότητας μιλήσαμε κιόλας. Αν υπάρχει τώρα μια ανάγκη ανανέωσης (συνεπώς και πρωτοπορίας), αυτή μπορεί κάλλιστα να εκφραστεί με όρους συνέχειας και όχι ρήξης. Άλλωστε το επιβάλλουν και τα πράγματα. Ο Ε. Dujardin, εισηγητής του εσωτερικού μονολόγου, δεν είναι παρά συμβολιστής ποιητής. Σ' ένα άρθρο του 1935 διαβάζουμε:

«Είπαν ότι ο εσωτερικός μονόλογος εισάγει την ποίηση στον πεζό λόγο, ότι σ' αυτόν υπάρχει έντονη λυρική διάθεση, έτσι δίνει καινούργια μορφή στον πεζό λόγο, ακόμα και νέα συνταχτική φόρμα. "Μικρές, κομμένες φράσεις, απλές, με απόδοση ευθεία, όσο το δυνατόν λιγότερο τεχνικές, όσο το δυνατόν λιγότερο κικερωνικές" (Ο Εσωτ. Μονόλογος, Ε. Dujardin). Κ' έτσι φτάνουμε να σκεφτούμε αλλεπάλληλα μουσικά μοτίβα. Ο Marcel Brion λέει ότι ο Οδυσσέας του Joyce πρέπει να μελετηθεί σαν σονάτα. Ο Ε. Dujardin αναφέρει πως, όταν έγραφε το διβλίο του, σκέφτονταν την υπέρθεση των μουσικών μοτίβων, και συγκεκριμένως του Wagner. Άλλως κι ο Gabriel Marcel τον κατακρίνει ακριβώς γιατί εισάγει στο μυθιστόρημα τρόπους ποίησης και μουσικής».¹⁴

Βρισκόμαστε λοιπόν πάντοτε στον αστερισμό του συμβολισμού: εκεί όπου, μαζί με τη μουσική, τον ελεύθερο στίχο ή το πεζό ποίημα, κυριαρχεί και η ανάγκη για μια ουσιαστική επέκταση των ορίων της ποίησης. Ακόμα και στα 1963 ο Αντρέας Καραντώνης δεν φαίνεται να έχει διαφορετική αντίληψη των πραγμάτων, όταν βεβαιώνει ότι «τα όρια της "εσωτερικής πεζογραφίας" είναι σχεδόν αδιάκριτα από το είδος της λογοτεχνικής επιτολογραφίας», όταν συνδέει με τον εσωτερικό μονόλογο συγγραφείς όπως ο Pirandello, η K. Mansfield, ο Proust ή ο Gide, και κυρίως όταν μιλάει για

«πεζογραφήματα της "εσωτερικής λογοτεχνίας", που κύρια γνωρίσματά της στάθηκαν η λυρική μεταποίηση αλλά και μεγαλοποίηση διωμάτων ολότελα υποκειμενικών και ως το απόλυτο δάθος ενδόμυχων. "Ο κόσμος γλίστρησεν επάνω μας κι εχάθη", λέγει κάποιος στίχος. Αν τον τροποποιούσαμε λέγοντας "ο κόσμος γλίστρησε μέσα μας κι έγινε ένα όνειρο, μια ομίχλη, ένα και μόνο συναίσθημα αβεβαιότητων και αλλαγών που μόλις τις πιάνεις σε σχήματα, χάνονται", θα είχαμε, ίσως, τον ορισμό της "εσωτερικής λογοτεχνίας"».¹⁵

Έτσι, αυτή η «εσωτερική λογοτεχνία» καλύπτει ουσιαστικά οποιαδήποτε μορφή λυρικής-εξομολογητικής πρόζας. Γιατί όχι και τον εσωτερικό

14. «Ο εσωτερικός μονόλογος»: *Το Τρίτο Μάτι*, αριθ. 1, Οκτώβρης 1935, σ. 26. Βλ. ανάλογες επισημάνσεις και στο άρθρο του Πέτρου Σπανδωνίδη: «Ο εσωτερικός μονόλογος», *Νέα Πορεία*, αριθ. 37, Μάρτιος 1958, σ. 59.

15. Αντρέας Καραντώνης: «Η εσωτερική πεζογραφία», στον τόμο *Προβολές Α'*. Αθήνα 1965, σσ. 239, 241 και 242.

μονόλογο; Όμως, με τέτοιους όρους, ο τελευταίος αυτός ταυτίζεται συχνά στον τόπο μας (και το πράγμα δεν είναι τυχαίο): α) με κάθε είδος αυτοανά-λυσης και β) με κάθε είδος νεοτερικής γραφής. Ένας αξιόλογος μελετητής του ελληνικού μεσοπολέμου, ο Τάσος Κόρφης, επιμένει ακόμα, σε πρόσ-φατο δημοσίευμά του, να θεωρεί από τους «κύριους εκπροσώπους» του ευρωπαϊκού εσωτερικού μονόλογου και «τον Gide, τον Proust, την Man-ssfield», ενώ, προκειμένου για τη λογοτεχνία μας, μακραίνει τον κατάλόγο του χαρακτηριστικά:

«Ανάλογες, άλλωστε, ιδιαιτερότητες εντοπίζουμε και στους έλληνες πεζογρά-φους που λίγο πριν και κατά την πρώτη πενταετία του '30 παρουσιάστηκαν στη Θεσσαλονίκη προπάντων – Γιαννόπουλος, Δέλιος, Αρκάδιος Λευκός, Ξε-φλούδας και αργότερα Πεντζίκης – αλλά και στην Αθήνα – Ειρήνη η Αθη-ναία, Δετζώρτζης, Δούκας, Μπεράτης κ.ά. – ακολουθώντας ο καθένας, με το δικό του τρόπο, τα δαιδαλώδη μονοπάτια του εσωτερικού μονόλογου»¹⁶.

Δαιδαλώδη, χωρίς άλλο. Γιατί ο εσωτερικός μονόλογος (αυτός τουλά-χιστο που αποτελεί αρχέτυπο: ο περίφημος μονόλογος της Molly Bloom στον *Οδυσσέα* του Joyce) επιμερίζεται, προφανώς, τροφοδοτώντας ποι-κίλες περιπτώσεις. Κυρίως: παραμένει υπόθεση ανοιχτή. Γι' αυτό και πρέ-πει ν' αντιμετωπίζεται στο επίπεδο της ιστορίας και της θεωρίας συνάμα. Της ιστορίας: για να κατανοείται η ελληνική ανάγνωση (ή, έστω, παρανά-γνωση) με τις κυρίαρχες, ψυχολογικές ή συμβολιστικές, επιλογές της. Της θεωρίας: για ν' αξιοποιούνται οι δυνατότητες των πολλαπλών (φροϋδικών, γλωσσολογικών, αφηγηματολογικών κλπ.) προσεγγίσεων.

Ευνοϊκοί, λοιπόν, καιροί για τις πρωτοπορίες.

16. Τάσος Κόρφης: «Ο εσωτερικός μονόλογος μέσα από θεωρητικά κείμενα πεζογράφων της Γενιάς του '30»· στον τόμο *Ματιές στη λογοτεχνία του μεσοπολέμου*· ό.π., σσ. 182 και 183.

II. ΕΣΩΤΕΡΙΚΟΣ ΜΟΝΟΛΟΓΟΣ*

JAMES JOYCE

ULYSSES

(*Ἡ ἀρχὴ τοῦ μονολόγου τῆς Κυρίας Μπλουμ*)

ΜΕΤ. Τ. Κ. ΠΑΠΑΤΖΩΝΗ

Ναι βέβαια γιατί ποτέ του ως τώρα δεν είχε ξανακάμει τέτιο πράγμα νά ζητήση τὸ πρωινό του νά τοῦ τὸ φέρουν στὸ κρεβάτι μαζί με δυὸ αὐγά ἀπὸ τὸν καιρὸ τοῦ ξενοδοχείου «Τὰ Ἑμβλήματα τῆς Πόλεως» ποὺ ἦταν φορὲς ποὺ ἔκαμε τὸν ἄρρωστο στὸ κρεβάτι κ' ἔπαιρνε φωνὴ κλαψιάρικη παίζοντας τὸ μεγάλο παιχνίδι πὼς νά κινήσῃ τὸ ἐνδιαφέρον ἐκείνης τῆς γρηᾶς τούρτας τῆς Κας Ριορδάνη με τὴν ἐλπίδα πὼς τὸν εἶχε γραμμένο κάπου στὰ χαρτάκια τῆς διαθήκης τῆς οὔτε μιὰ πεντάρα ἢ ἀθεόφοβη δὲν μᾶς ἄφησε ὄλο καὶ λειτουργίγες γιὰ τὸν ἑαυτὸ τῆς καὶ γιὰ τὴν ψυχὴ τῆς ἄλλο πράμα τὴν ἔπιανε ὅταν ἐπρόκειτο ν' ἀραδεύσῃ ὀχτῶ πεντάρες γιὰ ν' ἀγοράσῃ τὸ σπέρτο τοῦ καμινέτου τῆς καὶ μοῦ διηγῶταν ὅλες τῆς τὶς ἀρρώστειες καὶ γιὰ τὰ πολιτικά καὶ γιὰ τοὺς σεισμούς καὶ γιὰ τὸ τέλος τοῦ κόσμου καὶ κερδεμένος καιρὸς εἶναι ὅσο ζοῦμε ἀκόμα καὶ τί Κόλαση θάταν ὁ κόσμος ἂν ὅλες οἱ γυναῖκες ἦταν σάν κ' ἐλόγου τῆς νὰ ἐξαγριώνονται καὶ νὰ στηλιτεύουν τὰ μαγιά τοῦ μπάνιου καὶ τὰ μεγάλα ντεκολτέ, γιατί ἐξάπαντος κανένας δὲ θὰ βρέθηκε ποτέ του νὰ θελήσῃ νὰ τὴν κυττάξῃ δεύτερη φορά ἐλπίζω κ' εὐχομαι νὰ μὴν καταντήσῃ ποτέ μου ἔτσι ἀπορίας ἄξιο εἶναι πὼς δὲν μᾶς εἶπε νὰ κρύψουμε τὸ πρόσωπο γιὰ νὰ μὴν τὴ βλέπομε ἦταν ἐντούτοις καλοαναθραμμένη γυναῖκα με τοὺς τρόπους τῆς καὶ με τὶς φλυαρίες τῆς ὁ κ. Ριορδάνης ἀπὸ δῶ ὁ κ. Ριορδάνης ἀπὸ κεῖ στὸ κάτω κάτω φαντάζομαι πὼς θάταν πολὺ εὐτυχὴς ποὺ τὴν ξεφορτώθηκε καὶ τὸ σκυλλί τῆς ποὺ μύριζε τὴ γούνα μου κ' ἐρχόταν μοιολοχτὸ νὰ μπερδευθῇ καὶ νὰ κρυφτῇ μέσα στὴ φοῦστα μου ἰδίως ὅταν ἄλλως τε μοῦ ἄρεζε πολὺ καὶ ἀγαποῦσα αὐτὰ του τὰ συστήματα ἰδίως νὰ εἶναι ὅπωςδὴποτε εὐγενικό με τὶς γρηᾶς κυρίες νὰ ἔτσι δὰ καὶ με τοὺς ὑπῆρτες καὶ με τοὺς ζητιάνους τὸ ἴδιο δὲν εἶχε καμμιάν ὑπερηφάνεια ἀλλ' ἂν ποτέ ἔπιανε καμμιάν ἀρρώστεια τίποτα σοβαρὸ πολὺ προτιμώτερο νὰ πᾶνε στὸ νοσοκομεῖο ποὺ ὅλα εἶναι τόσο καθαρά ἀλλὰ ὑποθέτω πὼς θὰ μοῦ χρειαζόταν ὀλόκληρος μῆνας γιὰ νὰ τὸν πείσω ἀσφαλῶς καὶ νὰ σου μιὰ νοσοκόμο θάμπαινε ἐπὶ σκηνῆς καὶ θὰ καρφωνόταν μπροστὰ ὡς ποὺ νὰ τὴν πετάξῃ ἔξω ἀπὸ τὴν πόρτα πιά ἴσως καὶ καμμιά καλογρηὰ τοῦ ἐλέους σάν κ' αὐτὴ τὴ γουρουνοφωτογραφία ποὺ ἔχει ποὺ εἶναι καλὸγρηα ὅσο εἶμαι κ' ἐγὼ βέβαια γιατί αἰσθάνονται τόσο ἀδύνατοι καὶ τόσο γκρινιάρηδες ὅταν εἶναι ἄρρωστοι ἔχουν ἀνάγκη μιὰς γυναίκας στὸ πλάϊ τους γιὰ νὰ γίνουν καλλίτερα ἂν ματώσῃ ἡ μύτη του θὰ νομίσῃς πιά πὼς συμβαίνει δὲν ξέρω κ' ἐγὼ "ὦ τί δράμα καὶ τί ὕφος ἐτοιμοθάνατου τότες ποὺ κατέβαινε τὸ σταθμὸ στὸν ὑπόγειο τὸν περιφερικό καὶ στραμπούλιξε τὸ πόδι του στὶς ἐορτὲς τῆς χορωδίας ποὺ γίναν στὸ δρος τοῦ Ζαχαρωτοῦ Ψωμιοῦ τὴν ἡμέρα ποῦχα φορέσει αὐτὸ τὸ φόρεμα ἢ Μις Στάκ ποὺ τούφερνε τὰ πιὸ μαραμένα λουλουδία ποὺ τάβρισκε σὲ τιμὲς μεγάλης εὐκαιρίας καὶ θάκανε ὅ,τι τῆς λέγανε φθάνει νάμπαινε μέσα σὲ ἀνδρική κρεββατοκάμαρα με τὴ φωνὴ τῆς τὴ γεροντοκορίστικη δοκίμαζε νὰ φαντασθῇ πὼς εἶναι ἐτοιμοθάνατος ἔτοιμος γιὰ ξεψύχημα πρὸς χάρη τῆς ἀπὸ ἔρωτα γι' αὐτὴν νὰ μὴ σὲ ξαναῖδῃ ποτέ πιά ἐντούτοις εἶχε μᾶλλον τὸ ὕφος ἀνθρώπου ποὺ τοῦ μεγάλωσαν τὰ γένεια στὸ κρεβάτι καὶ ὁ μπαμπὰς τὸ ἴδιο πράγμα ἦταν κ' ἔπειτ' ἀηδιάζω νὰ βάνω ἐπιδέσμους καὶ νὰ δίδω φάρμακα με τὸ κουτάλι ἐπειδὴ ἔκοψε τὸ δάχτυλο τοῦ ποδιοῦ του με τὸ ξυράφι ξύνοντας τοὺς κάλους τοῦ φοβόταν μὴν πάθῃ δηλητηρίαση τοῦ αἵματος ἀλλὰ γιὰ νάπεφτα ἐγὼ στὸ κρεβάτι ἄρρωστη καὶ τότε θὰ σούλεγα τί ὠραία περιποίηση θὰ εἶχα μονάχα ἢ γυναῖκα δὲν παραπονιέται γιὰ νὰ μὴν ἀνησυχῇσῃ νὰ μὴ τ' ἐπράξῃ τὸν ἄλλον νὰ μὴ φέρῃ τὴν ταραχὴ ποὺ φέρνουν οἱ ἄλλοι εἶμαι βεβαία πὼς κάποτε τὸ ἔκαμε αὐτὸ με τοὺς κάλους τὸ κα-

*) Στὸ πρῶτο φύλλο μας δημοσιεύθηκε εἰσαγωγὴ στὸν ἐσωτερικὸ μονόλογο καὶ ἓνα ἀπόσπασμα ἀπὸ τὸ ἔργο τοῦ Dujaadin «Οἱ Δάφνες Κόπηκαν», ποὺ ἀποτελεῖ τὸ πρῶτο ὑπόδειγμα τοῦ εἴδους.

τάλαβα από την δρεξη που είχε όπωσδήποτε είμαι βεβαία πώς δέν ήταν έρωτευμένος μαζί της γιατί αν ήταν έρωτευμένος ή σκέψη της μονάχα θα του έκοβε όλότελα την δρεξη ίσως με καμμιάν απ' αυτές τις νυχτολουλούδες αν πράγματι είχε πάει εκεί και όλη αυτή ή ιστορία του ξενοδοχείου είναι μία σειρά φέμματα για να κρύψη τί είχε κάμει ό Χάϊνς έμένα με είχε έμποδίσει να πάω ποιόν συνάντησα α να συνάντησα θυμάστε τόν Μαντόν και ποιόν άλλον καλές απ' αυτή τή φάτσα τή μωρουδίστικη νηόπαντρος άκόμη και τόν τσάκωσα να φλερτάρη μ' ένα κορίτσι στο Μυριόραμα και του γύρισα τή ράχη και τό κα-τάλαβε τουλάχιστον και άπομακρύνθηκε κρυφά σαστισμένος τά είχε τελείως χαμένα είχε τό τουπέ μία φαρά ναρθή να μου κάνη κόρτε είχε μία στοματάρα κατακτητοú τά μάτια του μάτια βραστοú ψαριοú καθώς όλοι αυτοί οι ήλίθιοι και τοúτο όνομάζεται τίμιος άνθρωπος και ευθύς άλλα έλα που συχαίνο-μαι νάχω φαγωμάρες άτελείωτες στο κρεβάτι και τσακωμούς αν πάλι δέν ήταν έτσι τότε θάταν ποιός ξέρει ποιά μικροκοκοτούλα που θα την συμμάζωζε κύριος οίδε ποú ή θα την ξετρώπωσε κρυφά αν όλες αυτές τόν ήξεραν τουλάχιστον όπως τόν ξέρω έγω ναί βέβαια γιατί προχθές καθόταν και μουτζούρωνε κάτι κάποιο γράμμα και τόν έπιασα στα πράσα μπαίνοντας στο σαλόνι για να βρώ τά σπέρτα για να του δείξω τό θάνατο του Ντίγκναμ στην έφημερίδα σαν κάτι να μ' έσπρωχνε να πάω να τόν βρώ και τό σκέπασε ευθύς με τό σουπόχαρτο πήρε ύφος να συλλογίζεται τις υποθέσεις του δέν είναι άπίθανο να είναι αυτό ναγραφε σε καμμιά πιά πώς ηύρε έν τφ προσώπω του ένα καλό τομάρι για γδάρσιμο γιατί όλοι οι άντρες ποιός λίγο ποιός πολύ έτσι καταντουν στην ήλικία του ίδιως όταν πλη-σιάζουν σαραντάρηδες καθώς αυτός με τρόπο ώστε να του ρουφήξη όσο πιό πολύ χρήμα μπορεί δέν υπάρχει πιό τρελλός από έναν γέρικο τρελλό και άμέσως τό συνηθισμένο του φιλι στον πιασμένο μου για να με ίκανοποιήση στο κάτω κάτω δέν σκοτίζομαι διόλου με ποιάν τό κάνει και ποιάν είχε πριν έν τού-τοις θα ήθελα πάλι να ήξερα φθάνει να μήν τούς έχω διαρκώς και τούς δύο κάτω από την μύτη μου όπως τότε μ' εκείνο τό βρωμόπρασμα την Μαίρυ που είχαμε στο Ontario Terrace που παραγέμιζε τόν ψεύτικο πιασμένο της προς χάρη του κυρίου για να τόν έρεθίση δέν είναι διόλου άστείο να μυρίζης κάθε τόσο άπάνω του την μυρωδιά απ' όλες αυτές τις πατσαβούρες ένα δυό φορές κάτι υποψίες μου ήρθαν καθώς τόν αισθανόμουν κοντά μου τότε που ανακάλυψα μία μακρυά τρίχα στο σακάκι του χωρίς να υπολογίσω τότε πάλι που μπήκα στην κουζίνα και άρχισε να διατείνεται πώς πήγε να πιη νερό μία γυ-ναίκα βλέπεις δέν τούς φθάνει αυτό ήταν τό ιδίωμά του ήθελε να διαφθείρη όλες τις καμαριέρες και στο τέλος ήρθε να μου προτείνει κι' όλας νάρθη να φάη μαζί μας στο τραπέζι τά Χριστούγεννα α όσο γι' αυτό με συγχωρεί ή χάρη σου όλα κι' όλα μέσα στο σπίτι μου έκλεβε τις πατάτες μου και τά στρεί-δια που τ' άγόραζα 2 σελλίνια και 6 τή ντουζίνα και έβγαине για να πάη τάχα στης θειάς της μία πα-ληοκλέφτρα μά ήξερα πώς κάτι τρέχει με δάφτην και μπορούσα πολύ εύκολα να κάτσω ν' ανακαλύψω αυτά τά πράγματα στο κάτω κάτω δέν έχεις καμμιάν άπόδειξη μούλεγε άλλα δέν θέλησα να τοú ξεράσω όλα όσα ήξερα για λογαριασμό της και όός του μοú έβρισκε λόγους να με έξαποστέλλει έδω κ' εκεί για να τόν άφίνω μόνο μαζί της έλα όμως που δέν ήθελα να έξευτελισθώ και να τούς κατασκοπεύω οι καλ-τοσοδέτες που ηύρα στην κάμαρά της την Παρασκευή που είχε έξοδο μοú ήταν άρκετη άφορμή και έβλεπα καλά πώς ή φάτσα της είχε άποσυντεθί όταν της έδωκα μιάς βδομάδας μισθό και τά παπούτσια στο χέρι όλο φούρκα ήταν να μπορούσε κανείς να μήν τις έχει ανάγκη όσο για τις κάμαρες έγω τις συγυ-ρίζω πιό γρήγορα φθάνει να μήν ύπηρχε εκείνη ή καταραμένη ή κουζίνα και τό άδειασμα τών σκουπι-πιδιών όπωςδήποτε τοú είπα να διαλέξη μία από τις δυό μας έπρεπε να φύγη από τό σπίτι ή εκείνη ή έγω δέν θάθελα ούτε να τόν άγγίξω αν ήξευρα πώς πηγαίνει με μία ξεδιάντροπη μία ψευδορα μία πα-τσαβούρα σαν και τούτη

Το 3^ο μάτι, τεύχ. 4-5-6, Γενάρης-Φλεβάρης-Μάρτης, 1936, σσ. 162-163.



10. Η ευφορία του κριτικού λόγου

Είναι γεγονός πως, όταν σκεφτόμαστε τη μεσοπολεμική κριτική, την συνδέουμε συνήθως, σχεδόν αυτόματα αν όχι και αποκλειστικά, με την ποίηση. Πρωτείο του ποιητικού λόγου; Επιβολή συγκεκριμένων ατόμων; Υποβάθμιση ή/και υποτίμηση της πρόζας; Όπως κι αν έχουν τα πράγματα, η κριτική του πεζού λόγου, φαινόμενο σχετικά όψιμο, προϋποθέτει ορισμένες διαδικασίες που δεν φαίνεται να έχουν ολοκληρωθεί στον τόπο μας πριν από τις πρώτες δεκαετίες του 20ού αιώνα.

Ζήτημα νομοτέλειας, τελικά. Γιατί πριν από την κριτική της πρόζας χρειάζεται η πρόζα. Αλλά χρειάζεται επίσης και η πρόζα της κριτικής. Τα παραδείγματα του παρελθόντος δεν λείπουν: Πολυλάς, Ροΐδης, Παλαμάς, Ξενόπουλος κ.ά. Μπορεί, στις περιπτώσεις αυτές, η κριτική να μιλάει συνήθως για την ποίηση, αλλά δεν παύει να είναι πρόζα και να θέτει εμμέσως, με την παρουσία της, το πρόβλημα της πρόζας. Θα 'λεγες πως ένα είδος υπάρχει από τη στιγμή όπου προβληματίζεται για το «είναι» του. Κάθε αξιόλογο λογοτεχνικό κείμενο θέτει το ερώτημα «τι είναι η λογοτεχνία». Κάθε αξιόλογο κριτικό κείμενο θέτει το ερώτημα «τι είναι η κριτική».

Βέβαια, αυτές οι υψηλές φροντίδες συνήθως σπανίζουν, και το συχνότερο φαινόμενο είναι μια κριτική σημειωματογραφία που ασκείται στον τύπο με εφήμερες προοπτικές. Ταπεινή τέχνη χωρίς ύφος, θα έλεγε ο Καρυωτάκης. Όταν, στα 1932, το περιοδικό *Μακεδονικές Ημέρες* δημοσιεύει μια έρευνα για τη «θέση της κριτικής στην Ελλάδα», ο Τέλλος Άγρας απαντώντας διευκρινίζει: «Πρώτα πρώτα, λέγοντας κριτική, φυσικά εννοείτε τη διδλικοκρισία και τη θεατρική κριτική».¹ Γιατί με τι άλλο παρά με τη διδλικοκρισία κυρίως εκφράζεται η λογοτεχνική κριτική; Από τα τέλη του περασμένου αιώνα ο τύπος, κυριαρχικός θεσμός, έχει επιβάλει, μαζί με ορισμένα λογοτεχνικά είδη (διήγημα, χρονογράφημα), και τον επαγγελματικό χαρακτήρα της κριτικής. Επικοινωνία με το «μεγάλο κοινό»: να το ξεπεράστο σύνθημα των καιρών. Ο κριτικός δεν μπορεί να είναι τίποτε περισσότερο και τίποτε λιγότερο από ένα είδος δημοσιογράφου. Περιγράφει, ερμηνεύει και αξιολογεί (κυρίως αξιολογεί) καινούρια διδλία. Ο χρόνος ταυτίζεται με την επικαιρότητα: όλα γίνονται μέσα σε περιορισμένα χρονικά περιθώρια.

Το βλέπουμε ήδη από τον 19ο αιώνα ως τις μέρες μας: ο τύπος απορροφά και καθορίζει επαγγελματικά ένα πλήθος λογοτεχνών, κριτικών και λογίων. Ας φαντασθούμε το φαινόμενο αυτό στη μεσοπολεμική του διάσταση. Οι δημοσιογραφικές ανάγκες αναγκάζουν. Στους «παλιούς» προστίθενται

1. «Η θέση της κριτικής στην Ελλάδα»· *Μακεδονικές Ημέρες*, αριθ. 8, Οκτώβριος 1932, σ. 267.



Τέλλος Άγρας.

(και αντιτίθενται) οι «νέοι». Ο Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος θεωρεί τη γενιά του «γενιά ποιητών και κριτικών». Ένα είναι βέβαιο: η μερίδα του λέοντος ανήκει στους εφημεριδογράφους.

Αν η κριτική εμφανίζεται συνήθως με τρία πρόσωπα (ως τέχνη, ως επιστήμη και ως επάγγελμα), το τρίτο πρόσωπό της διαγράφεται τώρα εντονότερα. Έτσι λ.χ. στα 1932-1933 ο Τέλλος Άγρας δεν περιορίζεται μόνο να δηλώσει ότι «η κριτική είναι επάγγελμα».² Με μια εγκύκλιό του προς τους συγγραφείς, αφού διαπιστώσει ότι «οι όροι του πολιτισμού μας και της εθνικής μας οικονομίας δεν επιτρέπουν ακόμη να σχηματισθεί το επάγγελμα του κριτικού με έξοδα του κεφαλαίου», προτείνει να διακανονισθεί το φλέγον αυτό ζήτημα «με τη συνεργασία των ενδιαφερομένων και του κριτικού», δηλαδή «ν' αναγνωρίζει ο συγγραφέας την υποχρέωση να κανονίζει ένα ποσόν αμοιβής, που θ' άρχιζεν από τας 200 δρχ. και θα έβαινεν αυξανόμενο σχετικά (sic) με τον όγκο, την ιδιότητα, το είδος του διδλίου».³ Ο επαγγελματισμός, λοιπόν, στο αποκορύφωμά του: δεν του λείπουν ούτε τα συνδικαλιστικά αιτήματα ούτε οι μαχητικές συνηγορίες.

Όμως το πρόβλημα βρίσκεται αλλού: στις μεθοδεύσεις και στην ποιότητα του κριτικού λόγου. Θα έλεγα πως, κατά βάθος, είναι ζήτημα χρόνου.

2. Αυτ., σ. 269.

3. Αυτ., αριθ. 12, Φεβρουάριος 1933, σ. 407. Σημειώνω ότι η πρόταση του Άγρα υποστηρίζεται και από τον Κώστα Ουράνη («Κρίτρα»· *Νέα Εστία*, αριθ. 181, 1 Ιουλίου 1934, σ. 613), καθώς και από τον Πέτρο Χάρη («Κριτικοί και κρίτρα»· *Νέα Εστία*, αριθ. 182, 15 Ιουλίου 1934, σ. 660).

Προβληματική μορφών ή αναζήτησή τους, η λογοτεχνική κριτική αναζητάει και η ίδια τη μορφή της, δηλαδή τη διάρκεια και τη (σχετική) αυτονομία της. Ήδη από τις αρχές του αιώνα μας, κάποιες προσπάθειες για μια στοχαστικότερη και καλλιτεχνικότερη έκφραση εμφανίζονται εδώ κι εκεί σποραδικά. *Κριτική και Ποίηση* (1915-1919) τιτλοφορείται το περιοδικό του Σπύρου Αλιμπέρτη, του Γ. Μ. Αποστολάκη και του Γ. Ν. Πολίτη. Στα δυο πρώτα τεύχη του διαβάζουμε: Σπ. Αλιμπέρτη, «Εμμ. Ροΐδης. Εσσαι».⁴

Γιατί εσσαι (ή *essai*); Πρόκειται μόνο για αναφορά σ' ένα είδος που παραπέμπει στον ευρωπαϊκό 16ο αιώνα και που συνδέεται με τα λαμπρά ονόματα του Montaigne και του Bacon; Η αλήθεια είναι πως το γαλλικό *essai* (και το αγγλικό *essay*) έχει ήδη μεταφερθεί στη γλώσσα μας από τον 18ο αιώνα: ο Ευγένιος Βούλγαρης το έχει αποδώσει ως δοκίμιον (1768) – αλλά πρότεινε και σχεδίασμα –, ο Καταρτζής ως σχέδιο (1783). Από εδώ και πέρα οι λέξεις ακολουθούν τον δρόμο τους. Σε όλο τον περασμένο αιώνα, το δοκίμιον, λειτουργικότητα, δίνει και παίρνει: *Δοκίμιον ιστορικών περί της Φιλικής Εταιρείας* (1834), *Δοκίμιον φιλοσοφίας της ιστορίας* (1841), *Δοκίμιον περί πατριωτισμού* (1847) κλπ. Ουσιαστικά, τα πάντα χωρούν σ' αυτήν τη λέξη. Και το κυριότερο: εξασφαλίζεται ένα είδος συγγραφικού άλλοθι με το πρόσχημα της ατέλειωτης προσπάθειας, της δοκιμής.

Ωστόσο τώρα, στις αρχές του αιώνα μας, υπάρχει ένα πρόβλημα επανακαθορισμού του δοκιμίου με την ένταξη (ή επανένταξή του;) στο λογοτεχνικό-κριτικό λεξιλόγιο. Ήδη στα 1911 ορισμένες διβλιοκρισίες του Δ. Ζαχαριάδη δημοσιεύονται στα *Γράμματα* Αλεξανδρείας με τον υπέρτιτλο «Δοκίμια κριτικά». Ανάλογα παραδείγματα συναντούμε και στη *Νέα Ζωή* Αλεξανδρείας: ένα κείμενο του Κ. Ν. Παππά για την Πετρούλα Ψηλορείτη (1915) και ορισμένα γραπτά του Τίμου Μαλάνου (1922-1923) χαρακτηρίζονται «κριτικά δοκίμια». Υπογραμμίζω το γεγονός ότι ως εδώ το δοκίμιο λειτουργεί στον χώρο του λογοτεχνικού περιοδικού. Το επόμενο βήμα είναι ένα διβλίο: το *Ελεύθερο πνεύμα*. Κάτω από τον τίτλο του διαβάζουμε τη λέξη δοκίμιο.

Αλλά τι σημαίνει δοκίμιο για τον Θεοτοκά του 1929; Δέκα χρόνια αργότερα, ο συγγραφέας εκφράζει ακόμα την αμηχανία του για τον όρο, καθώς αναφέρεται στα σκόρπια εκείνα σημειώματα που είχε γράψει «μες σε μια φούρια ανεκδιήγητη» στα 23 του χρόνια:

«Καταλάβαινα ότι δεν ήταν ούτε μελέτη, ούτε κριτική, ούτε τίποτα παρόμοιο. Στο τέλος τα ονόμασα δοκίμιο, χρησιμοποιώντας κάπως αυθαίρετα αυτόν τον όρο που κανείς ως τότε δεν τον είχε χρησιμοποιήσει στη λογοτεχνία μας. Ο

4. Μάρτης και Απρίλης 1915, σσ. 3-8 και 58-63. Βλ. και σχετικό σχόλιο του Νουμά, αριθ. 556, 14 του Μάρτη 1915, σ. 131. Πρβλ. και Κλέων Παράσχος: «Κάλδος (*essai*)»· *Οι Νέοι*, Μάρτιος 1919, σσ. 7-18.

όρος μάλιστα έκανε στην αρχή περιέργη εντύπωση. Ύστερα όλος ο κόσμος δάλθηκε να μιλά για δοκίμια, δοκιμογράφους κτλ., αλλά φοβόμαί ότι ο όρος δεν κατανοήθηκε ακόμα. (Αν το δοκίμιο δεν είναι άλλο τίποτα παρά μελέτη ή κριτική, δεν υπήρχε λόγος να βρούμε μια καινούργια λέξη. Θα πει ότι σημαίνει κάτι άλλο. Μα αυτό το "κάτι άλλο" είναι ακριδώς εκείνο που δεν έχει ξεκαθαριστεί).⁵

Δεν έχει ξεκαθαριστεί; Κι όμως, ο συγγραφέας του *Ελεύθερου πνεύματος* εμφανίζει αρκετά ξεκαθαρισμένες ιδέες. Θα περιοριστώ σε δυο κείμενά του. Στο πρώτο (1934) επισημαίνεται το γεγονός ότι η νέα λογοτεχνική γενιά «δείχνει μια έντονη κλίση προς την πεζογραφία και κυρίως προς δύο είδη του πεζού λόγου, που οι προηγούμενες γενεές τα είχαν αφήσει στο περιθώριο της λογοτεχνικής ζωής: το μυθιστόρημα και το δοκίμιο», ενώ παράλληλα, μαζί με τις σχέσεις των δύο αυτών ειδών, υπογραμμίζονται και τα ειδικότερα χαρακτηριστικά τους:

«Ανέφερα πριν και το δοκίμιο, που έχει τούτο το κοινό με το μυθιστόρημα, ότι είναι κι αυτό ένα είδος που μπορεί να χωρέσει τα πάντα. Για τούτο άλλωστε, σαν το μυθιστόρημα, το δοκίμιο σηκώνει τη μεγαλύτερη εκμετάλλευση και τις χειρότερες νοθείες [...] Δε δλάφτει ωστόσο να θέσουμε εγκαίρως υπόψη της νέας γενεάς την αληθινή σημασία του δοκιμίου που, για να εκπληρώσει τον προορισμό του, πρέπει να περιέχει μια διανοητική ουσία αξιοπρόσεχτη και να την πλάθει με κάποιον καλλιτεχνικό τρόπο. Είναι το είδος που εκφράζει τις πιο διανοητικές αναζητήσεις μιας λογοτεχνίας, τις πιο κριτικές διαθέσεις της, γύρω σε όλα τα θέματα που μπορούν να απασχολήσουν το πνεύμα του ανθρώπου, είναι συνάμα το είδος που καθρεφτίζει, καθαρότερα από κάθε άλλο, τις ιδεολογικές αντιθέσεις μιας λογοτεχνικής εποχής, δίχως όμως να εγκαταλείπει ποτέ τη φροντίδα της ομορφιάς. Πρέπει να είναι τέχνη, ειδημή φυσικά δεν μπορεί να πάρει θέση μες στην εξέλιξη μιας λογοτεχνίας. Και πρέπει, ακόμα, η σκέψη που εκθέτει να έχει ζυμωθεί με την ξεχωριστή ζωή ενός ανθρώπου, να υπακούει σ' έναν ιδιαίτερο ατομικό ρυθμό, ειδημή δε θα είναι άλλο τίποτα παρά μια πληροφοριακή εργασία απρόσωπη και άψυχη. Από δω και πέρα το στάδιο είναι απόλυτα ελεύθερο στα ενδιαφέροντα και στα γούστα του καθενός».

Κι ακόμα:

«Η αυθόρμητη κλίση της γενεάς μας προς το είδος αυτό, συνδυασμένη με κάποιο ξύπνημα της φιλοσοφικής σκέψης, που παρατηρείται στον τόπο μας τους τελευταίους καιρούς, μας επιτρέπει να προβλέψουμε για το κοντινό μέλλον μια σοβαρή ανάπτυξη του ελληνικού δοκιμίου, που θα είναι σα μια γέφυρα ανάμεσα στη συστηματική φιλοσοφία και κοινωνιολογία και στην καθαυτό λογοτεχνία.»⁶

5. Γιώργος Θεοτοκάς: «Μετά δέκα χρόνια»· *Νεοελληνικά Γράμματα*, 11 Μαρτίου 1939, σ. 2.

6. Γιώργος Θεοτοκάς: «Η νέα λογοτεχνία»· ό.π., σσ. 12, 14 και 15.

Στο δεύτερο κείμενο του Θεοτοκά (1940) τονίζεται ότι «ένα λογοτεχνικό δοκίμιο είναι δημιουργικό είδος όσο και τα λοιπά είδη του έντεχνου λόγου, ότι πρέπει να εκφράζει ένα ύφος, μια εσωτερική ζωή, μια ευαισθησία, μια προσωπική στάση απέναντι στα πράγματα, μια ατομικότητα, ότι είναι ανάγκη να ικανοποιεί με τη μορφή του ορισμένες καλλιτεχνικές αξιώσεις». Κατά τα άλλα, αν «το είδος αυτό κάνει ό,τι θέλει» (γιατί «κανένα πεζογραφικό είδος δεν είναι πιο ελεύθερο»), διακρίνεται όμως για την αυστηρότητά και την απαιτητικότητά του:

«Είναι είδος για τους μνημένους, για τους “μερακλήδες”, για κείνους που απολαμβάνουν το καλό γράψιμο, αργά και σιγανά, όπως το καλό κρασί, και που νιώθουν τη λογοτεχνική ποιότητα με την πρώτη γουλιά.»

Πράγμα χαρακτηριστικό: το τελικό συμπέρασμα τώρα (είναι η στιγμή των απολογισμών) διαπνέεται από λιγότερη αισιοδοξία.

Δεν νομίζω ότι στο είδος αυτό έχουμε κάμει ως σήμερα καμιά εξαιρετική πρόοδο, πιστεύω όμως ότι είναι είδος που ταιριάζει στα ελληνικά γράμματα [...].⁷

Μπορεί, βέβαια, οι απόψεις αυτές να μη διακρίνονται για την πρωτοτυπία τους, δεν παύουν όμως να συνοψίζουν τα βασικά γνωρίσματα του δοκιμίου: τη μορφική και θεματική ελευθερία του, την απαιτητικότητά του, τον καλλιτεχνικό του χαρακτήρα, την οριακή τοποθέτησή του ανάμεσα στον στοχασμό και τη λογοτεχνική γραφή. Τι έχουν να προσθέσουν οι σύγχρονοι του Θεοτοκά δοκιμογράφοι; Ελάχιστα πράγματα, για την ακρίβεια. Συνήθως οι κοινοί τόποι κυριαρχούν: το δοκίμιο είναι «δημιουργική ενέργεια» (Δ. Νικολαρεϊζης), «κριτική ιδεών» και «ανώτερη μορφή κριτικής» (Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος), «άψογη λογοτεχνική σελίδα και αισθητά προσωπικός στοχασμός» (Πέτρος Χάρης), «ένα είδος λογοτεχνήματος με αυτοτέλεια» (Τίμος Μαλάνος), «μια από τις πιο εξελιγμένες, τις πιο χειραφετημένες μορφές της κριτικής» και «φυσιολογική εκτροπή της κριτικής προς τις περιοχές της φιλοσοφίας» (Α. Καραντώνης).⁸ Έστω. Το ζήτημα όμως είναι πως οι ορισμοί (και οι χαρακτηρισμοί) αποβαίνουν πολλές φορές απλά σχήματα λόγου χωρίς τα ιστορικά συμφραζόμενά τους.

Ότι η ανάπτυξη του δοκιμίου, παράλληλη με την ανάπτυξη του μυθιστορήματος, αποτελεί σημαντικό γεγονός, υπογραμμίζεται και από άλλους στη δεκαετία του 1930. Ο Κ. Θ. Δημαράς παρατηρεί: «Από τη μια μεριά

7. Γιώργος Θεοτοκάς: «Για το δοκίμιο» στον τόμο *Πνευματική πορεία*. Αθήνα 1961, σσ. 317-319.

8. Βλ. «Δοκιμογράφοι μιλούν για το δοκίμιο» στο σχετικό αφιέρωμα του περιοδικού *Διαβάζω*, αριθ. 117, 24 Απριλίου 1985, σσ. 37-40, καθώς και Αντρέα Καραντώνη: «Μορφές σύγχρονης δοκιμογραφίας» *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, αριθ. 10, Μάρτιος-Ιούνιος 1948, σ. 318.



Κ. Θ. Δημαράς.

το δοκίμιο που εξακολουθεί ν' αναπτύσσεται, ο στοχασμός επάνω στα δεδομένα [...].⁹ Ο Γιάννης Οικονομίδης διαπιστώνει:

«Αξιοσημείωτη είναι και η τάση προς το δοκίμιο, που προϋποθέτει μεγάλη καλλιέργεια, ψυχική και πνευματική, όχι μόνο στο συγγραφέα αλλά και στο αναγνωστικό κοινό. Το νεοελληνικό δοκίμιο παρουσιάζει τώρα τελευταία αρκετές αποχρώσεις, από το καθαρά κριτικό ως το αισθητικό ή το φιλολογικό-φιλοσοφικό. Είναι το προτιμημένο είδος των νέων εκείνων που θέλουν να εκφράζονται άμεσα, δίχως τη μεσολάβηση του μύθου».¹⁰

Πολλά χρόνια αργότερα, στα 1982, ο ώριμος Δημαράς συνδέει τη γενιά του με το δοκίμιο:

«Τώρα αν με ρωτούσατε, μέσα στην ιστορία πια, τι θα δλέπαμε για τη γενιά του '30, δεν μ' έχει πολύ απασχολήσει το θέμα, αλλά πρόχειρα, από την εμπειρία μας, νομίζω ότι μπορούμε να δρούμε δυο τρία κοινά συστατικά.

Πρώτον είναι ένας κόρος και μία δυσαρέσκεια από τις πρόσφατες λογοτεχνικές εκδηλώσεις των παλαιότερων λογίων, μία ροπή προς το δοκίμιο, τη στοχαστική λογοτεχνία, και η κλασική θέληση διαστολής από τους πρεσβυτέ-

9. Κ. Θ. Δημαράς: «Απάντηση σε μερικές έρευνες»· ό.π., σ. 621.

10. Γιάννης Οικονομίδης: «Στοχασμοί γύρω απ' τη νεοελληνική πνευματική ζωή»· *Τα Νέα Γράμματα*, αριθ. 11, Νοέμβρης 1935, σσ. 638-639.



Δημ. Νικολαρεΐζης.

ρους. Τέλος, στατιστικά πάντα μιλούμε, οι εκπρόσωποι της γενιάς είναι κατά πλειονότητα παιδιά από ευκατάστατες οικογένειες, βενιζελικές.¹¹

Θα σταθώ για λίγο στη συμπόρευση του δοκιμίου με το μυθιστόρημα. Δεν πρόκειται βέβαια για συμπτωματικό γεγονός. Αν συλλογιστούμε την παραπάνω φράση του Δημαρά «μία δυσαρέσκεια από τις πρόσφατες λογοτεχνικές εκδηλώσεις των παλαιότερων λογίων», μπορούμε ν' αντιληφθούμε ότι ένα είδος ενδέχεται να έχει και μια πρόσθετη λειτουργία: ν' αντιδρά σ' ένα άλλο είδος. Το (συνθετικό) μυθιστόρημα αντιτίθεται στο (αναλυτικό) διήγημα. Το (στοχαστικό) δοκίμιο υπερβαίνει τη (δημοσιογραφική, περιγραφική) κριτική. Ένας ιδιοφυής «παλιός» συγγραφέας, ο Γρ. Ξενόπουλος, αντιλαμβάνεται την κατάσταση, ως συνήθως:

«Προ ολίγου καιρού, έλαβα αφορμή να πω πως ο καλύτερος κριτικός από τους πολύ νέους μου φαίνεται ο κ. Καραντώνης. Μερικοί μου είπαν: πώς ξέχασα τον κ. Νικολαρεΐζη; Δεν τον ξέχασα καθόλου. Αλλά εκεί μιλούσα μόνο για κριτικούς του *métier*. Ενώ ο κ. Νικολαρεΐζης είναι για μένα ένας έξοχος αισθητικός δοκιμογράφος. Υπάρχει κάποια διαφορά...».¹²

11. Κ. Θ. Δημαράς: «Δεν ενδιαφέρει η κορυφή αλλά οι μέσοι όροι»· ό.π., σσ. 59-60 [= *Συνεντεύξεις*, ό.π., σ. 36].

12. «Ρωτούμε τους διανοούμενους μας»· *Ξεκίνημα*, αριθ. 16, Απριλίου 1934, σσ. 128-129.

Διαφορά επιπέδου, θα έλεγε κανείς. Γιατί ο δοκιμογράφος (εσσαγίστ ή essayiste για μερικούς, ακόμα και στη δεκαετία του 1930!) μπορεί να είναι ταυτόχρονα και πεζογράφος ή ποιητής, όπως και ο δημοσιογράφος-κριτικός, ξεχωρίζει όμως τόσο για την ποσότητα όσο και για την ποιότητα της γραφής του. Ουσιαστικά, αυτό που συμβαίνει εδώ είναι ένα είδος υπέρβασης των αντιθέσεων: το δίλημμα δημιουργία/κριτική (θα επανέλθω συνεχίζοντας) δεν φαίνεται πια να έχει θέση.

Έπειτα, αυτή η ανάμειξη ετερόκλητων (ή αντιθετικών) στοιχείων αξίζει να προσελκύσει την προσοχή μας. Ας θυμηθούμε και τον Παλαμά που το 1924 είχε χαρακτηρίσει τα δοκίμια «συμπυκνωμένα υποβλητικά μελετήματα» ή, ακόμα, τον Schlegel που τα είχε ονομάσει «διανοητικά ποιήματα». Πρόκειται άραγε για απλή συνύπαρξη αντιθέσεων; Ή μήπως και για «νοθεία»; Το ουσιώδες, μου φαίνεται, βρίσκεται στο γεγονός ότι το δοκίμιο προωθείται σε μια εποχή όπου τα παραδοσιακά είδη αρχίζουν να χάνουν το περίγραμμά τους, δηλαδή σε μια εποχή όπου, περισσότερο από τις μονοφωνικές δομές, κυριαρχούν οι πολλαπλοί λόγοι. Έτσι βρισκόμαστε τώρα σ' έναν χώρο - μεσοδιάστημα: κάπου ανάμεσα στη γνώση, στην καλλιτεχνική δημιουργία και τον στοχασμό. Το πρόβλημα δεν είναι να επιβληθεί αποκλειστικά ένας παγιωμένος λόγος (ο επιστημονικός, ο λογοτεχνικής ή ο φιλοσοφικός), αλλά να γεφυρωθούν οι αποστάσεις με τη δημιουργία δυναμικών ισορροπιών ανάμεσα στη μορφή και στο περιεχόμενο, στο σημαίνον και στο σημαινόμενο, στο υποκείμενο και στο αντικείμενο. Κι ακόμα: να πριμοδοτηθεί το ερώτημα (όχι η απάντηση-συμπέρασμα) και να εξασφαλιστεί το πρωτείο του γενικού (όχι του μερικού). Αλόπειρα αλλά και δοκιμασία, το δοκίμιο δοκιμάζεται και (μας) δοκιμάζει.

Ωστόσο οι δοκιμογραφικές προσπάθειες της λεγόμενης γενιάς του '30, παρά τις προθέσεις τους ή/και τα επιτεύγματά τους, κατέχουν τελικά, από ποσοτική άποψη, περιορισμένη θέση μέσα στη σύνολη κριτική έκφραση του ελληνικού μεσοπολέμου. Η μαζικότερη παραγωγή (το είδαμε κιόλας) βρίσκεται στους αντίποδες τους: στη «λογοτεχνία του τύπου», δηλαδή στην τρέχουσα διβλιοκριτική σημειωματογραφία. Βρίσκεται όμως και αλλού: στις ιδεολογικές και θυμικές φορτίσεις. Από την άποψη αυτή, δεν είναι δύσκολο ν' αντιληφθούμε γιατί, από τις τέσσερις βασικές τάσεις που κυριαρχούν στον μεσοπόλεμο (ιδεαλισμό, μαρξισμό, συμβολισμό και ψυχανάλυση), οι δυο πρώτες έχουν ασφαλώς μεγαλύτερο εκτόπισμα: είναι ακριβώς αυτές που επικρίνει ο Θεοτοκάς στο *Ελεύθερο πνεύμα* του.

Να πούμε πως, σε γενικές γραμμές, η δεκαετία του 1920 σημαδεύεται, στον τομέα της κριτικής, από μια ιδεολογική σύγκρουση διπολικού χαρακτήρα; Η αλήθεια είναι ότι οι αρχετυπικές εικόνες δεν λείπουν: από εδώ οι ιδεαλιστές Φώτος Πολίτης ή Γιάννης Αποστολάκης (*Η ποίηση στη ζωή μας*, 1923), από εκεί οι μαρξιστές Κ. Παρορίτης ή Κ. Βάρναλης (*Ο Σολω-*



Γ. Μ. Μυλωνογιάννης.

μός χωρίς μεταφυσική, 1925). Πτώσεις αξιών (Παλαμάς) και εντυπωσιακές ανατιμήσεις (Καβάφης, Βάρναλης, Σικελιανός, Καρυωτάκης). Ο Σολωμός σταθερό πάντα σημείο αναφοράς. Όμως ο κριτικός λόγος ασκείται κυρίως στο ποιητικό πεδίο (που δεν είναι το αντικείμενό μας εδώ). Η κριτική της πεζογραφίας, υποδεέστερη, βρίσκεται περίπου, θα έλεγες, σ' ένα σημείο ανάλογο μ' εκείνο που, πριν από μισόν αιώνα, προκαλούσε την αγανάκτηση του Flaubert:

«Πού είδατε μια κριτική η οποία να στρέφει κυρίως το ενδιαφέρον της στο έργο καθαυτό; Με λεπτό τρόπο γίνεται ανάλυση του περιβάλλοντος, όπου το έργο γεννήθηκε, και των αιτιών που το παρήγαγαν. Αλλά η ανεπίγνωστη ποιητική του; Από πού απορρέει; Η σύνθεσή του, το ύφος του; Η οπτική γωνία του συγγραφέα; Ποτέ!».¹³

Μ' όλα αυτά, στο ποσοτικό πεδίο τα πράγματα πηγαίνουν καλά. Ο τύπος της εποχής δεν παραμελεί την κριτικογραφία. Αν ο καταμερισμός της εργασίας προωθεί την εμφάνιση «καθαρών» κριτικών (αλλά και τρόπων κριτικής παρέμβασης: λ.χ. ο Γιάννης Αποστολάκης διδάσκει στο πανεπιστήμιο, ενώ ο Φώτος Πολίτης δημοσιογραφεί), ωστόσο δεν αποκλείει τις επικαλύψεις: αρκετοί πεζογράφοι και ποιητές, όπως πάντα, επιδίδονται και στην κριτική. Κάποτε μάλιστα το φαινόμενο αυτό προκαλεί ανησυχίες. Στα τέλη του μεσοπολέμου, όταν ο Γ. Μ. Μυλωνογιάννης μιλάει για

13. Γράμμα του στη George Sand, 2 Φεβρουαρίου 1869. Βλ. G. Flaubert: *Correspondance*. Ed. Conard, Παρίσι 1926-1933, τόμ. VI, σ. 8.

«κατάπτωση της πνευματικής στάθμης του τόπου», επιρρίπτει ευθύνες και στην «ανάπτυξη του κριτικού πνεύματος»:

«Μια απόδειξη της έλλειψης πραγματικού δημιουργικού οργασμού —που θα μας έδινε, αν υπήρχε, καρπούς αξιόλογους κι ενθαρρυντικούς για την καθόλου πρόοδο της λογοτεχνίας μας— είναι και η ανάπτυξη του κριτικού πνεύματος, που παρατηρείται τα τελευταία χρόνια στον τόπο μας, μια ανάπτυξη όμως που δεν συμπληρώνει την πνευματική μας ζωή, αλλά, αντίθετα, την αποπνίγει. Χαρακτηριστικό μάλιστα είναι ότι ακόμα και δόκιμοι λογοτέχνες, αφοσιωμένοι ολοκληρωτικά και αποκλειστικά στην ποίηση ή στον πεζό λόγο, αισθάνονται την ανάγκη να εκφραστούνε κρίνοντας και αναλύοντας παλιότερα ή και σύγχρονα κείμενα [...]».¹⁴

Τι το παράξενο; Τέτοιες μομφές διατυπώνονται συχνά: η κριτική (που θεωρείται συνήθως ανύπαρκτη ή άχρηστη) δεν φαίνεται να γνωρίζει στον τόπο μας ιδιαίτερη εκτίμηση. Στα 1917, ο Πέτρος Αλήτης παρατηρεί:

«Η κριτική στην ελληνική φιλολογία βρίσκεται ακόμα, όπως και τα άλλα είδη του λόγου, σ' εμβρυώδη κατάσταση. Ενώ τη σοβαρή κριτική, που περιλαμβάνει τη μέθοδο της λεπτομερούς ανάλυσης, της σύγκρισης, και δεν περιορίζεται μονάχα σ' ενθουσιασμούς ή απλές εντυπώσεις».¹⁵

Ακόμα και αργότερα, αρκεί ν' ανατρέξει κανείς σε σχετικές έρευνες, δημοσιευμένες σε περιοδικά όπως οι *Μακεδονικές Ημέρες* (1932-1933 και 1938) ή το *Ξεκίνημα* (1933), για να διαπιστώσει ότι οι κατήγοροι της κριτικής ξεπερνούν κατά πολύ τους υποστηρικτές της. Ελληνική ιδιοτυπία; Όχι εντελώς. Γιατί η δυσπιστία αυτή εκφράζεται και αλλού. Ας θυμηθούμε λ.χ., στα 1928, την περίφημη απάντηση του Paul Valéry στο ερώτημα «Πού βαδίζει η κριτική»: «Μα ελπίζω πως βαδίζει προς την καταστροφή της».¹⁶

Αυτόκλητος υποστηρικτής, στα 1935, ο Κώστας Ουράνης καταθέτει:

«“Δεν έχουμε κριτική αξία του ονόματος στην Ελλάδα!” Να μια φράση που δεν παύομε να την ακούμε και να τη διαβάζουμε πότε ως μελαγχολική και πότε ως αγανακτισμένη διαπίστωση. Με το να επαναλαμβάνεται αδιάκοπα, στερεότυπα, κατέληξε να γίνει ένα ασυζήτητο αξίωμα, μια από τις αλήθειες εκείνες που τις υιοθετεί ο καθείς βασιζόμενος... στους άλλους [...]».¹⁷

Ένα είναι δέδαιο: πως σε σαρωτικά ερωτήματα (λ.χ. «Υπάρχει κριτική στην Ελλάδα;») αντιστοιχούν συνήθως σαρωτικές απαντήσεις (λ.χ. «Δεν υπάρχει κριτική», ή «Υπάρχει κριτική», ή «Δεν υπάρχει κριτική, αλλά υπάρχουν κριτικοί»).

14. Γ. Μ. Μυλωνογιάννης, ό.π., σ. 14.

15. Πέτρος Αλήτης, ό.π., σ. 388.

16. Βλ. *Νέα Εστία*, αριθ. 13-37, 1 Ιουλίου 1928, σ. 618.

17. Κώστας Ουράνης: «Υπεράσπιση της κριτικής»· *Νέα Εστία*, αριθ. 194, 15 Ιανουαρίου 1935, σ. 98.



Αντρέας Καραντώνης
(φωτογραφία του 1960).

Προσωποκεντρικές και θυμικές, κατά κανόνα, οι γνώματεύσεις αυτές καταλογίζουν στους έλληνες κριτικούς ποικίλα ελαττώματα (εμπάθεια, αμορφωσιά, μεροληψία κλπ.), χωρίς να παραλείπουν και το κυριότερο: τη στεριότητά τους. Έτσι η κριτική τοποθετείται συχνότατα στους αντίποδες της δημιουργίας. «Η εποχή είναι κριτική», αποφαινεται στα 1929 ο Τέλλος Άγρας. Πράγμα που σημαίνει:

«Η εποχή μας δέχεται παρουσιάζει έλλειψη δημιουργίας και αφθονία κριτικής. Αυτό, οπωσδήποτε, το ξέρει κανείς και χρωστά να το αντιμετωπίζει προκαταβολικά, πριν δημιουργήσει. Αλλά δεν είναι ούτε καλό ούτε επίμεμπτο· τα ομαδικά φαινόμενα έχουν έναν άλλο, αληθινότερο χαρακτηρισμό: είναι μοιραία».

Κι ακόμα:

«Μερικές εποχές, και μάλιστα οι πιο εκτεταμένες, σταματούν και στρέφουν πίσω τους. Μαζεύουν. Ταξινομούν. Κρίνουν. Χαρακτηρίζουν. Κι αίρονται καμιά φορά σε συμπεράσματα γενικότερα, σε φιλοσοφίες, σε συσχετισμούς με τ' απώτατα κοινά φαινόμενα — πράγμα που πλησιάζει τη δημιουργία σημαντικά. Αλλά δεν προχωρούν!».¹⁸

18. Τέλλος Άγρας: «Ο όρκος του πεθαμένου»· *Αλεξανδρινή Τέχνη*, αριθ. 10-11, Οκτώβριος-Νοέμβριος 1929 [= *Κριτικά*, τρίτος τόμος. Φιλολογική επιμέλεια Κώστας Στεργιόπουλος. Αθήνα 1984, σσ. 290-291].

Έτσι, λοιπόν, η αντίθεση κριτική/δημιουργία υπογραμμίζεται και από τους ίδιους τους κριτικούς. Όταν, στα 1933, ο Αντρέας Καραντώνης καλείται ν' απαντήσει στο ερώτημα αν «υπάρχει σήμερα στην Ελλάδα κριτική», διαπιστώνει:

«Πάντα και παντού, σε κάθε λογοτεχνία και σε κάθε εποχή, πιστοποιούμε μια σταθερή πολεμική αντίθεση που χωρίζει τους “δημιουργικούς” λογοτέχνες από τους “επαγγελματίες” κριτικούς, αντίθεση που είναι μέσα στη φύση και την ψυχολογία του πολύτροπου νου, αντίθεση που γεννιέται από τα ίδια τα προβλήματα και τις ανάγκες της τέχνης και της αισθητικής».

Κι όμως, σε τελευταία ανάλυση, έχουμε να κάνουμε με μια αντίθεση αλήθειας/ψευτιάς, αφού η αληθινή κριτική είναι πάντοτε δημιουργική:

«Όπου υπάρχει αληθινή και δημιουργική λογοτεχνία, υπάρχει και η προϋπόθεση αληθινής και δημιουργικής κριτικής· και πρέπει να μάθουμε να διακρίνουμε την κριτική αυτή και να μη την μπερδεύουμε πρόχειρα με τη δημοσιογραφική καιροσκοπία και τις απαιτήσεις των “συναφιών”».¹⁹

Το πράγμα δεν είναι παράξενο. Από τη στιγμή όπου η κριτική έρχεται δυναμικά στο προσκήνιο, αποβαίνει και αντικείμενο ενδιαφέροντος: η παρουσία της συνδέεται άμεσα με τον αυτοκαθορισμό της. Πρώτα-πρώτα, υπάρχουν ζητήματα ποσοτικά (ή δήθεν ποσοτικά). Γιατί λ.χ. ο κριτικός λόγος, ενώ εκπροσωπείται επαρκώς στον ημερήσιο και τον περιοδικό τύπο, σπανίως εμφανίζεται με μορφή βιβλίου; Παραθέτω ασχολίαστη την απάντηση του Κλέωνος Παράσχου:

«Περίεργο, αλλ' όχι ανεξήγητο: κριτικά βιβλία δεν εκδίδονται στην Ελλάδα για τους ίδιους λόγους που δεν εκδίδονται και αρκετά μυθιστορήματα: υλικούς. Ποιος εκδότης τρελάθηκε για να εκδώσει βιβλία που είναι ζήτημα αν θα αγορασθούν από καμιά διακοσασιά αναγνώστες;».²⁰

Έπειτα, υπάρχουν ποιοτικά ζητήματα ορισμού, λειτουργιών, μορφής και ουσίας. Τι τέλος πάντων είναι η κριτική; Τι πράττει; Πώς επικοινωνεί; Πώς δικαιώνει (ή δικαιολογεί) την ύπαρξή της; Ζητήματα που τίθενται στο επίπεδο τόσο της θεωρίας όσο και της ιστορίας.²¹

Βέβαια, όλα αυτά δεν μπορούν ν' αναπτυχθούν εδώ. Παίρνω ένα μόνο παράδειγμα: τον Τέλλο Άγρα. Είναι χρησιμότερος «δείκτης». Τυπικός εκ-

19. «Ρωτούμε τους διανοούμενους μας»· *Ξεκίνημα*, αριθ. 12, Δεκέμβρης 1933, σσ. 347-348.

20. [Κλ.] Π[αράσχος]: «Το λογοτεχνικό 1929»· ό.π., σ. 102.

21. Θυμίζω εδώ πως στον μεσοπόλεμο πρωτοπαρουσιάζονται επίσης «ιστορίες της λογοτεχνίας» γραμμένες σε ελληνική γλώσσα, και δημοσιεύεται από τον Άριστο Καμπάνη η πρώτη ιστορία της νεοελληνικής κριτικής (1936). Με την ευκαιρία αυτή, αναφέρω και ένα άλλο αξιοπαρατήρητο μεσοπολεμικό γεγονός: ότι η γυναικεία δημιουργική συμμετοχή, αυξημένη σε μεγάλο βαθμό, ενώ συνδέεται με όλα τα λογοτεχνικά είδη, υστερεί σημαντικά στον τομέα της κριτικής.

πρόσωπος της λεγόμενης γενιάς του 1920, ποιητής και κριτικός (με αναιμικότερο, πάντως, ενδιαφέρον για την πεζογραφία), συνοψίζει από πολλές πλευρές ορισμένα χαρακτηριστικά της εποχής του. Η επαγγελματική αντίληψή του για την κριτική αναφέρθηκε ήδη:

«Η κριτική δεν είναι έμπνευση. Είναι χρέος. Η κριτική αναγκάζει. Η κριτική διάζεται. Δεν μπορεί λοιπόν ποτέ να την επιθυμήση κανείς. Ώστε, αυτό το ανεπιθύμητο κακό θα γίνεται πάντα ερασιτεχνικά».

Απόδειξη η δική του περίπτωση. Ποιητής-δημιουργός πριν απ' όλα, ο Άγρας αντιμετωπίζει το κριτικό του έργο (η αντίθεση δημιουργία/κριτική λειτουργεί αξιολογικά) σαν υποχρεωτική αγγαρεία:

«Προσθέτω και το καθαυτό δικό μου παράδειγμα: πώς έγινα εγώ και “θεωρούμαι” κριτικός; Λοιπόν, είμαι το πλάσμα του ποιητού, το πλάσμα του συγγραφέως! Μετρώ στα δάχτυλα τα έργα που μου εγέννησαν αυθόρμητα κριτικές σκέψεις και την απόλυτη επιθυμία να τις εκφράσω. Για τα λοιπά, έγραψα γιατί έπρεπε να γίνει λόγος, γιατί μου το ζήτησαν, γιατί το υποσχέθηκα».²²

Κι όμως, αυτός ο «ερασιτέχνης» ή «επαγγελματίας» κριτικός έχει συγκροτημένες απόψεις. Η κριτική, κατά την άποψή του, συνδέεται περισσότερο με την ερμηνεία παρά με την αξιολόγηση:

«Η δύναμή της η αξιολογική περιορίζεται σε λίγους βαθμούς. Είναι η κριτική περισσότερο το γιατί παρά το τι. Τρεις σφαίρες αναγνωστικών κοινών υπάρχουν σε κάθε τόπο. Ο λαός, οι ανεπτυγμένοι, οι φιλόλογοι. Κάθε μια έχει τους συγγραφείς της. Φυσικά, χρειάζεται κάποια χρονική προθεσμία για να τους δρίσκει, και στο σημείο τούτο η κριτική φέρνει, καμιά φορά, καθυστερήσεις — ιδίως εγκωμιάζει υπερβολικά. Μα το ξαναλέγω: η κριτική είναι εργασία φιλολογική, όχι αξιολογική. Διαλεκτική, όχι δογματική».²³

Λίγα χρόνια αργότερα, τα πράγματα καθορίζονται με την ίδια σαφήνεια:

«Η κριτική ενός έργου, εκτός αν πρόκειται για κριτική θέση (thèse), δεν γράφεται με ορισμένον εκ των προτέρων σκοπό. Πολύ ολιγότερο, η φιλολογική κριτική δεν γράφεται με τον προκαθορισμένο — και άλλωστε αρκετά μονότονο — σκοπό να “χτυπήσει”, όπως λένε, ή να επαινέσει ένα συγγραφέα. Η κριτική δεν έχει έργο ούτε να “χτυπά”, ούτε να χαϊδεύει· αλλ' έχει έργο να μελετά. Κι έπειτα να συνθέτει τις παρατηρήσεις της μελέτης της».²⁴

Άλλοτε πάλι καθορίζονται από τον Άγρα οι αναγκαίοι όροι της κριτικής (η καλή πίστη, η συμπαθητική φαντασία, η σύνθεση, η φιλοσοφική

22. «Η θέση της κριτικής στην Ελλάδα»· ό.π., σ. 269.

23. «Ρωτούμε τους διανοούμενους μας»· *Ξεκίνημα*, αριθ. 8, 1933, σ. 248.

24. Τέλλος Άγρας: «Κριτική, παλαιά και νέα»· *Νέα Εστία*, αριθ. 366, 1 Σεπτ. 1942, σ. 887.

δάση, το ύφος), ή επισημαίνονται οι αρχές της (έστω και αν, κάποτε, δεν είναι δυνατό να εφαρμοστούν):

«Ως τώρα, είχα την πεποίθηση ότι η κανονική, η μόνιμη, η παραδομένη κριτική, η φιλολογική κριτική, πρέπει να ξεκινά από τρεις αρχές: πρώτη αρχή – το αμερόληπτο και το, όσο γίνεται, διεξοδικό διάβασμα του βιβλίου· δεύτερη αρχή – η αντικειμενικότητα του κριτικού: δηλαδή το να ξεκινά μαζί με το συγγραφέα και το να περιορίζεται να πει αν εκείνο που έκαμε είναι καλά καμωμένο: αλλιώς, δεν γίνεται τίποτε· τρίτη αρχή – η μεθοδική, η πλατιά, η αναλυτική έρευνα του έργου, τουλάχιστον από άποψη αισθητική (άλλοι θα πρόσθεταν την κοινωνική, τη φιλοσοφική, τη στενά γραμματολογική, τη φροϋδική)».²⁵

Οι αρχές αυτές διατυπώνονται στα τέλη του 1933, δηλαδή σε μια στιγμή όπου η ευφορία του κριτικού λόγου γίνεται φανερή:

«Παράλληλα με το μυθιστόρημα άρχισε ευτυχώς, και είναι κι αυτό ένα σημείο πολύ φωτεινό, να καλλιεργείται και η κριτική μελέτη».²⁶

Αλλά το φαινόμενο δεν είναι μόνο ποσοτικό. Συνδέεται με στοχαστικότερες ανάγκες. Κάποιοι σοβαροί άνθρωποι, αντί να θορυβούν, να προχειρολογούν ή να δογματίζουν, ασχολούνται με σοβαρά πράγματα. «Από τον κριτικό ζητώ και περιμένω ερωτήματα, όχι απαντήσεις», γράφει ο Κ. Θ. Δημαράς.²⁷

Τι είδους ερωτήματα; Ας πούμε απλά: σχετικά με τη φύση και τη λειτουργία (ή, καλύτερα, τις λειτουργίες) της κριτικής.

«Εδώ ξαναήρθαμε ακριβέστατα στο κέντρον του ζητήματος, στο έργο του κριτικού. Ανάλυση και κατάταξη· και θυμούμαι μια φράση του Λασελλί: “για να καταλάβεις και να κρίνεις ένα σύστημα (ένα έργο) πρώτος όρος είναι να μπει μέσα του· δεύτερος, να δεις απ’ αυτό” για να κάνεις το κυρίως κριτικό έργο. Το πώς θγαίνεις από το ξένο έργο, το ξέρουμε όλοι πολύ καλά: δεν έχεις παρά να ξαναμπείς στον εαυτό σου· αλλά το πώς μπαίνεις μέσα στο ξένο έργο, πώς δηλαδή θα κατορθώσεις να βρεις το μηχανισμό του, τις αρθρώσεις του, να το ξαναδημιουργήσεις μέσα στην αρχική του έμπνευση, τούτο είναι που σε κόβει από την πρώτη στιγμή, που σε κλείνει μέσα σου και σε αναγκάζει να στραφείς προς τη δογματική κριτική και την αυθαιρεσία».²⁸

Ότι, από τις αρχές της δεκαετίας του 1930, η κριτική (στοχασμός για τη λογοτεχνία αλλά και για τον εαυτό της) βρίσκεται σε ποιοτική άνοδο, μου φαίνεται αναμφισβήτητο. Ο δοκιμακός λόγος επιβάλλει την παρουσία

25. Τέλλος Άγρας: «Τα βιβλία»· *Ρυθμός*, αριθ. 4 και 5, Δεκέμβρης 33 – Γενάρης 34, σ. 156.

26. Άλκης Θρύλος: «Πεζός λόγος: 1933»· ό.π., σ. 367.

27. «Ρωτούμε τους διανοούμενους μας»· *Ξεκίνημα*, αριθ. 11, 1933, σ. 319.

28. Κ. Θ. Δημαράς: «Κριτική, ποίηση και ψυχανάλυση»· *Νέα Εστία*, αριθ. 145, 1 Ιανουαρίου 1933, σ. 47.

του (και τη λογική του). Τι σημαίνει τώρα «στοχάζομαι την κριτική»; Ασφαλώς ότι δεν περιορίζομαι σε στερεότυπες διαπιστώσεις και ορισμούς του τύπου «η κριτική σήμερα στην Ελλάδα κατάντησε γάγγραινα» (Ηλ. Γκανούλης, 1927) ή «η κριτική είναι επάγγελμα» (Τέλλος Άγρας, 1932) ή «η κριτική είναι περισσότερο επιστήμη παρά τέχνη» (Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, 1934). Σημαίνει, ακόμα, ότι αντιθέσεις όπως δημιουργία/κριτική ή υποκειμενική/αντικειμενική κριτική μπορεί και να μην έχουν κανένα νόημα. Για τον Δ. Νικολαρεϊζή λ.χ. η ουσία βρίσκεται αλλού:

«Θέλω εδώ να υποστηρίξω πως δεν μπορεί να υπάρξει – πολλοί πίστεψαν σ' αυτή τη χίμαιρα – μια κριτική ολότελα ανεξάρτητη από το πρόσωπο, μια κριτική-επιστήμη, που θα μπορούσε, τουλάχιστο στο μέλλον, να οργανωθεί πάνω στις αυστηρές βάσεις της λογικής, να διανεισθή από την επιστήμη τις άκαμπτές μεθόδους της, να βαδίσει πάνω σε συστήματα, να διατυπώσει κανόνες, να καθιερώσει ασάλευτα κριτήρια. Αυτό αποκλείεται από τη φύση, την ουσία της, γιατί η κριτική δεν κάνει άλλο παρά να υπακούει σε μια ώθηση εσωτερική, να εξυπηρετεί μιαν ανάγκη του πνεύματος που τείνει να αναλύει και να ξεκαθαρίζει τις συγκεχυμένες εντυπώσεις».²⁹

Ανάγκη του πνεύματος, λοιπόν, η κριτική τοποθετείται υποχρεωτικά (έτσι εξασφαλίζεται η αυτονομία της) κάπου ανάμεσα στην επιστήμη, στην τέχνη και στον επαγγελματισμό· δηλαδή ανάμεσα στο αντικείμενο και στο υποκείμενο· ή ανάμεσα στη σύνθεση και στην ανάλυση· ή ανάμεσα στην ανάγνωση και στη γραφή. Στα 1932, ο Άγγελος Τερζάκης ξεχωρίζει την κριτική σε «ανώτερη» και σε «κατώτερη».³⁰ Έναν χρόνο αργότερα, ο Κ. Θ. Δημαράς επισημαίνει τις μεθόδους της (τη θεματογραφική, τη στυλιστική, την ψυχχαναλυτική)³¹ και συνάμα θέτει ένα ζήτημα που στις μέρες μας θ' αποκτήσει κεφαλαιώδη σημασία: το ζήτημα της πρόσληψης του έργου από τον αναγνώστη.

Καλά σημάδια. Όσοι προχειρολογούν, μπορούν με το αζημίωτο ν' αρνούνται στην κριτική την ύπαρξη ή τη χρησιμότητά της. Στο μεταξύ όμως, αθόρυβα αλλά ουσιαστικά, έχει ήδη ανοίξει ο δρόμος της αυτογνωσίας, δηλαδή της συννενοχής του πομπού και του δέκτη:

«Σε όσους μας κατηγορούν για την κατάντια μας, μπορούμε ν' απαντούμε (ξεχνώντας για μια στιγμή τις δικές μας αδυναμίες και τις δικές μας ευθύνες) με τα λόγια του Βαλερύ: – Αν δεν σας δίνουμε καλύτερης ποιότητας έργο, είναι γιατί δεν μας το ζητήσατε: “για να γίνει ένα έργο ασυνάρτητο, πρέπει να έχει πρώτα εξασφαλισμένη την ανοχή του αναγνώστη του”».³²

29. Δ. Νικολαρεϊζής: «Σκέψεις για την κριτική»· *Αλεξανδρινή Τέχνη*, αριθ. 3-4, Μάρτιος-Απρίλιος 1930 [= *Δοκίμια κριτικής*. Αθήνα 1962, σσ. 124-125].

30. «Η θέση της κριτικής στην Ελλάδα»· *Μακεδονικές Ημέρες*, αριθ. 8, Οκτ. 1932, σ. 270.

31. Κ. Θ. Δημαράς: «Κριτική, ποίηση και ψυχανάλυση»· ό.π., σ. 48.

32. Κ. Θ. Δημαράς: «Σχόλια πάνω σε μια φράση του Βαλερύ»· *Νέα Εστία*, αριθ. 157, 1 Ιουλίου 1933, σ. 726.

11. Κάτι σαν επίλογος - απόλογος

Τελειώνοντας το κείμενο αυτό, θεωρώ χρήσιμο να προσθέσω μερικές διευκρινίσεις:

α) Οι παραπάνω σελίδες δεν αποβλέπουν να κωδικοποιήσουν πληροφορίες και κρίσεις που αφθονούν σε γνωστές και αξιόλογες μελέτες, μονογραφίες ή γραμματολογίες (του Κ. Θ. Δημαρά, του Λίνου Πολίτη, του Mario Vitti). Επιδιώκουν, προπάντων, όπως είπα και στην αρχή, να επισημάνουν γενικά φαινόμενα, να θέσουν ερωτήματα, να διατυπώσουν συμπληρωματικές προτάσεις. Με δυο λόγια: να υποδείξουν, όπως θα έλεγε ο Παλαμάς, κάποια «θέματα για ξετύλιγμα».

β) Εννοείται πως απευθύνονται σ' έναν «επαρκή» αναγνώστη εφοδιασμένον με ευφυΐα, καλλιέργεια και καλή θέληση. Κυρίως: σ' έναν αναγνώστη που μπορεί να θεωρεί, ν' αναθεωρεί και να συλλαμβάνει τα λογοτεχνικά δρώμενα χωρίς απλοϊκές σχηματοποιήσεις.

γ) Κατά τα άλλα, η μεσοπολεμική πεζογραφία μας, υπόθεση πάντοτε ανοιχτή, απαιτεί, πιστεύω, πριν απ' όλα, μια βαθύτερη και στοχαστικότερη γνώση των κειμένων της (βλ. και το Παράρτημα που ακολουθεί). Από την άποψη αυτή, η παρούσα Εισαγωγή είναι ένα είδος πρό(σ)κλησης για έρευνα (αλλά και για διάλογο), καθώς και μια προσπάθεια να εντοπισθούν, στην περιοχή του ελληνικού πεζού λόγου, μερικά από τα ζωτικότερα φαινόμενα που περικλείει ο μεσοπόλεμος.

Ο μεσοπόλεμος: ο μεγάλος πνευματικός πρόγονός μας.

Θεσσαλονίκη, 13 Μαρτίου 1993

Παν. Μουλλάς