

της Μικρασιατικής Καταστροφής και στις επιπτώσεις τους στη λογοτεχνική παραγωγή. Για μια ευρεία επισκόπηση βλ. Thomas Doulis, *Disaster as Fiction, Modern Greek Fiction and the Asia Minor Disaster of 1922*, Berkeley-Los Angeles, 'University of California Press', 1977 (που σχολιάζει ένα παιδικό μου άρθρο δημοσιευμένο στα 1950 και τους διαπληκτισμούς ενός πολύ θυμωμένου Ρένου Αποστολίδη!). Οι προδιαγραφές μεθόδου στις οποίες ανταποκρίνεται η παρούσα μελέτη προσβλέπουν σε ένα προβληματισμό διαφορετικό. Γι' αυτό, από μια άλλη πλευρά, δεν μπορεί να γίνει δεκτή μια διάκριση σε 'Μικρασιάτες' και σε 'Ελλαδικούς' πεζογράφους, στην οποία στηρίζεται ο Κ. Μητσάκης, *Νεοελληνική πεζογραφία, Η γενιά του '30*, 'Ελληνική Παιδεία', 1977, όπως εξάλλου δεν βρίσκει καμιά διακαίολογία για να απομονωθούν σημαντικοί λογοτέχνες που έδρασαν στη Θεσσαλονίκη, στο γκέτο μιας 'σχολής', όπως κάνει ο Δημ. Γρ. Τσάκωνας, *Η Σχολή Θεσσαλονίκης (Πεζογραφία-Ποίηση-Δοκίμιο)*, 'Liquid Letter', 1990.

Ο δογματισμός του Φώτου Πολίτη

6 Ο Θεοτοκάς εμφανίζεται μέσα από το *Ελεύθερο πνεύμα* στ' αλήθεια «ατσαλάκωτος», και μεταφορικά και πραγματικά, όσον αφορά στη διάθεσή του, αν κρίνουμε από την αυτοπεποίθηση που διακρίνει όλο το δοκίμιο. Η τόλμη που ο Κ.Θ. Δημαράς ξεχωρίζει στο δοκίμιο αυτό, οφείλεται σε μια αδίστακτη εμπιστοσύνη στο μέλλον: ένας νέος με ατσαλάκωτη ψυχή πιστεύει ότι όλοι μαζί οι νέοι θα μπορέσουν να καταργήσουν τις περασμένες αρνητικές δυνάμεις και θα ανανεώσουν τον κόσμο.

Ο Θεοτοκάς έδειχνε οπωσδήποτε κάποια τόλμη αντιδρώντας στην αστυνόμευση που ασκούσε τα χρόνια εκείνα σε όλες τις πολιτισμικές εκδηλώσεις ο Φώτος Πολίτης. Αφού του αναγνωρίσει, με ιπποτική αβροφροσύνη, «στοχαστικότητα», «πνευματική ανάπτυξη» και το όχι μικρό προσόν ότι «κατόρθωσε να κρατήσει υψηλά τη σημαία της τέχνης» (1929, σ. 14), περνά στην επίθεση. Όλα τα κακά προέρχονται από το δογματισμό που εφαρμόζει ο Φώτος Πολίτης, στηριγμένος σε τρεις βασικές παρεξηγήσεις.

Πρώτη παρεξήγηση: Ο Φ. Πολίτης αναγνωρίζει αδίστακτα το νεοελληνικό χαρακτήρα στα δημοτικά κειμήλια, με άλλα λόγια στο δημοτικό τραγούδι, στο Σολωμό και στον Παπαδιαμάντη. Ο Φ. Πολίτης «ούτε μια στιγμή δεν υποπεύεται πως είναι δυνατό να υπάρξουν διαφορετικές προοπτικές, πλατύτεροι ορίζοντες, βαθύτερες ενατενίσεις των ζητημάτων» από αυτά τα τρία κεφάλαια της ελληνικής λογοτεχνίας. Ο Θεοτοκάς, αντίθετα, από σύστημα δεν θέλει να αποκλείσει

τη δυνατότητα συνύπαρξης των αξιών που υποστηρίζει ο Φ. Πολίτης, μαζί με άλλες αξίες, εξίσου ελληνικές. Η ελληνική πραγματικότητα είναι γι' αυτόν πολύ πιο σύνθετη. Μέσα σ' αυτή χωρεί άνετα, λόγου χάρη, και ο Παλαμάς, που ο Φ. Πολίτης βαθιά περιφρονεί.

Ο Θεοτοκάς αγγίζει εδώ ένα ζήτημα κεφαλαιώδες, που αφορά σε ένα από τα επιτεύγματα της γενιάς του, και που συνίσταται στο συμβιβασμό αξιών που πρωτύτερα αλληλοαποκλείονταν. Το 1929 δήλωνε:

Αν με ρωτούσε ένας ξένος ποιος από τους συγγραφείς μας αντιπροσωπεύει καλύτερα το νεοελληνικό χαρακτήρα, θα απαντούσα [...] με ένα σύμπλεγμα από αντιθέσεις: Κοραΐς -Σολωμός -Ψυχάρης -Παλαμάς -Δραγούμης... Ίσως πρόσθετα σ' αυτόν τον κατάλογο και το όνομα του Καβάφη. (1929, σ. 18)

Το 1961 ο Θεοτοκάς επανέρχεται στα παραπάνω αλληλοαποκλειόμενα, σύμφωνα με τα κριτήρια των παλιότερων, ονόματα, για να μας πληροφορήσει, με δικαιολογημένη ικανοποίηση, ότι η γενιά του κατάφερε να τα συγχωνέψει στη συνείδησή της:

Μια από τις προσφορές της γενιάς αυτής είναι ότι κατόρθωσε, ήδη από τα νεανικά της χρόνια, να καλλιεργήσει και να διαπλάτνει τη συνείδηση των γραμμάτων μας ώστε να χωρέσει μέσα της, αβίαστα, αρμονικά, το Σολωμό και τον Κάλβο, τον Παλαμά και τον Καβάφη, τον Σικελιανό και τη νεότερη ποίηση του Σεφέρη και του Ελύτη. Και, ακόμα, τον Μακρυγιάννη και τον Παπαδιαμάντη. Με τέτοιον τρόπο είδαμε τη λογοτεχνική μας παράδοση, όχι σαν μια στενή προσωπολατρική σχολή, αποκλειστική και αδιάλλακτη, αλλά σαν μια ελεύθερη σύνθεση, πλουσιότητα σε αποχρώσεις, μεγάλη και ποικιλόμορφη σαν τον ελληνισμό. (1961, σ. 231-2)

Η σύνθεση που έχει πραγματοποιηθεί κατά στάδια στην ελληνική παράδοση είναι ένα επίτευγμα που ο ιστορικός της γενιάς του Θεοτοκά, ο Κ.Θ. Δημαράς, δεν παράλειψε από το να υπογραμμίσει την *Ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας*. Ο Κ.Θ. Δημαράς διαπιστώνει, λόγου χάρη, μια «σύνθεση» στην προσωπικότητα του Κ. Παλαμά, τη στιγμή που αλληλοσυγκρουόμενες τάσεις, φαναριστισμός, δημοτικισμός, Εφτάνησα, Αθήνα, συγχωνεύονται αρμονικά σε ένα και μόνο αποτέλεσμα. Την ίδια αυτή σύνθεση που ο Δημαράς διαπιστώνει στο

κεφάλαιο 26, «Ο Παλαμάς. Η νέα σύνθεση», αναφερόμενος στα παλιότερα χρόνια, ο Θεοτοκάς τη βλέπει τώρα να επαναλαμβάνεται στα δικά του χρόνια, χάρη στη συνθετική δημιουργία και στην πνευματική διεύρυνση της ίδιας της δικής του γενιάς.

1 «Δείχνει και φρόνημα ελεύθερο, και αδιαφορία προς την εθιμοφροσύνη, και ακόμη, θα έλεγα, κάποια προκλητικότητα λεβέντικη»... (Θεοτοκάς, 1929, σ. ιζ').

Η «άρνηση» του Φώτου Πολίτη

7 Η δεύτερη παρεξήγηση του Φ. Πολίτη «είναι η προσκόλλησή του στο παρελθόν κι η άγνοιά τους του παρόντος», που προέρχεται από το γεγονός ότι κάθε εκδήλωση που δεν στηρίζεται σε δημοτικό τραγούδι -Σολωμό -Παπαδιαμάντη είναι ψεύτικη και «λεβαντίνικη», δηλαδή φραγκοφέρνει, στην εμφάνιση. Ο Φ. Πολίτης επιμένει στην «άρνηση» του παρόντος. Δεν αντιλαμβάνεται ότι

αυτή η ακαταστασία που βασιλεύει στην πνευματική και στην κοινωνική ζωή μας [...] είναι μια κρίση της ανάπτυξης. Αισθανόμαστε πως κάτι έρχεται, κι αντί να προσπαθούμε να το πνίξουμε επειδή ανατρέπει παλιές συνήθειες και ταραίζει τη μακαριότητά μας, θα προσπαθήσουμε να το καταλάβουμε. (1929, σ. 25)

Ο Θεοτοκάς παραθέτει τεκμήρια από την αρθρογραφία του Φ. Πολίτη όπου διαπιστώνουμε την αθεράπευτη αδιαλλαξία του απέναντι σε κάθε εκδήλωση που ο ίδιος βρίσκει ότι είναι διαφορετική από το αισθητικό ιδανικό του.

Με τη σειρά μας μπορούμε να αναδρομήσουμε σε μια παλιότερη κρίση του Φ. Πολίτη, που αναφέρεται στο 1922 και που μαρτυρεί δραματικά την ανικανότητά του να κατανοήσει την πραγματικότητα —ανικανότητα που φαινόταν ακόμη οξύτερη και άκαμπτη στα χρόνια του Θεοτοκά, όταν γύρω στον Φ. Πολίτη εμφανίζονταν πια καθαρά τα σημάδια μιας ανανέωσης. Το 1922 ο Φ. Πολίτης έδινε μια ζοφερή περιγραφή της ελληνικής κοινωνίας καταλήγοντας στο καταδικαστικό συμπέρασμα:

Αυτή είναι η απτή πραγματικότης. Πουθενά ανησυχία εσωτερι-

κή, πουθενά τάσις προς τον πλησίον. Καμιά μορφή δεν προβάλλει από την κοινήν ζωήν όλων μας. Αι λέξεις μας είναι εύκολαι, χυδαίαι, ωχραί, ασταθείς. Τι «θα ιδούν τα μάτια» του ποιητού, και ποίαι «μορφαί θ' αντιχτυπήσουν εις τον νουν της Τέχνης», ώστε να τας αποκρυσταλλώση και να τας «χαρίση των ανθρώπων»; Η ελληνική φύσις είναι σήμερον νεκρά και έρημος, και επάνω της περνά η καυτερή άχνα του ακράτου ατομικισμού. Αλλά λουλούδι της ποιήσεως δεν ανθίζει εις πυρωμένας αμμάδεις εκτάσεις. (Εκλογή από το έργο του, Α', σελ.184-5)

Ο Φ. Πολίτης είχε δείξει ήδη πόσο ανίσχυρα ήταν τα κριτήριά του απέναντι στην ποίηση του καιρού του. Περιοριζόταν στο να καταγγείλει τις λέξεις των ποιητών επειδή ήταν «εύκολαι, χυδαίαι, ωχραί, ασταθείς», δίχως να υποπτευθεί ότι τα λεκτικά αυτά γνωρίσματα δεν περίμεναν κάποιον που θα τα απέρριπτε, αλλά κάποιον που θα τα εννοούσε και θα τα ερμήνευε. Σήμερα δε δυσκολευόμαστε να αναγνωρίσουμε ακριβώς στις λέξεις αυτές, όπως τις όρισε ο Φ. Πολίτης, μια τάση ανανέωσης που ξεκίνησε με τον Φιλύρα και συνεχίστηκε με τον Καρυωτάκη.

Πρέπει να υπογραμμιστεί κάτι άλλο ακόμη σχετικά με αυτό που ο Θεοτοκάς χαρακτηρίζει ως «άρνηση» στη στάση του Φ. Πολίτη: πρέπει, γιατί η «άρνηση» ήταν μια σταθερή διάθεση και ένα κοινό γνώρισμα των «εκλεκτών» μεταξύ 1920 και '30. Αν ο Φ. Πολίτης αρνιόταν σχεδόν ομαδικά τις εκδηλώσεις στον πολιτισμικό χώρο που τον ενδιέφερε, από τη δική του πλευρά, ο ποιητής που κατ' εξοχήν αντιπροσωπεύει τη δεκαετία αυτή, ο Καρυωτάκης, αρνιόταν συστηματικά όλες τις εκδηλώσεις ζωής που δεν συμβιβάζονταν με το όραμα που είχε κρυμμένο μες στο μυαλό του. Αντιδρώντας στην «άρνηση» της δεκαετίας, η γενιά του Τριάντα θα αναλάβει, ανάμεσα σε άλλα, και το καθήκον να μετατρέψει την «άρνηση» σε «κατάφαση», λέγοντας εμφατικά «ναι» στη ζωή. Έτσι, ένας εκπρόσωπος της γενιάς του Τριάντα στον τομέα της κριτικής μελέτης, ο Λίνος Πολίτης, θα θεωρήσει πολύ μεγάλο χάρισμα στην ποίηση του Σεφέρη την «κατάφαση»:

Στο τέρμα της ποίησής του υπάρχει πάντα μια κατάφαση όχι κατάφαση επιφανειακή ή επιπόλαιη, όχι ο εύκολος συμβιβασμός του «ναι», αλλά μια κατάφαση κατακτημένη μέσ' από την πιο πικρή άρνηση. (Ενάρχεια και κατάφαση στην ποίηση του Σεφέρη, Θεσσαλονίκη 1970, σ. 9)

Ο δογματισμός και το 'δαιμόνιο'. Το 'πνεύμα'

8 Ο Φώτος Πολίτης δεν είναι ο μόνος διανοούμενος που κλείνεται στην αδιαλλαξία της άρνησης και του δόγματος των απόλυτων αξιών. Δίπλα του ο Θεοτοκάς βλέπει να παραστέκει ο Γιάννης Αποστολάκης, καθηγητής της νεότερης ελληνικής φιλολογίας στο νεοσύστατο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, σπουδασμένος κι αυτός σαν τον Πολίτη στη Γερμανία και συνεπαρμένος από τα ίδια υψηλά νοήματα της τέχνης. Το '23 ο Αποστολάκης είχε δημοσιεύσει τη μελέτη *Η ποίηση στη ζωή μας*, όπου ο λάτρης του δημοτικού τραγουδιού «μεταβάλλει σε δόγμα», κατά τον Θεοτοκά (1929, σ. 20), τον Σολωμό. «Και τι δόγμα!» προσθέτει ο Θεοτοκάς· «φιλοσοφικό, ηθικό, αισθητικό, εθνικό — ολόκληρη κοσμοθεωρία». Με το να αποδοκιμάζει την ιδεαλιστική στάση του Αποστολάκη, δε σημαίνει ότι ο Θεοτοκάς πάει να συμφωνήσει με τον αντίπαλό του, τον Κ. Βάρναλη, που αντιδρά βίαια στον Αποστολάκη με το βιβλίο του *Ο Σολωμός χωρίς μεταφυσική*, 1925 — μελέτη που πολύ αργότερα φαινόταν «υπερβολική και άδικη» στον ίδιο το συγγραφέα της («Προλογικό σημείωμα» στην έκδοση 1957).

Η επίθεση του Βάρναλη είχε έρθει τότε αυθόρμητη, σαν μια φυσιολογική ανάγκη να ξαναφέρει στις ανθρώπινες και γήινες διαστάσεις το μεγάλο ποιητή, που ο Αποστολάκης είχε συλλάβει σαν πνευματική αφαίρεση, αποκλειστικά σαν μια «ιστορία ψυχής» (*Η ποίηση στη ζωή μας*, β' έκδοση χ.χ., σ. 81) και τίποτα άλλο. Ο Βάρναλης, δίχως να εκτιμά λιγότερο το Σολωμό, του δίνει μια υπόσταση πιο ανθρώπινη, τον θεωρεί φορέα μιας ιδεολογίας, αλλά και μαζί άνθρωπο κατατρεγμένο από τις επίγειες φροντίδες, που ζει μέσα σε μια συγκεκριμένη κοινωνία, σε μια συγκεκριμένη ιστορική στιγμή. Η ανακατάταξη που επιχειρήσε ο Βάρναλης είχε ευρύτερα αποτελέσματα, διατάραξε γενικά την απολιθωμένη έννοια της ποίησης και έδωσε έμπρακτα και βίαια ένα δείγμα ανάλυσης που εφαρμόζε απερίφραστα και πειθήνια τις μαρξιστικές θεωρίες για την τέχνη, στην πιο έντονή τους διατύπωση. Ήταν ο υλισμός που έδινε τη μεγάλη μάχη του με τον ιδεαλισμό.

Ο Θεοτοκάς γι' αυτόν ακριβώς τον τελευταίο λόγο αποδοκιμάζει και το Βάρναλη, θεωρώντας τον δογματικό, κατά το ίδιο μέτρο που ήταν και ο Αποστολάκης. Για τον ίδιο λόγο αποδοκιμάζει και τον Δελμούζο, που τα χρόνια εκείνα βρίσκεται σε ρήξη με τον Γληνό.

Αξίζει ο κόπος να προσέξουμε τη στάση του Θεοτοκά, επειδή ο νέος αυτός συγγραφέας αντιπροσώπευε την περίπτωση του καλοπρο-

αίρετου φιλελεύθερου, του τυπικού δηλαδή ανθρώπου που τα χρόνια εκείνα δονείται από μια ιδεολογική κρίση, και που αποτελεί την καλύτερη εκδοχή συγγραφέα της γενιάς του Τριάντα με αστικές, βενιζελικές πεποιθήσεις.

Η δογματική αντιμετώπιση των καλλιτεχνικών ζητημάτων, όσο και η υποταγή των καλλιτεχνικών εκδηλώσεων, από τη μια πλευρά (απο τη σκοπιά των εθνικιστών), στα «εθνικά οφέλη» (1929, σ. 27), ή από την άλλη πλευρά (απο τη σκοπιά των μαρξιστών), στον «πνευματικό милитарισμό», ενοχλούν φοβερά το Θεοτοκά για την απλούστευση που επιβάλλουν στα προβλήματα της τέχνης. «Μαρξιστές και εθνικιστές μικραίνουν τα ζητήματα», εξηγεί συνοπτικά (1929, σ. 28). Τους διαφεύγουν τα περιθώρια της ελευθερίας, ενώ μέσα σ' αυτά ακριβώς τα περιθώρια κινείται η τέχνη.

Λησμονούν το Δαιμόνιο, ή μάλλον το αγνοούν ολότελα, γιατί το Δαιμόνιο ζει σε μια σφαίρα ανώτερη από τη δική τους, στην οποία δεν μπορούν να υψωθούν ούτε τα εφήμερα πάθη τους, ούτε το πραχτικό πνεύμα τους, ούτε η μικρή λογική τους. (1929, σ. 32)

Ο όρος «δαιμόνιο», που άρεσε του Θεοτοκά σε βαθμό που τον χρησιμοποίησε και σαν τίτλο μυθιστορήματος, μοιάζει μάλλον να έρχεται από τα γαλλικά, όπου το 'démon' κυκλοφορούσε ευρύτατα στα βιβλία και στους τίτλους των γραφτών, ή έστω να είναι η μετάφραση του γαλλικού génie, παρά να πηγάζει κατευθείαν από τα αρχαία ελληνικά. Ο όρος δηλώνει τις αστάθμητες δυνάμεις που το κάθε άτομο διαθέτει. Δαιμόνιο είναι η δυνατότητα περιπλάνησης (σ. 30), περιπέτειας, ο Άσωτος Υιός (σ. 35) — δηλαδή το να μην προεξοφλεί κανείς τις αλλαγές πορείας και να μην περιορίζει την ελευθερία του ανθρώπου αποκλείοντας τις άπειρες και αστάθμητες δυνατότητες που επιφυλάσσει το μέλλον στη ζωή του καθενός. Απο αυτή την άποψη το 'δαιμόνιο' είναι ομόλογο με τον γαλλικό όρο 'disponibilité', που αποτελεί ένα κλειδί για να εννοήσουμε πολλά από τη γενιά του Τριάντα.

Η περιπέτεια, η 'διαθεσιμότητα' του διανοούμενου προς στις άπειρες και απρόβλεπτες δυνατότητες που του επιφυλάσσει η ζωή· η ανεξαρτησία από τη σύμφωνη με οποιαδήποτε πολιτική σκοπιμότητα σχηματοποίηση της ζωής· το να μένεις αδέσμευτος από τους πολιτικούς δογματισμούς· στη σκέψη του Θεοτοκά αυτά περίπου είναι η ελευθερία. Με αυτή την εξήγηση κατά νου, μπορούμε να αντικρίσουμε το επίθετο «ελεύθερο» στον τίτλο του δοκίμιού του.

Όσο για το ουσιαστικό «πνεύμα» στον τίτλο *Ελεύθερο πνεύμα*, πρέπει να σκεφτούμε ότι για τον Θεοτοκά η λέξη είναι κάτι το αντίθετο από την ύλη (την ύλη που τον παίδευε τόσο μέσα από το μαρξιστικό υλισμό, και που παραμέριζε το 'πνεύμα'). Θα πρέπει όμως να πιστέψουμε μάλλον ότι ο Θεοτοκάς δεν κατέληξε στον τίτλο ύστερα από ιδιαίτερη μελέτη του επίθετου και του ουσιαστικού, αλλά τον βρήκε έτοιμο και τον πήρε δανεικό. Ένα από τα είδωλά του, ο ειρηνιστής Romain Rolland, έγραψε το *L'esprit libre*, που περιλήφτηκε στον τόμο *Au dessus de la mêlée*, με κείμενα γραμμένα μέσα στο Μεγάλο Πόλεμο.

Η ηθογραφία

9 "Η ηθογραφία" επιγράφεται το τρίτο κεφάλαιο του δοκίμιου *Ελεύθερο πνεύμα*. Η ηθογραφία όμως δεν απασχολεί για πολύ τον Θεοτοκά. Την καταδικάζει με δυο λόγια:

Κατά βάθος οι Έλληνες ηθογράφοι, παρά τις εξωτερικές αντιθέσεις τους, διατηρούν από πενήντα χρόνια την ίδια προοπτική της ζωής, τους ίδιους ορίζοντες, την ίδια αντίληψη τέχνης. Συνεχίζουν πάντα την ίδια σχολή που μπορεί να ονομαστεί *φωτογραφική σχολή*. Μπορεί να κριθούν συνολικά. (1929, σ. 39)

Η καταδικαστική αυτή απόφαση δεν τον οδηγεί όμως και στο να αγνοήσει ότι οι ηθογράφοι της «φωτογραφικής σχολής» δεν στερούνται ψυχολογίας στο στήσιμο των προσώπων τους. Την ψυχολογία των ηθογράφων ο Θεοτοκάς την κατατάσσει σε τρεις κατηγορίες, για να τις καταδικάσει τελικά συλλήβδην:

α' — «Ψυχολογία της κοινής διορατικότητας και της κοινής λογικής», «ψυχολογία υπερώου».

β' — Ψυχολογία συμβατική «που μπορούμε να την ονομάσουμε πανεπιστημιακή», και που βασίζεται σε «αντικειμενικούς κανόνες που τους θεωρούν αποδεδειγμένους εκ των προτέρων».

γ' — «Εξ ίσου συμβατική είναι η ψυχολογία των μαρξιστών λογοτεχνών». Τα πρόσωπά τους «είναι απλές ταξικές μονάδες χωρίς ανθυπαρξία». Εξάλλου έχουν τα ίδια ελαττώματα με τις κατηγορίες α' και β'.

Το μέλημα της δημιουργικής ψυχολογίας είναι η «δημιουργία ζωντανών ανθρώπων»· ζωντανών, με άλλα λόγια αδέσμευτων απέ-

ναντι στις συμβατικές σχηματοποιήσεις. Από αυτή την άποψη ο Θεοτοκάς παραδέχεται σαν μόνη εξαίρεση τον *Κατάδικο* του Θεοτόκη, παρ' όλο που ο Θεοτόκης «δεν κατόρθωσε να λυτρωθεί από τα δεσμά του νατουραλισμού και να ολοκληρώσει τον εαυτό του».

Εφόσον σ' αυτό το σημείο της ανάλυσής μας χρησιμοποιούμε το *Ελεύθερο πνεύμα* σαν μια αφορμή για να προσέξουμε τα προβλήματα που παρουσιάζονται σε ένα νέο της γενιάς του Τριάντα, δεν πρέπει να προσπεράσουμε την ευκαιρία που δίνει εδώ ο Θεοτοκάς για να δούμε και κάτι παραπάνω από ό,τι αυτός, σχετικά με την ηθογραφία. Μας βοηθά ένα άρθρο που έγραψε ο Α. Τερζάκης για να σχολιάσει τη δεύτερη έκδοση του δοκίμιου *Ελεύθερο πνεύμα*:

Ναι, στην ηθογραφική 'σχολή' μπορεί να καταλογίσει κανένας τη 'φωτογραφική' στενότητα που βλέπει ο νεαρός Θεοτοκάς· πέρα όμως απ' αυτό —που δεν ήταν άλλωστε κοινό γνώρισμα σ' όλους τους ηθογράφους— αναδίνει το έργο τους ένα *άρωμα*, κάτι που δεν μπορώ διαφορετικά, με περισσότερη κυριολεξία, να το προσδιορίσω, και που μου φαίνεται σήμερα, με την απόσταση, περισσότερο υποβλητικό, παρθένο. (*Το Βήμα*, 1.4.1973)

Η γνώμη του Τερζάκη είναι, βέβαια, αναδρομική, ένα είδος 'αποκατάστασης' (βλέπε γι' αυτό και τη μελέτη του "Το νεοελληνικό μυθιστόρημα", *Ιδέα*, Α', 1933, στις σελίδες 375-82). Μπορεί πραγματικά να γίνει λόγος για κάτι το ασύλληπτο στην ηθογραφία, που ξεφεύγει από κάθε απόπειρα ορισμού, αυτό που ο Τερζάκης ονομάζει ρομαντικά το «άρωμα». Μόνο που η ιδιότητα που ο Τερζάκης ταυτίζει με το «άρωμα» αποτελεί ίσως ένα μέρος μονάχα της ηθογραφίας, που ταιριάζει, θα 'λεγα, με την ειδυλλιακή έκφρασή της, ενώ ξέρουμε πολύ καλά ότι η ειδυλλιακή ηθογραφία αποτελεί μέρος μονάχα του όλου ηθογραφικού φαινομένου.

Εξάλλου η ηθογραφία-ειδύλλιο έχει προκαθορισμένη την τύχη της ήδη γύρω στο 1890, όταν της ξανοίγονταν δύο δρόμοι: είτε να αναμορφωθεί, προσαρμοζόμενη στην ιδεολογία του ρεαλισμού-νατουραλισμού, και δίνοντας έργα σαν το μυθιστόρημα *Η λυγερή* του Καρκαβίτσα ('Εστία', 1890)· είτε να επιμένει στην ειδυλλιακή αντιμετώπιση της ζωής και να γίνει *Η Γκόλφω* του Περεσιάδη (1893), καταλήγοντας δηλαδή στο 'kitch', όπως περίπου και στην περίπτωση του Κρυστάλλη. Τον εξευτελισμό της ηθογραφίας στον Κρυστάλλη τον είχε καταδικάσει ο Αποστολάκης, μέσα στο πάθος του να διακρι-

νει το γνήσιο δημοτικό αίσθημα από τις διάφορες παραποιήσεις του. Όσο για την *Γκόλφω*, η γελοιοποίηση των δραματικών αγροτικών αισθημάτων δεν χρειάζεται σχόλια: αρκεί η ανάγνωση.

Η ηθογραφία εμφανίζεται στην τελευταία δημιουργική της έκφραση με το μυθιστόρημα *Κατάδικος* του Θεοτόκη (εκδίδεται π. το 1919), που, αν δεν έχει ίσως ασκήσει άμεσες επιδράσεις στον Θεοτοκά και τον Τερζάκη, ωστόσο αποτέλεσε ένα έργο που έμεινε υψηλά στην εκτίμησή του (παρ. 56). Το έργο αυτό του Θεοτόκη πρέπει να τους είχε ικανοποιήσει περισσότερο από το νατουραλιστικό *Ζωή και θάνατος του Καραβέλα*, επειδή ο Τουρκόγιαννος, ο Κατάδικος, είναι ένας ήρωας συνθετότερος, που το νόημά του απλώνεται πέρα από την επιφάνεια του περιβάλλοντός του και της συνείδησής του, με πολλά σημεία που μένουν σκοτεινά, και γι' αυτό πιο ενδιαφέροντα. Μέσα από το στόμα του Τουρκόγιαννου, ανάμεσα σε λόγια αφέλειας, καλοσύνης και αυτοθυσίας, βγαίνουν και λόγια προερχόμενα από μια συνείδηση που υπερβαίνει τις διανοητικές ικανότητες του προσώπου που μιλά. Ο Τουρκόγιαννος, προικισμένος από τον συγγραφέα με μια φύση μεσσιανική, αποτελεί ένα μυθιστορηματικό πρόσωπο που ξεφεύγει έτσι από την ορθόδοξη λογική του ρεαλισμού: γι' αυτό το λόγο αντιπροσωπεύει, στα μάτια των συγγραφέων που έχουν για στόχο ένα μυθιστόρημα που πάει πέρα από το ρεαλισμό, μια αναφορά με μεγάλη σημασία.

Το «Φθινόπωρο» και η απελευθέρωση από το ρεαλισμό

10 Στο *Ελεύθερο πνεύμα* ο Θεοτοκάς δεν κάνει λόγο για τον Χατζόπουλο. Αυτή την παράλειψη πάει να επανορθώσει ο Α. Τερζάκης στο άρθρο του για το δοκίμιο του Θεοτοκά. Η υπενθύμιση του Τερζάκη μας καλεί να προσέξουμε τουλάχιστο τα εξής: ο Χατζόπουλος έδωσε δείγματα εργασίας σε περισσότερες από μία κατευθύνσεις, αντίστοιχες με τις απεγνωσμένες του απόπειρες ανανέωσης της ελληνικής λογοτεχνίας. Το *Φθινόπωρο* ανήκει σε μία από αυτές. Δίχως να σταματήσω στα υπέρ και τα κατά που γράφτηκαν για το μυθιστόρημα¹, και δίχως να ξεετάσω αν το έργο μιμείται και ποιον από τους βόρειους συγγραφείς, με ενδιαφέρει να υπογραμμίσω τη συμβολή του κατά τη στιγμή εκείνη που η ηθογραφία καταδικαζόταν από τους νέους. Ενώ η λογική του θετικιστικού ρεαλισμού αποκάλυπτε την ανεπάρκειά της να εκφράσει μια νέα μυθιστοριογραφική πραγματικότητα, που οι

νέοι την οραματίζονταν δίχως ακόμη να ξέρουν να την προσδιορίζουν, το *Φθινόπωρο* ερχόταν να ανατρέψει αυτή τη θετικιστική λογική του ρεαλισμού. Με το να εκτονώνει τα μεγάλα γεγονότα (κατά σύμβαση μεγάλα) και να επιμένει στα δευτερεύοντα και περιθωρικά, ο Χατζόπουλος όχι μόνο πραγματοποιεί έναν ειδικό τρόπο αποδραματοποίησης της ζωής, καθώς και την αποκατάσταση των μικροεπεισοδίων, αλλά συνάμα μετατοπίζει την προσοχή του αναγνώστη, από τις μεγάλες αιτίες των πράξεών μας, στις μικρές και ασήμαντες. Αυτή η νέα οικονομία των πραγμάτων της ζωής στο *Φθινόπωρο* αποκτά και μια νέα σκηνική παρουσίαση: ο σκηνικός διάκοσμος μεταφέρεται στο εσωτερικό κυρίως του σπιτιού, που είναι διακοσμημένο αστικά, με παχιά χαλιά και πλούσιες κουρτίνες, που φιλτράρουν το φως και απαλύνουν τους ήχους. Οι φωνές των ανθρώπων δεν έχουν τον τόνο που απαιτεί η ύπαιθρος. Στο μισοσκοτεινό περιβάλλον, όπου μόλις διακρίνονται οι σκιές των ανθρώπων, οι κινήσεις γίνονται αβέβαιες. Τα λόγια μόλις ακούγονται, και τα ακολουθούν μεγάλα διαστήματα σιωπής. Είναι η πρώτη φορά που ένας αφηγητής παρεμβάλλει στους διαλόγους μεγάλα διαστήματα σιωπής.

Σχετικά με το *Φθινόπωρο* έγινε πολύς λόγος για συμβολισμό, δίχως όμως να γίνει αντιληπτή η ουσία της ανανέωσης που έφερε τέτοιου είδους συμβολισμός, δίχως δηλαδή να εκτιμηθεί στην ακριβή της αξία η απόπειρα απελευθέρωσης από τη λογική της ρεαλιστικής αναγκαιότητας. Προσέχτηκε περισσότερο ο εξωτερικός διάκοσμος, μέσα στον οποίο διαδραματίστηκε η μεγάλη ανανέωση· προσέχτηκε η γκρίζα ατμόσφαιρα, ο χαμηλός ουρανός, η ονειρική σύγχυση.

Η συμβολιστική μέθοδος όπως εφαρμόστηκε από τον Χατζόπουλο, λειτούργησε σαν προϋπόθεση και σαν μεταβατικό στάδιο για την εφαρμογή του εσωτερικού μονολόγου. Μερικά εξωτερικά γνωρίσματα της πέρασαν σαν διακοσμητικό στοιχείο σε κάποιους πεζογράφους της γενιάς του Τριάντα: η μουντή άχρωμη ατμόσφαιρα των μυθιστορημάτων του Τερζάκη έχει το προηγούμενό της στην αντίστοιχη του Χατζόπουλου. Οι μυστηριακές σιωπές στα διηγήματα του Βενέζη, και αυτές από κει κρατούν.

1 Ο Δ.Ν. Νικολαρέϊζης είδε σε ορθή προοπτική τη συμβολή του Χατζόπουλου· βλ. *Δοκίμια κριτικής*, 1962, σ. 189-92. Αντίθετα, ένας κριτικός που ήταν δεμένος περισσότερο στο παρελθόν, ο Τ. Άγρας, είδε μονάχα τις αρνητικές απόψεις στο *Φθινόπωρο*, μη κατανοώντας τη νέα οικονομία των πραγμάτων («Μαθαίνουμε για όλα τα συνηθισμένα πράγματα. Αγνωστούμε όμως τα κεφα-

λαιώδη, που αποτελούν τον εσωτερικό σκελετό του έργου», σ. 566), και θεωρώντας το έργο μέτρια απομίμηση του Μαίτερλινκ· παραδέχεται ωστόσο ότι «στον καιρό του όμως στάθηκε γοητευτικό, πρό πάντων για τους νέους τότε» («Η συμβολιστική πεζογραφία και το Φθινόπωρο» του Κ. Χατζόπουλου», *Νέα Εστία*, ΙΗ', 1935, σ. 510-18 και 566-74).

Το νόημα του τι πήγε να κάνει ο Χατζόπουλος με το *Φθινόπωρο* δεν το συλλαβαίνουμε όταν αναφερόμαστε στο Μαίτερλινκ, που αποτελεί τη συνέχεια μιας άλλης προσπάθειας, που είναι πραγματικά σημαντική· πρόκειται για το μυθιστόρημα του Huysmans *A rebours*, πρωτοδημοσιευμένο το 1884, και που στην επανέκδοσή του 1903 εμφανίστηκε με έναν πρόλογο του συγγραφέα, όπου εξηγεί ακριβώς την προσπάθειά του να ελευθερώσει τους ήρωές του από το νατουραλισμό και να τους δώσει μια ψυχή.

Ύστερα από όσα ζήτησα από τον αναγνώστη να προσέξει στο *Φθινόπωρο*, γίνεται φανερό ότι μελέτες σαν την «Ο συμβολισμός στη νεοελληνική πεζογραφία», του Γ. Χατζίνη, *Νέα Εστία*, Χριστούγεννα 1953, σ. 117-23, δεν μπορούν να προσφέρουν καμιά βοήθεια στον προβληματισμό μας.

Ηττοπάθεια και Καβάφης

11 Στο *Ελεύθερο πνεύμα* ο Θεοτοκάς ανησυχεί διαπιστώνοντας ότι ο Καβάφης κερδίζει ολοένα περισσότερο έδαφος ανάμεσα στους νέους και ότι, όπως φαντάζεται, μερικοί απ' αυτούς τον θεωρούν ακόμη και πρωτοπόρο. Ο Θεοτοκάς, καταδικάζει εδώ τον Καβάφη, επειδή προπαγάνδα τον ταυτίζει με την ηττοπάθεια.

Η σκέψη του Θεοτοκά στηρίζεται σε μια διαπίστωση σχετικά με τους νέους. «Οι νέοι των ετών 1910-1920» «είναι μια θυσιασμένη γενεά» (σ. 32). Δοκιμάστηκαν στη Μακεδονία και στη Μικρά Ασία. Οι καλύτεροί τους ίσως πήγαν χαμένοι.

Οι πρεσβύτεροί μας βούλιαξαν στο λιμάνι της Σμύρνης όχι μόνο τις δυνάμεις τους, αλλά και τα ιδανικά τους, και την αυτοπεποίθησή τους.

Τι συναντά κανείς παντού στα έντυπα;

Ανία, απογοήτευση, νοσταλγία των περασμένων, μοιρολατρεία, ηττοπάθεια. Η ποίηση, η πιο ειλικρινής απεικόνιση της αισθητικότητας μας, μιλά μονάχα για το Χάρο. (σ. 23)

Ο Θεοτοκάς, τα αισθήματα ηττοπάθειας και θανάτου τα συνδυάζει με την ποίηση του Καβάφη, που «αρνείται με τον πιο απόλυτο τρόπο να ζήσει» (σ. 67). Οι νέοι έχουν αυτή τη στιγμή ανάγκη από

κάτι εντελώς αντίθετο, κάτι το τολμηρό, που να τους προβάλλει στο μέλλον:

Ο κ. Καβάφης είναι ένα τέλος κ' η πρωτοπορία είναι μια αρχή. Είναι δύο κόσμοι αντίθετοι και ασυμβίβαστοι. (σ. 65)

Το 1929 ο Θεοτοκάς ενδιαφερόταν για τον Καβάφη μονάχα επειδή τον έβλεπε με ανησυχία να αποσπά την προσοχή ορισμένων νέων. Ούτε καν δοκίμαζε να τον δει μέσα σε μια αντίθεση, που υπήρχε, και που κάποιες φορές έφερνε σε μελοδραματική σύγκρουση τους δύο ποιητές, τον Καβάφη και τον Παλαμά. Το 1929, όταν ο Θεοτοκάς δεν είχε κατακτήσει μια ευρύτερη ματιά, όπου θα χωρούσε και ο Καβάφης και ο Παλαμάς, όπως το είπε αργότερα, φυσικό είναι να βγάζει κερδισμένο τον Παλαμά: ο Θεοτοκάς πίστευε στην 'πνοή' του Παλαμά, και την έβλεπε ακόμη σφιχτά συνδυασμένη το 1936 με τα «πεπρωμένα» του ελληνισμού («Τα επικά πεπρωμένα του Κ. Παλαμά», τα *Νέα Γράμματα*, Β', 1936, σ. 754-64).

Ο Θεοτοκάς εμποδίστηκε από την ηττοπάθεια του Καβάφη να δει σ' αυτόν ακόμη και αρετές λόγου που άμεσα τον ενδιέφεραν. Ο υποστηρικτής του απλού λόγου άργησε να αντιληφθεί το κατόρθωμα του Καβάφη σ' αυτή την κατεύθυνση. Μόνο αργότερα μπόρεσε να εκτιμήσει τη «λιτότητα των ποιητικών του μέσων, την κοινότητα του λεξιλογίου του» (1961, σ. 239).

Ο Θεοτοκάς δεν πρέπει να είχε αναπτυγμένη ποιητική αίσθηση (βλέπε και τα *Ποιήματα του μεσοπολέμου*), και θα πήγαινα να πιστέψω ότι αυτός ο περιορισμός του, τελικά, στάθηκε το μεγαλύτερο εμπόδιο για να πλησιάσει εγκαίρως τον Αλεξανδρινό.

Αλλά ο Σεφέρης;

Ο Σεφέρης στα 1960 μας έμπιστεύτηκε την ακόλουθη ομολογία: «Ήρθα αργά στον Αλεξανδρινό»· και εξηγούσε ότι ο ίδιος, ένας «πελαγίσιος», ήταν ασυμβίβαστος με «έναν πολύ γραμματισμένο κύριο», ενισχύοντας τη δικαιολογία του και με το γλωσσικό ζήτημα. Δεν αμελούσε όμως να ομολογήσει επίσης ότι μέχρι την έκδοση των ποιημάτων του Αλεξανδρινού σε βιβλίο, δεν είχε «παρά μια πολύ κομματιαστή θέα του έργου του» (1974, Α' σ. 364-5).

Σ' αυτό το σημείο αρκεί μόνο τόσο για να έχουμε μια αρχική εντύπωση σχετικά με τη δυσκολία που συνάντησε ο Καβάφης να εισχωρήσει μέσα στις γραμμές των δημοτικιστών της γενιάς του Τριάντα.

Η εσωτερική περιπέτεια του Ι. Δραγούμη και η ημερολογιακή της μαρτυρία.

12 Όταν το 1929 ο Θεοτοκάς αποδοκιμάζει κατηγορηματικά τον Καβάφη, δεν το κάνει ύστερα από μια σκέψη που αναφέρεται στην τέχνη του, αλλά έχοντας υπόψη ότι αρκετοί νέοι βλέπουν σ' αυτόν έναν πρωτοπόρο με κίνδυνο να τον θεωρήσουν δάσκαλο και οδηγό. Καταδικάζοντας τον Καβάφη, ο Θεοτοκάς δημιουργεί ένα κενό ακόμη πιο μεγάλο, που έρχεται να συμπληρώσει την απογοήτευσή του που πηγάζει από την αντιδικία των δύο δασκάλων του, του Γληνού και του Δελμούζου, και από την καταδίκη του συνδυασμού Φ. Πολίτης-Αποστολάκης και μαζί του πολιτικού τους αντίπαλου Βάρναλη. Η απουσία ενός 'οδηγού' μοιάζει έτσι πιο οριστική. Μπορεί να φανεί παράξενο, αλλά οι νέοι, όσο τολμηροί και να ήταν, δεν έπαυαν να αισθάνονται μια αυθόρμητη ανάγκη υποταγής σε μια πειθαρχία επιβεβλημένη από έναν πρεσβύτερο¹ και αυτό, μόνο και μόνο για να πάψουν να αισθάνονται μετέωροι και να αποκτήσουν ένα στήριγμα, απ' όπου να ξεκινήσουν για να βάλουν σε τάξη τις συμπίεσμένες δυνάμεις τους που αισθάνονται μέσα τους. Την ίδια αυτή ανάγκη είχε αισθανθεί μερικά χρόνια πριν, το 1920, ο Κλέων Παράσχος, όταν, αγανακτισμένος για κάποια πικρά λόγια με τα οποία ο Σπύρος Μελάς είχε χαρακτηρίσει τους τότε νέους, έφτανε στο σημείο να επικαλεστεί την προστασία ενός οδηγού:

Η σημερινή πνευματική Ελλάδα έχει προ παντός ανάγκη από ένα μεγάλο κριτικό, από ένα "οργανωτικό πνεύμα", που, αφού βυθομετρήσει και σταθμίσει το εθνικό μας εγώ στις σημαντικότερες του εκδηλώσεις, θα μπορέσει, στηριζόμενος σ' εμπειρικές σταθερές βάσεις, να υποδείξει στις γενικές γραμμές, ποια κατεύθυνση πρέπει να πάρουν οι ενέργειές μας. Γιατί αυτό κυρίως ενδιαφέρει εμάς τους νέους: η γόνιμη χρησιμοποίηση της ενεργητικότητάς μας, του πόθου μας για δράση εθνοφυλετική και όχι στενά φιλολογική. ("Παλαιοί και νέοι", Μούσα, Α', 1920, σ. 45)

Μια παρόμοια αναζήτηση βοήθειας, με μια επικίνδυνη δόση παραιτήσης που σε διαφορετικές συνθήκες θα άνοιγε τις πόρτες σ' ένα δικτάτορα, την επιχειρούσε ο Παράσχος και ο νεότερος του Θεοτοκάς, έχοντας κατά νου, ίσως μόνο υποσυνείδητα, μια προσωπικότητα ισχυρή, στο χώρο του εθνισμού, σαν τον Ίωνα Δραγούμη¹. Μια παρόμοια ανάγκη, δίχως όμως προεκτάσεις στο φυλετικό χώρο, μαντεύουμε και

στο ημερολόγιο του Σεφέρη, 9 Σεπτεμβρίου 1925:

Άθλια κατάσταση στην Ελλάδα των νέων που θέλουν να γράψουν. Κανείς να τους οδηγήσει. Ούτε καν ένα βιβλίο στοιχειώδους να μάθουν κάπως τη γλώσσα. Ηθική ατμόσφαιρα μηδαμινή. Δεν υπάρχουν πρεσβύτεροι. Λένε στραφέιτε στην ελληνική γη, στο ελληνικό χωριό, εκεί θα βρείτε την αληθινή ζωή μας. (Μέρες Α', 1975, σ. 17)

Ο Θεοτοκάς, από τη δική του πλευρά, μοιάζει να δέχεται σαν 'πρεσβύτερο' το Δραγούμη, όπως αργότερα θα δεχτεί να αρθρογραφήσει υπό την καθοδήγηση του Σ. Μελά στην *Ιδέα*, ένα περιοδικό στο οποίο αντίθετα ο Σεφέρης δεν δέχεται με κανένα τρόπο να συνεργαστεί, παρά τις ενθουσιώδεις προτάσεις του Θεοτοκά². Εξάλλου ο Θεοτοκάς ήδη στο *Ελεύθερο πνεύμα* τοποθετεί το Μελά δίπλα στους «Δραγούμηδες, Μαβίληδες» (1929, σ. 34). Οφείλουμε όμως μια διευκρίνιση: ο Θεοτοκάς δεν παίρνει, το 1929, ρητά τον Δραγούμη σαν οδηγό· τον θεωρεί απλώς «πρόδρομο» (σ. 70). Ότι γοητεύει πραγματικά τον Θεοτοκά, είναι η περιπέτεια της ψυχής του, της «πιο βασανισμένης ψυχής της πεζογραφίας μας» (σ. 71), το δράμα ανάμεσα στην περιπέτεια της δράσης και την περιπέτεια της ψυχής. Εκείνο που δεν έχει ξεκαθαρισμένο ο Θεοτοκάς, αλλά που εμείς, με τη γνώση της μετέπειτα πορείας της λογοτεχνίας, μπορούμε άνετα να το διακρίνουμε σήμερα, είναι ο ημερολογιακός χαρακτήρας των πιο ζωντανών γραφτών του Ίωνα Δραγούμη.

Η αυτοανάλυση που ο Δραγούμης εναγώνια έκανε στον εαυτό του, μέσα σ' ένα ακατάπαυστο εθνικό παροξυσμό, ο φόβος του μήπως η δράση του δεν αποβεί αποτελεσματική, η αναζήτηση κάποιας 'σταθεράς' στον ελληνικό χαρακτήρα· όλα αυτά μαρτυρημένα σ' ένα αποσπασματικό ημερολογιακό έργο (ένα «ερείπιο», το αποκαλεί ο Θεοτοκάς, 1929, σ. 72), δίνουν κάτι από την αίσθηση περιπέτειας, που με άλλο τρόπο, μέσα σ' έναν κύκλο αναζητήσεων διαφορετικό, έδινε ο Α. Gide με το ημερολογιακό οργανωμένο έργο του³.

Είδαμε εξάλλου ότι ο Θεοτοκάς μνημονεύει τον Gide. Ο Gide θα είναι δάσκαλος και του Σεφέρη, τουλάχιστον στις πρώτες λογοτεχνικές απόπειρές του.

1 Ο Κ. Παράσχος ασχολήθηκε εντατικά με τον Δραγούμη. Βλ. βιβλιογραφία του στις σ. 239-40 του τόμου Ι. Δραγούμης, *Κείμενα λογοτεχνικά*, επιμέλεια Κ.

Παράσχου, 1963.

2 Γ. Θεοτοκάς και Γ. Σεφέρης, *Αλληλογραφία*, 1975. Ο Σεφέρης, μάλιστα, κοιτάζει να αποτρέψει τον Θεοτοκά: «Και κυρίως νομίζω πως είναι κρίμα να πας να μπλέξεις σ' αυτό το άθλιο κοπάδι» (σ. 70). Ο Θεοτοκάς διαμαρτύρεται, επιμένοντας με αθώο ενθουσιασμό ότι ο Μελάς είναι «ο πιο έξυπνος άνθρωπος στην Ελλάδα μετά τον Βενιζέλο» (σ. 71).

3 Οι 'επιδράσεις' που δέχτηκε ο Δραγούμης (Nietzsche και Barrès) επισημάνθηκαν από την πρώτη στιγμή κιόλας από τον ίδιο τον Θεοτοκά (1929, σ. 72), και μελετήθηκαν αναλυτικά στο δοκίμιό του "Η λογοτεχνική σημασία της μορφής και του έργου του Ι. Δραγούμη", *Νέα Εστία*, ΚΘ', 1941, σ. 243-51 (το τεύχος 342 είναι όλο αφιερωμένο στον Δραγούμη). Στη σ. 248 διαβάζουμε:

Αυτοί [...] οι 'μεταπολεμικοί' τον έβλεπαν διαφορετικά, αγαπούσαν κυρίως την αθεράπευτη ανησυχία της ψυχής του, τις αντιφάσεις του πνεύματός τους, την εσωτερική του τρικυμία. Όπως ο Μπαρρές, καμμία τριανταριά χρόνια πριν, είχε γοητέψει τη γαλλική νεολαία γιατί την έβγαλε από την ατμόσφαιρα του νατουραλισμού που είχε καταντήσει καταθλιπτική, με τον ίδιο περίπου τρόπο το ύφος του Δραγούμη, το τόσο προσωπικό, αδρό, ευγενικό και κάποτε βαθύ, ήτανε μια απαρχή σωτηρίας για τους νέους που είχανε χορτάσει την ψυχική μετριότητα και τη στενότητα των οριζόντων της ρεαλιστικής μας πεζογραφίας.

Ο Θεοτοκάς επιμένει, συμπερασματικά, στη φύση της πεζογραφίας του, «που συνειδητοποίησε τη σημασία, τον πλούτο, το βάθος του εσωτερικού ανθρώπου» (σ. 251).

Νιάτα και ταχύτητα

13 Δίνοντας το στίγμα της κατάστασης, ο Θεοτοκάς κοιτάζει προνοητικά ποιο κεφάλαιο από την περασμένη κληρονομιά είναι εκμεταλλεύσιμο και δημιουργικά αποδοτικό, και μετά δοκιμάζει να κάνει προβλέψεις για το μέλλον και γι' αυτούς στους οποίους ανήκει το μέλλον, δηλαδή τους νέους. Οι σκέψεις του για το πώς θα είναι τα νιάτα στα ερχόμενα χρόνια συγκεντρώνονται σε δύο σημεία του δοκιμίου του. Στο πρώτο έχει για κύριο στόχο την πεζογραφία (σ. 54-6), ενώ στο δεύτερο έχει την ποίηση (σ. 69-70). Ωστόσο, αν για την πεζογραφία διατυπώνει το αίτημα περισσότερης «ουσίας» και στοχαστικότητας, και για την ποίηση την ευχή να πάει πέρα από το «λυρισμό», ο πραγματικός στόχος βρίσκεται πέρα από την πεζογραφία και από την ποίηση, και αφορά στη λογοτεχνική δραστηριότητα στο σύνολό της: είναι επιτακτική ανάγκη οι νέοι να εγκαταλείψουν την «εύκολη εργασία του παλιού καλού καιρού», και να επιχειρήσουν κάτι το «δύσκολο», μια και «έχουν δυνάμεις να ξοδέψουν» (σ. 55). Κατά δεύτερο λόγο οι νέοι, που τους φαντάζεται «ρωμαλέα παιδιά, γυμνασμένα», πρέπει να

παρατήσουν τον τετριμμένο λυρισμό (υποθέτω ότι ο Θεοτοκάς εννοεί την αισθηματολογία), την «έλλειψη πίστης στη ζωή», και να συλλάβουν το μοντέρνο στοιχείο του πολιτισμού, λόγου χάρη το αεροπλάνο πάνω από τον Παρθενώνα, τις λεωφόρους της μητρόπολης που ξανοίγουν άπειρες δυνατότητες περιπέτειας (σ. 69-70).

Μην ξεχνάτε πως πρόκειται για αγόρια και κορίτσια του εικοστού αιώνα, αρκετά πρωτότυπα πλάσματα. Η νιότη τους, αν εκφραστεί ποτέ σε στίχους, μπορεί να σας παραξενέψει. Δεν ξέρω τίποτα. Κανείς δεν ξέρει τίποτα από πριν. Μα φαντάζομε κάποτε τους αυριανούς ποιητές της Ελλάδας πολύ διαφορετικούς από τους ποιητές που γνωρίσατε ως σήμερα. Τους φαντάζουμε ρωμαλέα παιδιά, γυμνασμένα, με ελεύθερες κινήσεις και ζωηρά χρώματα. Δίνουν ματς, οδηγούν φυσικά αυτοκίνητο και βρίσκουν πως 100 χιλιόμετρα την ώρα είναι πολύ φρόνιμη ταχύτητα, μερικοί οδηγούν και αεροπλάνο. Ζουν τολμηρά γιατί είναι αποφασισμένοι να μη χάσουν τον καιρό τους σ' αυτόν τον κόσμο, να γεμίσουν την ύπαρξή τους όσο μπορούν περισσότερο, να αισθανθούν όσο το δυνατό βαθύτερα. Βρίσκουν πολλή ομορφιά στη μεγάλη ορμή του αιώνα τους κι αφού βρίσκουν ομορφιά, να είστε βέβαιoi πως κάποτε θα βρουν και τέχνη. Ποιος μπορεί να προβλέψει σήμερα τι είδος τέχνη θα είναι; Θα είναι πάντως κάτι εντατικό και βαθύ, μια έξαρση για ζωντανούς. Ένα αεροπλάνο, στον ουρανό της Ελλάδας, απάνω από τον Παρθενώνα, αναδίνει μια αρμονία καινούρια που δεν τη συνέλαβε ακόμα κανείς. Η λεωφόρος Συγγρού κυλά μέρα και νύχτα προς την αχτή του Φαλήρου τους νεογέννητους και ανέκφραστους ακόμα ρυθμούς ενός δυνατού λυρισμού που γυρεύει δυνατούς ποιητές. Μια αισθητική μορφώνεται αυθόρμητα μες στον αέρα που αναπνέουμε. (1929, σ. 69-70)

Καταρχήν βλέπουμε μια σιωπηρή εξίσωση των φύλων («αγόρια και κορίτσια»), κάτι που δεν ήταν ακόμη γενικά αποδεκτό. Οι νέοι για τους οποίους κάνει λόγο, ανήκουν σε μια οικονομικά άνετη τάξη, όχι τόσο επειδή είναι πολυτέλεια να είσαι ρωμαλέο παιδί και γυμνασμένο, με «ζωηρά χρώματα», αλλά απλούστατα επειδή εδώ γίνεται λόγος για αυτοκίνητα και αεροπλάνα...

Το αυτοκίνητο που τρέχει εκατό χιλιόμετρα την ώρα στα χέρια ενός νεαρού κατακτητή, μπορούμε να το θεωρήσουμε και σαν ένα

μακρινό απόηχο της εξύμνησης του τεχνολογικού πολιτισμού που έκαναν οι φουτουριστές¹, αλλά ακόμη περισσότερο, έχοντας υπόψη τις ελληνικές συνθήκες διαβίωσης, σαν ένα προνομιούχο τρόπο απόλαυσης του ελληνικού τοπίου, μια επιτάχυνση των παραστάσεων και της ζωής. Ο Ελύτης ακόμη το 1974 θυμάται τις εκδρομές που έκανε στα νιάτα του με αυτοκίνητο, υπογραμμίζοντας το γεγονός ότι χάρη στο γοργό αυτό μέσο, μπορούσε κανείς σε μια μέρα μέσα να πάει και να επιστρέψει λόγω χάρη στους Δελφούς (Ελύτης, 1974, σ. 259-60).

Το θέμα της αυτοκινητιστικής εκδρομής συνδέεται άμεσα και με τη λεωφόρο Συγγρού. Το χωρίο όπου η μόλις ασφαλοστρωμένη λεωφόρος αναφέρεται στο *Ελεύθερο πνεύμα*, συνδυασμένο με το ποίημα "Λεωφόρος Συγγρού 1930" του Σεφέρη, έκανε τον Θεοτοκά να επανέλθει στο θέμα το 1964 και να δώσει μια εξήγησή².

Το αυτοκίνητο, αναπόσπαστο όργανο για την κατάκτηση της ελληνικής φύσης: το αεροπλάνο πάνω από τον Παρθενώνα: μου ξαναέρχονται στο νου οι φουτουριστές. Οι φουτουριστές εννοούσαν να γκρεμίσουν τα μνημεία, τις βιβλιοθήκες, να καταστρέψουν τις αρχαιότητες, δίνοντας το παράδειγμα σε άλλες πρωτοπορίες όπως και στους υπερρεαλιστές. Ο Θεοτοκάς όμως που δεν έχει τάσεις τόσο ριζοσπαστικές όσο φαίνεται σε πρώτη όψη, αποβλέπει στο συγκεκριμένο: συνδυάζει το αεροπλάνο με τον Παρθενώνα. Ύστερα από όσα είπε για τη δύναμη της παράδοσης, ήταν επόμενο να μη ζητά την καταστροφή των μνημείων και των μουσείων.

Πρέπει σ' αυτό το σημείο να προσέξουμε επίσης και το θέμα της φυσικής ρώμης των νέων, βασικά της υγείας δηλαδή, που εδώ θεωρείται σαν δεδομένο αναπόσπαστο για την προκοπή της νέας γενιάς. Έχουμε σ' αυτό το σημείο την πρώτη συνειδητή αναφορά σε κάτι που θα αποτελέσει ένα σύνθημα για τη γενιά του Τριάντα, και που έρχεται σαν αυθόρμητη αντίδραση στη σωματική κακομοιριά της φιλάσθeneς και αναιμικής προηγούμενης γενιάς. Στη γενεαλογία των υγιών ηρώων του μυθιστορήματος της γενιάς θα συμβάλει και ο Θεοτοκάς με το *Αργώ*.

¹ Στο πρώτο μανιφέστο του φουτουρισμού (1909) ο Τ.Μ. Μαρινέτι δήλωνε: «Εμείς δηλώνουμε ότι το θαυμαστό μέρος του κόσμου πλουτίστηκε με μια καινούρια ομορφιά: την ομορφιά της ταχύτητας. Ένα αυτοκίνητο κούρσας με το καπό στολισμένο με χοντρούς σωλήνες σαν φίδια, με εκρηκτικό χνάτο [...], ένα αυτοκίνητο που μουγκρίζει και μοιάζει να τρέχει πάνω σε ένα πολυβόλο, είναι πιο όμορφο από τη Νίκη της Σαμοθράκης». Όταν ο Μαρινέτι επισκέφτη-

κε την Αθήνα, με μια φασιστική φουτουριστική εκδήλωση, το 1933, ο Θεοτοκάς σε ένα ανυπόγραφο σχόλιό του στο περιοδικό *Ιδέα* (Α', 1933, σ. 202-3) ειρωνεύτηκε την «ομορφιά της ταχύτητας» και τα αυτοκίνητα, εξηγώντας ότι είχε ξεπεραστεί πια «η λατρεία του μηχανισμού» που κι αυτή τελικά αποτελούσε μια απόπειρα να πνιγεί η «ατομική ελευθερία».

² Βλ. τώρα Γ. Θεοτοκάς και Γ. Σεφέρης, *Αλληλογραφία*, 1975, σ. 17-18. Στον ίδιο τόμο, σ. 136-38, δημοσιεύεται και το ποίημα του Σεφέρη "Λεωφόρος Συγγρού Β'", με ημερομηνία «25.11.1935», όπου βλέπουμε ότι η λεωφόρος χρησίμευε και για την άφιξη του Γεωργίου Β'.

Η δύσκολη τέχνη

14 «Οι σημερινές πνευματικές ανάγκες της Ελλάδας δεν επιτρέπουν πια την εύκολη εργασία του παλιού καλού καιρού», αποφαινεται ο Θεοτοκάς (1929, σ. 55). Μια σελίδα πρωύτερα ο ίδιος είχε δηλώσει ότι ο μοντερνισμός από μόνος του δεν ήταν αρκετός για να χειροκροτούμε ένα έργο. Με το να δηλώνει μια το ένα και μια το άλλο, ο Θεοτοκάς καταδικάζει την ευκολία σε όλες τις κατευθύνσεις, αναφερόμενος και στο παρελθόν και στο μέλλον. Δεν είναι εξάλλου ο πρώτος που επισημαίνει τον κίνδυνο της ευκολίας. Η προχειρότητα στα πολιτικά όσο και στα καλλιτεχνικά, η επιπολαιότητα, η υπαλαβή, η απάτη, η λογοκλοπή είναι ελαττώματα που οι πιο ευσυνείδητοι Έλληνες διανοούμενοι τα καταδίκασαν πάντοτε. Η προηγούμενη ποιητική γενιά, με την πρόφαση της ειλικρίνειας και της ακατανίκητης ανάγκης έκφρασης, είχε παρασυρθεί από την 'ευκολία' του αισθήματος, από την επιδερμική ευαισθησία και είχε προφασιστεί το άγχος της ζωής για την ατημέλεια του ύφους. Η τέχνη ήταν τώρα για τους νέους κάτι πιο βαθύ, μια πράξη υπεύθυνη, αποτέλεσμα μιας επιμονής πιο κοπιαστικής. Τον Καβάφη, που περιφρονούσε το 'αίσθημα' και την προχειρότητα, δεν τον είχαν ακόμη ανακαλύψει οι νέοι σε αυτή του τη διάσταση. Την αγνότητα του λόγου τη συνδέαν με τη φραστική απλότητα: μόνο που, αποδοκιμάζοντας την 'ευκολία', τραβούσαν ίσια προς την ερμητική εκδοχή της αμεσότητας του λόγου, ακολουθώντας την κατευθυντήρια Μαλαρμέ-Βαλερύ. Με τον ίδιο τρόπο που στην πολιτική οι αστοί της γενιάς του Τριάντα, για να αντισταθούν στη φτνή των κερδοσκοπών και των καπήλων, κλείνουν από αξιοπρέπεια σε μια στάση ανιδιοτέλειας και αποχής, οι λογοτέχνες τώρα, προκειμένου να διαλέξουν ένα νέο δρόμο για την ποίηση, αποφεύγουν το 'λυρισμό', την αισθηματολογία, το πρόχειρο γράψιμο και ζητούν καταφύγιο στον ελεφάντινο πύργο.

Όταν εμφανίστηκε η *Στροφή*, ο Παλαμάς έδωσε ιδιαίτερη προσοχή στο γεγονός ότι ο ποιητής της εφάρμοζε σ' αυτήν συστηματικά την αρχή της δυσκολίας. Αυθόρμητα ο Παλαμάς, περνώντας από τον ποιητή στον αναγνώστη, συσχετίζει το διάβημα αυτό του Σεφέρη με την προσπάθεια που απαιτεί αντίστοιχα το ποίημα από τον αναγνώστη. «Αλλά χρειάζεται να βοηθήση οπωσδήποτε και ο ποιητής το συνεργαζόμενο αναγνώστη ή ακροατή του», ειδοποιούσε ο Παλαμάς. «Όμως τα πράγματα εξελίσσονται, βγαίνουν από τα όρια τους. Οι αριστοκρατικοί στιχοπλέχτες της φυλής του Σεφέρη και τη βοήθεια αυτή δεν θεωρούν απαραίτητη. Είναι σαν να μην ζητούν ψήφους». (*Νέα Εστία*, 1931, και *Νέα Εστία*, ΜΣΤ', 1972, σ. 1563).

Αυτή η τελευταία λέξη, που έρχεται απροσδόκητα να μας θυμίσει έναν κόσμο δοσοληψίας περισσότερο παρά μια ανιδιοτελή σχέση ποιητή-αναγνώστη, μοιάζει, μες στην αφέλειά της, να βάζει το δάχτυλο στην πληγή του Σεφέρη. Αλλά δεν είναι η στιγμή να θίξουμε τη σχέση του Σεφέρη με το 'κοινό'. Θέλω μονάχα να υπενθυμίσω ότι ο Θεοτοκάς μιλώντας στα 1931 για τη *Στροφή*, έκανε λόγο για «δυσκολία» σε μια εντελώς αντίθετη εκτίμηση από του Παλαμά: η *Στροφή* «ξανοίγει προοπτικές προς μια τέχνη πιο έντονη και πιο μεστή, αλλά και πιο λιτή, πιο ανυστερή, πιο δύσκολη» (*Η Πρωία*, 16 Ιουνίου 1931 = Γ. Θεοτοκάς και Γ. Σεφέρης, *Αλληλογραφία*, 1975, σ. 180).

ΙΔΕΟΛΟΓΙΚΕΣ ΚΑΙ ΑΙΣΘΗΤΙΚΕΣ ΖΥΜΩΣΕΙΣ

Μαρτυρίες μιας νέας συνείδησης

15 Παρά το γεγονός ότι το *Ελεύθερο πνεύμα* του Θεοτοκά δεν αναγνωρίστηκε τη στιγμή της δημοσίευσής του από πολλούς νέους σαν 'μανιφέστο', και παρά το γεγονός ότι αμφισβητήθηκε αμέσως από τους καλιότερους λογοτέχνες και από τους ιδεολογικούς αντίπαλους, το κείμενο αυτό ωστόσο δεν έχει άλλο όμοίό του, που να μας δίνει όσο αυτό μια ολοκληρωμένη αυτοσυνείδηση της νέας ομάδας λογοτεχνών, που εμφανίζονται και προδιαγράφουν με τόση ασφάλεια τον προγραμματισμό τους για το μέλλον. Για τον ιδιαίτερο αυτό λόγο χρησιμοποίησα τούτο το ντοκουμέντο σαν αφορμή για μια πανοραμική ανασκόπηση της κατάστασης των γραμμάτων, όπως την έβλεπαν τότε μερικοί νέοι, και για μια βυθομέτρηση των φιλοδοξιών της γενιάς του Τριάντα στα πρώτα της φανερώματα.

Από τη στιγμή αυτή και πέρα θα διευρύνουμε την οπτική γωνία προς την κατεύθυνση της τότε πολιτισμικής πραγματικότητας, προσκομίζοντας μαρτυρίες που έρχονται και από άλλες κατευθύνσεις, δίχως όμως να εγκαταλείψουμε οριστικά τον Θεοτοκά, εφόσον τούτος ο συγγραφέας, μαζί με τον Τερζάκη, τον Σεφέρη, τον Καραντώνη, αποτελεί μία από τις πιο εκφραστικές και από πρώτο χέρι πηγές για την ανάλυσή μας, κυρίως επειδή δεν περιορίστηκε στη λογοτεχνική παραγωγή, αλλά την πλαισίωσε και με πλούσια αρθρογραφία.

Τι εννοούμε με 'γενιά του Τριάντα'

16 Με 'γενιά του Τριάντα', στο στενότερο νόημα, μπορούμε να εννοήσουμε, κάπως φειδωλά, τους νέους που συνεργάστηκαν στο περιο-