

κτάθηκε και έφθασε να περιλαμβάνει σχεδόν όλες τις μορφές λογοτεχνικών πειραματισμών που άρχισαν εκείνη τη δεκαετία. Βέβαια, όταν ο Θεοτοκάς έγραφε το *Ελεύθερο πνεύμα*, τα πράγματα ήταν ακόμη ασαφή. Καμία από τις νέες παρεκκλίσεις, που επρόκειτο να σημαδέψουν τη νέα δεκαετία, δεν είχε ακόμα εφαρμοσθεί, ενώ λίγοι μόνο από τους συγγραφείς, οι οποίοι στη συνέχεια άσκησαν επιρροή, ήταν τότε γνωστοί στον Θεοτοκά. Παρ' όλα αυτά, εκ των υστέρων, το *Ελεύθερο πνεύμα* μπορεί να θεωρηθεί ως το μανιφέστο της γενιάς του Θεοτοκά.

Το *Ελεύθερο πνεύμα* είναι ένα έργο νεανικό και ενθουσιώδες. Οι κρίσεις που εκφράζει είναι πολλές φορές σαρωτικές και απόλυτες. Στο φυλλάδιο αυτό ο Θεοτοκάς εξηγεί γιατί, κατά τη γνώμη του, απέτυχε η ελληνική λογοτεχνία του προηγούμενου αιώνα. Θεωρεί ότι τη χαρακτηρίζει ένας επαρχιωτισμός, ότι δεν είχε καμία επαφή με την Ευρώπη, ότι απουσίαζε από την Ελλάδα μια φιλελεύθερη φιλοσοφική παράδοση και ότι η κατάσταση επιδεινώθηκε με την ιδεολογική πόλωση των ημερών του. Καταρχήν, κατακρίνει την πεζογραφία της προηγούμενης πεντηκονταετίας για την έμφαση που έδωσε στην κοινότητα εις βάρος του ατόμου, γι' αυτό που ο ίδιος θεωρεί δουλικό ρεαλισμό, και για το πολύ περιορισμένο εύρος της.³ Όσον αφορά στην ποίηση, δεν κάνει καμία διάκριση ανάμεσα στον Καβάφη και τον Καρυωτάκη και θεωρεί το έργο τους αδιέξοδο. Καθαρίζοντας το έδαφος με αυτόν το ριζικό τρόπο, ο Θεοτοκάς προσφέρει συνταγές για το μέλλον. Οι Έλληνες συγγραφείς πρέπει να κοιτάζουν προς τα έξω, προς την Ευρώπη. Στην προηγούμενη περίοδο ο Ψυχάρης είχε συνδέσει την ανάπτυξη της ελληνικής λογοτεχνίας με την εδαφική επέκταση του ελληνικού κράτους. Ο Θεοτοκάς αντίθετα παραπέμπει στη διπλωματία: «Μια λογοτεχνία αποχτά διεθνή σημασία όταν αρχίσει να επιδρά, χωρίς βέβαια να παύει ποτέ να επιδράται».⁴

Απαραίτητη προϋπόθεση, την οποία επαναλαμβάνει σε όλο το δοκίμιο, είναι η πνευματική ελευθερία. Ο Θεοτοκάς καταθέτει μια ορθολογική πρόταση για μια νέα θεωρητική προσέγγιση των προβλημάτων της εποχής. Και αυτό, όπως υποστηρίχθηκε στην προηγούμενη ενότητα,

3. Βλ. ειδικά *Ελεύθερο πνεύμα*, ό.π., σ. 53. Με τον τρόπο αυτό ο Θεοτοκάς ερμηνεύει τον προβληματικό, αλλά καθιερωμένο την εποχή εκείνη, όρο 'ηθογραφία', τον οποίο χρησιμοποιεί μόνο υποτιμητικά: το τρίτο κεφάλαιο, εξάλλου, από το *Ελεύθερο πνεύμα* τιτλοφορείται «Η ηθογραφία».

4. *Ελεύθερο πνεύμα*, ό.π., σ. 37.

αποδείχτηκε πράγματι ένα πολύ ζωτικό συστατικό για μεγάλο μέρος της λογοτεχνίας που ακολούθησε. Την άποψή του εκφράζει λακωνικά ένας από τους ήρωες του πρώτου μυθιστορηματός του, Αργώ: «Όλες οι θεωρίες περιέχουν μια δόση αλήθειας».⁵ Στο χώρο της πεζογραφίας, ο Θεοτοκάς απαιτεί ένα νέο αστικό μυθιστόρημα ικανό να αποδώσει την πολυπλοκότητα, την τεχνολογική εξέλιξη και τη διεθνή διάσταση της σύγχρονης ζωής στις μεγαλουπόλεις — ένα πρόγραμμα το οποίο, όπως θα φανεί, ποτέ δεν πραγματοποιήθηκε ολότελα κατά τη διάρκεια της ζωής του. Στη λογοτεχνία, γενικά, το *Ελεύθερο πνεύμα* διεκδικεί ένα ρόλο για την τέχνη και τον καλλιτέχνη, ο οποίος είναι έντονα διαποτισμένος από το πνεύμα του Ρομαντισμού του 19ου αιώνα. Ο καλλιτέχνης, σύμφωνα με την αντίληψη του Θεοτοκά, είναι ένα χαρισματικό πλάσμα, με το εξαιρετικό προνόμιο μιας δαιμονικής ικανότητας, της οποίας τη δύναμη πρέπει να ελέγξει με την αρετή της τέχνης του, για να μην καταστραφεί από αυτή. Πάνω από κάθε οικονομική ή κοινωνική χρησιμότητα στέκεται η επίτευξη της καλλιτεχνικής δημιουργίας.⁶ Κατά βάση πρόκειται για την κληρονομιά της γενιάς του Παλαμά και του Καβάφη, αν και ο νεαρός Θεοτοκάς θα ήταν μάλλον απρόθυμος να το παραδεχτεί. Αυτή, λοιπόν, η άποψη για τη φύση της τέχνης και το ρόλο του καλλιτέχνη παραμένει κεντρική στο μεγαλύτερο μέρος της ελληνικής λογοτεχνικής παραγωγής, σε όλη τη διάρκεια της περιόδου που καλύπτει αυτό το κεφάλαιο.

Η ΝΕΑ ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ (1929-1936)

Αν και καμιά περιοχή της λογοτεχνίας δεν ξεφεύγει από την κριτική στο *Ελεύθερο πνεύμα*, ο Θεοτοκάς με το μανιφέστο του επιδιώκει κατά κύριο λόγο τη δημιουργία ενός νέου τύπου πεζογραφίας. Στο διάστημα από την επιστροφή του Βενιζέλου στην εξουσία το 1928 ως την επιβολή της δικτατορίας του Μεταξά το 1936 πρωτοδημοσιεύτηκαν πλήθος μυθιστο-

5. Γιώργος Θεοτοκάς, *Αργώ* (2 τόμοι), Εστία, Αθήνα χ.χ. (ο πρώτος τόμος κυκλοφόρησε πρώτη φορά το 1933 και ο δεύτερος το 1936), τόμ. 1, σ. 312.

6. Οι λέξεις 'δαιμόνιο', 'δημιουργία', 'τέχνη' εμφανίζονται συχνά τόσο στο *Ελεύθερο πνεύμα* όσο και στο υπόλοιπο έργο του Θεοτοκά. Ένα από τα θέματα που συχνά τον απασχολούσε ήταν η σχέση του καλλιτέχνη με την κοινωνία.

ρημάτων και διηγημάτων, και η παραγωγή αυτών των ειδών ξεπέρασε κάθε προηγούμενο. Ελάχιστοι από αυτούς τους συγγραφείς ακολούθησαν συνειδητά τις συνταγές του Θεοτοκά. Αλλά όλοι, με διαφορετικό τρόπο ο καθένας, ανταποκρίθηκαν στην πρόκληση για ανανέωση, όπως προέτρεπε στο μανιφέστο του.

Οι συγγραφείς που δημοσίευσαν το πρώτο τους μυθιστόρημα αυτή την περίοδο μπορούν να διαιρεθούν σε τρεις ομάδες. Στο κέντρο κάθε ομάδας υπάρχει ένας κύκλος ατόμων, που συνεργάζονταν και είχαν κοινούς στόχους, τους οποίους συχνά υιοθετούσαν, αφού πρώτα τους προσάρμοζαν, και άλλοι συγγραφείς έξω από τα στενά όρια της ομάδας. Η πρώτη ομάδα που εμφανίστηκε ήταν αυτή που ονομάστηκε 'Αιολική Σχολή'. Και οι τέσσερις μυθιστοριογράφοι της 'σχολής' αυτής είχαν προσωπικές εμπειρίες από το βίαιο ξεριζωμό του ελληνικού πληθυσμού της Μικράς Ασίας το 1922. Αυτοί είδαν τη μυθιστοριογραφία ως τρόπο για να επικοινωνήσουν και να κρατήσουν ζωντανά στη μνήμη τα ιστορικά γεγονότα. Οι συγγραφείς της δεύτερης ομάδας, μερικοί από τους οποίους επίσης ξεριζώθηκαν από τη Μικρά Ασία, συμμερίζονταν τους, σε γενικές γραμμές, ρεαλιστικούς στόχους της πρώτης ομάδας, αλλά επέμεναν να προσδίδουν στο μέλλον παρά πίσω στο παρελθόν. Κάποιοι από αυτή την ομάδα συνδέθηκαν με το περιοδικό *Τα Νέα Γράμματα*, που ιδρύθηκε το 1935, και η δράση στα μυθιστορήματα και τα διηγήματά τους εκτυλισσόταν κατά κύριο λόγο σε ένα σύγχρονο αστικό περιβάλλον. Πολλά έργα τους αντιμετωπίζουν, με άμεσο ή έμμεσο τρόπο, κοινωνικά και/ή ιδεολογικά θέματα και τα περισσότερα έφεραν ένα βαρύ ιδεολογικό φορτίο. Τέλος, σε πλήρη αντίθεση προς τις δύο προηγούμενες ομάδες, βρίσκεται η ομάδα των συγγραφέων που έχουν κέντρο τη Θεσσαλονίκη και το περιοδικό *Μακεδονικές Ημέρες*, που ιδρύθηκε το 1932. Αυτοί οι συγγραφείς αδιαφόρησαν πλήρως για την ακριβή αναπαράσταση της πραγματικότητας και έδωσαν αποχρώσεις δικές τους στους εσωστρεφείς πειραματισμούς που χαρακτήρισαν το Μοντερνισμό της περασμένης δεκαετίας στην Ευρώπη.

Η Πεζογραφία ως μαρτυρία: η 'Αιολική Σχολή'. Σε κρίσιμες στιγμές της ελληνικής ιστορίας ξαναζωντανεύει η επιθυμία να διατηρηθούν οι προσωπικές μνήμες από γεγονότα, που σημάδεψαν ολόκληρο το έθνος, και να κληροδοτηθούν στις επόμενες γενιές. Πολλοί από αυτούς που

συμμετείχαν στην Επανάσταση του 1821 έγραψαν τα 'απομνημονεύματά' τους, που αποτελούν κατάθεση των προσωπικών εμπειριών τους. Εξαιτίας του ιστορικού χαρακτήρα και του περιεχομένου τους, αυτές οι αφηγήσεις έμειναν έξω από το λογοτεχνικό κανόνα (με ενδιαφέρουσα εξαίρεση τα *Απομνημονεύματα του Μακρυγιάννη*, τα οποία θεωρήθηκαν 'λογοτεχνικά', γιατί γράφτηκαν στην ομιλούμενη γλώσσα, και θα εξεταστούν αναλυτικότερα στο 6ο κεφάλαιο). Βέβαια, κάποια από αυτά, και συγκεκριμένα *Η στρατιωτική ζωή εν Ελλάδι* και ο *Λουκής Λάρας* (έργα της δεκαετίας του 1870, που εξετάστηκαν στο 2ο κεφάλαιο), ξεπέρασαν τα όρια της απλής μαρτυρίας και μπήκαν στο χώρο της μυθιστορίας. Μια παρόμοια διάθεση κατέλαβε τους συγγραφείς στα μέσα της δεκαετίας του 1960 και άρχισαν να καταγράφονται και να εκδίδονται προφορικές μαρτυρίες απλών ανθρώπων, που έζησαν και τους δύο παγκόσμιους πολέμους και τη Μικρασιατική Καταστροφή.⁷ Όμως, στα χρόνια που επήλθαν μόλις μετά τα τραγικά γεγονότα της περιόδου 1912-1922, η διατήρηση τέτοιων μαρτυριών περιήλθε στην αποκλειστική δικαιοδοσία των λογοτεχνών.

Οι τρεις από τους συγγραφείς που αποτελούν αυτή την ομάδα έκαναν την πρώτη τους εκδοτική εμφάνιση με αφηγήσεις, οι οποίες βασίζονταν κατά μεγάλο μέρος σε γεγονότα και προηγούνταν χρονολογικά από το μανιφέστο του Θεοτοκά για τη νέα γενιά. Η ομάδα όμως καθιερώθηκε σε πανελλήνιο επίπεδο μετά το 1929, όταν δηλαδή εκδόθηκε το έργο του Στρατή Δούκα *Ιστορία ενός αιχμαλώτου* (τη χρονιά που κυκλοφόρησε και το *Ελεύθερο πνεύμα*) και κυκλοφόρησαν στην Αθήνα οι συμπληρωμένες εκδόσεις δύο μυθιστορημάτων, τα οποία σε πρώτη μορφή είχαν πρωτοδημοσιευτεί σε ένα τοπικό περιοδικό της Μυτιλήνης στα χρόνια 1923-4. Πρόκειται για τα μυθιστορήματα *Η ζωή εν τάφω* (1930) του Στράτη Μυριβήλη και *Το νούμερο 31328* (1931) του Ηλία Βενέζη.

Ο Δούκας και ο Βενέζης ήταν οι ίδιοι πρόσφυγες από το Αϊβάλι. Ο Μυριβήλης καταγόταν από τη Μυτιλήνη. Μαζί με τον Φώτη Κόντο-

7. Βλ., για παράδειγμα, *Ο κοινός λόγος: αφηγήματα*, επιμ. Έλλη Παπαδημητρίου (4 τόμοι), 2η έκδοση, Κέδρος, Αθήνα 1975-9· *Η έξοδος*, επιμ. Γιάννης Μουρέλος (2 τόμοι), Κέντρο Μικρασιατικών Σπουδών, Αθήνα 1980-2· *Μαρτυρίες '40-'41*, επιμ. Κώστας Χατζηπατέρας-Μαρία Φαφαλιού, 2η έκδοση, Κέδρος, Αθήνα 1988.

γλου, το τέταρτο μέλος της ομάδας, που καταγόταν επίσης από το Αϊβαλί, έζησαν και έδρασαν στη Μυτιλήνη μέχρι το τέλος της δεκαετίας.⁸ Το προσωνόμιο 'Αιολική Σχολή' οφείλεται στην κοινή καταγωγή και των τεσσάρων, από την ίδια περιοχή του βορειοανατολικού Αιγαίου. Οι τρεις πρώτοι στα πρώτα τους κείμενα εμπνέονται από πραγματικά γεγονότα και κινούνται στο χώρο του ωμού ρεαλισμού, ενώ ο Κόντογλου έκδηλα διαφοροποιείται με την τάση φυγής που εκφράζει. Εκείνο που τους ενώνει είναι ο βαθύς σεβασμός προς τις παραδόσεις της ελληνικής αγροτικής ζωής και η αντίθεση προς το νεοφερμένο, δυτικότροπο αστικό πολιτισμό, στον οποίο υποχρεώθηκαν να ζήσουν μετά το 1930. Κατ' αυτόν τον τρόπο, η 'Αιολική Σχολή' σαφώς διακρίνεται από τους 'αστούς ρεαλιστές', που αποτελούν τη δεύτερη ομάδα.

Αυτό που κατάφερε ο Στρατής Δούκας (1895-1983) στην *Ιστορία ενός αιχμαλώτου* είναι να εξαφανίσει ολόκληρα το πρόσωπο του συγγραφέα, με τρόπο ανεπανόληπτο και άκρως επιτυχημένο.⁹ Μόνο στο σύντομο επίλογο ομολογεί ο Δούκας ότι πρώτη φορά άκουσε την ιστορία «Στο τέλος της πρώτης περιόδου [του] (Σεπτέμβρης - Δεκέμβρης 1928) ...σε κάτι προσφυγχώρια της περιφέρειας Αικατερίνης». Εκεί ζούσε κάποιος που σώθηκε, παριστάνοντας τον Τούρκο, και τον έπεισε να του πει την ιστορία του. Αυτή την ιστορία αναδιηγείται ο Δούκας σε πρώτο πρόσωπο. Μια σημείωση στην έκδοση του 1980 προσθέτει κάποια ακόμη πιο παράξενη λεπτομέρεια. Ότι «προκειμένου να κρατήσει την ποιότητα του προφορικού λόγου στο κείμενο, [ο Δούκας] δεν έγραψε ο ίδιος την ιστορία, αλλά την υπαγόρευσε στον ξάδελφό του Αντρέα Χατζηδημητρίου, χρησιμοποιώντας ως πρώτη ύλη τις σημειώσεις του», αυτές που είχε κρατήσει ο ίδιος, όταν άκουσε την αυθεντική προφορική μαρτυρία! Το αποτέλεσμα, όμως, απέχει πολύ από την καταγραφή μιας προφορικής αφήγησης. Ο Δούκας δεν κρατά το γλωσσικό ιδίωμα του αφηγητή του (ο οποίος είναι τουρκόφωνος και ο λόγος του επομένως έχει επηρεαστεί από τα τουρκικά), και σε μία τουλάχιστον περίπτωση δε

8. Για τον Κόντογλου βλ. κεφ. 2.

9. Στρατής Δούκας, *Ιστορία ενός αιχμαλώτου*, 7η έκδοση, Κέδρος, Αθήνα 1980. Ο Δούκας έγραψε και διάφορα άλλα βιβλία και επιπλέον ήταν ένας από τους εκδότες του περιοδικού *Το Τρίτο Μάτι*, που είχε δεσμούς με την τρίτη ομάδα πεζογράφων της δεκαετίας του '30 (βλ. Τάσος Κόρφης, *Βιογραφία Στρατή Δούκα, από 1895 ως 1936*, Πρόσπερος, Αθήνα 1988).

διστάζει να ανατρέψει τα πραγματικά γεγονότα, για λόγους που, όπως ανενδοίαστα ομολογεί, «δε θα καταλάβαινε» ο πληροφοριοδότης του.¹⁰

Στην οριστική μορφή της η *Ιστορία ενός αιχμαλώτου* είναι σύντομη—αλλά γεμάτη δράση και τα γεγονότα μιλούν από μόνα τους. Αν και δεν υπάρχει καμία αμφιβολία για το αίσιο τέλος της περιπέτειας του ήρωα, ο φόβος που τον διακατέχει συνεχώς, μήπως προδοθεί στον ύπνο του ή φανερώσει τη φυλή και τη θρησκεία του, μην ξέροντας πώς να φερθεί σαν Μουσουλμάνος, μεταφέρεται στον αναγνώστη σε όλη του την ένταση. Η απουσία εμφανούς λογοτεχνικής τεχνικής από το έργο εκφράζει την επιθυμία του συγγραφέα να δώσει το λόγο στον ανώνυμο λαό, και στα 1950 έφτασε να αποτελεί ένα υποδειγματικό κείμενο. Στα 1930, ωστόσο, η παραδειγματική του αξία περιοριζόταν αυστηρά στα όρια της 'Αιολικής Σχολής', από την οποία προήλθε.

Προς έναν παρόμοιο στόχο, να 'πει τα πράγματα όπως πραγματικά είναι' κινείται η πρώτη πεζογραφία του Στρατή Μυριβήλη (ψευδώνυμο του Ευστράτιου Σταματόπουλου, 1892-1969). Ο Μυριβήλης, που καταγόταν από τη Μυτιλήνη, υπηρέτησε ως εθελοντής στους Βαλκανικούς πολέμους του 1912-13, στο Μακεδονικό Μέτωπο στον Πρώτο παγκόσμιο πόλεμο και στη Μικρασιατική Εκστρατεία του 1921-2. Τα πρώτα διηγήματά του, που άρχισαν να δημοσιεύονται στη Μυτιλήνη ήδη από το 1913, είναι σύμφωνα με το πνεύμα του εκπνέοντος 'ηθογραφικού ρεαλισμού' και ακολουθούν τα πρότυπα του Καρκαβίτσα (ιδίως του Ζητιάνου) και του Θεοτόκη, στην ολοζώντανη αναπαράσταση της σκληρής πραγματικότητας. Ο Μυριβήλης στρέφει το ψύχραιμο βλέμμα του ηθογράφου όχι προς την παραδοσιακή ζωή μιας εγκατεστημένης κοινότητας, αλλά προς τις ομάδες των στρατιωτών, που συμμετείχαν στις εκστρατείες, όπως και αυτός ο ίδιος. Το προσωπικό του ημερολόγιο από τις μέρες του στη Μακεδονία το 1917-18 αποτελεί τη βάση για την πρώτη σύνθεση του μυθιστορήματος *Η ζωή εν τάφω*, το οποίο πρωτο-

10. *Ιστορία ενός αιχμαλώτου*, ό.π., σ. 67. Στην αφήγηση του Δούκα, ο φίλος του αφηγητή, ο οποίος επίσης προσπάθησε να σωθεί μεταμφιεσμένος σε Τούρκο, συνελήφθη και απαγχονίστηκε (ίσως για να επιτείνει ο συγγραφέας την έντονη αίσθηση απειλής για τη ζωή του αφηγητή, την οποία το κείμενο αναβιώνει). Στον επίλογό του, όμως, ο Δούκας αναφέρει πως, όταν διάβασε την τελική μορφή του κειμένου στον αυθεντικό πληροφοριοδότη (ήταν παρών και ο φίλος του, αφού στην πραγματικότητα διέφυγε και αυτός), προσβλήθηκε ο δεύτερος όταν άκουσε τη μυθιστορηματική του τύχη.

δημοσιεύτηκε στη Μυτιλήνη το 1924.¹¹ Στα 1930, ένα χρόνο μετά την έκδοση του μυθιστορήματος του Δούκα η *Ιστορία ενός αιχμαλώτου*, κυκλοφόρησε στην Αθήνα η δεύτερη, συμπληρωμένη και επεξεργασμένη έκδοσή της *Ζωής εν τάφω*. Τότε μόνο τράβηξε την προσοχή κοινού και κριτικής και από τότε είναι ένα από τα πιο δημοφιλή βιβλία της ελληνικής πεζογραφίας.¹²

Η *ζωή εν τάφω*, όπως και οι νεανικές ιστορίες του Μυριβήλη, δίνουν μια νέα διάσταση στον 'ηθογραφικό ρεαλισμό' των μικρών κοινοτήτων κατά τις τελευταίες δεκαετίες του 19ου αιώνα. Η αποσπασματική δομή του μυθιστορήματος και ο μεγάλος θίασος ηρώων, που παρελαύνουν για λίγο στις σελίδες του και στη συνέχεια αποτραβιούνται στο περιθώριο, προσιδιάζουν στο είδος του κυρίαρχου την εποχή εκείνη *διηγηματος*. Παρ' όλο που βασίζεται σε πραγματικές εμπειρίες, Η *ζωή εν τάφω* δεν καταγράφει απλώς τα γεγονότα, όπως κάνει ο Δούκας. Ο Μυριβήλης αποστασιοποιείται από τα διώματα και τις σκέψεις του, καθώς τα *αναθέτει* σε ένα φανταστικό πρόσωπο *ένα λοχία*, και ισχυρίζεται ότι τα αντλεί από το ημερολόγιο εκείνου. Το βιβλίο (ακόμα και στην πρώτη του μορφή) αρχίζει με την ανακάλυψη, μετά τον πόλεμο, των *τετραδίων του* (φανταστικού) *λοχία*, τον οποίο σκότωσαν κατά λάθος οι *συστρατιώτες* του στην έναρξη της κρίσιμης μάχης το 1918.

Με αυτόν τον τρόπο ο αναγνώστης ξέρει από την αρχή ότι ο ήρωας, του οποίου τις σκέψεις διαβάσει, είναι ήδη νεκρός και ότι στο τέλος του βιβλίου τελειώνει και η ζωή του, την οποία είχε το προνόμιο να γνωρίσει. Αυτό το τέχνασμα του συγγραφέα βοηθάει να αναδειχθεί η βασική διαπίστωση που κάνει ο αφηγητής στην πορεία των ημερολογίων του: ότι από τη στιγμή που αφαιρεθούν τα επιφανειακά στολίδια του πολιτισμού —και συγκεκριμένα ο στόμφος της πολεμικής προπαγάνδας και της συμβατικής έννοιας του ηρωισμού— η ζωή είναι ζήτημα *σάρκας* και *αίματος*, όχι ιδεών και μεταφυσικής:

11. Αυτή η έκδοση ήταν για πολλά χρόνια εξαντλημένη. Τώρα επανεκδόθηκε από την Εστία, Αθήνα 1991: Στράτης Μυριβήλης, *Η ζωή εν τάφω*. Έκδοση Μυτιλήνης 1924.

12. Είναι δυσέρετη σήμερα η πρώτη έκδοση του ανεπτυγμένου κειμένου του 1930. Μεταξύ αυτής και της 7ης έκδοσης (Εστία, Αθήνα 1955), η οποία από τότε ανατυπώθηκε πολλές φορές (πρόσφατα ως 30ή έκδοση του 1994), υπάρχουν πολλές διαφορές στη γλώσσα αλλά και στο πνεύμα του μυθιστορήματος.

«Ο πόνος του κορμιού! Δεν υπάρχει τίποτ' άλλο που να κάνει πιο δυστυχισμένη την ψυχή και το πνέμα. Όλ' αυτά είνε κορμί. Και σαν πονά το κορμί όλα πάνε κατά διαβόλου. Ο κόσμος είνε ωραίος, κι ο άνθρωπος είνε καλόκαρδος, μεγαλόψυχος ή ευτυχισμένος, κι όλα τα καλά πράγματα έχουν αξία, μονάχα σαν είνε γερό το κορμί. Η πλάση υπάρχει μόνο μέσο του κορμιού».¹³

Εκτός αυτού, ο αφηγητής αντιλαμβάνεται σε όλη της την ένταση τη *δύναμη της ζωής* που υπάρχει στον ίδιο και τους άλλους, κυρίως μέσα από την *παρουσία του θανάτου*. Αυτή η αποκάλυψη γίνεται με πολλούς τρόπους: άλλοτε αφορμή είναι η οργιαστική 'επιστροφή στη φύση' του κεφαλαίου «Στο δάσος», άλλοτε πάλι την προκαλεί η έκσταση από την ανακάλυψη του αφηγητή μιας μοναδικής παπαρούνας που άνθισε στο χείλος του χαρακώματός του, και άλλοτε πάλι εκδηλώνεται με τα τρυφερά αισθήματά του για την αρραβωνιαστικιά του, που ζούσε στη Μυτιλήνη και στην οποία θεωρείται ότι απευθύνονται αυτά τα *ημερολόγια*. Η *ζωή εν τάφω* συνήθως διαβάζεται ως 'αντιπολεμικό' βιβλίο. Το παράδοξο όμως είναι ότι η εμπειρία του πολέμου βοηθάει τον αφηγητή, κατ' επέκταση και τον αναγνώστη, να το αντιληφθεί. Αυτή είναι η σημασία του τίτλου του βιβλίου, ένα χωρίο από τον Ορθόδοξο εκκλησιαστικό θρήνο της Μεγάλης Παρασκευής, στον οποίο ο Χριστός παρουσιάζεται ως η 'ζωή' που κείται στον τάφο προκειμένου να αναστηθεί. Το μυθιστόρημα του Μυριβήλη δοξάζει τη ζωή, εξίσου με τον Ύμνο της Μεγάλης Παρασκευής. Αλλά η ζωή που υμνείται στο μυθιστόρημα του Μυριβήλη δεν είναι ούτε πνευματική ούτε αιώνια. Αντίθετα, είναι η έντονη εμπειρία της σάρκας, που έλκεται και ανταποκρίνεται στις ισχυρές δυνάμεις της φύσης.

Η μανιώδης *ενδοσκόπηση* του αφηγητή, του οποίου οι διαπιστώσεις σχετικά με τη δική του φύση αλλά και τη φύση του πολέμου, στον οποίο έχει εμπλακεί, ξεπερνούν τα όρια της ρεαλιστικής 'μαρτυρίας', απέχει πολύ από την αντικειμενική στάση που κρατάει απέναντι στις πράξεις και

13. Το παράθεμα είναι από την έκδοση του 1930, σ. 151. Εκτός από μικρές γλωσσικές μετατροπές στο κείμενο του 1955, ο Μυριβήλης πρόσθεσε τη λέξη «ερωτευμένος» μπροστά από τη λέξη «ευτυχισμένος» και μια ολότελα καινούρια πρόταση, με την οποία κλείνει η παράγραφος: «Η ισορροπία της κρατιέται από την ισορροπία του» (έκδ. 1955), σ. 168.

τις τύχες όλων των άλλων ηρώων. Το χάσμα αυτό ανάμεσα στις δύο διαφορετικές λογοτεχνικές τεχνικές γεφυρώνει η γλώσσα του μυθιστορήματος, η οποία εκμεταλλεύεται τις αστείρευτες πηγές της δημοτικής της υπαίθρου. Η γλωσσική έκφραση είναι πλουσιότερη από τον ευθύ λόγο των ηρώων, τον οποίο επίσης χρησιμοποιεί, και από αυτή την άποψη δεν αποτελεί ‘ρεαλιστική’ αναπαράσταση της γλώσσας των χαρακωμάτων. Ούτε και στην αφήγηση πραγμάτων ή εμπειριών είναι ιδιαίτερα ακριβής. Ο γλωσσικός πλούτος όμως του βιβλίου (ιδιαίτερα στην έκδοση του 1930) θυμίζει το τέχνασμα του Δούκα με την αναδημιουργία της προφορικής μαρτυρίας στην *Ιστορία ενός αιχμαλώτου*: αυτός που παρατηρεί και αυτός που παρατηρείται εντάσσονται σε ένα γλωσσικό σχήμα, το οποίο δίνει έκφραση στις εμπειρίες που πηγάζουν από τα γεγονότα και μόνο.

Ο Μυριβήλης, μαζί με άλλα μέλη της ‘Αιολικής Σχολής’, μετακινήθηκε στην Αθήνα στα τέλη της δεκαετίας του 1920 και εκεί, για πρώτη φορά σε άμεση επαφή με τον ευρύτερο κύκλο των συγχρόνων του, έγραψε και δημοσίευσε το δεύτερο μυθιστόρημά του, *Η δασκάλα με τα χρυσά μάτια* (1933). Παρά τον αποπλιστικό τίτλο και το εξωτερικά ειδυλλιακό περιβάλλον της ειρηνικής Λέσβου, και αυτό το μυθιστόρημα είναι μια μαρτυρία για την εμπειρία και ιδιαίτερα για τα παρεπόμενα του πολέμου και της βίας. Τόσο η μυθοπλασία όσο και η μυθιστορηματική δομή είναι πιο εμφανείς από ό,τι στη *Ζωή εν τάφω*. Στη *Δασκάλα με τα χρυσά μάτια* ο Μυριβήλης επεξεργάζεται τα θέματα της βίας και της σεξουαλικότητας, τα οποία προβάλλονται πάλι μέσα από τα βιώματα του πολέμου και τις οδυνηρές συνέπειές του, που υπερβαίνουν τις καθαρά ατομικές ζωές των ηρώων που δημιουργεί.

Το τρίτο μέλος αυτής της ομάδας συγγραφέων είναι ο Ηλίας Βενέζης (ψευδώνυμο του Ηλία Μέλλου, 1904-1973). Το πρώτο μυθιστόρημά του, *Το νούμερο 31328*, δημοσιεύτηκε καταρχήν σε συνέχειες στο ίδιο περιοδικό (*Η καμπάνα*) της Μυτιλήνης το 1924, αμέσως μετά από την πρώτη δημοσίευση της *Ζωής εν τάφω* του Μυριβήλη. Όπως και το μυθιστόρημα του Μυριβήλη, έγινε ευρύτερα γνωστό μόνο μετά τη συμπληρωμένη έκδοσή του στην Αθήνα το 1931. Όπως και ο Μυριβήλης, ο Βενέζης στο μυθιστόρημα αυτό αφηγείται τις προσωπικές του εμπειρίες. Όπως ο Δούκας, αναφέρεται στην τύχη των Ελλήνων Μικρασιατών κατά τους μήνες που ακολούθησαν την καταστροφή του Αυγούστου και του Σεπτεμβρίου 1922. Στο μυθιστόρημα του Βενέζη, όπως επίσης και

του Δούκα, η λογοτεχνική πρόθεση και η μυθιστορηματική τεχνική παραμένουν αφανείς.

Ο Βενέζης ήταν μόλις 18 ετών όταν συνέβησαν τα γεγονότα τα οποία αφηγείται. Οι νικητές Τούρκοι τότε συγκεντρώσαν όλους τους νεαρούς άντρες της πόλης και τους υποχρέωσαν να βαδίσουν προς το εσωτερικό της Μικράς Ασίας για να δουλέψουν στα στρατόπεδα εργασίας. Χιλιάδες σκοτώθηκαν σε διαιοπραγίες ή σε αντίποινα για άλλες διαιοπραγίες, που συχνά διέπρατταν άλλοι (ολότελα συμπτωματικά ο Βενέζης γλίτωσε μια τέτοια μοίρα). Οι περισσότεροι πέθαναν εξαιτίας των συνθηκών στις οποίες αναγκάζονταν να ζουν. Αυτό που προσδοκούσαν όσοι κατάφερναν να επιζήσουν ήταν η προστασία του Ερυθρού Σταυρού. Όσοι είχαν νούμερο θα καταμετρούνταν και, σύμφωνα με τη συμφωνία που υπογράφηκε για την υποχρεωτική ανταλλαγή πληθυσμών τον Ιανουάριο του 1923, θα μεταφέρονταν με πλοίο στην Ελλάδα υπό την επίβλεψη του Ερυθρού Σταυρού. Το νούμερο, που αποτελεί και τον τίτλο του βιβλίου, αυτή η απάνθρωπη ανωνυμία, που έσωσε τη ζωή του αφηγητή και χιλιάδων άλλων, ισχύει σαν δείγμα των αποτελεσμάτων που έχουν τέτοιες εμπειρίες στον άνθρωπο.

Όπως ο Δούκας και ο Μυριβήλης, έτσι και ο Βενέζης αναζητά τα δικά του λογοτεχνικά μέσα, ώστε τα γεγονότα να μιλούν από μόνα τους.¹⁴ Πιστεύει, όπως και αυτοί, ότι όσα έζησε απέδειξαν πόσο επιφανειακά ήταν τα θεμέλια του ‘πολιτισμού’, που ο ίδιος και οι σύγχρονοί του γνώρισαν. Σε συμφωνία με τις απόψεις του Μυριβήλη, οι περισσότερες αφηρημένες έννοιες που κληροδότησε το παρελθόν, δεν ξεφεύγουν τη μορφή του. Στον πρόλογο, μάλιστα, που έγραψε ο Βενέζης το 1945 για τη δεύτερη έκδοση του έργου του *Το νούμερο 31328* ακούγεται ο απόηχος της φωνής του αφηγητή της *Ζωής εν τάφω* σχετικά με την υπερίσχυση του σωματικού πόνου:

«Έχουν να λένε πως κανένας πόνος δεν μπορεί να είναι ισοδύναμος με τον ηθικό πόνο. Αυτά τα λένε οι σοφοί και τα βιβλία. Όμως, αν βγεις στα τρίστρατα και ρωτήσεις τους μάρτυρες, αυτούς που τα κορμιά τους βασά-

14. Και ο Βενέζης, όπως και ο Δούκας και ο Μυριβήλης, έκανε κάποιες αλλαγές στο κείμενο του βιβλίου στις διαδοχικές εκδόσεις του μέχρι το 1950. Η 2η έκδοση του 1945 έχει έναν καινούριο πρόλογο και από την 5η έκδοση (Εστία, 28η ανατύπωση 1992) έχουν προστεθεί ως motto των κεφαλαίων αποσπάσματα από τους Ψαλμούς.

νίστηκαν ενώ πάνω τους σαλάγιζε ο θάνατος... θα μάθεις πως τίποτα, τίποτα δεν υπάρχει πιο βαθύ και πιο ιερό από ένα σώμα που βασανίζεται. Το βιβλίο τούτο είναι ένα αφιέρωμα σ' αυτόν τον πόνο».¹⁵

Η πραγματικότητα που ο Βενέζης θέλησε να αναπαραστήσει αποκάλυψε τους περιορισμούς και ειδικότερα την ανακρίβεια του μέσου που επέλεξε, δηλαδή της λογοτεχνίας. Απαιτούνταν, λοιπόν, ένα νέο είδος έκφρασης. Ο Βενέζης το πέτυχε, εκμεταλλευόμενος εν μέρει τη λιτή αμεσότητα της αφήγησης που είχε τελειοποιήσει ο Δούκας και εν μέρει με τη συνεχή ειρωνική αντιπαράθεση της διωμένης πραγματικότητας, την οποία περιγράφει, και των κατεστημένων συμβάσεων καθώς και των τυποποιημένων εκφράσεων της λογοτεχνίας. Η γνωστή εισαγωγική πρόταση του μυθιστορήματος δηλώνει σαφώς την ειρωνική αυτή διάσταση:

«1922. Η Ανατολή γλυκύτατη πάντα — για σονέτο, κάτι τέτοιο».¹⁶

Και ο Βενέζης, όπως και ο Μυριβήλης, έγραψε ένα δεύτερο μυθιστόρημα, που πραγματευόταν τα παρεπόμενα αυτών των γεγονότων και στο οποίο οι καθιερωμένες λογοτεχνικές συμβάσεις είναι προφανείς. Έχει τον ειρωνικό τίτλο *Γαλήνη* και αναφέρεται στην εγκατάσταση των Μικρασιατών προσφύγων στην Αττική και στην εχθρότητα που αντιμετώπισαν από το ντόπιο πληθυσμό. Η *Γαλήνη* δημοσιεύτηκε το 1939.

Αστικός ρεαλισμός. Οι συγγραφείς που στοιχίζονται κάτω από αυτό τον τίτλο εμπνέονταν από την ίδια με τους προηγούμενους επιθυμία, να συλλάβουν την ουσία της ιστορικής στιγμής την οποία ζούσαν. Ήταν αστοί, και επειδή γεννήθηκαν σε πόλεις και επειδή το διάλεξαν. Στην πεζογραφία τους ερευνούν, με τα μέσα της αφήγησης, τις αλλαγές που πραγματοποιήθηκαν στην αστική κοινωνία από τις αρχές του '30. Η υπόθεση των μυθιστορημάτων και των διηγημάτων αυτής της ομάδας εκτυλίσσεται σε μια πόλη ή μεγαλούπολη, συνήθως την Αθήνα, και σε πολλές περιπτώσεις ένα μέρος της δράσης μεταφέρεται σε χώρους εκτός Ελλάδος. Όλα μπορούν να θεωρηθούν 'κοινωνικά μυθιστορήματα', αν και κάποια θρηνοούν για την παρακμή της παραδοσιακής τάξης, ενώ άλλα κα-

15. Επανεκδόθηκε από την Εστία, σ. 13.

16. Το νούμερο 31328, σ. 17.

ταφέρονται έντονα εναντίον της. Ένα θέμα που συχνά επανέρχεται είναι οι αλλαγές τις οποίες υφίσταται η ζωή κάποιας οικογένειας, προκειμένου να προσαρμοστεί στις νέες συνθήκες που επέβαλε η Μικρασιατική Καταστροφή. Η στάση, όμως, των συγγραφέων αυτής της ομάδας έχει ελάχιστα κοινά με την αμεσότητα και την ευθύτητα που επιδίωκαν οι συγγραφείς της *Αιολικής Σχολής*. Σε όλα τα πεζογραφικά έργα ο χρόνος της μυθιστορηματικής δράσης δεν απέχει πολύ (σε μερικά, μάλιστα, ταυτίζεται) από το χρόνο της συγγραφής. Επιπλέον, όλοι οι συγγραφείς, άλλοι λιγότερο και άλλοι περισσότερο φανερά, σχολιάζουν τις πρόσφατες και τρέχουσες αλλαγές στην ελληνική αστική ζωή και τα ήθη των Ελλήνων.¹⁷

Τέτοιοι ήταν οι στόχοι τους και σε αυτούς επιδόθηκαν (οι περισσότεροι σε όλη τη λογοτεχνική τους πορεία), παραμένοντας στα όρια της ρεαλιστικής πεζογραφίας. Πράγματι, από άποψη τεχνικής οι συγγραφείς αυτοί στάθηκαν πολύ λιγότερο νεοτεριστές από ό,τι η προηγούμενη ομάδα. Το πρωτοποριακό στοιχείο του έργου τους έγκειται περισσότερο στην επιλογή του θέματος και στον ιδεολογικό προβληματισμό και λιγότερο στον τρόπο με τον οποίο άντλησαν από τη γλωσσική παράδοση και τις λογοτεχνικές συμβάσεις. Ωστόσο, δε φαίνεται να θεωρούσαν τους εαυτούς τους ρεαλιστές. Το έργο του αληθινά δημιουργικού καλλιτέχνη, διακήρυξε ο Θεοτοκάς στο *Ελεύθερο πνεύμα*, «Δεν είναι μια αντικειμενική παρατήρηση των εξωτερικών συνθηκών, μια ξερή αντιγραφή μορφών και έκθεση γεγονότων, όπως φαντάστηκαν τη λογοτεχνία οι Έλληνες ρεαλιστές».¹⁸ Ο συνάδελφός του μυθιστοριογράφος

17. Κάτω από αυτό τον τίτλο, λοιπόν, μπορούν να συγκεντρωθούν τα πρώτα μυθιστορήματα πολλών συγγραφέων: το *Λεμονοδάσος* (1930) του Κοσμά Πολίτη, οι *Δεσμώτες* (1932) του Άγγελου Τερζάκη, *Ο συνταγματάρχης Λιάπκιν* (1933) του Μ. Καραγάτση, η *Αργώ* (1933/36) του Θεοτοκά, η τριλογία *Γερές και αδύναμες γενεές* (1933-5) του Θανάση Πετσάλη, ο *Νέος με καλές συστάσεις* (1935) του Λουκή Ακρίτα. Επίσης, τα έργα των γυναικών συγγραφέων: το *Τρίτον Χριστιανικόν Παρθεναγωγείον* (1934) της Έλλης Αλεξίου, οι *Παραστρατημένοι* (1935) της Διλίας Νάκου και *Οι πρώτες ρίζες* (1936) της Τατιάνας Σταύρου. Σε αυτή την αρκετά μεγάλη συλλογή των πρώτων μυθιστορημάτων πρέπει να προστεθούν τα διηγήματα και τα επόμενα μυθιστορήματα των ίδιων συγγραφέων μέχρι τα πρώτα χρόνια της δικτατορίας του Μεταξά καθώς και η συνεχιζόμενη παραγωγή του Θράσου Καστανάκη, του οποίου η συγγραφική καριέρα άρχισε, όπως παρουσιάστηκε στο 2ο κεφάλαιο, κατά την προηγούμενη δεκαετία.

18. *Ελεύθερο πνεύμα*, ό.π., σ. 43.

Άγγελος Τερζάκης, σε ένα δοκίμιό του για το ρεαλισμό, γραμμένο το 1934, όντας πολύ πιο ριζοσπαστικός στη θεωρία από ό,τι υπήρξαν στην πράξη ο ίδιος ή ο Θεοτοκάς, διακήρυξε ότι «Η πραγματικότητα» είναι μια εφεύρεση του δέκατου ένατου αιώνα». ¹⁹ Από όλη αυτή την ομάδα, μόνο ο Κοσμάς Πολίτης ήταν συνεπής σε τέτοιες δηλώσεις. Επιχείρησε να παρουσιάσει και εσωτερικές πνευματικές διεργασίες, που υπερβαίνουν την εμπειρία της 'πραγματικότητας', όπως μπορεί να την προσδιορίσει ένας αντικειμενικός αναγνώστης. Από αυτή την άποψη ο Πολίτης αποτελεί μια ξεχωριστή περίπτωση, που ανήκει και στο μη-ρεαλιστικό στρατόπεδο.

Η βαθιά επιθυμία των συγγραφέων αυτής της ομάδας, την οποία διατύπωσε καθαρά ο Θεοτοκάς στο *Ελεύθερο πνεύμα*, να διαφοροποιηθούν από τους προηγούμενους, ενίσχυσε την αντίσταση που πρόσβαλλαν σε ό,τι θεωρήθηκε ρεαλιστικός περιορισμός. Απέρριπταν τον ηθογραφικό ρεαλισμό των προηγούμενων γενεών (ο οποίος, όπως είδαμε παραπάνω, ξεπέρασε κάποιες τουλάχιστον από τις ρεαλιστικές συμβάσεις), επειδή τον έβρισκαν 'φωτογραφικό'. Είναι δε πιθανό ένας αδαής αναγνώστης του *Ελεύθερου πνεύματος* να μην υποπτευθεί ποτέ την ύπαρξη των αστικών μυθιστορημάτων που εξετάστηκαν στο προηγούμενο κεφάλαιο. ²⁰ Θα μπορούσε κάποιος να υποθέσει ότι η πραγματική αντίρρηση εκ μέρους αυτής της ομάδας συγγραφέων προς τον Παπαδιαμάντη και τον Ξενόπουλο έγκειται όχι τόσο πολύ στο ρεαλισμό τους όσο στο γεγονός ότι έγραψαν με επιτυχία για ένα ευρύ κοινό. Οι συγγραφείς αυτής της ομάδας έθεσαν έναν υψηλότερο στόχο και στάθηκαν αρκετά αδιάφοροι μπροστά στα θέλητρα της εμπορικότητας.

Αντιπροσωπευτικά δείγματα των ποικίλων τάσεων αλλά και των περιορισμών αυτής της ομάδας είναι το πρώτο μυθιστόρημα του Θεοτοκά και τα τρία μυθιστορήματα του Μ. Καραγάτση (ψευδώνυμο του Δημητρίου Ροδόπουλου), που δημοσιεύτηκαν στη δεκαετία του '30. Η σύλλη-

19. Το παραθέτει ο Mario Vitti, *Η γενιά του τριάντα: ιδεολογία και μορφή*, 2η (βελτιωμένη) έκδοση, Ερμής, Αθήνα 1979, σ. 237.

20. Πραγματικά, ο ήδη γνωστός Γρηγόριος Ξενόπουλος σχολίασε θυμωμένος το *Ελεύθερο πνεύμα*: «Κανένας άξιος λογοτέχνης δεν πιστεύω να σβήστη από τη βίβλο των ζώντων, επειδή δεν τον αναγνωρίζει ο κ. Ορέστης Διγενής» [το ψευδώνυμο του Θεοτοκά με το οποίο κυκλοφόρησε το βιβλίο] (παρατίθεται στο *Ελεύθερο πνεύμα*, ό.π., σ. 77).

ψη της Αργώς του Θεοτοκά στηρίχθηκε στο φιλόδοξο σχέδιο-ενός τρίτομου-έργου κατά τα ευρωπαϊκά (όχι όμως και ελληνικά) πρότυπα του 19ου αιώνα. Εντέλει, μόνο η σύνθεση του πρώτου τόμου, που δημοσιεύτηκε το 1933, έγινε στο πλαίσιο αυτού του μεγαλόπνευστου, αν και κάπως παρωχημένου, στόχου. Σε αντίθεση με την αργή ροή του προλόγου του πρώτου τόμου, όπου ο συγγραφέας, μέσω της ιστορίας και του μύθου, συνδέει τις τύχες μιας σύγχρονης αθηναϊκής οικογένειας με τις τελευταίες μέρες της Βυζαντινής αυτοκρατορίας, στο συντομότερο δεύτερο τόμο ο ρυθμός γίνεται γοργός, η αφήγηση πιο συμπυκνωμένη και το μυθιστόρημα ολοκληρώνεται στα στενά όρια του δεύτερου τόμου, που κυκλοφόρησε το 1936.

Η Αργώ δεν έχει έναν κεντρικό ήρωα. Μοιάζει τον πρωταγωνιστικό ρόλο να έχει η ίδια η αθηναϊκή ζωή της δεκαετίας του '20. Για την πανοραμική παρουσίαση ο Θεοτοκάς χρησιμοποιεί αφενός τη ζωή των τριών αδελφών Νοταρά, των οποίων οι συγκρουόμενες μοίρες φέρνουν στο νου το μυθιστόρημα του Ντοστογιέφσκι *Αδελφοί Καραμαζώφ*, και αφετέρου το φοιτητικό σύλλογο, του οποίου η μυθολογική ονομασία δίνει τον τίτλο στο μυθιστόρημα. Από το μεγάλο θίασο των ηρώων, των οποίων οι ζωές διαπλέκονται στο μυθιστόρημα, ξεχωρίζουν δύο. Ο ένας είναι ο αδιάλλακτος αλλά κατά βάση ιδεαλιστής σοσιαλιστής πολιτικός Παύλος Σκινιάς. Η εισβολή όμως της αληθινής ιστορίας στην υπόθεση του μυθιστορήματος, με την επιστροφή του Βενιζέλου στην ενεργό πολιτική δράση, διέψευσε τα όνειρά του για εξουσία. Ο άλλος είναι ο νεαρός Δαμιανός Φραντζής. Η μαθητεία του κοντά στο φανατικό ορθόδοξο παπά τον έκανε, μετά την Καταστροφή του 1922 και τον κλονισμό των ιδανικών, εξίσου φανατικό αλλά κομμουνιστή. Οι φιλοδοξίες και αυτού του ήρωα έσβησαν, όταν ο μύθος του μυθιστορήματος ήρθε αντιμέτωπος με την αληθινή ιστορία: ο Φραντζής σκοτώνεται σε μια μάταιη προσπάθεια να δολοφονήσει τον Μουσολίνι. Και οι δύο αυτοί μυθοπλαστικοί ήρωες, ο Σκινιάς και ο Φραντζής, είναι πρόσφυγες, που έζησαν τα πρώτα τους χρόνια στην Κωνσταντινούπολη, και ως προς αυτό μοιάζουν με τον ίδιο τον Θεοτοκά. Το *alter ego*, πάντως, του συγγραφέα αναγνωρίζεται στο πρόσωπο του δευτερεύοντος ήρωα Λάμπρου Χρηστίδη. Αν και ο Θεοτοκάς στέκει επιμελώς μακριά από τα δημιουργήματά του, των οποίων τις πράξεις και τα αισθήματα αφηγείται ως ψύχραιμος παντογνώστης, ο Λάμπρος Χρηστίδης, στο *Ιντερμέδιο* με το οποίο τελειώνει ο πρώτος

τόμος, εκφράζει τις απόψεις και την κοσμοθεωρία του συγγραφέα του.²¹

Η Αργώ δεν είναι με κανέναν τρόπο ένα κοινωνικό ντοκουμέντο. Ο κοινωνικός κόσμος που περιγράφει περιορίζεται κατά μεγάλο μέρος στην ιθύνουσα τάξη (πανεπιστημιακοί, πολιτικοί, καλλιτέχνες). Η στάση του Θεοτοκά απέναντι σε αυτούς τους κόσμους είναι κάθε άλλο παρά ουδέτερη. Με εξαίρεση τους δύο ήρωες που λειτουργούν ως σημεία αναφοράς (τον Χρηστίδη, ο οποίος ήδη αναφέρθηκε, και τον πάντα αξιόπιστο αλλά όχι εύστοφο ηγέτη του φοιτητικού συλλόγου), όλοι οι βασικοί ήρωες άγονται από το πάθος τους για εξουσία ή κατορθώματα, το οποίο εδώ και αλλού ο Θεοτοκάς ονόμασε δαιμόνιο. Η αναφορά στην αναζήτηση του Χρυσόμαλλου Δέρατος από το μυθικό Ιάσονα προοικονομεί την αναζήτηση, στην οποία εμπλέκονται όλοι οι βασικοί ήρωες του μυθιστορήματος. Αυτή η αναζήτηση (η οποία απασχολεί την ίδια εποχή και τον Σεφέρη στο σύνθετο ποίημά του *Μυθιστόρημα*) πραγματοποιείται με πολλούς τρόπους, και αφορά στην κατάκτηση ενός ιδανικού, που αποδεικνύεται τελικά απρόσιτο. Όπως ομολογεί ο αντιπρόσωπος του συγγραφέα, Λάμπρος Χρηστίδης, στο τέλος του πρώτου τόμου, προλαβαίνοντας κατά κάποιο τρόπο το τέλος του μυθιστορήματος:

«Αλίμονο! το ιδανικό το έργο δε θα το φτιάσουμε ποτέ. Μήτε θα βρούμε την ιδανική γυναίκα. Μήτε θα πραγματοποιήσουμε την ποίηση στη ζωή μας. Μήτε τις ιδέες. Μήτε ο διπλανός μας θα καταλάβει ποτέ τι ζητούμε. Αυτά όλα είτανε παιδιάρια, εφηβικοί ρεμβασμοί. Δεν υπάρχει πουθενά το Χρυσόμαλλο Δέρας. Μα υπάρχει το ταξίδι της Αργώς».²²

Και οι δύο τόμοι του μυθιστορήματος τελειώνουν με την ίδια λέξη «γαλήνη». Η λέξη αυτή χρησιμοποιείται, με παρόμοιο τρόπο, στο σεφερικό ποίημα του 1935 *Μυθιστόρημα* και, αργότερα, ως (ειρωνικός) τίτλος στο δεύτερο μυθιστόρημα του Βενέζη. Καθώς το μυθιστόρημα του Θεοτοκά πλησιάζει προς το τέλος του, η λέξη «γαλήνη» εμφανίζεται συχνότερα και προφανώς υποδηλώνει αυτό στο οποίο προσέδωσαν οι Έλληνες διανοούμενοι της εποχής: μια κατάσταση ηρεμίας.

21. Αν και το πλαίσιο στο οποίο κινείται το μυθιστόρημα είναι εξ ολοκλήρου κοσμικό, αξίζει να σημειωθεί ότι το ονοματεπώνυμο του Λάμπρου Χρηστίδη παραπέμπει στη χριστιανική εκδοχή της άφεσης των αμαρτιών.

22. Αργώ, τόμ. Α', σ. 310.

Ούτε καν αυτή η παρηγοριά δεν προσφέρεται στους πρωταγωνιστές των τριών πρώτων μυθιστορημάτων του Καραγάτση. Σε αντίθεση με την πολυπρόσωπη Αργώ του Θεοτοκά, το καθένα από αυτά τα τρία μυθιστορήματα παρακολουθεί τις περιπέτειες της ζωής ενός μόνο ήρωα. Ο πρωταγωνιστής σε κάθε περίπτωση είναι αλλοδαπός. Οι επώνυμοι ήρωες των μυθιστορημάτων *Ο συνταγματάρχης Διάπκιν* (1933) και *Γιούγκερμαν* (1936) είναι αντίστοιχα ένας Λευκορώσος και ένας Γερμανοφινλανδός, ενώ η ηρωίδα της νουβέλας *Χίμαιρα* (1936) κατάγεται από τη Ρουέν της Γαλλίας.²³ Η εσωτερική ζωή αυτών των ηρώων είναι επίσης συναρπαστική, καθώς μάταια αντιπαλεύουν τις ακαταμάχητες βιολογικές ορμές, που, κατά τον Καραγάτση, καθορίζουν τελεσίδικα την ανθρωπινή δράση και το χαρακτήρα.

Ο Διάπκιν, αφού εκτοπίστηκε μετά το ρωσικό εμφύλιο πόλεμο, κατέληξε στην ελώδη θεσσαλική πεδιάδα, σε μια αγροτική σχολή έξω από τη Λάρισα. Κατάντησε μέθυσος και αποκαλύφθηκε το παρελθόν του, όταν έγινε γνωστό ότι δολοφόνησε τη γυναίκα του για λόγους τιμής. Μετά από μια αλληλουχία εντυπωσιακών οραμάτων πνίγηκε μόνος του. Η Μαρίνα, η νεαρή Γαλλίδα ηρωίδα της *Χίμαιρας* ερωτεύτηκε τρελά έναν Έλληνα πλοίαρχο. Παντρεύτηκαν αμέσως και τον ακολούθησε στη Σύρα, όπου και εγκαταστάθηκε μαζί με την οικογένειά του. Το ειδύλλιο όμως εξελίχθηκε σε τραγωδία. Ανίκανη να αντισταθεί στον ερωτικό πειρασμό, ενέδωσε τελικά, όταν ο άντρας της απουσίαζε σε ένα μακρινό ταξίδι. Μέσα από μια αλυσίδα ανηλεών συμπτώσεων, η αποχαλίνωσή της προκάλεσε το θάνατο της κόρης της και ατίμασε την οικογένεια του άντρα της. Τελείωσε η ίδια τη ζωή της, πέφτοντας στη θάλασσα. Πνίγηκε και αυτή, όπως και ο Διάπκιν. Τέλος, ο Γιούγκερμαν, ο πρωταγωνιστής στο ομώνυμο μυθιστόρημα, επιτυχημένος επιχειρηματίας στον Πειραιά, με περιουσία και φήμη, δεν είχε καλύτερη τύχη. Βαθιά μέσα του κυριαρχείται από το πάθος για μια νεαρή γυναίκα, από την οποία τον χώρισε σειρά ατυχιών, που κορυφώθηκαν με το θάνατό της.

Στον αντίποδα της ψύχραιμης αντικειμενικότητας του Θεοτοκά

23. Τα δύο πρώτα μυθιστορήματα του Καραγάτση (*Διάπκιν* και *Γιούγκερμαν*) ανατυπώνονται από τις εκδόσεις Εστία (στις ανατυπώσεις έχουν συμπεριληφθεί κάποιες ουσιαστικές αλλαγές που έκανε ο συγγραφέας μετά τις πρώτες δημοσιεύσεις των μυθιστορημάτων του). Η *Χίμαιρα* αναθεωρήθηκε και επανεκδόθηκε το 1953 ως μυθιστόρημα με τον τίτλο *Η μεγάλη χίμαιρα* και επισκίασε την αρχική εκδοχή του.

βρίσκεται η αφήγηση του Καραγάτση, που αγγίζει τα όρια του παροξυσμού. Η απογοήτευση, όμως, που πλημμυρίζει τους ήρωες του Καραγάτση, όσο μελοδραματικές και αν είναι οι περιστάσεις, δεν απέχει πολύ από τη διάψευση που ένιωσαν οι ήρωες του Θεοτοκά, οι οποίοι γύρεψαν ένα σύγχρονο Χρυσόμαλλο Δέρα. Μια δύναμη, που ούτε μπορούσαν να συνειδητοποιήσουν ούτε να ελέγξουν, οδηγούσε και τους ήρωες του Καραγάτση, όπως και αυτούς του Θεοτοκά. Το περιβάλλον, δηλαδή η Ελλάδα και η ελληνική κοινωνία της δεκαετίας του '30, αρνείται να ικανοποιήσει αυτή την ορμή. Αν και οι πρωταγωνιστές στα μυθιστορήματα του Καραγάτση είναι ξένοι, δεν πρέπει να μας διαφεύγει το γεγονός ότι τα έργα του αφορούν ουσιαστικά την Ελλάδα.²⁴ Αργότερα, ο Καραγάτσης παρουσίασε αυτά τα τρία μυθιστορήματα ως τριλογία, με τον κοινό τίτλο *Εγκλιματισμός κάτω από τον Φοίβο*. Οι επιτυχημένες ή αποτυχημένες προσπάθειες των ηρώων του να προσαρμοστούν στα ελληνικά δεδομένα δεν αντανakλούςαν, φυσικά, κανένα πραγματικό κοινωνικό ζήτημα της εποχής: δεν υπήρχε σημαντικό ξένο στοιχείο στην ελληνική κοινωνία, το οποίο έπρεπε να αφομοιωθεί. Δύο πράγματα 'εγκλιματίζονταν' στο περιβάλλον της Ελλάδας με αυτά τα μυθιστορήματα. Πρώτον, τα ξενόφερτα ιδανικά που δεν βρήκαν καθόλου πρόσφορο έδαφος και οι ήρωες των έργων απέτυχαν παταγωδώς να τα πραγματώσουν στις ελληνικές συνθήκες. Δεύτερον, η θεωρία του βιολογικού ντετερμινισμού, η οποία επηρεάζει τις ζωές τους, αλλά και το λογοτεχνικό ύφος της αφήγησης των ιστοριών τους. Ο μοναδικός και κοινός, εντέλει, πυρήνας όλων των μυθιστορημάτων που έγραψε ο Καραγάτσης στη δεκαετία του '30 είναι η εκρηκτική αλληλεπίδραση της παραδοσιακής ελληνικής νοοτροπίας με τις καινούριες αντιλήψεις που ήρθαν από το εξωτερικό.

Η κάπως ακραία περίπτωση του Καραγάτση αναδεικνύει ένα άλλο γενικό χαρακτηριστικό αυτής της ομάδας μυθιστοριογράφων, που αφορά στη σχέση τους με την ευρωπαϊκή πεζογραφία. Η 'ευρωπαϊκή διάσταση' ήταν, σύμφωνα με τις προδιαγραφές που διατύπωσε ο Θεοτοκάς στο *Ελεύθερο πνεύμα*, ένα από τα απαραίτητα στοιχεία της νέας λογοτεχνίας. Οι συγγραφείς αυτής της ομάδας ενημερώνονταν και μελετούσαν

24. Σύμφωνα με μία, τουλάχιστον, προσεκτική ανάγνωση του έργου του, βρίσκεται πολύ κοντά στην ηθογραφία του τέλους του 19ου αιώνα: «Ο Καραγάτσης μάς έδωσε σε μια μεγάλη σύνθεση τον τεράστιο πίνακα ηθών στον τόπο μας κατά την περίοδο 1919-1930» (Τσάκωνας, *Η γενιά του τριάντα*, ό.π., σ. 69).

ξένη λογοτεχνία. Άλλοτε παραπέμπουν έμμεσα στο έργο των Μπαλζάκ, Ζολά, Ντοστογιέφσκι, Χάμσουν και Ζιντ ιδιαίτερα, και άλλοτε εφαρμόζουν τεχνικές που φαίνεται να έχουν μάθει από αυτούς.²⁵

Η απόρριψη του ρεαλισμού: οι Μοντερνιστές. Οι συγγραφείς που συγκροτούν αυτή την ομάδα παρακολούθησαν από κοντά τις λογοτεχνικές εξελίξεις στην Ευρώπη. Υιοθέτησαν όμως τον πιο καινούριο και πιο ριζοσπαστικό τρόπο γραφής, με τον οποίο ήρθαν σε επαφή όταν ήταν σπουδαστές στη Γαλλία ή την Ιταλία στη δεκαετία του '20. Το γεωγραφικό κέντρο αυτής της ομάδας ήταν η Θεσσαλονίκη, η οποία την εποχή εκείνη αναπτυσσόταν ταχύτατα και αναλάμβανε το σημερινό ρόλο της ως 'συμπρωτεύουσα'. Ζητήματα που σχετίζονταν καθαρά με το Μοντερνισμό διατυπώθηκαν για πρώτη φορά στο περιοδικό *Μακεδονικές Ημέρες* (το οποίο ιδρύθηκε το 1932), πριν αρχίσουν να απασχολούν την πρωτεύουσα (στο περιοδικό *Το Τρίτο Μάτι*, που άρχισε να εκδίδεται το 1935). Στους ξένους συγγραφείς, των οποίων το έργο μεταφράζεται και σχολιάζεται σε αυτά τα περιοδικά, περιλαμβάνονται ο Εντουάρ Ντεζαρντέν (ο οποίος θεωρείται ο εισηγητής, στα 1887, της τεχνικής του 'εσωτερικού μονολόγου'), ο Τζέμς Τζόυς, ο Στέφαν Τσβάιχ και ο Ράινερ Μαρία Ρίλκε.

Στην πόλη της Θεσσαλονίκης αναπτύχθηκε μια αρκετά συμπαγής ομάδα συγγραφέων, που γρήγορα (όπως ήταν αναμενόμενο) έγινε γνωστή ως 'Σχολή της Θεσσαλονίκης'. Τα βασικά μέλη αυτής της ομάδας ήταν ο διηγηματογράφος Αλκιβιάδης Γιαννόπουλος (1896-1981), ο οποίος στην προηγούμενη δεκαετία, και με το όνομα Alc Gian, είχε μια μικρή συμμετοχή στο ιταλικό φουτουριστικό κίνημα, ο Γεώργιος Δέλιος (1897-1980), κατά την άποψη του οποίου το καθήκον του μυθιστοριογράφου ταυτίζεται με το «μυστικό και αθόρυβο εσωτερικό δράμα του λογοτέχνη που αναζητάει την ενότητα του εαυτού του»,²⁶ ο ακούραστος νεοτεριστής Στέλιος Ξεφλούδας (1901-1984) και, τέλος, ο Νίκος Γαβριήλ Πεντζίκης (1908-1992), ο μόνος από την ομάδα του οποίου η φήμη ξεπέρασε τα

25. Αυτές και άλλες ευρωπαϊκές διασυνδέσεις του ελληνικού μυθιστορήματος στη διάρκεια της δεκαετίας του 1930 τεκμηριώνονται και σχολιάζονται στο μελέτημα του Peter Mackridge, «European Influences on the Greek Novel during the 1930s», *Journal of Modern Greek Studies* 3 (1985), σσ. 1-20.

26. Γ. Δέλιος, *Το σύγχρονο μυθιστόρημα* (σειρά διαλέξεων), Θεσσαλονίκη 1939, σ. 68 (πρώτη δημοσίευση στις *Μακεδονικές Ημέρες* το 1937).

στενά όρια του κύκλου του. Στενή συγγένεια συνδέει με αυτή την ομάδα και τον ιδιότροπο Γιάννη Σκαρίμπα (1893-1984), που έζησε και έγραψε στη Χαλκίδα, καθώς και τον Γιάννη Μπεράτη (1904-1968), το μόνο Αθηναίο της παρέας, συγγραφέα του μυθιστορήματος *Διασπορά* (1930), του οποίου η σπουδαιότητα μόλις πρόσφατα άρχισε να αναγνωρίζεται.²⁷ Πιο χαλαροί δεσμοί με την ομάδα μπορούν να αναγνωριστούν στο ανολοκλήρωτο μυθιστόρημα του Γιώργου Σεφέρη *Έξι νύχτες στην Αχρόπολη*, του οποίου η αρχική σύνθεση ανάγεται στα 1926-8 και το οποίο, όπως και το πρώτο διδλίο του Ξεφλούδα, έχει τη μορφή ημερολογίου.

Η 'δράση' σε αυτά τα μυθιστορήματα και τα διηγήματα δεν εκτυλίσσεται ούτε στο παραδοσιακό αγροτικό περιβάλλον που προτιμούσαν οι συγγραφείς της πρώτης ομάδας, ούτε στο μεταβαλλόμενο κόσμο της πόλης, που αναπαριστούσαν στο έργο τους οι συγγραφείς της δεύτερης ομάδας, αλλά πάνω στην τυπωμένη σελίδα. Στα περισσότερα από αυτά τη θέση της παραδοσιακής πλοκής ή υπόθεσης έχουν καταλάβει οι φαινομενικά ανεξέλεγκτες νοητικές διεργασίες του κεντρικού ήρωα. Αν και πολλές φορές ο 'εσωτερικός μονόλογος', τεχνικής φύσης καινοτομία, θεωρείται ως το σήμα κατατεθέν αυτής της ομάδας συγγραφέων, στην πραγματικότητα η τεχνική αυτή είχε πολύ περιορισμένη χρήση στη διάρκεια της δεκαετίας του 1930 (οι μονόλογοι, που καταλαμβάνουν πολλές σελίδες αυτών των μυθιστορημάτων, και σε πολλές περιπτώσεις αυτοί οι ίδιοι αποτελούν το μυθιστόρημα, συνήθως εξυπονούνται γραπτοί και όχι προφορικοί).²⁸

27. Το έργο αυτής της ομάδας συγγραφέων, μαζί με το έργο της Μέλπως Αξιώτη μέχρι το 1944, είναι το θέμα διδακτορικής διατριβής, γραμμένης στην αγγλική γλώσσα: H. Yannakakis, *Narcissus in the Novel: A Study of Self-Referentiality in the Greek Novel 1930-1945*, University of London: Unpublished PhD thesis, 1990. Το κεφάλαιο που αναφέρεται στον Πεντζίκη δημοσιεύτηκε και στα ελληνικά: Ελένη Γιαννακάκη, «Ο θάνατος και η ανάσταση του Ναρκίσσου: Ο πεθαμένος και η ανάσταση του Ν. Γ. Πεντζίκη», *Παλίμψηστον* 11 (1991), 101-25. Αυτή είναι η πρώτη μελέτη που αφιερώνεται στην ανάγνωση κάποιων έργων αυτής της ομάδας, τα οποία αναλύονται από θετική σκοπιά. Ο Vitti (*Η γενιά του τριάντα*) σχολιάζει μόνο το έργο των Ξεφλούδα, Πεντζίκη, Σκαρίμπα και Γιαννόπουλου, ενώ ο Τσάκωνας (*Η γενιά του τριάντα*) αναφέρει μόνο τον Σκαρίμπα και την Αξιώτη και παραλείπει ολότελα, στην ενότητα με τα περιοδικά, τις *Μακεδονικές Ημέρες* και *Το Τρίτο Μάτι*.

28. Βλ., π.χ., Vitti, *Η γενιά του τριάντα*, ό.π., σσ. 272-8 και *Ιστορία*, ό.π., σσ. 387-9. Για το ενδιαφέρον που προκάλεσε αυτή η τεχνική στην ελληνική λογοτεχνική κριτική στις αρχές της δεκαετίας του '30, βλ. Μαίρη Μικέ-Λένα Γκανά, «Διμήτρης Μεντζέλος, "Ο Εσωτερικός Μονόλογος" (1933)», στο *Μνήμη Δίνου Πολίτη*, Επιστη-

Σημαντικότερο, πάντως, και από τις τεχνικές που εφαρμόζονται είναι το γεγονός ότι όλοι αυτοί οι συγγραφείς σαφώς απορρίπτουν τις παραδοσιακές συμβάσεις της μυθιστορηματικής αφήγησης. Δε θεωρούν την αφήγηση μέσο για να παρουσιάσουν τρομερά γεγονότα, ούτε δήμα, από όπου παρουσιάζονται ελεύθερα τα σύγχρονα κοινωνικά και φιλοσοφικά ζητήματα. Επιχειρούν, αντίθετα, με την αφήγησή τους να πλάσουν μια εναλλακτική πραγματικότητα, με μοναδικά συστατικά τις λέξεις της σελίδας.

Τα δύο πρώτα μυθιστορήματα του Ξεφλούδα αναφέρονται στις δυσκολίες που αντιμετωπίζει στη σύνθεση του μυθιστορήματος ένα μυθιστορηματικό *alter ego*. Στα επόμενα προσπαθεί να εφαρμόσει όσα έμαθε από τα δύο πρώτα. Ο αφηγητής της *Διασποράς*, του πρώτου μυθιστορήματος του Μπεράτη, διασχίζει ζοφερά τοπία της φαντασίας:

«για να βρω τη λέξη, την απαραίτητη μικρή σταγονίτσα που μου 'λειπε και που όμως αυτή και μόνη θά 'κανε το ποτήρι να ξεχειλίσει, για να μπορέσω να πω ήσυχος πια "τετέλεσται" κι εγώ, για να μπορέσω να κλείσω τα μάτια μου και να χαθώ πανευδαίμων πια στη σιωπή και το κενό του αχρώμου απείρου».²⁹

Παρόμοια, αν και εκφράζεται εντελώς διαφορετικά, είναι και η αναζήτηση του κεντρικού ήρωα στο πρώτο μυθιστόρημα του Νίκου Γαβριήλ Πεντζίκη, *Αντρέας Δημακούδης*, που κυκλοφόρησε το 1935 με το ψευδώνυμο Σταυράκιος Κοσμάς. Ο Δημακούδης είναι φοιτητής στο πανεπιστήμιο μιας ξένης πόλης, η οποία, αν και δεν κατονομάζεται, μοιάζει να είναι το Στρασβούργο. Ερωτεύεται μια νεαρή Γαλλίδα αλλά εντελώς αδικαιολόγητα την προσβάλλει. Στη συνέχεια, καταφεύγει σε ένα σωρό παράξενα κόλπα, με τη μάταιη ελπίδα να ξανακερδίσει αυτό που τώρα θεωρεί ιδανική αγάπη. Τρυπώνει στο δωμάτιό της μεταμφιεσμένος σε φυτό και θυθίζεται στη θλίψη, όταν εκείνη τον αποκρούει, όπως ήταν αναμενόμενο. Το μεγαλύτερο μέρος της αφήγησης καταλαμβάνεται από τις σκέψεις του ήρωα και την εσωτερική αναζήτηση ενός ιδανικού, το

μονική Επετηρίδα Φιλοσοφικής Σχολής, Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης 1988, σσ. 293-304. Για πιο θεωρητικά σχόλια πάνω στο θέμα βλ. Massimo Peri, *Δοκίμια αφηγηματολογίας*, επιμ. Σ. Ν. Φιλίππιδης, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης, Ρέθυμνο 1994.

29. Γιάννης Μπεράτης, *Διασπορά. Στρώβιλος*, Ερμής, Αθήνα 1980 (1η έκδοση της *Διασποράς* 1930), σ. 22. Εντύπωση προκαλεί το πλούσιο θρησκευτικό λεξιλόγιο σε ένα κείμενο που δεν έχει καμία σχέση με τη θρησκευτική πίστη ή λατρεία.

οποίο βρίσκεται σε πλήρη σύγκρουση με την εξωτερική πραγματικότητα, στην οποία πρέπει να ζήσει. Η προσπάθεια του Δημακούδη, αν και τελικά αποτυχημένη, να φτάσει το ιδανικό του, δημιουργώντας τη δική του πραγματικότητα, είναι η προσπάθεια του ίδιου του δημιουργού του, του Πεντζίκη, και στην ουσία και των άλλων συγγραφέων αυτής της ομάδας:

«Ένωσε τότε την προσπάθεια του κάθε ήρωα που κάνει να υπάρχουν όσα έχει στο νου του, δαπανώντας τον εαυτό του.

Είπε ότι γι' αυτόν υπήρχαν όλα, το σπίτι, η θρησκεία, και η πατρίδα. Θα έμενε χωρίς καμιά άλλη σκέψη να τα συλλογιέται, ίσαμε που θα νύχτωνε, ακίνητος στην καρέκλα, ώστε να λάβουν ζωή όσα ήθελε να τον πλησιάσουν σαν υπάρξεις».³⁰

Ο Γιάννης Σκαρίμπας ξεχωρίζει και από τους συγγραφείς αυτής της ομάδας αλλά και από τους άλλους συγγραφείς της γενιάς του για την ιδιοφυΐα του ως κωμικού. Όχι ασχέτως, ήταν ακόμη ικανότατος καραγκιοζοπαίχτης. Ο αφηγητής, στο πρώτο μυθιστόρημα του Σκαρίμπα, *Το θείο τραγί* (1933), είναι ένας αλήτης, που μιλάει γαλλικά, γνωρίζει για τον Αϊνστάιν ενώ η γλώσσα και η συμπεριφορά του προσβάλλουν τόσο τους κοινωνικούς, όσο και τους λογοτεχνικούς κανόνες. Σε πολλά θυμίζει τους μεταγενέστερους ήρωες του Σάμουελ Μπέκετ, τον Μέρφι και τον Μολλού. Ο *Μαριάμπας* (1935) είναι μια απίθανη ιστορία της ζωής μιας μικρής πόλης. Περιπαίζει τις προσδοκίες του αναγνώστη που είναι εξοικειωμένος με τις μυθιστορηματικές συμβάσεις: λίγο πριν από το τέλος αποκαλύπτεται ότι ο Μαριάμπας, ο ήρωας, έχει αλλάξει ταυτότητα με κάποιον που γνώρισε τυχαία και του οποίου το όνομα Πιττακός ίσως υπονοεί τη μεσαιωνική ελληνική λέξη 'πιττάκιον', δηλαδή επιστολή. Η τρέλα και η αυτοκτονία συχνά παραμονεύουν τους χαρακτήρες του Σκαρίμπα. *Το σόλο του Φίγκαρω* (1938) μπορεί να εκληφθεί ως γέννημα ενός διαταραγμένου νου, και στις επόμενες εκδόσεις αυτού του μυθιστορήματος ο Σκαρίμπας πρόσθεσε έναν επίλογο, στον οποίο διαβεβαιώνει ότι ο αφηγητής ήταν στην πραγματικότητα έγκλειστος σε φρενοκομείο!³¹

30. Ν. Γ. Πεντζίκης, *Αντρέας Δημακούδης και άλλες μαρτυρίες χαμού και δεύτερης πανοπλίας*, ΑΣΕ, Θεσσαλονίκη 1977, σ. 56.

31. Και τα τρία αυτά μυθιστορήματα έχουν επανεκδοθεί από τη Νεφέλη, με φιλολογική επιμέλεια της Κατερίνας Κωστίου: *Μαριάμπας*, 1992, *Το σόλο του Φίγκαρω*, 1992, και *Το θείο τραγί*, 1993.

Η ΠΟΙΗΣΗ ΣΤΑ 1930

Η δεκαετία, που προανήγγειλε στα 1929 ο Θεοτοκάς με το 'μανιφέστο' του *Ελεύθερο πνεύμα*, ήταν στην ποίηση εξίσου παραγωγική και νεοτερική όσο και στην πεζογραφία. Η στροφή όμως που σημειώθηκε στην πεζογραφία μετά το 1936 δεν επηρέασε την ποίηση, με αποτέλεσμα η ποιητική παραγωγή όλης της δεκαετίας μέχρι την είσοδο της Ελλάδας στο Δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο να θεωρείται ενιαίο σύνολο. Αυτό βέβαια δε σημαίνει ότι όλη η ποίηση αυτής της περιόδου είναι ομοιογενής. Εδώ θα εξεταστούν ακόμη και τα ποιήματα που γράφτηκαν μέχρι το 1940 αλλά δημοσιεύτηκαν αργότερα. Η κριτική της εποχής, επηρεασμένη από το πνεύμα του Θεοτοκά, υιοθέτησε μια αυστηρή διάκριση μεταξύ του «καρυωτακισμού», από τη μια πλευρά, και εκείνων των ποιητών, από την άλλη, που φαίνονταν να τραβούν προς νέες, πιο αισιόδοξες κατευθύνσεις. Η 'αισιόδοξία' εξέφραζε τη ρήξη με το άμεσο παρελθόν, και μια τέτοια αντίληψη έτεινε να συνδυαστεί με καινοτομίες στην τεχνολογία, που προέρχονταν από τον ευρωπαϊκό Μοντερνισμό και αποδίδονται με τον ελληνικό όρο πρωτοπορία, ο οποίος πρόχειρα αποδίδει τον γαλλικό *avant-garde*. Εκ των υστέρων, βέβαια, διαπιστώνεται ότι η μόνη ευδιάκριτη διαίρεση της ελληνικής ποίησης της δεκαετίας του '30 βασίζεται στη χρήση ή απόρριψη της παραδοσιακής μετρικής. Η ιστορία της ελληνικής ποίησης στη διάρκεια αυτής της περιόδου ταυτίζεται με την ιστορία της επικράτησης του ελεύθερου στίχου. Στα 1930, με εξαίρεση κάποιους σημαντικούς πρωτοπόρους, ο στίχος που δεν υπάκουε στους τυπικούς κανόνες του μέτρου και της ομοιοκαταληξίας αποτελούσε εκκεντρικότητα. Στα 1940 όλοι οι σημαντικοί ποιητές της νεότερης γενιάς είχαν δημοσιεύσει ποιήματα γραμμένα σε ελεύθερο στίχο.

Όπως θα φανεί στη συνέχεια, η τήρηση των παραδοσιακών στιχουργικών μορφών βρίσκεται σε άμεση συνάρτηση με τη θεματική κληρονομιά του Καρυωτάκη και του ύστερου Συμβολισμού. Η υιοθέτηση των νέων στιχουργικών μορφών (ελεύθερος στίχος ή ποίημα σε πεζό) συμβαδίζει με νέες θεματικές αναζητήσεις. Όμως η νέα αυτή θεματολογία και τα καινούρια εκφραστικά μέσα δε θα μπορούσαν με αντικειμενικότητα να χαρακτηριστούν ως 'αισιόδοξα'. Και στην πραγματικότητα, αυτός ο χαρακτηρισμός είναι έγκυρος μόνο για τις περιπτώσεις του Ελύτη και του Εμπειρίκου, που γράφουν σε ελεύθερο στίχο, καθώς και του Σικε-