

Όλγα Μπεζαντάκου

Μουσικές πρακτικές στη νεοελληνική πεζογραφία

HERMENEUMATA. STUDIEN ZUR NEOGRÄZISTIK
Herausgegeben von Miltos Pehlivanos

Band 5

Όλγα Μπεζαντάκου

ΜΟΥΣΙΚΕΣ ΠΡΑΚΤΙΚΕΣ ΣΤΗ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗ ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ.

Η διακαλλιτεχνικότητα από τον συμβολισμό στον μοντερνισμό



© 2019 Edition Romiosini/CeMoG, Freie Universität Berlin. Alle Rechte vorbehalten.
Vertrieb und Gesamtherstellung: Epubli (www.epubli.de)
Satz und Layout: Kostas Kosmas/Center für Digitale Systeme, Freie Universität Berlin

Gesetzt aus Minion Pro
Umschlaggestaltung: Thanasis Georgiou, Yorgos Konstantinou

ISBN 978-3-946142-72-0
Printed in Germany

Online-Bibliothek der Edition Romiosini:
www.edition-romiosini.de

ΠΕΡΙΕΧΟΜΕΝΑ

ΠΡΟΛΟΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ.....	9	
ΒΡΑΧΥΓΡΑΦΙΕΣ, ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ, ΑΡΚΤΙΚΟΛΕΞΑ.....	11	
ΕΙΣΑΓΩΓΗ.....	13	
ΜΕΡΟΣ Α΄: Η ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΗ ΔΙΑΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟΤΗΤΑ.		
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1 ^ο : Η ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΗ ΔΙΑΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΟΙ ΓΡΑΜΜΑΤΟΛΟΓΙΚΕΣ ΣΠΟΥΔΕΣ.....		25
I. Caveat Comparator!: μεθοδολογικές προϋποθέσεις Η τυπολογία της μουσικολογοτεχνικής διακαλλιτεχνικότητας και τα προβλήματα του φορμαλισμού. 26		
II. Νέες κατευθύνσεις και απόπειρες ορισμού.....	37	
III. Από τη “γλωσσολογική στροφή” στην “κρίση της γλώσσας”.....	44	
ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2 ^ο : Η ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΗ ΔΙΑΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟΤΗΤΑ ΚΑΙ Η “ΚΡΙΣΗ ΤΗΣ ΓΛΩΣΣΑΣ”		55
I. Οι απαρχές της μουσικολογοτεχνικής διακαλλιτεχνικότητας: ο γερμανικός ρομαντισμός και η απόρριψη της “αισθητικής των συναισθημάτων”	55	
II. Ο γαλλικός συμβολισμός: από την “αξία της εκφραστικότητας” στη σιωπή.....	70	
III. Η υπέρβαση της “καθαρής ποίησης” και η “επανακάλυψη” της γλώσσας.....	92	

ΜΕΡΟΣ Β΄: ΤΟ “ΜΟΥΣΙΚΟ ΑΙΤΗΜΑ” ΤΗΣ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑΣ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1^ο: ΕΚΔΟΧΕΣ ΤΟΥ ΒΑΓΚΝΕΡΙΣΜΟΥ ΣΤΟΝ
ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟ ΑΙΣΘΗΤΙΚΟ ΛΟΓΟ: ΑΠΟ ΤΟΝ ΝΕΟΚΛΑΣΙΚΙΣΜΟ
ΣΤΗΝ “ΚΑΤΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΚΑΝΟΝΑ” (1862-1912)..... 107

- I. Οι αντιβαγκνερικές αφετηρίες.....107
- i. Ο Άγγελος Βλάχος και το αισθητικό πρότυπο του κλασικισμού107
 - ii. Ο Εμμανουήλ Ροΐδης και το πνεύμα του ορθολογισμού116
- II. Η “αλλαγή παραδείγματος” και το “γερμανικό πνεύμα”122
- i. Οι συνέπειες μιας “χρεωκοπίας”: ζητήματα ορολογίας122
 - ii. Η ποιητική της “ποιητικής πεζογραφίας”: ο βαγκνερισμός ως πεδίο προβολής..... 144

ΙΝΤΕΡΜΕΔΙΟ 1^ο: ΟΨΕΙΣ ΤΗΣ “NERVENKUNST”217

- I. Νικόλαος Επισκοπόπουλος: Το “ύφος της Παρακμής”217
- 1. “Ut dièse mineur”: Mondscheinsonate (Op. 13).....217
 - 2. *Άσμα Ασμάτων*..... 238
- II. Νίκος Καζαντζάκης: Η “υπεράνθρωπη” αναζήτηση του ρυθμού262
- 1. *Σπασμένες Ψυχές*..... 262

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2^ο: ΑΠΟ ΤΗΝ “ΜΕΛΟΔΙΕ ΙΝΙΝΤΕΡΡΟΜΠΥΕ” ΣΤΗΝ
“ΠΑΡΑΦΩΝΙΑ” ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ. Η ΣΥΝΕΧΕΙΑ ΚΑΙ ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΜΙΑΣ “ΠΑΛΑΙΑΣ
ΙΣΤΟΡΙΑΣ” ΣΤΟΝ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟ ΑΙΣΘΗΤΙΚΟ ΛΟΓΟ (1913-1939).....291

- I. Η “μουσική” του Henri Bergson και οι απόηχοι του συμβολισμού291
- i. Η “εσωτερική πεζογραφία” του μεσοπολέμου: ζητήματα περιοδολόγησης291
 - ii. Ο “προσυμβολιστής” Δημ. Βουτυράς στον κύκλο των “νεορομαντικών”.....305

ΙΝΤΕΡΜΕΔΙΟ 2^ο: ΤΟ ΦΘΙΝΟΠΩΡΟ ΤΟΥ Κ. ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΥ
 (“VARIATIONS ΣΕ ΓΝΩΣΤΟ ΘΕΜΑ”)341

- II. Απόπειρες υπέρβασης του συμβολισμού365
- i. Το νεοελληνικό μυθιστόρημα και μια παλαιά διαμάχη.....365

INTERMEDIΟ 3 ^ο : ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΕΣ “ΣΥΜΦΩΝΙΕΣ” ΣΤΟΝ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΟ	435
1. Στέλιος Ξεφλούδας: <i>Εσωτερική Συμφωνία</i>	435
2. Γιώργος Δέλιος: “Συμφωνία”	458
ii. Τα όρια του “μουσικού αιτήματος”	483
 CODA: Η ΟΡΙΣΤΙΚΗ ΑΠΩΛΕΙΑ ΤΟΥ “ΡΥΘΜΟΥ” ΚΑΙ ΤΑ ΟΡΙΑ ΤΗΣ ΓΛΩΣΣΑΣ ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΚΑΡΙΜΠΑΣ: <i>ΤΟ ΣΟΛΟ ΤΟΥ ΦΙΓΚΑΡΩ</i> (“ΤΟ JAZZ ΤΟΥ ΕΥΡΙΠΟΥ”)	513
 ΕΠΙΛΟΓΟΣ	533
 ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ	549
Αναφορές σε ελληνικά λογοτεχνικά έργα.....	549
Βιβλιογραφικές αναφορές	550
 ΕΠΙΜΕΤΡΟ	
Musikalische Verfahren in der neugriechischen Literatur. Intermedialität vom Symbolismus zum Modernismus	607
 ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΠΡΟΣΩΠΩΝ	613

ΠΡΟΛΟΓΙΚΟ ΣΗΜΕΙΩΜΑ

Η παρούσα μελέτη κατατέθηκε και υποστηρίχθηκε ως διδακτορική διατριβή στις 2 Οκτωβρίου 2017 στο Freie Universität Berlin (FU Berlin). Η μελέτη δεν θα είχε λάβει ποτέ αυτήν τη μορφή χωρίς την καθοριστική συμβολή και καθοδήγηση του επόπτη της διατριβής Καθ. Μίλτου Πεχλιβάνου (FU Berlin), στον οποίο οφείλω την απομάκρυνσή μου από τις αρχικές φορμαλιστικές τάσεις μου, την καλύτερη θεωρητική κατάρτισή μου και την προσπάθεια της γόνιμης, διαρκούς αμφισβήτησης του εύκολου και προφανούς. Τον ευχαριστώ για τις δημιουργικές συζητήσεις και την ηθική συμπαράσταση που μου προσέφερε καθ' όλη τη διάρκεια της μακροχρόνιας ενασχόλησής μου με τα ζητήματα της διδακτορικής μου έρευνας. Ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω επίσης στην συνεπόπτρια της διαδακτορικής διατριβής Καθ. Μαριλίζα Μητσού (LMU München), καθηγήτριά μου ήδη από τα χρόνια των μεταπτυχιακών σπουδών μου στο πανεπιστήμιο του Μονάχου. Της οφείλω την απόφαση της βαθύτερης ενασχόλησής μου με τις Νεοελληνικές Σπουδές και την ευχαριστώ για τις πάντα καιρίες υποδείξεις της, τη διάθεση να μοιραστεί μαζί μου τις πολύτιμες γνώσεις της και φυσικά για την ηθική στήριξη και την προτροπή να συνεχίσω την ακαδημαϊκή μου πορεία. Ευχαριστίες οφείλω και στα υπόλοιπα μέλη της εξεταστικής επιτροπής, στον Καθ. Ulrich Moennig (Universität Hamburg), στον ομότιμο καθηγητή Diether Reinsch (FU Berlin) και τον επιστημονικό συνεργάτη της Έδρας Νεοελληνικών Σπουδών του FU Berlin Κωνσταντίνο Κοσμά όχι μόνο για την προθυμία τους να συμμετάσχουν στην εξεταστική επιτροπή της διατριβής αλλά και για τις χρήσιμες υποδείξεις τους που συνδιαμόρφωσαν την τελική μορφή της μελέτης.

Επιμέρους κεφάλαια αυτής της μελέτης παρουσιάστηκαν προφορικά σε συνέδρια, ημερίδες και επιστημονικές συναντήσεις στο Βερολίνο, το Μόναχο, την Φρανκφούρτη, την Γρανάδα και τις Η.Π.Α. Ειδικότερα, η συμμετοχή μου στα colloquia στο Freie Universität Berlin καθώς και στις συναντήσεις της Γερμανικής Εταιρείας Νεοελληνικών

Σπουδών (Arbeitsgemeinschaft für Neogräzistik in Deutschland) και ιδιαίτερα οι συζητήσεις με τους συναδέλφους και τους συμφοιτητές μου Bart Soethaert, Marco Hillemann, Μαρία Ακριτίδου, Μιχαήλ Λιβαδιώτη, Αγγέλα Γιώτη και Νικόλα Πίσηση υπήρξαν εξαιρετικά γόνιμες εμπειρίες που συνέβαλαν καθοριστικά στην τελική διαμόρφωση των ερωτημάτων αλλά και των απαντήσεων που συγκροτούν την παρούσα μελέτη. Επιπλέον η συμμετοχή μου στο Seventh International Graduate Student Conference in Modern Greek Studies του προγράμματος Hellenic Studies του Princeton University τον Μάιο του 2015 με θέμα Works in Progress: New Approaches έπαιξε καταλυτικό ρόλο στην πορεία της διατριβής. Ευχαριστίες οφείλονται στον διευθυντή του Seeger Center for Hellenic Studies κ. Δημήτρη Γόντικα για τα ενθαρρυντικά του σχόλια και ιδιαίτερα στην κ. Έφη Ρέντζου, Associate Professor στο τμήμα Γαλλικής και Ιταλικής Φιλολογίας του Princeton, για τις βιβλιογραφικές υποδείξεις της που την εποχή εκείνη λειτούργησαν καθοριστικά για την εξέλιξη της έρευνάς μου. Ευχαριστίες οφείλω, τέλος, στο MIET και την κριτική επιτροπή απονομής του ετήσιου Βραβείου στη μνήμη του Παναγιώτη Μουλλά. Η βράβευση του άρθρου μου «Ο απόηχος της ‘μουσικής’ του Henri Bergson στο νεοελληνικό κριτικό λόγο του μεσοπολέμου: η ιδέα του nouveau romanisme» το 2015 λειτούργησε ως σημαντική ηθική και υλική στήριξη συμβάλλοντας καταλυτικά στην συνέχιση και την ολοκλήρωση της έρευνάς μου.

Η προοπτική της εξέτασης των σχέσεων της λογοτεχνίας με τη μουσική ανοίχτηκε μπροστά μου κατά τη διάρκεια ενός μεταπτυχιακού σεμιναρίου της Erika Greber στο τμήμα Γενικής και Συγκριτικής Γραμματολογίας του Πανεπιστημίου του Μονάχου. Στην Erika Greber που υπήρξε και η βασική επόπτρια της μεταπτυχιακής μου εργασίας με τίτλο *Λογοτεχνικές Σονάτες (Literarische Sonaten)* οφείλω πολλά και κυρίως την πρώτη γνωριμία μου με τα θεωρητικά εργαλεία των Συγκριτολογικών Σπουδών, αν και, δυστυχώς, είναι πλέον αδύνατον να την ευχαριστήσω προσωπικά.

Τέλος, ιδιαίτερες ευχαριστίες οφείλω στο Σαριπόλειο κληροδότημα του Ε.Κ.Π.Α, χωρίς την υλική στήριξη του οποίου δεν θα ήταν δυνατή η έναρξη αυτής της έρευνας. Τέλος θα ήθελα να ευχαριστήσω ξεχωριστά τους φίλους και προπάντων την οικογένειά μου, τους γονείς και την αδελφή μου, καθώς και τον σύντροφό μου Νίκο Πεγιούδη για την ηθική και υλική στήριξη που μου προσέφεραν και, κυρίως, για την ανοχή τους καθ' όλη την διάρκεια αυτής της μακράς και δημιουργικής πορείας. Αυτή η μελέτη είναι αφιερωμένη σ'εκείνους.

Βερολίνο, Απρίλιος 2019

ΒΡΑΧΥΓΡΑΦΙΕΣ, ΣΥΝΤΟΜΟΓΡΑΦΙΕΣ, ΑΡΚΤΙΚΟΛΕΞΑ

ΑΠΘ = Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

AUMLA = Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association

αυτ. = αυτόθι

βλ. = βλέπε

δ. δ. = διδακτορική διατριβή

ΕΚΠΑ = Εθνικό και Καποδιστριακό Πανεπιστήμιο Αθηνών

Ε.Λ.Ι.Α = Ελληνικό Λογοτεχνικό και Ιστορικό Αρχείο

επιμ. = επιμέλεια

εφ. = εφημερίδα

ιδ. = ιδιαίτερα

κ.ά = και άλλοι (άλλα)

κ.α. = και αλλού

κ.εξ. = και εξής

κεφ. = κεφάλαιο/α

μτφ. = μετάφραση

ΜΙΕΤ = Μορφωτικό Ίδρυμα Εθνικής Τραπέζης

ΠΕΚ = Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης

πρβ. = παράβαλε

π.χ. = παραδείγματος χάρη

σ./σσ. = σελίδα/σελίδες

ΣΩΒ = Σύλλογος προς διάδοσιν Ωφελίμων Βιβλίων

τ. = τόμος

τχ. = τεύχος

χ.ε. = χωρίς εκδότη

χ.χ. = χωρίς χρονολογία (έκδοσης)

PMLA = Publications of the Modern Language Association

PUF = Presses universitaires de France

Μέσα σε «..» εισαγωγικά παρατίθενται αποσπάσματα, εκφράσεις και όροι από πρωτογενείς πηγές που συνοδεύονται από την αντίστοιχη βιβλιογραφική παραπομπή. Τα ανωφερή “...” εισαγωγικά δηλώνουν όρους και έννοιες της συγγραφέως του βιβλίου αυτού που δεν απαντώνται απαραίτητα με ακριβώς αυτή τη μορφή στις πρωτογενείς πηγές αλλά είτε αποτελούν δική της ορολογία, είτε στηρίζονται στην ιστορική σημασία των λέξεων που διευκρινίζεται μέσα στο κείμενο. Όλα τα παραθέματα μονοτονίζονται αλλά τηρούν την ορθογραφία του πρωτοτύπου. Εκτός αν αναφέρεται διαφορετικά, στα παραθέματα τηρείται η έμφαση του πρωτοτύπου. Όπου δεν υπάρχει δημοσιευμένη ελληνική μετάφραση και όπου δεν κρίνεται σκόπιμη η μετάφραση για την ομαλή ροή του κειμένου, τα παραθέματα δίνονται στο πρωτότυπο. Τα πλήρη βιβλιογραφικά στοιχεία των ελληνικών λογοτεχνικών έργων, στα οποία παραπέμπουν οι συνοπτικές παραπομπές, είτε εντός του κειμένου, είτε στις υποσημειώσεις, καταγράφονται στη Βιβλιογραφία στο τέλος του βιβλίου.

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Στην αφετηρία οποιασδήποτε απόπειρας εξέτασης της μουσικής διακαλλιτεχνικής τάσης της πεζογραφίας τίθεται συνήθως το παρακάτω απόσπασμα από το 22^ο κεφάλαιο του μυθιστορήματος του Aldous Huxley *Point Counter Point* (1928). Σε αυτό ο κεντρικός ήρωας και εκκολαπτόμενος μυθιστοριογράφος Philip Quarles σημειώνει στο ημερολόγιό του τις ιδέες του σχετικά με ένα πειραματικό μυθιστόρημα που σχεδιάζει να συγγράψει. Μεταξύ αυτών συγκαταλέγεται και ό,τι αποκαλεί «musicalization of fiction»:

The musicalization of fiction. Not in the symbolist way, by subordinating sense to sound. [...] But on a larger scale, in the construction. [...] The change of moods, the abrupt transitions [...]. More interesting still the modulations, not merely from key to key, but from mood to mood. [...] In sets of variations the process is carried a step further. (Huxley, 1978 [1928], 301)

Το παραπάνω απόσπασμα αποτέλεσε για τους περισσότερους σύγχρονους ερευνητές τον *de facto* ορισμό της “μουσικοποιημένης” πεζογραφίας. Ακολούθως η “μουσικοποίηση της πεζογραφίας” θεωρείται από την πλειοψηφία της σύγχρονης κριτικής ως ένα κατ’ εξοχήν φαινόμενο του 20^{ού} αιώνα, μια «πολύ πρόσφατη απόπειρα διεύρυνσης των εκφραστικών δυνατοτήτων της πεζογραφίας μέσω της αναζήτησης νέων αφηγηματικών μοντέλων αντλημένων από ένα είδος τέχνης που θεωρούταν το πλέον απομακρυσμένο από τη μιμητική λειτουργία, η οποία παραδοσιακά αποδιδόταν στο μυθιστόρημα». (Prieto, 2002, 59) Σύμφωνα με το παραπάνω απόσπασμα, η διαφορά μεταξύ του “συμβολιστικού” και του “μοντερνιστικού” τρόπου «μουσικοποίησης» έγκειται στην

ταύτιση του πρώτου με τα προσωδιακά φαινόμενα και την ηχητική διάσταση των λέξεων και του δεύτερου με τις δομικές αναλογίες. Ο ορισμός που προτείνει ο ήρωας του Huxley, ωστόσο, δεν παύει να είναι ένα μετααφηγηματικό σχόλιο που λειτουργώντας σε συγκεκριμένα συμφραζόμενα εξυπηρετεί ειδικές ανάγκες και ως εκ τούτου δεν μπορεί να νοηθεί ως ένας καθολικός ορισμός της “μουσικοποιημένης” πεζογραφίας. Επομένως, αν και ο παραπάνω ορισμός μπορεί να λειτουργήσει ως χρήσιμο σημείο αφετηρίας για την ερμηνευτική προσέγγιση της “μουσικοποιημένης” πεζογραφίας, καθώς αναδεικνύει ένα κατ’ εξοχήν γνώρισμα του πεζογραφικού μοντερνισμού, τη συνειδητή ενασχόληση του πεζογράφου με τη δομή, τη γλώσσα και την υφή του λογοτεχνικού κειμένου, πρόκειται, εντούτοις, σε μεγάλο βαθμό για μια σχηματική διάκριση που, αν εκληφθεί ως μοναδική πυξίδα, ενέχει τον κίνδυνο περιορισμού της έρευνας σε αμιγώς φορμαλιστικές προσεγγίσεις.

Το ζήτημα για το ελληνικό παράδειγμα έθεσε πρώτος ο Peter Mackridge στις αρχές της δεκαετίας του ’80. Το 1985 στο άρθρο του «European Influences on the Greek Novel During the ’30s»¹ συγκαταλέγει τη “μουσικοποίηση” της πεζογραφίας στις «ευρωπαϊκές επιρροές» που δέχθηκαν οι Έλληνες μοντερνιστές πεζογράφοι στο πλαίσιο του αιτήματος ανανέωσης του είδους που εμφανίστηκε επιτακτικό στις αρχές της δεκαετίας του ’30. Εν πολλοίς η “μουσικοποίηση” εξετάζεται από τον Mackridge ως ένα φαινόμενο που αποτυπώνεται πρωτίστως στη μορφή και τη δομή των λογοτεχνικών κειμένων με πανομοιότυπο τρόπο, ανεξάρτητα από τις διαφορές και τα αισθητικά αιτήματα που χωρίζουν λ.χ. συγγραφείς όπως ο Θεοτοκάς και ο Ξεφλούδας. Λίγα χρόνια νωρίτερα ο Mackridge είχε αναφερθεί στο ζήτημα στην κατατοπιστική «Εισαγωγή» του στο μυθιστόρημα *Eroica* του Κοσμά Πολίτη επιχειρώντας να αποκωδικοποιήσει τους τρόπους, με τους οποίους επιτυγχάνεται η «μουσική σύνθεση» σε ένα μυθιστόρημα:

Η «μουσική σύνθεση» γνώρισε μεγάλη πέραση στο μυθιστόρημα του 1920 και του 1930 (τη χρησιμοποίησαν, μεταξύ άλλων, η Virginia Woolf κι ο Aldous Huxley), και στην Ελλάδα εμφανίζεται σε ορισμένα έργα του Θεοτοκά (*Αργώ*, 1933-36), του Στ. Ξεφλούδα (*Εσωτερική συμφωνία*, 1932), ακόμα και του Θεοτόκη (*Σκλάβοι στα δεσμά τους*, 1922). Η λεγόμενη «μουσική σύνθεση» είχε βασικά τρία συστατικά, κι ο συγγραφέας μπορούσε να χρησιμοποιήσει από το ένα μέχρι και τα τρία. Το πρώτο ήταν η διαίρεση ενός κειμένου σε μέρη, ανάλογα με τα μουσικά «μέρη» της σονάτας ή της συμφωνίας· κάθε μέρος είχε το δικό του «τέμπο» (π.χ.

1 Mackridge, 1985, 1-20.

allegro, andante, κλπ.), στο εσωτερικό του κάθε μέρους αναπτυσσόταν ένα ή δύο «θέματα», και μπορούσε το μέρος να παρουσιάσει μια «κυκλικότητα», δηλαδή την επιστροφή στο τέλος, του πρώτου «θέματος». Δεύτερο συστατικό ήταν η χρήση του «λάιτ-μοτίβ»: ένα πρόσωπο έλεγε την ίδια, δική του, κουβέντα, ή συνοδευόταν, σε κάθε εμφάνισή του από μια στερεότυπη φράση στην αφήγηση. Το τρίτο ήταν το «κοντραπόντο»: δύο ή περισσότερα «θέματα» «παίζονταν» ταυτόχρονα [...]. (Mackridge, 1991, νε').

Στο παραπάνω απόσπασμα καθίσταται εμφανές πως ο Mackridge ορίζει τη “μουσικοποιημένη” πεζογραφία ως το αποτέλεσμα της χρήσης συγκεκριμένων αφηγηματικών μεθόδων και τεχνικών, οι οποίες αντλούνται, κατά την κρίση του, από τη μουσική. Ωστόσο μια τέτοια προσέγγιση κρύβει σημαντικούς μεθοδολογικούς κινδύνους, αφού η διάθεση απομάκρυνσης από τη γραμμική αφήγηση μέσω της επανάληψης μοτίβων, εικόνων ή περιστατικών της πλοκής, που χαρακτηρίζει τα μυθιστορήματα που κατονομάζει ο Mackridge, μπορεί να αποτελεί ένα κατ’ εξοχήν γνώρισμα της μοντερνιστικής πεζογραφίας, ωστόσο δεν αρκεί για τη συμπερίληψή τους στα παραδείγματα “μουσικοποιημένης” πεζογραφίας. Επιπλέον τα παραδείγματα νεοελληνικής “μουσικοποιημένης” πεζογραφίας, που κατονομάζει ο Mackridge, αντλούνται αποκλειστικά από τη μεσοπολεμική περίοδο, μια μεθοδολογική γραμμή που αντικατοπτρίζει τη γενικότερη διάθεση ταύτισης των μοντερνιστικών τάσεων αποκλειστικά με τη “Γενιά του ’30”. Ωστόσο σήμερα γνωρίζουμε πως η επιθυμία για το μοντέρνο δεν αποτελεί προνόμιο της “Γενιάς του ’30”. Έτσι, στη λογική της προσπάθειας αφήγησης μιας ιστορίας επιμέρους εποχών της νεοελληνικής αισθητικής νεωτερικότητας² από τα τέλη του 19^{ου} αι. και εξής, που σε μεγάλο βαθμό αποτελεί η παρούσα μελέτη, η “μουσική” τάση της νεοελληνικής λογοτεχνίας πρέπει να ενταχθεί και να εξεταστεί στα συμφραζόμενα της εποχικής αυτοσυνειδησίας και της βίωσης της πολιτισμικής κρίσης που, στο ευρωπαϊκό παράδειγμα τουλάχιστον, οδήγησε στην ανάγκη δημιουργίας νέων, ανάλογων λογοτεχνικών μορφών. Η “μουσικοποίηση” της πεζογραφίας πρέπει, συνεπώς, να ερμηνευθεί ως μέρος της γενικότερης τάσης αμφισβήτησης της ορθολογιστικής αντίληψης του κόσμου, που κυριαρχεί και στην Ελλάδα από τα μέσα του 19^{ου} αι., και της αντικατάστασης της αξίας της αντικειμενικότητας από μια διαρκώς εντεινόμενη συνειδητοποίηση των στοιχείων εκείνων που συνθέτουν τη μοντέρνα εποχή.

2 Πεχλιβάνος, 2010, 65-78.

Η παρούσα μελέτη εξετάζει, έτσι, τη σχέση ανάμεσα στη μουσική και την πεζογραφία καλύπτοντας μια ευρεία χρονική περίοδο που εκτείνεται από το 1890 μέχρι το τέλος της δεκαετίας του 1930 και έχει ως στόχο κυρίως να επισημάνει και να ερμηνεύσει τους τρόπους, με τους οποίους η στροφή της νεοελληνικής λογοτεχνίας προς το μουσικό παράδειγμα λειτουργεί αφενός ως πεδίο προβολής ευρύτερων αιτημάτων και αφετέρου δημιουργεί νέα αφηγηματικά μοντέλα για επιλεγμένα, ενδεικτικά, πεζογραφήματα της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Το αντικείμενο της έρευνας τοποθετείται στο θεωρητικό πλαίσιο της μουσικολογοτεχνικής διακαλλιτεχνικότητας και ειδικότερα της “μουσικοποιημένης” πεζογραφίας, όπως η τελευταία αποκωδικοποιήθηκε από τον Werner Wolf στη μελέτη του *The Musicalization of fiction: A study in the theory and history of Intermediality* (1999). Σε συνάρτηση με την τυπολογία που εισήγαγε ο Wolf, η “μουσικοποιημένη” πεζογραφία εξετάζεται ως ειδική περίπτωση της μουσικολογοτεχνικής διακαλλιτεχνικότητας, δηλαδή ως συνειδητή απόπειρα μίμησης μουσικών τεχνικών και μορφών σε ένα αφηγηματικό κείμενο, η οποία πραγματώνεται με ποικίλους τρόπους. Το κριτήριο, βάσει του οποίου συγκροτείται το σώμα των “μουσικοποιημένων” αφηγηματικών κειμένων και το οποίο υιοθετούμε και εδώ, είναι η ενδοκειμενική θεματοποίηση της μουσικής στα υπό εξέταση λογοτεχνικά κείμενα ή στο παρακείμενο (para-text).³ Αυτή αποτελεί το απαραίτητο σημείο αφετηρίας για τον συγκριτολόγο υποδεικνύοντας πως η μουσική είναι δυνατόν να αναλάβει ρυθμιστικό ρόλο στη δομική οργάνωση του λογοτεχνικού κειμένου.⁴

Το γεγονός, ωστόσο, πως η “μουσικοποίηση” εντάσσεται στην παρούσα μελέτη στο γενικότερο πλαίσιο της αισθητικής νεοτερικότητας καθιστά απολύτως προβληματική την ενδεχόμενη πραγμάτευσή της αποκλειστικά ως ένα ζήτημα λογοτεχνικών τεχνικών, η διερεύνηση του οποίου θα εξαντλούνταν σε μια φορμαλιστική προσέγγιση. Ως εκ τούτου προϋπόθεση της γόνιμης μελέτης του ερευνητικού αυτού πεδίου δεν είναι μόνο η αποφυγή μιας ιμπρεσιονιστικής ερμηνείας, που θα κάνει κατάχρηση της μουσικής ορολογίας, αλλά και μιας φορμαλιστικής προσέγγισης, που θα περιορίζεται στη συγκρότηση μιας κοινής “διακαλλιτεχνικής γραμματικής”. Έτσι κρίνεται επιβεβλημένη η συμπερίληψη της ιστορικής προοπτικής, η ένταξη δηλαδή της έρευνας των σχέσεων μουσικής και λογοτεχνίας στο ευρύτερο ιδεολογικό, πολιτισμικό και αισθητικό πλαίσιο της εκάστοτε εποχής. Η “μουσική” τάση της λογοτεχνίας και η υιοθέτηση από αυτήν διαφόρων μοντέλων “μουσικοποίησης” νοείται και εξετάζεται επομένως στην παρούσα εργασία ως ένα διαχρονικό και δυναμικό φαινόμενο, που

3 Genette, 1996 [1982].

4 Πρβ. Αγγελάτος, 2005, 228.

παρακολουθεί και αφομοιώνει ποικίλες αισθητικές, πολιτισμικές και ιδεολογικές τάσεις.

Αν και οι διακαλλιτεχνικές σχέσεις μεταξύ της νεοελληνικής ποίησης και της μουσικής έχουν ήδη αποτελέσει αντικείμενο της σύγχρονης έρευνας,⁵ η “μουσικοποιημένη” πεζογραφία έχει σχεδόν εξ ολοκλήρου παραμεληθεί. Αυτή η έλλειψη συνδέεται με την ανεπαρκή έρευνα της υποδοχής στην Ελλάδα των προγραμματικά “μουσικών” καλλιτεχνικών ρευμάτων, όπως ο γαλλικός συμβολισμός και συγγενείς φιλοσοφικές και αισθητικές τάσεις, όπως ο βαγκνερισμός και ο μπερζονισμός, παρά την περιστασιακή υπόδειξη της σημασίας τους από τη σύγχρονη έρευνα.⁶ Η παρούσα μελέτη είναι, επομένως, μια προσπάθεια να εισαχθεί η μέχρι τώρα σε μεγάλο βαθμό ανεξερεύνητη έννοια, η θεωρία και η τυπολογία της διακαλλιτεχνικότητας στο πεδίο των Νεοελληνικών Σπουδών και παράλληλα να χρησιμοποιηθεί ως ένα πρωτότυπο συγκριτικό μεθοδολογικό εργαλείο προκειμένου να αναδειχθούν παραγνωρισμένες, αλλά κρίσιμες πτυχές της ελληνικής πρόσληψης των ευρωπαϊκών πνευματικών και καλλιτεχνικών τάσεων.

Καίριας σημασίας ως προς αυτό αποδεικνύεται ο ρόλος του “μουσικού αιτήματος”, δηλαδή της συνειδητής και εκφρασμένης ροπής λογοτεχνών και κριτικών προς το μουσικό παράδειγμα που καθορίζει τις ποικίλες σημασίες του όρου “μουσική” στις εκάστοτε περιόδους. Με αυτόν τον τρόπο μπορεί να αντιμετωπιστεί και το πρόβλημα της κατάχρησης των μουσικών όρων από την κριτική, μέσω της ιστορικοποίησης της χρήσης τους και της αναζήτησης των απαρχών του “μουσικού αιτήματος” της λογοτεχνίας. Επομένως, με τη συμπερίληψη της πολιτισμικής και ιστορικής οπτικής στη θεωρητική προσέγγιση του ζητήματος ένα κρίσιμο ερώτημα ανακύπτει: Ποιές σημασίες αποκτά ο όρος “μουσική” και κατ’ επέκταση η “μουσικοποίηση”, όταν απαντάται στο πλαίσιο του συνειδητά εκφρασμένου “μουσικού αιτήματος” της λογοτεχνίας; Προκειμένου να απαντηθεί αυτό το ερώτημα είναι απαραίτητη η διευρυμένη σύλληψη του όρου “μουσικοποίηση” σε σχέση με αυτήν που προτείνει ο Wolf, αλλά και ο Mackridge, καθώς το “μουσικό αίτημα” που εκφράζει ο αισθητικός και κριτικός λόγος προϋποθέτει όχι μόνο την πραγματική μουσική και ακολούθως συγκεκριμένες μουσικές φόρμες και τεχνικές, αλλά και τη “μουσική” ως αισθητική κατηγορία, που χρησιμοποιείται ως συνώνυμο της υπερβατικότητας, της ασάφειας και της ρευστότητας. Συνεπώς καίριας σημασίας στην ερμηνευτική προσέγγιση, που θα επιχειρήσουμε στην παρούσα μελέτη, είναι η αναγνώριση της ύπαρξης δύο άμεσα αλληλοεξαρτώμενων όψεων “μουσικοποίησης”. Η σύλλη-

5 Βλ. ενδεικτικά: Ταμπακάκη, 2011.

6 Για τον μπερζονισμό βλ. ενδεικτικά: Vitti, 1984. Για τον βαγκνερισμό βλ. Κατσιγιάννη, 2005, 105-112.

ψη της μουσικής ως μορφολογικής κατασκευής οδήγησε στην υιοθέτηση εκ μέρους της λογοτεχνίας συγκεκριμένων αφηγηματικών τεχνικών που προσιδιάζουν στη μουσική, κι αυτό προϋποθέτει την αμιγώς μεταφορική ερμηνεία της “μουσικής” ως υπερβατικής, ρευστής, μη αναπαραστατικής τέχνης. Αυτή είναι η ιδέα που κυρίως τροφοδότησε τη στροφή της πεζογραφίας στο μουσικό παράδειγμα μέσα στο πλαίσιο της γενικότερης αμφισβήτησης της ορθολογιστικής σύλληψης του κόσμου.

Βάσει των παραπάνω μπορούμε εξαγγελτικά να σημειώσουμε πως η στροφή της νεοελληνικής πεζογραφίας προς τη μουσική πηγάζει από την ανάγκη της αισθητικής ανανέωσης ενός ευρέως παραμελημένου είδους, που έως την τελευταία δεκαετία του 19^{ου} αι. σχετιζόταν στην αντίληψη της κριτικής λιγότερο ή περισσότερο κυρίως με την αναπαράσταση της εξωτερικής πραγματικότητας. Παράλληλα η κρίσιμη μεταβολή, που συνιστά η αισθητική στροφή της νεοελληνικής λογοτεχνίας προς τη μουσική, είναι το αναπόφευκτο αποτέλεσμα της υποδοχής των αντιορθολογιστικών φιλοσοφικών και αισθητικών τάσεων από τα τέλη του 19^{ου} αιώνα και εξής, με σημείο αφετηρίας τη δεξίωση του γαλλικού συμβολισμού στην Ελλάδα. Οι δύο παραπάνω θέσεις σχηματίζουν το κοινό έδαφος για την εξέταση των διαφόρων λειτουργιών της μουσικής, όχι μόνο ως αφηγηματικού μοντέλου αλλά και ως αισθητικής κατηγορίας μέσα σε ποικίλα αισθητικά, ιστορικά και πολιτισμικά πλαίσια.

Οι παραπάνω διαπιστώσεις, που οδηγούν στην ανάγκη της συμπερίληψης της μεταφορικής σημασίας του στοιχείου του “μουσικού” στο πλαίσιο του “μουσικού αιτήματος”, δημιούργησαν τη βεβαιότητα πως δεν είναι δυνατόν να περιοριστεί η έρευνα αποκλειστικά στην περίπτωση της πεζογραφίας. Η μελέτη προϋποθέτει ως εκ τούτου τη διευρυμένη σύλληψη των ορίων ποίησης και πεζογραφίας. Ακολούθως κατά την ερμηνευτική προσέγγιση του “μουσικού αιτήματος” και των λογοτεχνικών πραγματώσεων του επανεξετάζονται ασαφείς γραμματολογικές κατηγορίες, όπως η “λυρική” ή “ποιητική” πεζογραφία, μέσω της εξέτασης της μετεξέλιξής τους στην πορεία της ιστορίας της νεοελληνικής λογοτεχνίας με την παράλληλη απόπειρα αποσαφήνισης των ποικίλων ορισμών του “ποιητικού” στοιχείου της πεζογραφίας. Το νεοελληνικό αίτημα της μείξης των λογοτεχνικών ειδών, που έχει αποτέλεσει εντωμεταξύ αντικείμενο αξιολογών μελετών και διδακτορικών διατριβών, προσεγγίζεται εδώ ως κατ’ εξοχήν συναφές με τη διπλή όψη της “μουσικής” τάσης της πεζογραφίας. Η εισαγωγή του ποιητικού στοιχείου στην πεζογραφία –από το πεζό ποίημα στο “ποιητικό μυθιστορημα”– εξετάζεται στην προκειμένη μελέτη ως προσπάθεια δημιουργίας μιας νέας λογοτεχνικής έκφρασης, στον πυρήνα της οποίας τίθεται η διάθεση ανατροπής ή καταστολής του αφηγη-

ματικού και περιγραφικού στοιχείου, που παραδοσιακά χαρακτηρίζει την πεζογραφία.⁷ Συνεπώς είναι ζωτικής σημασίας για την έρευνα της “μουσικής” τάσης της πεζογραφίας η συμπερίληψη και η παράλληλη παρακολούθηση –όπου αυτή κρίνεται αναγκαία– του “μουσικού αιτήματος” της ποίησης. Μια φιλόδοξη απόπειρα επαναπροσέγγισης του ζητήματος της σχέσης ποίησης και πεζογραφίας μέσω της μουσικολογοτεχνικής διακαλλιτεχνικότητας, ανάλογη με αυτή που επιχειρείται εδώ, θα παρακολουθούσε την εξέλιξη του είδους της μη αναπαραστατικής πεζογραφίας από το “ύφος της Παρακμής” του Huysmans και τον “εσωτερικό μονόλογο” του Dujardin έως τους πολυφωνικούς *Les Faux-Monnayeurs* του Gide και την “καθαρή μουσική” του *Finnegans Wake* του Joyce σε συνάρτηση με τη γέννηση του μοντέρνου πεζού ποιήματος, το “μουσικό αίτημα” της συμβολιστικής ποίησης, την “καθαρή” ποιητική μορφή των Mallarmé και Valéry και τη φουτουριστική ηχητική ποίηση. Μια τέτοια προσέγγιση θα αναδείκνυε ως κοινή συνισταμένη όλων των παραπάνω αισθητικών εκδηλώσεων και τάσεων την πρόκληση των ειδολογικών ορίων, της γλώσσας αλλά και –πρωτίστως– του ίδιου του νοήματος.

Το ευρύτερο ιστορικό και θεωρητικό πλαίσιο, μέσα στο οποίο εντάσσεται και εξετάζεται η μουσική διακαλλιτεχνική τάση της νεοελληνικής πεζογραφίας, είναι αυτό που έχει καθιερωθεί με τον δημοφιλή αφορισμό *ut musica poesis*, για να περιγράψει μια ουσιώδη μεταβολή στην ιεραρχία των τεχνών, που έλαβε χώρα γύρω στα 1800: Την αντικατάσταση της ζωγραφικής ως τέχνης-προτύπου (*ut pictura poesis*) από τη μουσική.⁸ Η μεταβολή αυτή που αποκρυσταλλώθηκε την περίοδο του γερμανικού, κυρίως, ρομαντισμού, δεν είχε μόνο ως αποτέλεσμα την αναγωγή της μουσικής σε ποιητολογικό παράδειγμα για τη λογοτεχνία αλλά και συνολικά τη δημιουργία μιας εντελώς νέας καλλιτεχνικής αντίληψης. Στον πυρήνα αυτής της μεταβολής τίθεται η εγκατάλειψη της αρχής της μίμησης κατά την εποχή του ρομαντισμού. Όπως σημειώνει ο Abrams στη θεμελιώδη μελέτη του με τον εύγλωττο τίτλο *Ο Καθρέφτης και το Φως*, «η μουσική, που είναι από τη φύση της ο αδύναμος κρίκος της αλυσίδας στη θεωρία της μίμησης [...], ήταν η πρώτη τέχνη που αποκόπηκε από τη μιμητική αρχή με ευρεία κριτική συναίνεση». (Abrams, 2001, 181) Ταυτόχρονα σε συνάρτηση με την παραπάνω παρατήρηση ο Abrams σημειώνει πως κατά την περίοδο του γερμανικού ρομαντισμού «έγιναν απόπειρες να αποδοθούν στη λογοτεχνία κατηγορίες της μουσικής, με την αντικατάσταση των δομικών αρχών της πλοκής και της αφήγησης από συμφωνικές φόρμες». (Abrams, 2001, 185) Οι δύο παραπάνω παρατηρήσεις του Abrams σχετικά

7 Scott, 1978, 361. Για τους σκοπούς της παρούσας μελέτης αποτελεί πολύ σημαντική προεργασία η διδακτορική διατριβή της Άννας Κατσιγιάννη για το πεζό ποίημα στη νεοελληνική γραμματεία: Κατσιγιάννη, 2001.

8 Βλ. ενδεικτικά: Vajda, 2001, 475-488.

με τη διττή λειτουργία της μουσικής ως προτύπου για τη λογοτεχνία ανταποκρίνονται στη βασική μεθοδολογική γραμμή που ακολουθείται στην παρούσα εργασία και εντοπίζεται στην ανάγκη συμπερίληψης στην ερμηνευτική προσέγγιση και των δύο όψεων “μουσικοποίησης”.

Προσβλέποντας, έτσι, στη μεγαλύτερη δυνατή αποσαφήνιση του θεωρητικού πλαισίου, μέσα στο οποίο τοποθετείται η προβληματική της μουσικής διακαλλιτεχνικής τάσης της λογοτεχνίας, θέτουμε στο επίκεντρο το ζήτημα της αναζήτησης, ήδη κατά την εποχή του γερμανικού ρομαντισμού, μιας νέας λογοτεχνικής έκφρασης με πρότυπο τη μουσική. Στην αφετηρία του παραπάνω θεωρητικού προβληματισμού τίθεται η διαπίστωση πως απέναντι στις ορθολογιστικού προσανατολισμού αισθητικές θεωρίες του 17^{ου} και του 18^{ου} αι. η ρομαντική ανατροπή έγκειται στην ανάδυση του έντονου σκεπτικισμού απέναντι στις εκφραστικές δυνατότητες της γλώσσας, συνειδητοποίηση που οδήγησε σε ό,τι έχει καθιερωθεί σήμερα από τη γερμανόφωνη κυρίως κριτική ως «τόπος του άφατου» (Unsaybarkeitstropos).⁹ Η διαμόρφωση του “τόπου του άφατου”, σε συνδυασμό με την πλήρη μεταβολή στο πρίσμα θέασης της μη αναπαραστατικής υπόστασης της ενόργανης μουσικής και την ανάδειξή της ως “αυτόνομης μορφής” ήδη στα τέλη του 18^{ου} αι., άνοιξε τον δρόμο στην έκφραση του “μουσικού αιτήματος” της λογοτεχνίας, προετοιμάζοντας το έδαφος για τη φορμαλιστική στροφή της μοντερνιστικής λογοτεχνίας, τη συνειδητή δηλαδή ενασχόληση των λογοτεχνών με τη μορφή και την υφή του λογοτεχνικού κειμένου και ταυτόχρονα την ανάγκη διεύρυνσης των ορίων της γλώσσας, της έκφρασης και ακολούθως και της ίδιας της λογοτεχνίας. Η μουσική, έτσι, ως η πλέον μη αναπαραστατική τέχνη καθίσταται στη συνέχεια η τέχνη πρότυπο για όλες εκείνες τις πνευματικές τάσεις, που λειτουργώντας ως «προσωπεία» της αισθητικής νεοτερικότητας¹⁰ αντέδρασαν με τη δημιουργία νέων καλλιτεχνικών μορφών απέναντι στην ορθολογιστική σύλληψη και ερμηνεία του κόσμου.

Με βασικό άξονα τις δύο όψεις της “μουσικοποίησης” εξετάζονται στο δεύτερο μέρος της προκείμενης μελέτης οι προϋποθέσεις και οι εκφάνσεις της “μουσικής” τάσης της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Επιχειρείται δηλαδή η ανάδειξη και η ερμηνεία των ευρύτερων αισθητικών, ιδεολογικών αιτημάτων και των πολιτισμικών συνθηκών, που ευνόησαν και καλλιέργησαν την τάση της νεοελληνικής λογοτεχνίας να πλησιάζει μιαν άλλη τέχνη και δη τη μουσική οδηγώντας εν τέλει στην αναγωγή της σε ποιητολογικό παράδειγμα. Η τοποθέτηση των απαρχών του “μουσικού αιτήματος” της νεοελληνι-

9 Βλ. ενδεικτικά: Valk, 2008.

10 Calinescu, 1987.

κής λογοτεχνίας στις αρχές της τελευταίας δεκαετίας του 19^{ου} αι. επιβάλλεται από την υποδοχή δύο πνευματικών τάσεων που εν τέλει καθόρισαν τον αισθητικό προσανατολισμό της λογοτεχνίας κατά τη δεκαετία αυτή: του γαλλικού συμβολισμού και του νιτσεϊσμού. Κοινή συνισταμένη αποτελεί η παράλληλη και άμεσα εξαρτώμενη από τις παραπάνω πνευματικές εκδηλώσεις παρουσία του βαγκνερισμού, του πλέον ισχυρού μουσικού παραδείγματος, το οποίο άσκησε τέτοια επίδραση στη λογοτεχνία –σε πανευρωπαϊκό επίπεδο–, ώστε δημιούργησε ίσως την ισχυρότερη διακαλλιτεχνική τάση στην ιστορία της λογοτεχνίας. Με την υποδοχή του νιτσεϊσμού από την ελληνική διανοήση ο Wagner ανάγεται σε εκφραστή μιας αναθεωρημένης εικόνας της αρχαιότητας, που τίθεται στον αντίποδα της κλασικιστικής οπτικής που όρισε η «edle Einfalt und stille Grösse» του Winkelmann προσφέροντας στους Έλληνες διανοούμενους τη δυνατότητα σύνδεσής τους με το ένδοξο παρελθόν και ταυτόχρονα αποδέσμευσης από την άγονη αρχαιολατρία και προγονοπληξία του παρελθόντος.

Την υποχώρηση της νιτσεϊκής επιρροής και του βαγκνερισμού κατά την πρώτη μεσοπολεμική δεκαετία διαδέχθηκε η ανάδειξη μιας άλλης ισχυρής αντιορθολογιστικής φιλοσοφικής τάσης που στο ευρωπαϊκό και ακολούθως και στο νεοελληνικό πεδίο διαδραμάτισε κυρίαρχο ρόλο στη στροφή της λογοτεχνίας προς τον “εσωτερικό κόσμο”. Ο μπερξονισμός σχετίζεται πράγματι με την ύστερη φάση του συμβολισμού και τα πρώτα ίχνη του αγγλοσαξονικού μοντερνισμού στην Ελλάδα συμβάλλοντας σημαντικά στη φαινομενική μετάβαση της νεοελληνικής “μουσικοποιημένης” λογοτεχνίας από τον συμβολισμό στον μοντερνισμό. Η μπερξονική θεωρία περί “εσωτερικού χρόνου” όχι μόνο ενίσχυσε το αίτημα της απομάκρυνσης από την εξωτερική πραγματικότητα και της απόδοσης της “εσωτερικότητας”, αλλά και τροφοδότησε τη νεοελληνική κριτική –ήδη κατά την πρώτη μεσοπολεμική δεκαετία– με ένα πλήθος μουσικών μεταφορών με κυριότερη εκείνη της “αδιάκοπης μελωδίας”. Η τελευταία χρησιμοποιήθηκε κατά κόρον από λογοτέχνες και κριτικούς κατά τη δεύτερη μεσοπολεμική δεκαετία, για να περιγράψει μια νέα αφηγηματική μορφή που απορρίπτει τις συμβάσεις του ρεαλιστικού μυθιστορήματος και που στις αναζητήσεις της νεοελληνικής κριτικής ταυτίστηκε κάποτε με τη ροή της συνείδησης στο παράδειγμα της Woolf και του Joyce.

Τέλος, η εκ των υστέρων παράλληλη σύνδεση της συνειρμικής γραφής, η οποία χαρακτηρίζεται από την απουσία λογικής οργάνωσης και ορίστηκε από τον Γάλλο βαγκνεριστή Édouard Dujardin ως «εσωτερικός μονόλογος», με τη μουσική αλλά και τη λειτουργία του υποσυνείδητου αποτελεί για τους σκοπούς της προκειμένης μελέτης μια πολύ χρήσιμη αφετηρία για την κατάδειξη της ανοχής της μεσοπολεμικής ελληνικής

κριτικής απέναντι στις μοντερνιστικές αφηγηματικές τεχνικές και τους διακαλλιτεχνικούς πειραματισμούς με τα όρια της γλώσσας και του νοήματος. Οι γνωστές αντιστάσεις που συνάντησε ο υπερρεαλισμός, η αυτόματη γραφή αλλά και ο φουτουρισμός στον ελληνικό πνευματικό χώρο αναδεικνύουν ταυτόχρονα και το όριο στη λειτουργία που, κατά την ελληνική κριτική, πρέπει να επιτελεί το στοιχείο του “μουσικού” στη λογοτεχνία.

Μεταξύ των επιμέρους κεφαλαίων του δεύτερου μέρους εν είδει μουσικών “ιντερμεδίων” τοποθετούνται εμβόλιμα και εξετάζονται λογοτεχνικές απόπειρες μορφολογικής ανανέωσης της πεζογραφίας βάσει επιλεγμένων, αντιπροσωπευτικών και πάντως όχι εξαντλητικών παραδειγμάτων της νεοελληνικής πεζογραφίας που διατρέχουν την προς εξέταση περίοδο, πεζογραφημάτων δηλαδή που δημοσιεύθηκαν από το 1893 έως το 1939. Τα επιλεγμένα παραδείγματα –είτε διηγήματα, είτε μυθιστορήματα– αποτελούν κατά την κρίση μας χαρακτηριστικά παραδείγματα προσπαθειών αφηγηματικής “μουσικοποίησης”, τα οποία διαφωτίζουν τις πτυχές του νεοελληνικού “μουσικού αιτήματος” που εξετάζονται στο δεύτερο μέρος και ταυτόχρονα αποσαφηνίζουν τα όρια και τις αντιστάσεις που χαρακτηρίζουν την υποδοχή των μοντερνιστικών αφηγηματικών τεχνικών, όπως είναι η ροή της συνειδησης και η συνειρμική γραφή. Επιπλέον θα πρέπει να καταστεί σαφές πως για την επιλογή των προς εξέταση λογοτεχνικών κειμένων τηρήθηκε το κριτήριο της θεματοποίησης της μουσικής είτε ενδοκειμενικά είτε στο παρακείμενο. Επομένως θα πρέπει να τονίσουμε εισαγωγικά πως ο σκοπός μας δεν είναι η συνολική εξέταση της μοντερνιστικής νεοελληνικής πεζογραφίας και ως εκ τούτου στην παρούσα μελέτη δεν συμπεριλαμβάνονται πεζογραφήματα, στα οποία εντούτοις συνειδητά καλλιεργήθηκαν μοντερνιστικοί αφηγηματικοί τρόποι, όπως είναι οι *Δύσκολες Νύχτες* (1938) της Μέλπωσ Αξιώτη, η *Διασπορά* (1930) του Γιάννη Μπεράτη ή *Ο Ανδρέας Δημακούδης* (1935) του Νίκου Γαβριήλ Πεντζίκη.

Η παρούσα εργασία αποτελεί συνεπώς μια απόπειρα επαναπροσέγγισης του αιτήματος της – μορφολογικής πρωτίστως – ανανέωσης της νεοελληνικής πεζογραφίας και των αντιστοίχων πραγματώσεων του μέσα στο χρονικό πλαίσιο που ορίζει η ελληνική’ υποδοχή ποικίλων πνευματικών τάσεων από την εμφάνιση του συμβολισμού την τελευταία δεκαετία του 19^{ου} αι. έως την υποδοχή των λογοτεχνικών πρωτοποριών στα τέλη της δεκαετίας του ’30. Με βασικό εργαλείο τη μουσική διακαλλιτεχνικότητα η εργασία επιχειρεί να αναδείξει τις προϋποθέσεις, τα όρια και τις αντιστάσεις της νεοελληνικής διάνοησης απέναντι στις αντιορθολογιστικές τάσεις από τα μέσα του 19^{ου} αι. και εξής και υπό αυτό το πρίσμα η προκείμενη μελέτη

προσβλέπει σε μια συνθετική και διαχρονική θεώρηση του ζητήματος συνομιλώντας ταυτόχρονα με επιμέρους πρόσφατες αξιολογες μελέτες που ασχολήθηκαν επισταμένως λ.χ. με το ζήτημα της λογοτεχνικής Παρακμής ή την υποδοχή του ευρωπαϊκού μοντερνισμού από τη “Γενιά του ’30”¹¹ ευελπιστώντας να εμπλουτίσει ή να φωτίσει με νέα μεθοδολογικά εργαλεία το ερευνητικό πεδίο των Νεοελληνικών Σπουδών.

11 Για την ελληνική υποδοχή του συμβολισμού και της παρακμής βλ ενδεικτικά: Γλυτζουρής, 2009, και Μαθιόπουλος, 2005. Για την υποδοχή του ευρωπαϊκού μοντερνισμού από την Γενιά του ’30 βλ. Chiarpone, 2006 και 2009.

ΜΕΡΟΣ Α
Η ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΗ ΔΙΑΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟΤΗΤΑ
ΑΠΟ ΤΗ ΘΕΩΡΙΑ ΤΗΣ ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ ΣΤΗΝ ΙΣΤΟΡΙΑ
ΤΩΝ ΙΔΕΩΝ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1^ο

Η ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΗ ΔΙΑΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟΤΗΤΑ ΚΑΙ ΟΙ ΓΡΑΜΜΑΤΟΛΟΓΙΚΕΣ ΣΠΟΥΔΕΣ

Η ένταξη της μουσικολογοτεχνικής διακαλλιτεχνικότητας¹² στο πεδίο έρευνας των σύγχρονων συγκριτολογικών σπουδών θεωρείται το αποτέλεσμα μιας ουσιώδους μεταβολής, που σημειώθηκε στον επιστημονικό αυτό κλάδο αμέσως μετά το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου. Η ανάπτυξη των συγκριτολογικών σπουδών στις ΗΠΑ την εποχή εκείνη, είχε ως αποτέλεσμα τη μετατόπιση ή ορθότερα τη διεύρυνση του ερευνητικού ενδιαφέροντος και σε περιοχές, που είχε αποκλείσει η έως τότε κυρίαρχη γαλλική σχολή. Η απομάκρυνση έτσι από το μεθοδολογικό θετικισμό και τη λογική του αίτιου-αιτιατού, που μοιραία περιόριζε το έργο του συγκριτολόγου αποκλειστικά στη μελέτη κειμένων με διαπιστωμένες ιστορικές σχέσεις και στην ανίχνευση συγκεκριμένων επιδράσεων, επέτρεψε την επέκταση των συγκρίσεων και σε λογοτεχνικά φαινόμενα που, αν και δεν έχουν ιστορικά διαπιστωμένες σχέσεις μεταξύ τους, παρουσιάζουν ομοιότητες και αναλογίες.¹³ Από τη στιγμή της θεμελίωσής τους ως ξεχωριστού κλάδου των συγκριτολογικών σπουδών οι μουσικολογοτεχνικές σπουδές επιχειρούν, έως και σήμερα, να αναπτύξουν μια μεθοδολογία για τη μελέτη των διακαλλιτεχνικών σχέσεων μουσικής και λογοτεχνίας, προσπάθεια που επιστέγασε η ίδρυση το 1997 του *International Association for Word and Music Studies (WMA)*, με σκοπό την προώθηση της διεπιστημονικής ακαδημαϊκής έρευνας των αμφίδρομων σχέσεων μεταξύ λογοτεχνίας, γλώσσας και μουσικής.

12 Εδώ χρησιμοποιούμε τον όρο «διακαλλιτεχνικότητα» χωρίς να διακρίνουμε μεταξύ του παλαιότερου όρου «interart» και του νεότερου «intermediality», που συμπεριλαμβάνει και τέχνες που χρησιμοποιούν περισσότερα σημειωτικά συστήματα (λ.χ. κινηματογράφος). Η διάκριση αυτή, αν και σημαντική, δεν επηρεάζει τη μεθοδολογική προσέγγιση που ακολουθούμε στην παρούσα μελέτη. Βλ σχετικά: Wolf, 1999, 39 κ. εξ.

13 Βλ. σχετικά: Αγγελάτος, 2005, 223-235.

I. Caveat Comparator!: μεθοδολογικές προϋποθέσεις

Η τυπολογία της μουσικολογοτεχνικής διακαλλιτεχνικότητας και τα προβλήματα του φορμαλισμού

Ο Αμερικανός συγκριτολόγος και θεμελιωτής των σύγχρονων μουσικολογοτεχνικών σπουδών στις ΗΠΑ Calvin S. Brown, μια εικοσαετία σχεδόν μετά τη δημοσίευση της σημαίνουσας μελέτης του *Music and Literature: A Comparison of the Arts* (1948), επιχειρώντας έναν απολογισμό και μια πρώτη εκτίμηση της κατάστασης, στην οποία βρέθηκε η έρευνα της μουσικολογοτεχνικής διακαλλιτεχνικότητας κατά τις τελευταίες δύο δεκαετίες, επισήμανε: α) την έλλειψη οργανωμένης και συστηματικής έρευνας, η οποία περιοριζόταν ακόμη στις μεμονωμένες προσπάθειες ενός μικρού αριθμού μελετητών και β) την απουσία μιας συγκεκριμένης μεθοδολογικής γραμμής. Αυτή η καθ'όλα προβληματική κατάσταση, όπως τη σκιαγραφεί ο Brown στο εν λόγω άρθρο του, που δημοσιεύθηκε το 1970 στο *Yearbook of Comparative and General Literature*,¹⁴ είχε κατά τον ίδιο μια πολύ σοβαρή συνέπεια: την ανοχή απέναντι στις “ερασιτεχνικές” ερμηνευτικές προσεγγίσεις, που ακολουθούσαν περισσότερο τα χνάρια της ιμπρεσιονιστικής κριτικής και λιγότερο της σοβαρής και τεκμηριωμένης επιστημονικής έρευνας. Ο Brown επικαλείται αυτήν την «ατυχή», όπως την ονομάζει, αλλά και επικίνδυνη για το μέλλον των μουσικολογοτεχνικών σπουδών τάση, προκειμένου να θέσει μια βασική μεθοδολογική προϋπόθεση-παρακαταθήκη για τον συγκριτολόγο του μέλλοντος. Η αφετηρία των σοβαρών προβλημάτων που αντιμετωπίζει η έρευνα της μουσικολογοτεχνικής διακαλλιτεχνικότητας εντοπίζεται από τον Brown στη μεθοδολογική παγίδα που συνιστά η άκριτη και ελαφρά τη καρδία χρήση μουσικών όρων από κριτικούς, ιστορικούς και θεωρητικούς της λογοτεχνίας. Η δυσaréσκεια απέναντι στις “ερασιτεχνικές” προσεγγίσεις, που κυριαρχούσαν στο πεδίο των μουσικολογοτεχνικών σχέσεων, δεν είναι βέβαια άσχετη με τη γενικότερη έλλειψη ανοχής απέναντι στην ιμπρεσιονιστική λογοτεχνική κριτική, που γέννησε τον στρουκτουραλισμό.

Το πρόβλημα είχε ήδη εντοπιστεί στις αρχές της δεκαετίας του '40, οπότε και εμφανίστηκε επιτακτική η ανάγκη αυστηρής οριοθέτησης του πεδίου έρευνας των σχέσεων μουσικής και λογοτεχνίας μέσω της κατασκευής ενός συστήματος κατευθυντήριων αρχών, που θα περιορίζουν την άκριτη χρήση μουσικών όρων κατά την ερμηνευτική προσέγγιση του ζητήματος των μουσικολογοτεχνικών διακαλλιτεχνικών σχέσεων. Σε αυτό το πλαίσιο εντάσσεται η πρόταση του Welles που το 1941 κλείνοντας τη διάλεξή του με θέμα «The Parallelism between Literature and the Arts» επιστούσε την προσοχή

14 Brown, 1970, 5-25.

της συγκριτολογικής έρευνας στον σεβασμό της διαφορετικότητας της κάθε τέχνης και ως εκ τούτου στην αποφυγή της αλόγιστης μεταφοράς των όρων της μουσικής στην περιοχή της ποίησης κατά την ερμηνευτική προσέγγιση της τελευταίας:

The task of art historians in the widest sense, including historians of literature and of music, is to evolve a descriptive set of terms in each art, based on the specific characteristics of each art. Thus poetry today needs a new poetics, a technique of analysis which cannot be arrived at by simple transfer or adaptation of terms from fine arts. (Wellek, 1941, 62)

Χωρίς να απομακρυνόμαστε από τη σημειολογική προσέγγιση των τεχνών («an attempt to reduce all the arts to branches of semiology»), ο Wellek θεωρεί πως οι χρησιμοποιούμενοι όροι πρέπει να διακρίνονται βάσει των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών της κάθε τέχνης. Την ίδια θέση απέναντι στο ζήτημα των διακαλλιτεχνικών σχέσεων θα επαναλάβει ο Wellek από κοινού με τον Warren το 1949 στο *Theory of Literature*. Υπό την επιρροή των θεωρητικών κατευθύνσεων του Ρωσικού Φορμαλισμού και της Σχολής της Πράγας, καθώς και της Νέας Κριτικής, οι συγγραφείς αυτής της εμβληματικής *Θεωρίας της Λογοτεχνίας* επιχείρησαν έναν αυστηρό αλλά καίριο διαχωρισμό:

Whether poetry can achieve the effects of music seems more doubtful, though it is a widely held view that it can. “Musicality” in verse, closely analyzed, turns out to be something entirely different from “melody” in music: it means an arrangement of phonetic patterns, an avoidance of accumulations of consonants, or simply the presence of certain rhythmical effects. With such romantic poets as Tieck and, later, Verlaine, the attempts to achieve musical effects are largely attempts to suppress the meaning structure of verse, to avoid logical constructions, to stress connotations rather than denotations. Yet blurred outlines, vagueness of meaning, and illogicality are not, in a literal sense, “musical” at all. Literary imitations of musical structures like leitmotiv, the sonata or symphonic form seem to be more concrete; but it is hard to see why repetitive motifs or a certain contrasting and balancing of moods, though by avowed intention imitative of musical composition, are not essentially the familiar literary devices of recurrence, contrast, and the like which are common to all the arts. (Wellek/Warren, 1949, 126)

Στο παραπάνω απόσπασμα διαφαίνεται η ανάγκη διαχωρισμού της μεταφορικής χρήσης της “μουσικής” από τη μουσικότητα της ποίησης, που αποτελεί προϊόν των προσωδιακών φαινομένων. Οι όροι «μουσικός» ή «μουσικότητα» μπορεί επομένως σύμφωνα με τους Αμερικανούς συγκριτολόγους να σημαίνουν τα «θολά περιγράμματα», την «ασάφεια του νοήματος» και το «παράλογο», όταν χρησιμοποιούνται από τους λογοτέχνες, ωστόσο οι Wellek και Warren, δεν αναγνωρίζουν την ορθότητα της χρήσης των παραπάνω όρων προκειμένου να δηλωθούν οι παραπάνω έννοιες. Το ίδιο ισχύει όμως και για περισσότερο συγκεκριμένες μουσικές τεχνικές ή φόρμες όπως το Leitmotiv, η σονάτα, η αντίστιξη και η φούγκα, αφού αυτές συχνά χρησιμοποιούνται για να περιγράψουν τεχνικές όπως η επανάληψη και η αντίθεση, οι οποίες όμως είναι κοινές σε όλες τις τέχνες.

Τις ίδιες θέσεις σχετικά με την ανάγκη αυστηρού διαχωρισμού μεταξύ της μεταφορικής σημασίας των μουσικών όρων στα συμφραζόμενα της λογοτεχνίας και της σημασίας τους στα συμφραζόμενα της μουσικής εξέφρασε ο Brown την ίδια περίοδο:

Since many terms have exact meanings in music, and also extended, symbolical, or sometimes merely vague general or literary applications, the study of musico-literary relationships has been considerably obscured by those who play fast and loose with their terms ‘calling in ambiguity of language to promote confusion of thought’. Two words will easily illustrate the difficulty: both harmony and melody are often applied, in a very inexact way, to the sound of poetry, and conclusions about the connections between poetry and music are sometimes drawn from the alleged existence of these elements in both arts. With most writers, however, the two words, as applied to poetry, are interchangeable. It is clear that, if they mean the same thing, they are not being used in their musical sense, and any parallels drawn between the arts on the basis of such a terminology are at best only bad puns. (Brown 1944, 92)

Αν και οι παραπάνω παρατηρήσεις των Wellek/Warren και Brown δεν είναι καθόλου αβάσιμες και η έλλειψη ανοχής απέναντι στις ιμπρεσιονιστικές κριτικές προσεγγίσεις της μουσικολογοτεχνικής διακαλλιτεχνικότητας, που βασίστηκαν στον υποκειμενικό σχολιασμό του κριτικού, μοιάζει απολύτως δικαιολογημένη, η λύση που ο Brown πρότεινε τέσσερα χρόνια αργότερα στη μελέτη του *Music and Literature: A Comparison of the Arts* (1948) μοιάζει κάθε άλλο παρά καθησυχαστική:

When we consider that the ‘melody’ of a poem and its ‘harmony’ means the same thing, we realize that when these words are applied to poetry they mean something quite different from their musical significance. In order to avoid any mere confusion of words, I shall use terms like harmony and melody only in their strict musical sense. (Brown, 1948, 39)

Η μελέτη του Brown διατηρεί έως και σήμερα τη μεγάλη σημασία της, καθώς αποτελεί την πρώτη συστηματική προσπάθεια ερμηνευτικής προσέγγισης συγκεκριμένων παραδειγμάτων αφηγηματικής “μουσικοποίησης”. Είναι σημαντικό, πάντως, να υπογραμμιστεί εδώ πως ο Brown πράγματι αποκλείει από τη μελέτη του μουσικούς όρους, όπως “αρμονία”, “μελωδία” κλπ., και περιορίζεται αποκλειστικά σε συγκεκριμένες μουσικές φόρμες ή τεχνικές, όπως το Leitmotiv, η αντίστιξη, η σονάτα και η φούγκα.

Μια πλειάδα θεωρητικών της λογοτεχνίας, που αφιερώθηκαν στο ζήτημα των διακαλλιτεχνικών σχέσεων μεταξύ μουσικής και λογοτεχνίας, παραλαμβάνοντας τη σκυτάλη από τον Brown, έθεσαν στο επίκεντρο του επιστημονικού ενδιαφέροντος το “πρόβλημα” της κατάχρησης των μουσικών όρων τόσο από τη λογοτεχνική κριτική, όσο όμως και από τους ίδιους τους λογοτέχνες. Ο καθηγητής Γερμανικής και Συγκριτικής Λογοτεχνίας στο Dartmouth College, Steven Paul Scher ήταν εκείνος που έδωσε αποφασιστική ώθηση στην έρευνα των αμφίδρομων σχέσεων μουσικής και λογοτεχνίας ή αλλιώς στην εξερεύνηση αυτής της για τις συγκριτολογικές σπουδές «μεθοριακής περιοχής», περιγράφοντας το 1984 εύγλωττα ότι σήμερα –τρεις δεκαετίες μετά– έχει καθιερωθεί ως “διακαλλιτεχνικότητα”. Σε εκείνον τον από κάθε άποψη εμβληματικό για τη –γερμανόφωνη τουλάχιστον– διακαλλιτεχνική έρευνα συλλογικό τόμο με τίτλο *Literatur und Musik: Zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes* (1984) ο Scher επιχειρώντας να χαρτογραφήσει αυτήν την πρόσφατα τότε επιστημονικά νομιμοποιημένη ερευνητική περιοχή έκανε λόγο – με αρκετά μεγάλη δόση απαισιοδοξίας – για μια «no man’s land» μεταξύ δύο μεμονωμένων επιστημονικών πεδίων – της φιλολογίας και της μουσικολογίας –, τα οποία από πρώτη άποψη έμοιαζαν δυσγεφύρωτα κυρίως λόγω της απουσίας των εξειδικευμένων γνώσεων, που απαιτεί η συγκριτολογική μελέτη των δύο τεχνών. Υπό αυτό το πρίσμα αναγνώριζε την ευχέρεια λιγότερο του φιλόλογου και περισσότερο του μουσικολόγου να εισχωρήσει και να εξερευνήσει αυτήν την «ουδέτερη ζώνη» μέσα από παγιωμένα και μάλλον λιγότερο “σκοτεινά” διακαλλιτεχνικά είδη, όπως είναι το Lied, η όπερα ή το ορατόριο, όπου ελαχιστοποιείται ο όποιος κίνδυνος επιστημονικού “ερασιτεχνισμού”. Το πρόβλημα επομένως εντοπίζεται ουσιαστικά κυρίως όταν το κατ’ εξοχήν αντικείμενο έρευνας είναι η λογοτεχνία:

I believe that systematic comparisons between the arts can indeed be fruitful and can contribute toward a better understanding of the basic aesthetic principles applicable to more than just one art form. But it must be conceded that a sceptical attitude toward interart parallels is to some extent justifiable. I see the major reason for such scepticism in the lack of a clearly defined critical terminology and in the predilection of some critics for a set of terms based on little more than metaphorical impressionism. Particularly in discussions of possible correspondences between literature and music, critics often seem to abandon all restraint in matters of appropriate linguistic usage and succumb to the Dionysian, demonic power of music. The result is terminological chaos, usually in the form of inexact, indiscriminating and often highly idiosyncratic borrowings form a vocabulary which properly belongs to musical analysis: and appellations such as melody, harmony, counterpoint, cadence, orchestration, syncopation, and modulation abound. Representative of the confusion [...] are those all too frequent instances when the terms 'musical', 'musicality', and the 'music of poetry' find their way into literary criticism. (Scher, 1972, 38)

Ο Scher μέσω της παραπάνω καίριας τοποθέτησης έθεσε το 1972 ρητά το ερώτημα που έως τότε απασχολούσε τους απανταχού συγκριτολόγους-ερευνητές της μουσικολογο-τεχνικής διακαλλιτεχνικότητας: «How meaningful is 'Musical' in literary criticism?» για να καταλήξει –απηχώντας την πρόταση του Brown– στην ακόλουθη, μάλλον παράδοξη, λύση:

I suggest, therefore, that the adjective 'musical' be left to be employed by the poets, and that in criticism we stay away from it, unless we specifically refer to literary phenomena which have to do with some aspect of actual music. I propose that in the place of 'musicality' or 'musical' in the sentimental, impressionistic sense, we simply refer to the acoustic or phonetic quality of poetry or prose. (Scher, 1972, 55)

Στην προσπάθεια του να θέσει στέρεες μεθοδολογικές βάσεις στο νέο ερευνητικό πεδίο και να εξαλείψει την κατάχρηση των μουσικών μεταφορών από τον κριτικό λόγο, ο Scher ανέλαβε ο ίδιος να φέρει εις πέρας την ανάπτυξη μιας «ευκρινώς καθορισμένης

ορολογίας» για τη μελέτη των μουσικολογοτεχνικών διακαλλιτεχνικών σχέσεων. Στον σκοπό αυτό ήταν αφιερωμένη η εργασία του Γερμανού συγκριτολόγου με τίτλο «Literature and Music» που συμπεριλήφθηκε στον τόμο *Interrelations of Literature* (1982) υπό την επιμέλεια του *The Modern Language Association of America*.¹⁵ Στην αναμφισβήτητα σημαντική για την εξέλιξη των μουσικολογοτεχνικών σπουδών εργασία του αυτή, ο Scher διέκρινε τρεις θεμελιώδεις μορφές μουσικολογοτεχνικής διακαλλιτεχνικότητας, τις οποίες όρισε ως εξής: 1. Μουσική και Λογοτεχνία, 2. Λογοτεχνία στη Μουσική και 3. Μουσική στη Λογοτεχνία. Η πρώτη κατηγορία του Scher αναφέρεται στην περίπτωση, κατά την οποία και τα δύο μέσα συνυπάρχουν σε ένα έργο τέχνης εξαρχής. Στην κατηγορία αυτή υπάγονται όλα τα είδη φωνητικής μουσικής όπως η όπερα, το Lied, η χορωδιακή μουσική και η μελοποιημένη ποίηση, όπου και τα δύο μέσα είναι εξίσου κυρίαρχα. Η δεύτερη κατηγορία εκπροσωπείται από την προγραμματική μουσική (χαρακτηριστικό παράδειγμα το συμφωνικό ποίημα) που έχει περιγραφικό ή διηγηματικό χαρακτήρα και είναι εμπνευσμένη από ένα πρόγραμμα, δηλαδή μια εξω-μουσική ιδέα που σημειώνεται συνήθως στον τίτλο και μερικές φορές περιγράφεται με επεξηγηματικά σχόλια. Εδώ η μουσική αποτελεί το κυρίαρχο μέσο και η λογοτεχνία το δευτερεύον. Στον αντίθετο πόλο τίθεται η τρίτη κατηγορία, στην οποία υπάγεται και η “μουσικοποίηση” της πεζογραφίας. Σε αυτήν η λογοτεχνία αποτελεί το κυρίαρχο μέσο, ενώ η μουσική προστίθεται σε αυτήν και υπάρχει συγκεκαλυμμένη παίζοντας τον ρόλο του δευτερεύοντος μέσου. Το κυρίαρχο μέσο εμφανίζεται με τα τυπικά μορφολογικά χαρακτηριστικά του, ενώ το μη κυρίαρχο μέσο δεν παρουσιάζεται με τη χαρακτηριστική τυπική μορφή του –εν προκειμένω με νότες–, αλλά περισσότερο ως σημείο αναφοράς.

Η σημαντικότερη συμβολή στο ερευνητικό πεδίο της μουσικολογοτεχνικής διακαλλιτεχνικότητας και ειδικότερα στο ερευνητικό αντικείμενο που εμπίπτει στην κατηγορία «Μουσική στη Λογοτεχνία», προήλθε ωστόσο από τον Werner Wolf, καθηγητή από το 1994 στην έδρα Αγγλικής και Γενικής Λογοτεχνίας στο Πανεπιστήμιο του Graz και ιδρυτικό μέλος της Εταιρίας Μουσικολογοτεχνικών Σπουδών. Ο Werner Wolf στη μελέτη του *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality* (1999) επικεντρώθηκε, όπως διαφαίνεται και στον τίτλο της μελέτης του, αποκλειστικά στη διακαλλιτεχνική σχέση μουσικής και πεζογραφίας. Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός πως η εργασία του Wolf αποτελεί την πρώτη συστηματική μελέτη για το ζήτημα, που εκδίδεται μια πεντηκονταετία μετά την κυκλοφορία της μονογραφίας του Calvin Brown. Η αφετηρία του προβληματισμού του Wolf παραμένει πάντως η ίδια:

15 Scher, 1982, 225-250. Βλ και την ανακοίνωση του Scher στο πρώτο διεθνές συνέδριο που οργάνωσε η νεοσύστατη τότε Εταιρία Μουσικολογοτεχνικών Σπουδών το 1997 στο Graz της Αυστρίας: «Melopoetics Revisited: Reflections on Theorizing Word and Music Studies»: Scher, 1999, 9-24.

[...] one can hardly avoid the suspicion that musical metaphors, instead of being used of heuristic purposes, frequently only serve the purpose of laudatory ornaments of a critical discourse. What is even more deplorable, the tendency towards applying musical terms indiscriminately and often without foundation in the described text threatens to discredit the enterprise of studies of musicoliterary intermediality in a general way. (Wolf, 1999, 71)

Ο Wolf υιοθέτησε την τυπολογία του Scher εμπλουτίζοντάς την με νέα χαρακτηριστικά και, φυσικά, κανόνες. Συγκεκριμένα συνδύασε τις τρεις παραπάνω κατηγορίες μουσικολογοτεχνικής διακαλλιτεχνικότητας με ένα ακόμα κριτήριο που αναφέρεται στην «ποιότητα» των διακαλλιτεχνικών μορφών, δηλαδή τη διάκριση ανάμεσα σε «άμεση» και «έμμεση» διακαλλιτεχνικότητα. Έτσι η πρώτη κατηγορία του Scher ταυτίζεται με την άμεση διακαλλιτεχνικότητα, εφόσον σε αυτήν την περίπτωση χρησιμοποιούνται τόσο γλωσσικά, όσο και μουσικά σημαίνοντα. Αντίθετα οι δύο άλλες κατηγορίες του Scher ανταποκρίνονται στην περίπτωση της έμμεσης διακαλλιτεχνικότητας, η οποία περιγράφει τις σχέσεις ανάμεσα σε ένα μη κυρίαρχο και ένα κυρίαρχο μέσο. Η κατηγορία «Λογοτεχνία στη Μουσική» εμπίπτει στο πεδίο έρευνας της μουσικολογίας, ενώ η αντίστροφη κατηγορία της «Μουσικής στη Λογοτεχνία» αποτελεί αντικείμενο έρευνας της επιστήμης της φιλολογίας.

Στην προσπάθειά του να ορίσει την έννοια της “μουσικοποιημένης” πεζογραφίας, ο Wolf ανατρέχει στο δίπολο «διήγηση» και «μίμηση» και δανείζεται τη διάκριση μεταξύ «showing» και «telling», που υιοθέτησε ο Genette στο βιβλίο του *Figures III* και η αφηγηματολογία του στρουκτουραλισμού από τον Percy Lubbock και το *The Craft of Fiction* (1922).¹⁶ Αντίστοιχα ο Wolf εντάσσει την υποκατηγορία «Μουσική στη Λογοτεχνία» στο σχήμα του Genette και επισημαίνει ότι η παρουσία της μουσικής στην πεζογραφία μπορεί να πάρει τις εξής δύο μορφές, οι οποίες μπορεί να εμφανίζονται ταυτόχρονα: α. Θεματοποίηση της μουσικής (Thematisierung im Modus des ‘telling’), η οποία ανιχνεύεται είτε ενδοκειμενικά είτε παρακειμενικά και δεν επηρεάζει καθόλου τη μορφή του λογοτεχνικού κειμένου. β. «Δραματοποίηση» ή «μίμηση» της μουσικής (Inszenierung im Modus des ‘showing’), η οποία συνιστά, κατά τον Wolf, την αντίθετη μορφή της άμεσης θεματοποίησης και είναι αποκλειστικά αυτή που ο Wolf ταυτίζει με τη «μουσικοποίηση».¹⁷ Η “μουσικοποίηση” ενός λογοτεχνικού κειμένου

16 Βλ. Genette, 1972, και Lubbock, 1957 [1921].

17 Wolf, 1999, 51-67.

συνίσταται επομένως στο ότι το δευτερεύον μέσο, η μουσική, λειτουργεί πρωτίστως στο επίπεδο του *discours* επηρεάζοντας τη συντακτική και γραμματική οργάνωση του λογοτεχνικού κειμένου ή ενός μέρους αυτού, έτσι ώστε το κυρίαρχο μέσο, η λογοτεχνία, να δίνει – σύμφωνα με τον Wolf – την εντύπωση μιας μιμητικής αναπαράστασης της μουσικής.

Ο Wolf στη συνέχεια διακρίνει τις εξής μορφές “μουσικοποίησης”, οι οποίες μπορεί να εμφανίζονται σε ένα αφηγηματικό κείμενο και συνδυαστικά: Η «λεκτική μουσική» (*word music*) στοχεύει στη «λεκτική μίμηση του μουσικού ήχου» και δίνει στον δέκτη την εντύπωση της παρουσίας της μουσικής στο λογοτεχνικό κείμενο, εκμεταλλευόμενη την ακουστική διάσταση των γλωσσικών σημασιολογικών. Τη δεύτερη μορφή “μουσικοποίησης” συγκροτούν «οι δομικές και μορφολογικές αναλογίες», οι οποίες λειτουργούν τόσο στο φωνολογικό και συντακτικό, όσο και στο σημασιολογικό επίπεδο, αφού επηρεάζουν τα σημασιόμενα του κειμένου και τη δομή που προκύπτει από τον συνδυασμό τους, ενώ τα γλωσσικά σημαίνοντα επηρεάζονται εξίσου. Η δεύτερη μορφή αφηγηματικής “μουσικοποίησης” βασίζεται επομένως στην εκμετάλλευση των δομικών ομοιοτήτων της λογοτεχνίας και της μουσικής και εντοπίζεται στον τρόπο διάταξης του κειμένου, στον διαχωρισμό του σε κεφάλαια, παραγράφους ή στροφές, στις επαναλήψεις θεμάτων ή μοτίβων, που είναι δηλωτικές μουσικών μορφών ή τεχνικών. Η τρίτη, τέλος, μορφή “μουσικοποίησης” συνίσταται σε ό,τι ο Wolf αποκαλεί «*imaginary content analogies*». Αυτός ο όρος χρησιμοποιείται από τον Wolf, για να περιγράψει ουσιαστικά ένα είδος “μετάφρασης” του “περιεχομένου” της μουσικής στη γλώσσα. Ο συγγραφέας αποδίδει δηλαδή, συνήθως μέσω ποιητικού, λυρικού ή συνειρμικού λόγου, ό,τι θα αποτελούσε, κατά την κρίση του, το “περιεχόμενο” της μουσικής.¹⁸

Η μελέτη του Wolf είναι αφιερωμένη στην αναζήτηση «δεικτών μουσικοποίησης», ή «πρακτικών οδηγιών», έτσι ώστε να «νομιμοποιηθεί η χρήση μουσικών όρων από τον ερευνητή κατά την περιγραφή του λογοτεχνικού έργου» (Wolf, 1999, 72). Η κυριότερη προσφορά της μελέτης του Wolf έγκειται στην υπόδειξη των μουσικών αναφορών, που περιέχει το ίδιο το προς ερμηνεία κείμενο, ως του απαραίτητου σημείου αφετηρίας για την αναζήτηση διακαλλιτεχνικών αναλογιών μεταξύ μουσικής και λογοτεχνίας:

Hence the ‘musicalization of fiction’ is a special case of covert intermedial imitation: the imitation of music in a narrative text. [...] the mentioning of music or musical terms always plays an (at least indicative) role

18 αυτ.

in musicalized texts; however, if we want to speak of a musicalization that deserves this name, there must be more than a mere thematization of music [...] It consists in an (in most cases) intentional shaping of the *discourse* (affecting, e.g. the linguistic material, the formal arrangement or structure of the narrative, and the imagery used) and sometimes also of the *histoire* (the content structure of the narrative), so that verifiable or at least convincingly identifiable ‘iconic’ similarities or analogies to (a work of) music or to effects produced by it emerge in the fictional text. [...] In addition, the specification that similarities or analogies to music be verifiable or at least convincingly identifiable in the fictional text has to be made in order to exclude misleading suggestions of a musicalization, [...] and would not justify musical metaphors in a critical description. (Wolf, 1999, 51-53)

Η τυπολογία των Scher και Wolf αναμφίβολα προσφέρει μια γόνιμη αφετηρία για τον ερευνητή των σχέσεων μουσικής και λογοτεχνίας. Είναι κυρίως η διάκριση μεταξύ των τριών εκφάνσεων της μουσικολογοτεχνικής διακαλλιτεχνικότητας που λειτουργεί ως πυξίδα, εφόσον αυτή συμβάλλει κατ’ αρχάς στην ασφαλή οριοθέτηση του πεδίου, προϋπόθεση εντελώς απαραίτητη, για να μπορέσει ο ερευνητής να επιλέξει, να περιορίσει και τέλος να καθορίσει το ερευνητικό υλικό και ακολούθως να θέσει τα κατάλληλα ερωτήματα.

Παρ’ όλα αυτά, στα παραπάνω χρήσιμα μοντέλα εντοπίζεται ένα κοινό μεθοδολογικό σφάλμα: Η πρόταση του κριτηρίου της επαλήθευσης και συνακόλουθα η αναγωγή της αναζήτησης μορφολογικών αναλογιών μεταξύ μουσικής και λογοτεχνίας σε αυτοσκοπό, οδηγεί σε μια αγωνιώδη προσπάθεια ορισμού της “μουσικοποίησης” η οποία καταλήγει ουσιαστικά στη σύνταξη διακαλλιτεχνικών γραμματικών και συντακτικών κανόνων, η τήρηση ή η απόκλιση από τους οποίους καθορίζει κάθε φορά και την επιτυχία ή την αποτυχία αντίστοιχα της εκάστοτε απόπειρας αφηγηματικής “μουσικοποίησης”. Το αποτέλεσμα είναι η συνεχής προσπάθεια καθορισμού του πεδίου, όπως αποδεικνύει άλλωστε και ο τίτλος του δεύτερου συλλογικού τόμου *Word and Music Studies: Essays on the Song Cycle and on Defining the Field*, που επιμελήθηκαν από κοινού οι Walter Bernhart, Steven Paul Scher και Werner Wolf και περιλαμβάνει τις ανακοινώσεις του δεύτερου διεθνούς συνεδρίου αφιερωμένου στις Μουσικολογοτεχνικές Σπουδές που οργανώθηκε στην πόλη Ann Arbor του Michigan το 1999. Το σοβαρότερο μεθοδολογικό σφάλμα των παραπάνω δοκιμών ορισμού και καθορισμού του πεδίου έγκειται

ωστόσο στο γεγονός πως η πρόταξη του κριτηρίου της επαλήθευσης επεκτείνεται στην εξέταση του αισθητικού και κριτικού λόγου των ίδιων των λογοτεχνών με αποτέλεσμα να μην τοποθετείται η “κατάχρηση” των μουσικών όρων μέσα στα ιστορικά τους συμφραζόμενα.

Ο Brown, ενδεικτικά, εστιάζει στις άμεσες συγκρίσεις μεταξύ μουσικών και λογοτεχνικών τεχνικών, και εφόσον δίνει σπανίως τη δέουσα προσοχή στα ευρύτερα αισθητικά, ιστορικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα, μέσα στα οποία εντάσσεται η χρήση των μουσικών όρων και μεταφορών, τα λογοτεχνικά έργα κρίνονται συνήθως ανεπαρκή ως προς την επίτευξη της εγγύτητας με τη μουσική. Παραλείποντας εν ολίγοις να δει πως μια αναφορά ή όρος που προέρχεται από μια άλλη μορφή τέχνης αποτελεί συχνά ένα μέσο, το οποίο χρησιμοποιεί ο πεζογράφος ή ο ποιητής, για να εκφράσει ή να υποδηλώσει κάτι για το δικό του έργο ή να εκφράσει ένα ευρύτερο αισθητικό αίτημα, ο Brown οδηγήθηκε συχνά σε παράλογες διαπιστώσεις, όπως όταν λ.χ. «επέπληξε» τον Mallarmé «for getting by with forced analogies and false logic which would be instantly challenged if presented in a less ingratiating fashion»¹⁹ ή τον Valéry στο ακόλουθο απόσπασμα από ένα κριτικό άρθρο:

All this led to [Valéry's] being uncritical of his own notions. To take a very simple example, one of his jottings [...] states: ‘Il est impossible d'écouter en entier un morceau de musique, car si la dixième note (ajoutée aux 9 autres) me dit quelque chose, je perds la onzième’. This is apparently supposed to be a particularity which he has discovered in music, but if we substitute words for notes, it will apply equally well or badly to a poem – or an invitation to dinner. This sort of freedom to ignore, or to force, analogies is fundamental in his thought and arises constantly in his discussions of music and poetry²⁰

Παρόλο που οι Scher και Wolf δεν υποπίπτουν σε τέτοιου είδους μεθοδολογικά σφάλματα, επιμένουν στις μελέτες τους να αναζητούν μία προς μία τις αναλογίες μεταξύ λογοτεχνικής και μουσικής δομής στοχεύοντας εν τέλει να διαπιστώσουν αν και κατά πόσο η λογοτεχνία «μεταμορφώνεται» επιτυχώς σε μουσική:

19 Εδώ όπως παρατίθεται στο: Bernhard, 2000, 115-129.

20 Στην κριτική για τη μελέτη του Brian Stimpson, *Paul Valéry and Music. A Study of the Technique of Composition in Valéry's Poetry* (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1984), στο *Comparative Literature* 38 (1986), 376.

a presence of music in the signification of a text which seems to stem from some kind of transformation of music into literature. The verbal text appears to be or become, to a certain extent, similar to music or to effects connected with certain compositions, and we get the impression of experiencing music 'through' the text. (Wolf 1999, 55)

Μολονότι ο Wolf στη μελέτη *The musicalization of fiction* (1999) επιχειρεί να φωτίσει ποικίλα αφηγηματικά μοντέλα “μουσικοποίησης” διακρίνοντας διαφορετικές “εποχές” αφηγηματικής “μουσικοποίησης” από τον ρομαντισμό έως τον μεταμοντερνισμό, η προσέγγισή του παραμένει σε πολύ μεγάλο βαθμό ανιστορική, καθώς μένει προσηλωμένος σε κειμενοκεντρικές αναλύσεις και εκ του σύνεγγυς αναγνώσεις που έχουν ως αφετηρία το κριτήριο της επαλήθευσης ή τον έλεγχο της “καταλληλότητας” και ακολούθως θέτουν στο επίκεντρο του προβληματισμού το ερώτημα αν ένα συγκεκριμένο λογοτεχνικό αφηγηματικό κείμενο (π.χ. το κεφάλαιο «Sirens» από το *Ulysses* του Joyce) μιμείται ικανοποιητικά μια μουσική φόρμα (π.χ. φούγκα). Τα προβλήματα της προσέγγισής του Wolf απηχούνται στο απλουστευτικό και αρκετά βεβιασμένο συμπέρασμα, στο οποίο καταλήγει εντοπίζοντας την κοινή λειτουργία της αφηγηματικής “μουσικοποίησης” ως μέσου αποκατάστασης της αφηγηματικής ενότητας και συνοχής που είχε θέσει εν αμφιβόλω ο μοντερνισμός.²¹ Επιπλέον, αντιμετωπίζοντας, όπως οι Brown και Scher, τη μουσική και τη λογοτεχνία ως δύο εντελώς ξεχωριστές μορφές καλλιτεχνικής έκφρασης, ο Wolf αδυνατεί να τοποθετήσει και να ερμηνεύσει τις δύο τέχνες στο ευρύτερο, κοινό πολιτισμικό τους πλαίσιο – θεώρηση που θα αναδείκνυε αξιοσημείωτες ανταλλαγές και αλληλοσυμπληρώσεις.

Βάσει των παραπάνω θα πρέπει να υπογραμμίσουμε τον κίνδυνο, που συνιστά η απουσία μιας ιστορικής προοπτικής, η αποκοπή δηλαδή της έρευνας των αμφίδρομων σχέσεων μουσικής και λογοτεχνίας από το ευρύτερο ιδεολογικό, πολιτισμικό και αισθητικό πλαίσιο της εκάστοτε εποχής. Σε κάθε περίπτωση οι παραπάνω προτάσεις των Scher, Brown και Wolf οπωσδήποτε δεν επιλύουν το πρόβλημα, αντίθετα κάποτε το εντείνουν, οδηγώντας τελικά στην αποσιώπηση μιας εξαιρετικά σημαντικής πτυχής των μουσικολογοτεχνικών διακαλλιτεχνικών σχέσεων, του αδιαμφισβήτητου δηλαδή γεγονότος πως η χρήση των συχνά αμφίσημων μουσικών μεταφορών για την περιγραφή της λογοτεχνίας δεν αποτελεί μια μεθοδολογική αδυναμία ή ένα “καπρίτσιο” της σύγχρονης κριτικής – πόσο μάλλον των λογοτεχνών –, αλλά αντίθετα εγγενές γνώρισμα του αισθητικού και κριτικού λόγου ήδη από την εποχή του γερμανικού ρομαντισμού.

21 Wolf, 1999, 235.

II. Νέες κατευθύνσεις και απόπειρες ορισμού

Ο καθηγητής Συγκριτικής Γραμματολογίας, Γαλλικών και Ιταλικών Σπουδών στο Πανεπιστήμιο της Καλιφόρνια Eric Prieto εντοπίζει στη μελέτη του *Listening In: Music, Mind, and the Modernist Narrative* (2002) το μεθοδολογικό “σφάλμα” που συνιστά η έρευνα των διακαλλιτεχνικών σχέσεων βάσει της “καταλληλότητας” των μουσικών όρων θεωρώντας την πρόταση του κριτηρίου αυτού εντελώς άσκοπη, αφού η παρουσία των μουσικών όρων σε ένα αφηγηματικό κείμενο και η “μουσικοποίηση” της πεζογραφίας μπορούν να οριστούν –ούτως ή άλλως– μόνο μεταφορικά, υπό την έννοια ότι ένα λογοτεχνικό κείμενο ποτέ δεν θα μπορούσε να μετατραπεί σε μουσική σύνθεση:

the question of appropriateness, the search for some deciding criterion of musicality, has been seriously overestimated in the majority of scholarly attempts to account for and explain the musical claims of literary texts. For no matter how consistently all the arts, as Pater would have it, aspire to the condition of music, there can be no literal contact between music and literature short of the actual superimposition of the two, as in song, opera, and the like. Barring this situation of mutual supplementarity, the only relationship that can obtain between music and literature is a metaphorical one. (Prieto, 2002, 17)

Όσον αφορά την περίπτωση της «Μουσικής στη Λογοτεχνία» ο Prieto υπογραμμίζει, όπως και ο Wolf, την αναγκαιότητα ύπαρξης μιας συγκεκριμένης ενδοκειμενικής ή παρακειμενικής αναφοράς στη μουσική, δηλαδή σε μουσικές συνθέσεις, μουσικούς όρους ή μουσικές φόρμες, ως του μόνου ασφαλούς σημείου αφετηρίας για την ορθή εξέταση των λογοτεχνικών παραδειγμάτων αφηγηματικής “μουσικοποίησης”: Οποιαδήποτε προσπάθεια μουσικής διακαλλιτεχνικής ερμηνείας ενός λογοτεχνικού κειμένου πρέπει να αφορμάται από το ίδιο το κείμενο, προκειμένου να αποφευχθούν οι αυθαίρετες κρίσεις και συσχετίσεις. Ωστόσο ο Prieto έχοντας ανιχνεύσει τα αδιέξοδα των φορμαλιστικών ερμηνευτικών προσεγγίσεων προτείνει μια σειρά γόνιμων ερωτημάτων, με σκοπό να αντικαταστήσει το καθ’όλα προβληματικό κριτήριο της επαλήθευσης που έθεσε η φορμαλιστική κριτική: «τι παρακίνησε εξαρχής έναν συγγραφέα να στραφεί προς το μουσικό παράδειγμα και να επιλέξει μια συγκεκριμένη μουσική μεταφορά ως αφηγηματικό μοντέλο;» «με ποιόν τρόπο επηρεάζει αυτού του είδους η χρήση και ερμηνεία της μουσικής τη σημειωτική λειτουργία του κειμένου;» «ποιές

είναι οι συνέπειες της παρουσίας των μουσικών μεταφορών για την ερμηνευτική προσέγγιση ενός λογοτεχνικού κειμένου;».²² Η νέα μεθοδολογική γραμμή που χαράσσει ο Prieto έχει επομένως ως αφετηρία την εξέταση της ποιότητας και της ποσότητας των ερμηνειών/σημασιών που μπορεί να μεταφέρει η ίδια η μουσική μεταφορά, δηλαδή τον βαθμό στον οποίο η (κατά)χρηση των μουσικών όρων επιτρέπει νέες ερμηνευτικές προσεγγίσεις της λογοτεχνίας στο πλαίσιο της διακαλλιτεχνικής τάσης της αφηγηματικής “μουσικοποίησης”. Επομένως, συνοψίζοντας, θα λέγαμε πως, σύμφωνα με τον Prieto, το ερώτημα δεν (πρέπει να) είναι πλέον αν και ποιά μουσική μεταφορά είναι κατάλληλη ή όχι για την περιγραφή και την ερμηνεία της λογοτεχνίας ή κατά πόσο ένα λογοτεχνικό κείμενο επιτυγχάνει στη “μίμηση” της μουσικής, αλλά σε ποιά ερμηνευτικά μονοπάτια μπορεί να οδηγήσει τον μελετητή η διερεύνηση της λειτουργίας των μουσικών μεταφορών ως δηλωτικών διαφόρων μοντέλων αφηγηματικής μουσικοποίησης.²³

Οι παραπάνω παρατηρήσεις οδηγούν στην ανάγκη αναζήτησης των σημείων σύγκλισης ενός λογοτεχνικού αφηγηματικού κειμένου με τη μουσική όχι στις αναλογίες τους μία προς μία, αλλά στις αποκαλούμενες «βαθείς δομές» του κειμένου. Ως προς αυτό ο Prieto ανατρέχει στην ερμηνευτική θεωρία του μουσικολόγου Lawrence Kramer²⁴ και στο εμβριθές άρθρο του «Dangerous Liaisons» που δημοσιεύθηκε μόλις το 1989 στο περιοδικό *19th Century Music*. Ο Kramer δανείζεται από τη μετασχηματιστική γραμματική τον όρο της «βαθείας δομής», για να ορίσει ένα πλέγμα/σχέδιο/σχήμα σχέσεων που μπορεί να πραγματοποιηθεί σε μορφές, το σημείο σύγκλισης των οποίων στο επίπεδο της «επιφανειακής δομής» δεν γίνεται αμέσως εμφανές και αντιληπτό.

In general, then, we can posit that tandem readings of literary and musical works must stake their claims on deep-structural convergences whether or not manifest analogies are also involved. We can also posit that such convergences may stem from common purposes, effects, or values, but *not* from common techniques. And we should be prepared to be generally cautious about manifest analogies, which must neither be taken as guarantees of structural convergences nor mistaken for structural convergences themselves. (Kramer, 1989, 161)

22 Prieto, 2002, 21.

23 *αυτ.*, 23.

24 Kramer, 1989, 159-167.

Μια μεταφορά, όπως επισημαίνει ο Kramer, δεν αποτελεί εγγύηση: Δεν παρέχει καμία αδιάσειστη απόδειξη που να μπορεί να χρησιμοποιηθεί ως θεμέλιο για τον ερευνητή της μουσικολογοτεχνικής διακαλλιτεχνικότητας. Αλλά μπορεί κάποτε να υποδείξει στον ερευνητή τη σωστή μεθοδολογική κατεύθυνση, παρέχοντας πολύτιμες πληροφορίες που μπορούν να αποκαλύψουν αυτές τις δομικές συγκλίσεις. Τέτοιες αναλογίες μπορούν τότε να διαδραματίσουν σημαντικό ρόλο, βοηθώντας μας να κατανοήσουμε τις σχέσεις ανάμεσα στη μουσική και τη λογοτεχνία, όσο βέβαια έχουμε κατά νου πως αυτές δεν αποτελούν αυτοσκοπό. Αυτή η μεθοδολογική προσέγγιση αποκαλύπτει την ανάγκη επανεξέτασης της έννοιας και του ορισμού της “μουσικοποίησης”, καθώς υπογραμμίζει μια πολύ σημαντική παράμετρο που διέφυγε της προσοχής των “νομοθετών” της φορμαλιστικής κριτικής: τα μουσικά αφηγηματικά μοντέλα, στα οποία ενδεχομένως παραπέμπουν οι μουσικές μεταφορές, δεν βασίζονται απαραίτητως στις αντίστοιχες μουσικές τεχνικές που δηλώνουν οι συγκεκριμένοι μουσικοί όροι ή στους πραγματικούς κανόνες και τεχνικές που διέπουν τις εκάστοτε μουσικές φόρμες, αλλά πολύ περισσότερο στις ποικίλες ερμηνείες των μουσικών όρων μέσα στο εκάστοτε ιστορικό και πολιτισμικό πλαίσιο, στο οποίο αυτοί χρησιμοποιήθηκαν:

The methodological aim is to find a meeting ground for literary criticism and musicology as both disciplines aspire to become vehicles of a more comprehensive criticism of culture. It is worth dwelling for a moment on the interdisciplinary character of these aims [...]. Musical criticism has recently been moving away from formalism towards a disciplined enquiry into the semantic and expressive aspects of music. A serious musical hermeneutics is beginning to establish itself, an interdisciplinary enterprise that not only draws on the resources of non musical fields of study but also has something to offer those fields in return. The major force behind this emerging hermeneutics has been a call for understanding musical compositions in their cultural contexts. I would like to carry the project a step further and claim that music can also be understood as a cultural *agency*: that is, as a participant in, not just a mirror of, discursive and representational practices. (Kramer, 1990, 269-270)

Στο πλαίσιο της αναθεώρησης της λειτουργίας της μεταφοράς και της μετάβασης από τη ρητορική στην ερμηνευτική η μεταφορά εξετάζεται όχι απλώς ως σχήμα λόγου αλλά ως φορέας νέου νοήματος που βασίζεται στην αντίθεση κυριολεκτικού και μεταφορι-

κού νοήματος.²⁵ Ακολούθως οι μουσικοί όροι-μεταφορές πρέπει να ιδωθούν ως οδηγοί αλλά και ως ερμηνευτικά εργαλεία για την ανασύνθεση της διαδικασίας δημιουργίας του λογοτεχνικού κειμένου και όχι ως τα μόνα αντικείμενα έρευνας. Σε αυτό το πλαίσιο αντί για τον ορισμό της αφηγηματικής “μουσικοποίησης” αποκλειστικά ως απόπειρας λογοτεχνικής μίμησης της μουσικής, που προτείνει ο Wolf, ο Prieto υιοθετεί τον εξής:

Without evidence of some general pattern of intent in the work, the inter-art comparison will be of little interest. A metaphor dropped in passing may have no more than a decorative value, but a metaphor introduced into a larger tissue of related evidence establishes a pattern. If such a pattern can be found, it indicates that the musical (or literary) intertext may be acting as a generative model for the text or as a guide to interpretation [...] A model, as I use the term, is a type of metaphor, but one that guides the writer and the reader in the creation and interpretation of the text. Only when the metaphor provides insight into the inner workings of the text can it be shown to fulfil a role that is more than decorative. (Prieto, 2002.2, 56-58)

Πολλοί συγγραφείς άλλωστε, χρησιμοποιούν τη μουσική όχι ως σημείο αφετηρίας αλλά ως μέσο “νομιμοποίησης” ορισμένων αφηγηματικών τεχνικών (λ.χ. ροή της συνειδησης) και παράλληλα επεξήγησης κάποιας σημασιολογικής πτυχής του λογοτεχνικού κειμένου που κατά τα άλλα δεν έχει καμία άμεσα αντιληπτή σχέση με τη μουσική έκφραση. Αυτοί οι τρόποι “νομιμοποίησης” και επεξήγησης λειτουργούν ακριβώς μέσω της *κατάχρησης* των μουσικών όρων, συμπληρώνοντας ένα εννοιολογικό χάσμα με δανεικούς όρους ικανούς να αποσαφηνίσουν ένα σημείο που δεν θα μπορούσε διαφορετικά να γίνει πλήρως κατανοητό.²⁶

25 Ricoeur, 1975.

26 Ο Prieto ανατρέχει στο πλέον δημοφιλές παράδειγμα αφηγηματικής «μουσικοποίησης», το κεφάλαιο «Sirens» από το *Ulysses* του Joyce για να καταστήσει απολύτως σαφή τη θέση του: «Music and text critics have long haggled over the ‘musicality’ of the “Sirens” episode of James Joyce’s *Ulysses*. At issue is the question of whether this text could be considered musical in any rigorous way. Some think so, others not, but I would suggest that this is the wrong way to pose the question. If Joyce appealed to the principle of the fugue to explain the significance of the “Sirens” passage, it is not because he truly thought to have written a fugue, but because he was interested in the principle of simultaneity, a more general principle that is specific to neither music nor literature. What Joyce is trying to emphasize in the “Sirens” episode is the ability of the mind to process multiple streams of information simultaneously. The fugue is not the ultimate target of this passage, but a handy metaphor for emphasizing the centrality of the psychological principle of cognitive multitasking. It is pointless, therefore, to argue over how musical or un-musical this passage is, because the musical intertext is the means to an end, not the end itself. To be fully understood it must be thought of in relation to the stream of consciousness technique that governs this passage and much of Joyce’s novel. For this reason, a complete analysis of the musical intertexts of *Ulysses* must focus

Το ίδιο το γεγονός της καταφυγής πολλών λογοτεχνών σε μουσικές μεταφορές αποτελεί, επομένως, σημαντική χείρα βοηθείας για τον σύγχρονο ερευνητή της μουσικολογοτεχνικής διακαλλιτεχνικότητας. Ο τελευταίος καλείται να απομονώσει και να εξηγήσει αυτές τις μεταφορές με τρόπο που να ρίχνει φως σε εκείνα τα στοιχεία του λογοτεχνικού κειμένου – ύφος, δομή, περιεχόμενο – που δεν θα γίνονταν εμφανή μέσω των πιο παραδοσιακών ερμηνευτικών προσεγγίσεων, στοχαζόμενος πάνω στις βασικές αρχές που διέπουν αυτή τη χρήση των μουσικών μεταφορών και λαμβάνοντας υπόψη τις αισθητικές ανάγκες που οδήγησαν εξ αρχής στη χρήση τους. Προκειμένου να αναδείξει τον σημαντικό ρόλο των μουσικών μεταφορών, ο ερευνητής πρέπει, εν ολίγοις, να αποκωδικοποιήσει, δηλαδή να εξηγήσει τον τρόπο, με τον οποίο αυτές χρησιμοποιούνται και λειτουργούν στο πλαίσιο της λογοτεχνίας, ώστε να διευκρινίσει τι διακυβεύεται κάθε φορά στη λογοτεχνική χρήση μουσικών μοντέλων, φέρνοντας στο φως τις βασικές αρχές που διέπουν τις σχέσεις μεταξύ των δύο τεχνών.²⁷ Σε αυτό το πλαίσιο ο Prieto, περιγράφει τη “μουσικοποίηση” της πεζογραφίας ως καίρια μεταβολή στις διακαλλιτεχνικές σχέσεις μουσικής και λογοτεχνίας που πρέπει να νοηθεί ως μετατόπιση του κέντρου βάρους από τα προσωδιακά φαινόμενα και την πραγματική μουσική στη μεταφορική έννοια της “μουσικής”, που προσφέρει ένα εναλλακτικό σχέδιο δόμησης («pattern») της γλώσσας και του νοήματος αποκαλύπτοντας την λειτουργία της σκέψης και της συνείδησης:

[...] by the end of the nineteenth century voice was no longer a necessary element of the relationship between music and literature: a new link between the two had been found, and that link was thought. [...] It is this metaphorical use of music, allied with the notion of pattern and applied to thought rather than to prosody and performance that governs the twentieth-century use of musical models in literature. Music, in this sense, refers to a mode of thought that owes little to actual musical composition apart from the abstract principles of pattern and proportion, which are taken to be in competition with the grammatical and semantic rules that govern normal linguistic statements. It is this post-symbolist use of music, one that emphasizes pattern and thought, that makes music available for use as a model for the narrative genres (Prieto, 2002, 10-11).

on what, precisely, they contribute to the representation of consciousness in the novel. The question of their musical specificity must, ultimately, be subordinated to the underlying concerns that motivate Joyce's use of them» (Prieto, 2002.1, 58-59).

27 Prieto, 2002, 25.

Why exclude prosodic metaphors like ‘imitative harmony’ and ‘la musique du vers’ from consideration? After all, this type of metaphor is widely understood and has a kind of common currency that would seem to make it a useful reference for the word and music critic. Is it that they are taken to be less rigorously musical than other musical metaphors? Or is it that they are so obvious that they are no longer interesting? [...]The traditional poetic metaphors of diction and prosody are dead metaphors. They have either achieved quasi-conceptual status and pass almost unnoticed, or have degenerated into clichés. (Prieto, 2002.2, 54)

Ο Prieto ουσιαστικά υιοθετεί στο παραπάνω απόσπασμα τον ορισμό του μυθιστορηματικού ήρωα Philip Quarles σχετικά με τη μετάβαση από τους «συμβολιστικούς τρόπους μουσικοποίησης», δηλαδή «την υπαγωγή του νοήματος στον ήχο», στις δομικές αναλογίες. Η μετάβαση αυτή εντάσσεται στην πραγματικότητα στη γενικότερη έμφαση στον φορμαλισμό που χαρακτηρίζει τη θεωρία του εικοστού αιώνα και, αντιστοίχα, τη συνειδητή μέριμνα των μοντερνιστών πεζογράφων για τη δομή και την υφή του λογοτεχνικού κειμένου. Ωστόσο ο Prieto περιορίζοντας τη μελέτη του στο γαλλικό *nouveau roman* έχει υπόψη συγκεκριμένες μουσικές μεταφορές που αντιστοιχούν, σε επίπεδο ορολογίας, πάντοτε σε συγκεκριμένες μουσικές τεχνικές ή φόρμες (λ.χ. φούγκα, σονάτα, κοντραπούντο) με αποτέλεσμα να καταλήγει εν τέλει σε φορμαλιστικές προσεγγίσεις των αφηγηματικών κειμένων, αφού δεν αναζητεί μεν την επαλήθευση των μουσικών τεχνικών, ούτε όμως θέτει το εκάστοτε παράδειγμα αφηγηματικής “μουσικοποίησης” σε ευρύτερα ιστορικά και πολιτισμικά συμφραζόμενα. Αν και η θέση του Prieto προσφέρει μια γόνιμη αφετηρία για τη διερεύνηση της μουσικολογοτεχνικής διακαλλιτεχνικότητας, το ζήτημα αποδεικνύεται βάσει των παραπάνω πολύ συνθετότερο, ειδικά όταν κάποιος επιχειρήσει να διευρύνει τα χρονικά όρια της μελέτης του.

Η αφετηρία αυτής της προβληματικής, κατά την κρίση μας, μεθοδολογικής προσέγγισης εντοπίζεται καταρχάς στον αποκλεισμό των προσωδιακών φαινομένων από το μεθοδολογικό μοντέλο που, σύμφωνα με τον Prieto, βασίζεται στη σύλληψη της μουσικής ως «μοντέλου σκέψης» και χαρακτηρίζει τις «μετα-συμβολιστικές» απόπειρες αφηγηματικής “μουσικοποίησης”. Ο Prieto αφορμώμενος από τη θέση του Scher πως η χρήση των όρων “μουσικός”, “μουσικότητα” και “μουσική του στίχου” είναι προβληματική, όταν πρόκειται για την περιγραφή και ερμηνεία της λογοτεχνίας, και άρα αυτοί πρέπει να αποκλειστούν από την τελευταία, εξαιρεί ρητά από την ερμηνευτική προσέγγιση της “μουσικοποίησης” της πεζογραφίας τη σχέση της αφηγηματικής μουσικοποίησης

με τα προσωδιακά φαινόμενα, καθώς, όπως υποστηρίζει, η μουσικότητα που κομίζουν τα τελευταία είναι προφανής και δεν χρήζει επεξηγηματικού σχολιασμού. Μια τέτοια προσέγγιση είναι καταρχάς προβληματική γιατί δεν λαμβάνει υπόψη τη μετεξέλιξη των λογοτεχνικών ειδών.²⁸ Άλλωστε τα μοντέλα αφηγηματικής “μουσικοποίησης” που ανιχνεύονται στα πεζογραφήματα, τα οποία ο Prieto αναφέρει ως προδρομικά του “μουσικοποιημένου” *nouveau roman* (Dujardin, Huxley, Joyce), συνδέονται στενά με την προσωδιακή αλλαγή που σηματοδότησε η απελευθέρωση των μορφών στην ποίηση και η μείξη των λογοτεχνικών ειδών και η οποία δεν αποκλείει καθόλου τη σύλληψη της “μουσικής” λογοτεχνικής μορφής ως μέσου αποτύπωσης της σκέψης.²⁹ Κυρίως όμως σε μια τέτοια προσέγγιση αποσιωπείται το γεγονός πως οι εν λόγω “προβληματικοί” όροι απαντώνται στον αισθητικό και κριτικό λόγο των ίδιων των λογοτεχνών και καθώς κάποτε χρησιμοποιούνται και εκείνοι *μεταφορικά*, δηλώνουν συχνά κάτι που υπερβαίνει κατά πολύ τη μουσικότητα ως προσωδιακό φαινόμενο ή τη σύλληψη της μουσικής ως ακουστικού φαινομένου. Η προσέγγιση αυτή παραγνωρίζει δηλαδή την τεράστια σημασία παράλληλη παρουσία του όρου “μουσική” και των παραγώγων του ως αισθητικών κατηγοριών στον κριτικό και αισθητικό λόγο που αποτελεί τον κατ’ εξοχήν φορέα του “μουσικού αιτήματος”. Σε αυτό το σημείο είναι καίριας σημασίας η υπογράμμιση μιας κρίσιμης παραμέτρου που δεν λαμβάνουν υπόψη οι Wolf, Scher και Prieto: ο διαχωρισμός της προγραμματικής επιδίωξης της μουσικοποίησης του στίχου από τη μουσικότητα που ούτως ή άλλως απαντάται στην ποίηση ή ακόμα και στην πεζογραφία. Ο διαχωρισμός είναι κρίσιμος, προπάντων γιατί πίσω από το συνειδητά εκφρασμένο “μουσικό αίτημα” κρύβεται πάντοτε μια περισσότερο αφηρημένη σύλληψη της έννοιας της “μουσικής” ως αισθητικής κατηγορίας και συνεπώς ευρύτερα αισθητικά αιτήματα που απόσαφηνίζουν και ταυτόχρονα υπερβαίνουν το ζήτημα της αφηγηματικής “μουσικοποίησης” ως προσπάθειας λογοτεχνικής “μίμησης” των μουσικών μορφών. Άρα αυτό που επιβάλλεται σε μια συνολική θεώρηση του ζητήματος είναι η ιστορικοποίηση της χρήσης των μουσικών μεταφορών εντός του κριτικού και αισθητικού λόγου και ακολούθως η αποδέσμευση της έννοιας της “μουσικής” ή και της “μουσικότητας” από την αποκλειστική ταύτισή τους με τα προσωδιακά φαινόμενα και όχι ο αποκλεισμός των προσωδιακών φαινομένων και των μουσικών όρων που αναφέρονται σε αυτά από την εξέταση της “μουσικοποιημένης” πεζογραφίας. Επαναδιατυπώνοντας λοιπόν τη θέση του Prieto μπορούμε να σημειώσουμε εδώ προδρομικά πως η αποδέσμευση της “μουσικοποίησης” από την αποκλειστική ταύτισή της με τα προσωδιακά φαινόμενα είναι το

28 Friedman, 1978· πρβ. Freeman, 1963.

29 Βλ. ενδεικτικά τον ορισμό του πεζού ποιήματος από τον Baudelaire, στον οποίο θα αναφερθούμε εκτενώς στις επόμενες σελίδες τις παρούσας μελέτης.

απότέλεσμα της χειραφέτησης της μουσικής από τη γλώσσα και της καθιέρωσης της σύλληψης της μουσικής ως αυτόνομης “γλώσσας”.

Με βάση τα παραπάνω επιβάλλεται να μετατοπίσουμε και το χρονικό όριο της ανακάλυψης του νέου συνδετικού κρίκου μεταξύ μουσικής και λογοτεχνίας που θέτει ο Prieto. Κι αυτό γιατί η συνειδητή χρήση των μουσικών μεταφορών/όρων για να εκφραστεί η προγραμματική αξίωση “μουσικοποίησης” της πεζογραφίας με γνώμονα τη σύλληψη της μουσικής ως αυτόνομης τέχνης, επιχειρήθηκε πολύ πριν τον –κατά Prieto– «μετασυμβολιστικό» 20^ο αιώνα: στην εποχή του πρώιμου γερμανικού ρομαντισμού.

III. Από τη “γλωσσολογική στροφή” στην “κρίση της γλώσσας”

Όταν ο Friedrich Schiller, γράφοντας την πραγματεία του *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1798), θέλησε να κατανοήσει τη σημασία του όρου «musikalisch», ώστε να μπορέσει στη συνέχεια να ορίσει ό,τι θα ήταν δυνατόν να αποτελέσει τη “μουσική” ποίηση, κατέφυγε στη συμβουλή ενός ειδικού, του συνθέτη και στενού φίλου του Goethe, Carl Friedrich Zelter, λαμβάνοντας ωστόσο την ακόλουθη αποπλιστική απάντηση:

Sie könnten mich wohl fragen, was ich unter musikalisch verstehe, und so will ich Ihnen gleich sagen, dass ich es selbst nicht recht weiß; dass ich aber von andern Musikern weiß, dass sie es auch nicht wissen; und dass die meisten unter ihnen so unwissend sind nicht zu wissen, dass sie es nicht wissen [...] Wir Musiker [haben] gar keinen bestimmten Begriff für das was wir musikalisch nennen.³⁰

Η ερώτηση του Fr. Schiller και κυρίως η απάντηση του Zelter μοιάζουν, έτσι, δύο και πλέον αιώνες μετά την διατύπωσή τους, ακόμα επίκαιρες. Παρόλ’ αυτά τόσο η απάντηση του Zelter όσο και η απόφαση του Schiller να υιοθετήσει μια μάλλον μεταφορική σημασία του όρου “μουσικός” παραδόξως αποδεικνύονται εξαιρετικά χρήσιμες και διαισθητικές για τον σύγχρονο ερευνητή, καθώς καταδεικνύουν, όπως σημειώσαμε και παραπάνω, πως τόσο η “κατάχρηση” των μουσικών όρων, όσο και η ασάφεια που συνοδεύει όρους όπως “μουσική” ή “μουσικός”, αποτελεί εγγενές γνώρισμα του αισθητικού λόγου τουλάχιστον από τέλη του 18^{ου} αι.³¹ Η διαπίστωση αυτή μας επιτρέπει την οριστι-

30 Επιστολή του Carl Friedrich Zelter στον Friedrich Schiller με ημερομηνία 20.2.1798. Εδώ όπως παρατίθεται στον Scher, 1972, 54.

31 Wiora, 1965, 11-50.

κή απομάκρυνση τόσο από τις αυθαίρετες συσχετίσεις λογοτεχνίας και μουσικής, που χαρακτηρίζουν κατά κόρον τη σύγχρονη φιλολογική έρευνα, όσο και από τις στείρες φορμαλιστικές προσεγγίσεις. Με άλλα λόγια, όταν ο σύγχρονος μελετητής καλείται να ερευνήσει και ερμηνεύσει τις διακαλλιτεχνικές σχέσεις μουσικής και λογοτεχνίας και ειδικότερα την παρουσία της πρώτης στη δεύτερη ως μοντέλου αφηγηματικής “μουσικοποίησης”, οφείλει να θέσει εκ νέου το ερώτημα του Schiller αναφορικά με τη σημασία ή τις σημασίες των όρων “μουσική” και “μουσικός” έχοντας υπόψη μια ευρύτερη αντίληψη της έννοιας της “μουσικοποίησης”, καθώς στον αισθητικό λόγο δεν απαντάται μόνο η πραγματική μουσική αλλά –κυρίως– και η «μουσική» ως αισθητική κατηγορία, ως συνώνυμο του υπερβατικού, του αμφίσημου και του ρευστού. Μεταξύ έτσι του κινδύνου, που ελλοχεύει αφενός πίσω από την καταχρηστική εφαρμογή των μουσικών όρων από τη φιλολογική έρευνα, όταν αυτή βαδίζει στα χνάρια της ιμπρεσιονιστικής κριτικής, και αφετέρου από την εύκολη καταφυγή σε έναν στείρο τελικά φορμαλισμό, η ιστορικοποίηση της χρήσης των μουσικών όρων φαντάζει ως η μόνη λύση στο πρόβλημα. Η μεθοδολογική αυτή πρόταση εντάσσεται στη γενικότερη τάση απελευθέρωσης της αφηγηματολογίας από τον στρουκτουραλισμό. Η “μουσικοποίηση” της πεζογραφίας μπορεί έτσι να συμπεριληφθεί στις βασικές μορφές μιας «νέας αφηγηματολογίας» (Nünning, 2000, 345-357), εκείνης δηλαδή που αναθεωρημένη πλέον και εμπλουτισμένη από την ιστορική και πολιτισμική οπτική υπερβαίνει τις κλασικές φορμαλιστικές κατευθύνσεις, που χαρακτήρισαν την κύρια φάση της κατά την εικοσαετία '60-τέλη '80.

Ο Laurent Jenny στη μελέτη του *La fin de l'interiorité* εξετάζοντας τα νεότερα λογοτεχνικά κινήματα στη Γαλλία μεταξύ 1885 και 1935 – από τον συμβολισμό έως τα κινήματα των πρωτοποριών – καταλήγει στο συμπέρασμα πως, παρά τις διαφορές τους, όλες οι παραπάνω καλλιτεχνικές τάσεις στόχευαν στην πραγμάτωση του ίδιου αισθητικού/ποιητολογικού σχεδίου: την αποτύπωση της σκέψης.³² Το παραπάνω συμπέρασμα του Jenny, όπου συμπεριλαμβάνεται τόσο η ποίηση όσο και η πεζογραφία, συνάδει με τη θέση του Prieto. Ωστόσο, όπως καταδεικνύει ο Jenny στη μελέτη του, το παραπάνω ποιητολογικό σχέδιο υπόκειται σε ποικίλες μεταμορφώσεις και αλλαγές, ώστε να απαιτεί ειδική διερεύνηση, ζήτημα που δεν απασχόλησε τον Prieto, ο οποίος, όπως σημειώσαμε, περιορίστηκε στη μελέτη της διακαλλιτεχνικής σχέσης του γαλλικού *nouveau roman* με τη μουσική.

Πώς τεκμηριώνεται θεωρητικά η καταφυγή της λογοτεχνίας στη μουσική και η αναγωγή της σε μοντέλο σκέψης και κυρίως για τι είδους “σκέψη” πρόκειται;

32 Jenny, 2002, 1-14.

Για την απάντηση του ερωτήματος αυτού, είναι καίρια η μεταφορική σημασία της “μουσικής” και της “μουσικοποίησης” όχι μόνο στα λογοτεχνικά κείμενα, αλλά και στον κριτικό και αισθητικό λόγο. Προκειμένου να φωτίσουμε τις αιτίες αλλά και τον τρόπο, με τον οποίο η μουσική ανάγεται σε μοντέλο για την πραγμάτωση αυτού του ποιητολογικού σχεδίου, θα πρέπει να στρέψουμε την προσοχή μας στους τρόπους, με τους οποίους επιχειρείται η αφηγηματική αποτύπωση της σκέψης θέτοντας νέα ερωτήματα. Μπορούμε εξαγγελτικά να σημειώσουμε πως πρόκειται για τη σκέψη που αποδίδει την υποκειμενική αντίληψη του κόσμου, δηλαδή τη σκέψη που δεν βασιίζεται σε ορθολογιστικά, θετικιστικά επιστημονικά συστήματα ερμηνείας του κόσμου. Ακολούθως το ζήτημα της αποτύπωσης αυτού του είδους της σκέψης στη λογοτεχνία μας φέρνει ενώπιον της προβληματικής της γλώσσας ως του οργάνου μέσω του οποίου απότυπώνεται η σκέψη.

Ο Wittgenstein στο όψιμο έργο του *Philosophische Untersuchungen* (1953, postum) απέρριψε την απεικονιστική γλωσσική θεωρία που είχε εισαγάγει στο *Tractatus Logico-philosophicus* (1921) εγκαταλείποντας τη θέση πως «το όριο του κόσμου είναι το όριο της γλώσσας»³³ χάριν της θεωρίας που σχετικοποιεί το νόημα της γλώσσας («Die Bedeutung eines Wortes ist sein Gebrauch in der Sprache»). Ωστόσο ήδη στο *Tractatus* μέσω της δημοφιλέστατης καταληκτικής απόφασης «wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen», καθίσταται σαφές πως, και για τον πρώιμο Wittgenstein, υπάρχουν νοήματα που δεν μπορεί να συλλάβει ο ανθρώπινος νους, ώστε να τα εκφράσει ακολούθως γλωσσικά. Η θέση αυτή δημιουργεί την υπόνοια της ύπαρξης του άφατου, που εγγράφεται σε μια διαφορετική πραγματικότητα οδηγώντας στην αντίληψη πως η γλώσσα δεν είναι μόνο το αναπαραστατικό κάτοπτρο μίας εξωγλωσσικής πραγματικότητας.³⁴

Ο Wittgenstein στην πραγματικότητα θεμελίωσε φιλοσοφικά ό,τι έχει καθιερωθεί με τον όρο «γλωσσολογική στροφή» (linguistic turn), με τον οποίο περιγράφεται μεταξύ άλλων η εκ νέου ανακάλυψη και έμφαση στη γλώσσα που είχε δοθεί από τη θεωρία της λογοτεχνίας στις αρχές του 20^{ου} αιώνα.³⁵ Κατά τη διεκδίκηση της επιστημονικής αξιοπιστίας στη μελέτη της λογοτεχνίας ο ρωσικός φορμαλισμός και η Σχολή της Πρά-

33 «Die Grenzen meiner Sprache bedeuten die Grenzen meiner Welt» (*Tractatus*, Abschnitt 5.6). Πρβ. “Was wir nicht denken können, können wir nicht denken; wir können also auch nicht sagen, was wir nicht denken können” (*Tractatus*, Abschnitt 5.61) και «Was sich überhaupt sagen lässt, lässt sich klar sagen; wovon man nicht reden kann, darüber muss man schweigen» (*Tractatus*, Vorwort).

34 «Der Satz ist ein Modell der Wirklichkeit, so wie wir sie uns denken” (*Tractatus*, Abschnitt 4.1). Βλ. σχετικά: Fahrenwald, 2000.

35 Αν και με την «γλωσσολογική στροφή» συσχετίστηκαν διάφορα πνευματικά κινήματα, ο όρος «linguistic turn» άρχισε να χρησιμοποιείται ευρέως μετά την έκδοση της ανθολογίας του Richard Rorty *The Linguistic Turn* (1967).

γας εισήγαγαν ένα σύνολο εννοιών που αποσκοπούσαν στην ανάδειξη της ιδέας πως η απόκλιση από τον κανόνα της συμβατικής γλώσσας ήταν απαραίτητη προκειμένου ένα λογοτεχνικό έργο να μπορεί να χαρακτηριστεί ως τέτοιο. Οι έννοιες της «λογοτεχνικότητας» (Jakobson), της «ανοικείωσης», της «δυσπρόσιτης μορφής» (Šklovskij) και του «αποαυτοματισμού» (Μυκαΐνσκι) αναδεικνύουν το κριτήριο της απαραίτητης παραβίασης του κανόνα της κοινής γλώσσας μέσω συγκεκριμένων τρόπων δόμησης του λόγου που έθεσαν οι Ρώσοι φορμαλιστές και οι Τσέχοι δομιστές.³⁶ Όπως θα επιχειρήσουμε να δείξουμε στη συνέχεια, η τοποθέτηση της λογοτεχνικής γλώσσας στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος τόσο από τη θεωρία της λογοτεχνίας, όσο και από τη φιλοσοφία, μπορεί να ερμηνευθεί μέσω της εξέτασης της στροφής της λογοτεχνίας στο μουσικό παράδειγμα. Προκειμένου να αναδείξουμε αυτήν τη σχέση είναι απαραίτητη η ιστορική αναδρομή στις πηγές της “γλωσσολογικής στροφής” της λογοτεχνίας, που μας μεταφέρει στις αρχές του 19^{ου} αι., όταν εκδηλώνεται η συνειδητή “κρίση της γλώσσας”, η οποία οδήγησε με τη σειρά της στην επανεξέταση της γλώσσας από τη λογοτεχνία.³⁷

Στην αφετηρία οποιασδήποτε προσπάθειας αποκωδικοποίησης των στοιχείων που συνθέτουν τη “μοντέρνα σκέψη” τίθεται η ευρέως αποδεκτή διάκριση μεταξύ της «αστικής» και της «αισθητικής νεωτερικότητας» που έθεσε ο Calinescu στον πυρήνα της κλασικής πλέον μελέτης του *Five Faces of Modernity* (1987). Το νεωτερικό, όπως τουλάχιστον εμφανίζεται στο πολιτισμικό πεδίο από τα μέσα του 19^{ου} αιώνα λαμβάνει, σύμφωνα με τον Calinescu, στο εξής διάφορα και διακριτά προσώπια που έχουν καθιερωθεί ως παρακμή, μοντερνισμός, πρωτοπορία, κιτς και μεταμοντέρνο. Καίρια σημασίας είναι η αντικρουόμενη αλλά και άμεσα εξαρτώμενη σχέση του νεωτερικού με τον εκμοντερνισμό του δυτικού πολιτισμού, καθώς η ανάδυση των παραπάνω διαφορετικών προσωπείων εδράζεται στην εποχική αυτοσυνειδησία, στην συνειδητοποίηση εκ μέρους του καλλιτέχνη της παροντικότητας των ευρύτερων κοινωνικών, οικονομικών και πνευματικών συνθηκών της εποχής του.³⁸ Ακολουθός η επίγνωση και η βίωση του παρόντος ως εποχής, που συλλαμβάνεται στην αμεσότητα και την παροδικότητά του, αποτελεί για τον καλλιτέχνη πηγή έμπνευσης και δημιουργίας. Αυτή η συνθήκη σηματοδοτεί μια ριζική στροφή στις αισθητικές αντιλήψεις, τη μετάβαση από την «αισθητική του μόνιμου» (aesthetics of permanence) και την ιδέα του υπερβατικού και αμετάβλητα ωραίου, στην «αισθητική του πρόσκαιρου» και του εφήμερου (aesthetics

36 Fokkema/Ibsch, 2008, 38-92.

37 Βλ. Καλοκαιρινός, 2011, 41 και 77-94.

38 Calinescu, 1987. Πρβ. Bradbury/McFarlane, 1991, 19-56 και Πεχλιβάνος, 2010, 65-78.

of transitoriness), που εδράζεται στις αξίες της αλλαγής και της καινοτομίας.³⁹ Βάσει των παραπάνω αναδεικνύεται ο κεντρικός ρόλος που διαδραματίζει η ιδέα του χρόνου: απέναντι στον αντικειμενικό, μετρήσιμο χρόνο της αστικής νεωτερικότητας τίθεται ο σχετικοποιημένος, προσωπικός, υποκειμενικός χρόνος που διαμορφώνεται και καθορίζεται από την ατομική συνείδηση.

Στην ίδια κατεύθυνση ο James McFarlane επιχειρώντας να αποκωδικοποιήσει το «μοντέρνο πνεύμα» αναγνωρίζει ως το καθοριστικό χαρακτηριστικό των εποχών της αισθητικής νεωτερικότητας από τα τέλη του 19^{ου} αι. και εξής, τη συνειδητοποίηση της ιδέας πως το ανθρώπινο πνεύμα έμοιαζε να υποβάλλεται σε κάποιου είδους “αλλαγή κατάστασης”: Από τα τέλη του 19^{ου} αι. ό,τι κυριαρχεί στη σκέψη είναι η συνύπαρξη στοιχείων με τρόπο αντίθετο στα διδάγματα της common sense, αλλά σύμφωνο προς την τραυματική βίωση των συχνά ακατανόητων φαινομένων της νεωτερικής εποχής.⁴⁰ Στο πλαίσιο της αντίδρασης στην παράδοση της ορθολογιστικής σκέψης του 17^{ου} αι., που είχε καθιερώσει ο Διαφωτισμός, και της διακήρυξης της “χρεωκοπίας της επιστήμης” τον 19^ο αι. από μια μερίδα διανοουμένων, στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος τίθεται πλέον σταδιακά το υποκείμενο, μια μεταβολή που συνοδεύεται από τη ριζική αμφισβήτηση της απόλυτης και καθολικής ισχύος των καθιερωμένων και καθορισμένων συστημάτων ερμηνείας του κόσμου και της ζωής. Ακολούθως στα τέλη του 19^{ου} αι. καθίσταται πλέον σαφές πως, όπως και ο κόσμος, το ανθρώπινο πνεύμα είναι πολύπλοκο, ακαθόριστο και ευμετάβλητο, συνειδητοποίηση που φέρνει στο προσκήνιο έναν νέο τρόπο σκέψης και αντίληψης που απορρίπτει τις ορθολογιστικές κατηγοριοποιήσεις και τον οποίο επιθυμεί να αποτυπώσει η λογοτεχνία. Η ανάδυση των διαφόρων καλλιτεχνικών ρευμάτων από τα μέσα του 19^{ου} αι. και εξής συνδέεται έτσι άρρηκτα με τη συνειδητοποίηση της έλευσης μιας νέας εποχής, κατά την οποία η τέχνη στρέφεται από τον ρεαλισμό και την αναπαράσταση προς το ύφος, την τεχνική και τη μορφή αναζητώντας τρόπους να διεισδύσει βαθύτερα στη ζωή και να ξεπεράσει τα όρια εκείνου που μπορεί να ειπωθεί, δοκιμάζοντας τις αντοχές του ανθρώπινου πνεύματος.⁴¹

Η “κρίση της γλώσσας” αποτελεί σε αυτό το περιβάλλον μία από τις κυριότερες εκφάνσεις στο πεδίο της τέχνης της συνειδητοποίησης της γενικότερης κρίσης του δυτικού πολιτισμού που πηγάζει από την αναμέτρηση του καλλιτέχνη με τη νεωτερική ανάπτυξη και την κυριαρχία του επιστημονικού πνεύματος.⁴² Η δυσπιστία του μοντέρ-

39 Calinescu, 1987, 4.

40 McFarlane, 1978, 80.

41 McFarlane, 1978, 72.

42 Sheppard, 1991, 323-337.

νου λογοτέχνη απέναντι στη γλώσσα εδράζεται στην ιδέα που θέλει τη γλώσσα να έχει καταστεί το κατ' εξοχήν όργανο της θετικιστικής σκέψης, η οποία υποβάθμισε και παραγνώρισε τις πρωταρχικές ιδιότητες και αρετές της γλώσσας. Ως εκ τούτου η γλώσσα που καλλιέργησε το παλαιό πολιτισμικό σύστημα καθίσταται εντελώς ακατάλληλη να εκφράσει την κατάσταση του μοντέρνου πνεύματος. Οι Bradbury και McFarlane υιοθετώντας τη θέση του Barthes πως «ολόκληρη η λογοτεχνία από τον Flaubert μέχρι σήμερα αποτελεί προβληματική της γλώσσας» (Barthes, 1967, 9) περιγράφουν τον «θρυμματισμό» της παραδοσιακής λογοτεχνικής γραφής ως εξής:

An explosive fusion, one might suppose, that destroyed the tidy categories of thought, that toppled linguistic systems, that disrupted formal grammar and the traditional links between words and words, words and things, inaugurating the power of ellipsis and parataxis and bringing in its train the task –to use Eliot's phrase– of making new juxtapositions, new wholes. (Bradbury/McFarlane, 1991, 48)

Η νεοτερική “κρίση της γλώσσας”, όπως αποκρυσταλλώνεται στην αρχετυπική κατάθεση του Hofmannsthal,⁴³ δεν πηγάζει επομένως από την ανικανότητα του δημιουργικού υποκειμένου ή τη δυσπιστία απέναντι σε ένα συγκεκριμένο λογοτεχνικό ύφος εντός των ορίων της γλώσσας, αλλά από την αντίληψη πως η ίδια η γλώσσα είναι ανεπάρκης. Απέναντι στη συνειδητοποίηση της ανεπάρκειας της συμβατικής γλώσσας που εδράζεται στην ίδια την εμπειρία του μοντέρνου και την κρίση του θετικισμού, η λογοτεχνία αντέδρασε έγκαιρα με διάφορους τρόπους που κυμαίνονται μεταξύ του αιτήματος αναστολής του νοήματος ή της αναδίπλωσης στη σιωπή και της προσπάθειας δημιουργίας νέων νοημάτων, της δημιουργίας μιας «αντι-γλώσσας», μιας «γλώσσας

43 Η επιστολή του πλασματικού Λόρδου Chando αποκαλύπτει τον έντονο σκεπτικισμό του Hofmannsthal σχετικά με τις εκφραστικές δυνατότητες της γλώσσας, καθώς και την απαισιοδοξία του όσον αφορά την πιθανότητα της μελλοντικής υπέρβασης της κρίσης της γλώσσας: «Und das Ganze ist eine Art fieberisches Denken, aber Denken in einem Material, das unmittelbarer, flüssiger, glühender ist als Worte. Es sind gleichfalls Wirbel, aber solche, die nicht wie die Worte der Sprache ins Bodenlose zu führen scheinen, sondern irgendwie in mich selber, und in den tiefsten Schoß des Friedens. [...] Ich fühlte in diesem Augenblick mit einer Bestimmtheit, die nicht ganz ohne ein schmerzliches Beigefühl war, daß ich auch im kommenden und im folgenden und in allen Jahren dieses meines Lebens kein englisches und kein lateinisches Buch schreiben werde: und dies aus dem einen Grund, dessen mir peinliche Seltsamkeit mit ungeblendetem Blick dem vor Ihnen harmonisch ausgebreiteten Reiche der geistigen und leiblichen Erscheinungen an seiner Stelle einzuordnen ich Ihrer unendlichen geistigen Überlegenheit überlasse: nämlich weil die Sprache, in welcher nicht nur zu schreiben, sondern auch zu denken mir vielleicht gegeben wäre, weder die lateinische noch die englische, noch die italienische oder spanische ist, sondern eine Sprache, in welcher die stummen Dinge zuweilen zu mir sprechen, und in welcher ich vielleicht einst im Grabe vor einem unbekanntem Richter mich verantworten werde» (von Hofmannsthal, 1991 [1902], 45-55).

που δεν είναι γλώσσα» (Shepperd, 1991, 333). Στις διάφορες “εποχές” της αισθητικής νεοτερικότητας, παρά τις ουσιαστικές διαφορές τους, παρατηρούμε έτσι την κοινή προσπάθεια απελευθέρωσης των καταπιεσμένων εκφραστικών δυνατοτήτων της γλώσσας μέσω της αναζήτησης της «ελευθερίας της γλώσσας από την γλώσσα και διά της γλώσσας», δηλαδή της απελευθέρωσης της γλώσσας από τους φραγμούς που θέτει η ίδια στον εαυτό της (Μπαμπινιώτης, 1991, 150). Η λογοτεχνία καταφεύγει ακολούθως στην επαναταξινόμηση των γλωσσικών συνόλων, προκειμένου αυτά να αντιστοιχούν στη νέα τάξη της πραγματικότητας που σηματοδοτεί η εποχική αυτοσυνειδησία του μοντέρνου. Η “κρίση της γλώσσας” οδηγεί έτσι στην “κρίση της μορφής”, η οποία θα πρέπει να νοηθεί ως συνειδητή μέριμνα εκ μέρους του συγγραφέα για την υφή και τη δομή του λογοτεχνικού κειμένου, που τίθενται πλέον στο επίκεντρο: Η μορφή δεν αποτελεί πια ένα μέσο μετάδοσης του περιεχομένου, αλλά μετατρέπεται κάποτε η ίδια σε περιεχόμενο.

Ωστόσο η εποχή εκείνη της αισθητικής νεοτερικότητας, που έχει την αφετηρία της στα μέσα του 19ου αι., δεν είναι δυνατόν να ερμηνευθεί ικανοποιητικά χωρίς την εξέταση της εποχής που προηγείται, δηλαδή του γερμανικού ρομαντισμού. Άλλωστε η ιστορία της αποξένωσης του μοντέρνου συγγραφέα από τη σύγχρονή του κοινωνική πραγματικότητα και των δομών που τη διέπουν ξεκινά ήδη στα τέλη του 18ου αι., όταν η αντικοινωνικότητα των Γερμανών ρομαντικών στο παράδειγμα του E.T.A. Hoffmann εκδηλώνεται μέσω της απόρριψης των στοιχείων εκείνων που ενσάρκωνε ο αρνητικός τύπος του Φιλισταίου.⁴⁴ Αντίστοιχα, μέσω του έντονου αναστοχασμού του ποιητή ως προς τις δυνατότητες του ίδιου του εκφραστικού του οργάνου κατά την εποχή του γερμανικού ρομαντισμού, τίθενται ήδη τα ζητήματα που αφορούν τη σημασιολογική απροσδιοριστία της γλώσσας σε σχέση με τη λογοτεχνία, προβληματική που εν πολλοίς πηγάζει από την εποχική αυτοσυνειδησία, την αντιπαράθεση του “μοντέρνου” με το “αρχαίο”.⁴⁵ Στα τέλη του 18ου αιώνα, επομένως, καλλιεργούνται ήδη οι προϋποθέσεις για τη ριζική αλλαγή στην αντίληψη της λειτουργίας της γλώσσας: η συνειδητοποίηση των περιορισμών που θέτει η εννοιολογική σκέψη στην κατανόηση του κόσμου και ο σκεπτικισμός απέναντι στη διαφάνεια της συμβατικής γλώσσας απότυπώνονται στην τάση των Γερμανών ρομαντικών να χρησιμοποιούν τη μουσική «ως κανόνα της καθαρής και μη παραστατικής έκφρασης του πνεύματος» (Abrams, 2001, 184).⁴⁶ Η ανάμιξη φιλοσοφίας και αισθητικού στοχασμού στην περίοδο του γερμανικού ρομαντισμού

44 Calinescu, 1987, 43.

45 Βλ. Frank, 1992, 86-115.

46 Πρβ. Frank, 1984, 181-213, και Saße, 1977.

οδηγεί στην ανάδυση της ιδέας πως τα έργα τέχνης αποτελούν φορείς της αλήθειας, η οποία όμως δεν νοείται πλέον σε συνάρτηση με μια προκαθορισμένη αντίληψη του κόσμου.⁴⁷ Για την αποσαφήνιση του ρόλου της μουσικής στη συνειδητοποίηση της ανάγκης “επανεφεύρεσης” της γλώσσας στο πλαίσιο της λογοτεχνίας πολύ χρήσιμη αποδεικνύεται η παρακάτω υπόδειξη του Andrew Bowie:

From a union of music and language, where language is the senior partner emerges (with the advent of modernism) a divorce, in which the formerly junior partner becomes autonomous and is no longer bound to represent what a verbal text can express. This happens together with the move towards non-representational conceptions of language. A potential fundamental change in the idea of truth is the result. [...] If music without words is a higher form than music with words, then music seems able to usurp the word's role as the locus of truth. (Bowie, 1990, 179)

Από τα τέλη του 18^{ου} αιώνα και εξής η μουσική επηρεάζει σημαντικά τις αντιλήψεις περί γλώσσας στα πεδία τόσο της φιλοσοφίας όσο και της λογοτεχνίας. Η δυσαρέσκεια απέναντι στη σύλληψη της γλώσσας ως αναπαράστασης ενός a priori καθορισμένου και παγιωμένου κόσμου οδήγησε στην αντίληψη πως (πρέπει να) υπάρχουν και άλλες λειτουργίες της γλώσσας, οι οποίες θα καλύψουν τις εντελώς ξεχωριστές ανάγκες της ποίησης και ως εκ τούτου η μουσική, ως ανώτερη γλώσσα, μπορεί να συμβάλλει αποφασιστικά στην επέκταση των εκφραστικών δυνατοτήτων της λογοτεχνίας και της τέχνης γενικότερα.⁴⁸

47 Η απαρχή της καίριας αυτή μεταβολής ανάγεται ως γνωστόν στην καντιανή ιδέα της αυτονομίας του αισθητικού φαινομένου. Στο *Kritik der Urteilskraft* (1790) ο Kant υπογράμμισε την σημασία της αισθητικής κρίσης ορίζοντας το Ωραίο ως προτίμηση/γούστο («Wohlgefallen») και όχι ως γνωσιακή ή εννοιολογική κατηγορία. Ακολούθως η αισθητική κρίση δεν έχει σχέση με τη λογική, αλλά καθορίζεται μόνο υποκειμενικά. Η ανάδυση της μοντέρνας αισθητικής με τους Baumgarten και Hamann, εντωμεταξύ, βασίστηκε ως γνωστόν στην ιδέα πως οι κανόνες που διέπουν την τέχνη είναι διαφορετικοί από εκείνους που διέπουν τη λογική. Στις πραγματείες των Baumgarten και Hamann *Aesthetica* (1750-1758) και *Aesthetica in nuce* (1762) αντίστοιχα, ήδη διαφαίνεται ποιό είναι το διακύβευμα της αισθητικής ως αυτόνομου κλάδου της φιλοσοφίας. Παρ’ όλες τις σημαντικές διαφορές τους οι δύο Γερμανοί φιλόσοφοι μοιράζονται την ίδια ανησυχία σχετικά με την αποτυχία της ορθολογιστικής παράδοσης του 18^{ου} αιώνα και δικαιώνουν την αμεσότητα της υποκειμενικής, αισθητηριακής σχέσης με τον κόσμο ως μέρους της αισθητικής απόλαυσης.

48 Bowie, 2007, 385.

Βάσει των παραπάνω θα πρέπει να υπογραμμίσουμε το γεγονός πως στο επίκεντρο των ποιητολογικών στοχασμών των εκπροσώπων του πρώιμου γερμανικού ρομαντισμού βρίσκεται η ιδέα της ενόργανης ή “απόλυτης μουσικής”.⁴⁹ Εξετάζοντας την περιόπιτη θέση και την καίρια λειτουργία του όρου “απόλυτη μουσική” βάσει των ερμηνειών που τον συνόδευσαν στην ιστορία της ρομαντικής αισθητικής και των μετεξελίξεών της, ο Carl Dahlhaus διατύπωσε στη σημαίνουσα μελέτη του *Die Idee der absoluten Musik* (1978) την πολύ σημαντική για τους σκοπούς μας θέση, πως η τέχνη γενικότερα αλλά και η λογοτεχνία ειδικότερα βρίσκεται –από τον γερμανικό ρομαντισμό και ύστερα– σε μια «διαδικασία αφαίρεσης» (Abstraktionsprozess), η οποία προωθεί την προοδευτική εξάλειψη του περιεχομένου και τη νοηματική ασάφεια χάριν της μορφής.⁵⁰ Εξετάζοντας συγκεκριμένα τη συνάφεια της «ιδέας της απόλυτης μουσικής», που διαμόρφωσε την ποιητική του πρώιμου γερμανικού ρομαντισμού, με την ιδέα της “απόλυτης” ή “καθαρής” ποίησης που προώθησαν οι Mallarmé και Valéry ακολουθώντας το παράδειγμα του Poe, ο Dahlhaus υπογραμμίζει πως «η έννοια της ‘απόλυτης μουσικής’ [...] αποτέλεσε μια ιδέα που διέτρεξε έναν περίπου αιώνα αντιπροσωπεύοντας την αισθητική αντίληψη μιας ολόκληρης εποχής» (Dahlhaus, 1987, 142). Ό,τι κυρίως συνδέει το διακαλλιτεχνικό ποιητολογικό πρόγραμμα των Γερμανών ρομαντικών με την “απόλυτη” ή “καθαρή” ποίηση των Γάλλων συμβολιστών, σύμφωνα με τον Dahlhaus, είναι η τάση της «απομάκρυνσης από τη συναισθηματική έκφραση» και της μεταφυσικού χαρακτήρα «αναδίπλωσης στις καθαρές μορφές». (Dahlhaus, 1987, 147-148) Αντίστοιχα ο Bowie εξετάζοντας τη βαρύτητα της κληρονομιάς των φιλοσοφικών και αισθητικών στοχασμών του γερμανικού ρομαντισμού σημειώνει πως «η ιστορία της λογοτεχνίας [...] έχει ερμηνευθεί έκτοτε ως μια συνεχής διαπραγμάτευση με την αναστολή του νοήματος, καθώς η νέα ριζοσπαστική έκφραση μπορεί, είτε να είναι αποκαλυπτική ενός νέου, διαφορετικού νοήματος, είτε να στερείται εντελώς νοήματος. Η εγγύτητα της μοντερνιστικής λογοτεχνίας με την τάση αυτή αποτελεί έναν ακόμα τρόπο, με τον οποίο η πρώτη συνδέεται με τη μουσική» (Bowie, 2007, 25). Η μουσική τάση της λογοτεχνίας αποτελεί εν ολίγοις μια άμεση αντιπαράθεση με το εκφραστικό της όργανο, τη γλώσσα, μέσω της πρόκλησης των λειτουργιών της αναφορικότητας και της αναπαράστασης που χαρακτηρίζουν τη γλώσσα και ακολούθως μια προσπάθεια επανακαθορισμού, παραβίασης ή και κατάλυσης του νοήματος. Οι θέσεις αυτές μας επιτρέπουν να ανιχνεύσουμε το νήμα που συνδέει τη διακαλλιτεχνική θεωρία και τους πειραματισμούς των

49 Για την χειραφέτηση και την κυριαρχία της ενόργανης μουσικής κατά την περίοδο του πρώιμου γερμανικού ρομαντισμού βλ. κυρίως Dahlhaus, 1987, και ενδεικτικά: Naumann, 1990· Dahlhaus, 2000, 61-75· Dahlhaus, 1988 και Wiora, 1965, 11-49.

50 Dahlhaus, 1987, 140 -152.

Γερμανών ρομαντικών με την “καθαρή ποίηση” των Mallarmé και Valéry, τον αγγλοσαξονικό μοντερνισμό και τα κινήματα των πρωτοποριών εξετάζοντας τις εκφάνσεις και τα επίπεδα της νοηματικής αφαίρεσης και της πρόκλησης των ορίων της γλώσσας σε συνάρτηση με την κυρίαρχη ιδιότητα που αποδόθηκε στην ενόργανη μουσική, –αυτή της αυτόνομης και μη αναπαραστατικής μορφής–, του σταθερού σημείου που χαρακτηρίζει τη μουσική διακαλλιτεχνική τάση της λογοτεχνίας μέχρι και την εμφάνιση των καλλιτεχνικών πρωτοποριών στον 20^ο αιώνα.⁵¹

51 Πρβ. «Die Romantik hat ihrerseits in der Musikanschauung der folgenden Zeiten bis zur Gegenwart stark nachgewirkt: bei den literarisch reflektierenden unter den Komponisten, wie Schumann und Wagner, aber auch bei den unliterarischen unter ihnen, wie Brahms und Bruckner, sodann bei Dichtern und Schriftstellern (z. B. das Bild des Musikers von Wackenroders *Berglinger* bis Thomas Mann *Doktor Faustus*, oder auch Anschauungen französischer Symbolisten über das Verhältnis von Musik und Dichtung), desgleichen bei Philosophen, wie Schopenhauer und Nietzsche, in der Musikwissenschaft und anderen musikalischen Schriftum z.B. in der Richtung von Ernst Kurth, ferner in den geistigen Grundlagen A. Schönbergs, in konstitutiven Ideen der abstrakten Malerei und anderem» (Wiora, 1965, 12).

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2^ο

Η ΜΟΥΣΙΚΟΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΗ ΔΙΑΚΑΛΛΙΤΕΧΝΙΚΟΤΗΤΑ ΚΑΙ Η “ΚΡΙΣΗ ΤΗΣ ΓΛΩΣΣΑΣ”

I. Οι απαρχές της μουσικολογοτεχνικής διακαλλιτεχνικότητας: ο γερμανικός ρομαντισμός και η απόρριψη της “αισθητικής των συναισθημάτων”

Ο καίριος ρόλος της μουσικής ως μοντέλου για την ανανέωση της λογοτεχνίας κατά την εποχή του πρώιμου γερμανικού ρομαντισμού αναδεικνύεται, αν αναλογιστεί κανείς τη σχέση μουσικής και ποίησης –και συνεπώς και γλώσσας– στους θεωρητικούς στοχασμούς των εκπροσώπων του ορθολογιστικού 17^{ου} αι. Το ζήτημα της σύγκλισης ή απόκλισης της μουσικής και της γλώσσας δεν έπαψε να αποτελεί γόνιμο πεδίο προβληματισμού καθ’ όλη τη διάρκεια της Αναγέννησης και του ορθολογιστικού Αιώνα των Φώτων.⁵² Η απουσία εννοιολογικού περιεχομένου και η έλλειψη αναπαραστατικής ικανότητας καθιστούσαν έως τότε την ενόργανη μουσική μια λιγότερο ή περισσότερο ύποπτη τέχνη και οι κατηγορίες εναντίον της εκτείνονταν μεταξύ της “κενής” και “επικίνδυνης” τέχνης.

Στην πραγματικότητα όμως οι ποικίλες αντεγκλήσεις γύρω από τη φύση και την αισθητική αξία της “τέχνης των ήχων”, ακόμα και όταν αυτές την οδήγησαν σε ανυποληψία, γονιμοποίησαν την ανατρεπτική ρομαντική ιδέα της “απόλυτης τέχνης”, που στο εξής θα συνοδεύσει σχεδόν όλες τις εκφάνσεις της “μουσικής” λογοτεχνίας. Θα πρέπει επομένως πάντα να έχουμε υπόψη πως αναφερόμαστε στις δύο πλευρές του ίδιου νομίσματος: Ό,τι πριν τα τέλη του 18^{ου} αι. εγγραφόταν στα ελαττώματα της μουσικής, στις αρχές του 19^{ου} αι. μέσα στο πλαίσιο του σκεπτικισμού, που αναπτύχθηκε απέναντι στην κυριαρχία και το ρόλο της λογικής, χαιρετίστηκε ως ύψιστο προτέρημα.

Το κλίμα άρχισε σταδιακά να μεταβάλλεται με τον Διαφωτισμό, οπότε και η ενόρ-

52 Για μια εμπειριστατωμένη θεώρηση των αισθητικών αντιλήψεων σχετικά με τη μουσική από την αρχαιότητα έως τα μέσα του 18^{ου} αιώνα βλ. Neubauer, 1986.

γανη μουσική βρέθηκε σὲ μια κατάσταση ημι-αυτονομίας, εφόσον η ένταξή της σε ένα ορθολογικό πλαίσιο εξακολουθούσε να είναι απαραίτητη. Στις αρχές του 18^{ου} αιώνα η Affektenlehre με κύριους θεωρητικούς εκπροσώπους τον Jean-Baptiste Dubos και τους Γερμανούς Sulzer, Schubart και Forkel έθεσε τις βάσεις για τη σταδιακή αυτονόμηση της μουσικής “γλώσσας” προάγοντας την ιδέα πως η μουσική μπορεί αποκλειστικά με τη χρήση των δικών της μέσων και χωρίς τη βοήθεια της γλώσσας, να εγείρει το συναίσθημα ακριβώς όπως και η ομιλούμενη γλώσσα. Ωστόσο το είδος της επίδρασης αυτής υποτασσόταν υποχρεωτικά στην κυρίαρχη αρχή της μίμησης, στην οποία εγγράφεται η ανάγκη ελέγχου και λογικής ερμηνείας της συναισθηματικής επίδρασης της μουσικής και ακολούθως η προσπάθεια να θεθούν οι μουσικοί ήχοι και η επίδρασή τους στο πλαίσιο μιας *common sense*.⁵³ Όσον αφορά τη στάση των Διαφωτιστών απέναντι στη μουσική ενδεικτική είναι η περίπτωση του Rousseau, που χάρη στις ειδικές μουσικές γνώσεις που κατείχε επιφορτίστηκε με τη συγγραφή ενός μεγάλου μέρους των μουσικών λημμάτων της Γαλλικής Εγκυκλοπαιδείας, τα οποία μάλιστα αποτέλεσαν στη συνέχεια τη βάση του δικού του *Dictionnaire de musique*.⁵⁴ Φυσικά οι μουσικές αντιλήψεις του Rousseau δεν διαφοροποιούνταν από τις αντίστοιχες των συγχρόνων του και ως εκ τούτου στο επίκεντρο των προτιμήσεών του τίθεται η ιταλική όπερα χάρη στις πλούσιες μελωδίες της, τη λιτότητα, την αμεσότητα και τη «φυσικότητά» της. Αντίθετα ο Rousseau απέρριπτε την ενόργανη μουσική, και ειδικότερα όλες τις πολυφωνικές μουσικές μορφές, όπως το κοντραπούντο και η φούγκα, καθώς τις θεωρούσε άνευ περιεχομένου και, το κυριότερο, τεχνητές και αφύσικες. Ειδικότερα το τραγούδι, όπου συνυπάρχουν η μουσική και ποίηση, αποκάλυπτε σύμφωνα με τον Rousseau την αρχική, τη γνήσια ουσία της μουσικής. Αυτή ανιχνεύεται από τον Rousseau σε ένα μυθικό παρελθόν, όταν η μουσική και ο λόγος συνιστούσαν ένα αδιαίρετο όλον επιτρέποντας στον άνθρωπο, που βρισκόταν ακόμη στη φυσική του κατάσταση, την πλήρη και άμεση έκφραση των συναισθημάτων του μέσω της γλώσσας. Η όπερα ερμηνεύθηκε ακολούθως ως μια προσπάθεια αποκατάστασης αυτής της ενότητας, η οποία ωστόσο θα πραγματωνόταν πάντα υπό την αιγίδα της γλώσσας: η αποστολή της μουσικής περιορίστηκε στον

53 Βλ. ενδεικτικά: Jean Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la peinture et la poésie* (1745). Johann Friedrich Reichardt, *Freundschaftlicher Brief über die musikalische Poesie* (1774). Johann Georg Sulzer, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* (1771/74). Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst: Vom musikalischen Stil* (1784/85). Johann Nikolaus Forkel, *Allgemeine Geschichte der Musik* (1788). Αυτή η αισθητική αντίληψη απαντάται ήδη στα μέσα του 17^{ου} αιώνα στην πραγματεία του Descartes *Traité des passions de l'âme* (1649). Η απόπειρα του Descartes να “νομομοποιήσει” τρόπον τινά τα ανθρώπινα πάθη διακρίνοντας έξι βασικές μορφές συναισθημάτων (χαρά [joie], μίσος [haine], αγάπη [amour], επιθυμία [désir], θλίψη [tristesse] και θαυμασμό [admiration]), συνέβαλε σημαντικά στην αλλαγή προοπτικής και τη σταδιακή αναβάθμιση της θέσης της μουσικής στην ιεραρχία των τεχνών.

54 Neubauer, 1986.

εντοπισμό, την έμφαση και την ανάδειξη της εγγενούς μουσικότητας της γλώσσας, η οποία ήταν και η μόνη που είχε περιεχόμενο. Η πριμοδότηση της μελωδίας έναντι της αρμονίας από τον Rousseau στο *Essai sur l'origine des langues* (1781) πρέπει να ιδωθεί ως ενδεικτική της εποχής, κατά την οποία κυριαρχεί η αρχή της μίμησης που πριμοδοτεί προπάντων την ιδέα της “φυσικότητας”.

Η σχέση της μουσικής με τη γλώσσα την περίοδο του πρώιμου γερμανικού ρομαντισμού, όπου η μουσική προβάλλεται είτε ως μια αυτόνομη “γλώσσα” είτε ως η τέχνη που αποκαλύπτει ό,τι η γλώσσα δεν μπορεί να αποκαλύψει, είναι ενδεικτική των τρόπων με τους οποίους η αισθητική συνδέεται σταδιακά με την αμφισβήτηση του ορθολογισμού και των δυνατοτήτων της λογικής. Θα πρέπει να σημειωθεί εδώ πως ο κρίσιμος ρόλος του γερμανικού ρομαντισμού στη συγκρότηση μιας γενεαλογίας της μουσικολογοτεχνικής διακαλλιτεχνικότητας και στην καθιέρωση της ιδέας της μουσικής και ως αισθητικής κατηγορίας, αναδεικνύεται μέσα από ένα ιστορικό παράδοξο, που αφορά τη σχέση θεωρίας και πράξης: όταν γύρω στα 1800 άρχισε να διογκώνεται το ενδιαφέρον για τη μουσική τέχνη στον χώρο της λογοτεχνίας και της φιλοσοφίας οδηγώντας βαθμικώς στην εξύψωση της μουσικής στην αισθητική κλίμακα των τεχνών κατά τα μέσα του 19^{ου} αιώνα, στον καθεαυτό χώρο της μουσικής –στην πράξη δηλαδή– δέσποζε η άνευ θεωρητικού περιβλήματος Wiener Klassik, ενώ η ρομαντική μουσική έκανε την εμφάνισή της στα 1816 με τις πρώτες συνθέσεις του Franz Schubert, δηλαδή μια εικοσαετία περίπου ύστερα από την έκδοση του λογοτεχνικού έργου που το 1799 έθεσε τα πρώτα θεμέλια της νέας μουσικής αντίληψης, το *Herzensergiessungen eines kunstliebenden Klosterbruders* των Wackenroder και Tieck. Είναι επομένως αναγκαία η αποδοχή της ημι-αυτόνομης φύσης της ρομαντικής μουσικής αισθητικής θεωρίας, καθώς η νέα μουσική αντίληψη, που άρχισε να εδραιώνεται κατά την τελευταία δεκαετία του 18^{ου} αι., δεν χρωστά παραδόξως τη διαμόρφωσή της σε μουσικές δημιουργίες και μουσικούς συνθέτες αλλά σε λογοτέχνες και φιλοσόφους –από τον Jean Paul, τον Wackenroder, τον Tieck και τον Novalis μέχρι τους αδελφούς Schlegel, και τον E.T.A Hoffmann– οι οποίοι, χωρίς να ασπάζονται σύγχρονά τους μουσικά πρότυπα, ανέπτυξαν στα τέλη του 18^{ου} ένα εντονότατο ενδιαφέρον για τη μουσική τέχνη *per se* στα λογοτεχνικά, φιλοσοφικά και κριτικά έργα τους.⁵⁵ Η ρομαντική μουσική θεωρία δεν αναπτύχθηκε έτσι μέσω της κανονικοποίησης μιας συγκεκριμένης μουσικής τεχνοτροπίας, που ίσως θα μπορούσε να χαρακτηριστεί “ρομαντική”, αλλά προέκυψε από τις βασικές ιδέες της

55 «eine Musikästhetik, im allgemeinen weniger durch die Entwicklung der Musik, die ihren Gegenstand bildet, als vielmehr durch die philosophische und literarische Tradition, aus der ihre Kategorien stammen, geprägt ist» (Dahlhaus, 1972, 171). Για το θέμα αυτό βλ και: Valk, 2008, 10 και Dobat, 1984.

ρομαντικής κοσμοθεωρίας και του γερμανικού Ιδεαλισμού.⁵⁶ Αν θέλουμε επομένως να ακριβολογούμε, θα πρέπει μάλλον να μιλάμε για μια “εκ γενετής” μουσικολογοτεχνική διακαλλιτεχνική αισθητική θεωρία κατά την περίοδο του γερμανικού ρομαντισμού, καθώς η ρομαντική μουσική αισθητική θεωρία αναπτύχθηκε στην ουσία μέσα στους κόλπους της πρώιμης ρομαντικής λογοτεχνίας και φιλοσοφίας, αποτελώντας στην πραγματικότητα ένα γνήσιο διακαλλιτεχνικό φαινόμενο.⁵⁷

Το γεγονός επομένως που προκαλεί ιδιαίτερα το ερευνητικό ενδιαφέρον των γραμματολογικών σπουδών είναι πως ο διακαλλιτεχνικός προσανατολισμός της λογοτεχνίας στη μουσική, που χαρακτήριζε τη θεωρία των Früh- και Hochromantiker, εξυπηρετούσε συνάμα και τον αναπροσανατολισμό της ποιητικής, έτσι ώστε η μουσική να αποτελέσει για την εποχή των απαρχών του γερμανικού ρομαντισμού ένα «μέσο ποιητολογικού στοχασμού» (poetologisches Reflexionsmedium).⁵⁸ Συγκεκριμένα οι προβληματισμοί γύρω από τη μουσική, όπως θεματοποιούνται στα λογοτεχνικά, θεωρητικά και φιλοσοφικά κείμενα της εποχής από τα τέλη του 18^{ου} αι. και εξής εξυπηρετούν ένα πολύ σημαντικό αίτημα: να δώσουν απαντήσεις σε ζητήματα λογοτεχνικής ποιητικής, η οποία φαίνεται να προβάλλει επιτακτικά την ανάγκη ανανέωσης.⁵⁹

Η σταδιακή αποδέσμευση των Γερμανών ρομαντικών από την ιδέα της μουσικής ως “γλώσσας του συναισθήματος” έχει την αφετηρία της γύρω στα τέλη του 18^{ου} αι και στην καλλιέργεια της ιδέας εκείνης που ο Dahlhaus έχει αποκαλέσει εύστοχα «μεταφυσική

56 Wiora, 1965, 18.

57 Τη χρονική μη ταύτιση της ρομαντικής μουσικής αισθητικής θεωρίας και πράξης σημειώνουν ο Carl Dahlhaus (Dahlhaus, 1972, 168) και ο John Neubauer (Neubauer, 1986, 3). Η Hanna Stegbauer στη διδακτορική της διατριβή της, εξετάζοντας το «παράδοξο» αυτό, υποστηρίζει τη θέση πως η πρώιμη ρομαντική λογοτεχνία προετοίμασε το έδαφος και επηρέασε καίρια τη διαμόρφωση του χαρακτήρα της ρομαντικής μουσικής, όπως αυτή εμφανίστηκε μια εικοσαετία αργότερα (βλ. Stegbauer, 2006, 9 κ.εξ.). Πρβ. Valk, 2008, 10 και Dahlhaus 1987, 86-98.

58 Valk, 2008, 12.

59 Το κλίμα αυτό αναδεικνύει επαρκώς σε ένα πρώτο επίπεδο η Hanna Stegbauer: «Frühromantische Autoren thematisieren die Musik in theoretischen und poetischen Schriften und versuchen, ihr Wesen zu ergründen. Zunächst scheint dieses Interesse einem konkreten Zweck zu dienen: Die Charakteristika der Musik sollen für die poetologische Neuorientierung der Romantik fruchtbar gemacht werden. Die Sprache im allgemeinen und die Poesie im besonderen sollen „musikalischer“ werden und dadurch an Qualität gewinnen. Man bewundert namentlich an der instrumentalen Musik ihre Fähigkeit, ohne Bezug auf Gegenständliches, ohne konkrete Inhalte anzukommen und dennoch das Menschliche Gemüt zu bewegen. Diese Allgemeingültigkeit hofft man auf die Poesie übertragen zu können. Allerdings entwickelt sich –als eine Art Nebenwirkung– in der frühromantischen Literatur zugleich ein neues Musikdenken das sich nicht mehr funktional auf den Nutzen für die Poetik einschränken lässt. Wesen und Ziele der Musik erfahren eine neue Deutung, beeinflusst von den Maximen romantischer Literaturtheorie. Was Musik ist und was sie leisten kann, davon haben die Autoren der Frühromantik ganz eigene Vorstellungen. Diese Vorstellungen entstehen aus der Theorie, nicht aus der praktischen Beschäftigung mit Musik, und tragen utopische Züge» (Stegbauer, 2006, 10).

της ενόργανης μουσικής» (Metaphysik der Instrumentalmusik).⁶⁰ Αν η υπεράσπιση της ενόργανης μουσικής στηριζόταν μέχρι περίπου τα τέλη του 18^{ου} αιώνα στις διατυπώσεις και τους κανόνες της Affektenlehre και της Gefühlsästhetik, που κατά κύριο λόγο αντλούνταν από το κυρίαρχο μοντέλο της φωνητικής μουσικής, με την ανάπτυξη μιας αυτόνομης θεωρίας της ενόργανης μουσικής από το 1790 περίπου και ύστερα άρχισε να διαφαίνεται έντονη η τάση αμφισβήτησης της ιδέας που ήθελε τη μουσική πρωτίστως να αποτελεί τη “γλώσσα της καρδιάς”. Η “μεταφυσική της ενόργανης μουσικής” γεννημένη από την υποχώρηση της αρχής της μίμησης και τη διεκδίκηση της αισθητικής αυτονομίας της τέχνης, πηγάζει από την πεποίθηση πως η ενόργανη μουσική, ακριβώς επειδή χαρακτηρίζεται από πλήρη έλλειψη περιεχομένου, αντικειμένου και προγράμματος, αποτελεί η ίδια μια αυτόνομη γλώσσα “πέραν της γλώσσας” και των φαινομένων της εμπειρικής πραγματικότητας. Αυτού του είδους η μεταφυσική ερμηνεία της ενόργανης μουσικής ως ισοδύναμου του υπερβατού και του Απόλυτου αναδεικνύει ταυτόχρονα και μια ακόμη πτυχή του αυτόνομου χαρακτήρα της που συνετέλεσε όσο καμία άλλη στην έκφραση του αιτήματος μουσικοποίησης της λογοτεχνίας ως τάσης προς το αφηρημένο: της ενόργανης μουσικής ως “καθαρής”, αυτόνομης μορφής.

Σε αυτό το πλαίσιο θα πρέπει να τοποθετηθεί και να ερμηνευθεί η χρήση της έννοιας της “μουσικής” ή ορθότερα του “μουσικού”, όπως υπογραμμίζει η Naumann, κατά την περίοδο του πρώιμου γερμανικού ρομαντισμού.⁶¹ Στην επανερμηνεία της ενόργανης μουσικής στο πλαίσιο του αιτήματος της αισθητικής αυτονομίας που προώθησε ο γερμανικός ρομαντισμός, κείριο ρόλο παίζει το ερμηνευτικό μοντέλο, που διέπει την αισθητική θεωρία του πρώιμου γερμανικού ρομαντισμού και οικοδομείται πάνω σε ένα σύστημα διαρκών αντιθέσεων και διχοτομήσεων. Ως προς αυτό είναι ενδεικτική η γνωστή κριτική του E.T.A. Hoffmann για την 5^η συμφωνία του Beethoven:

Wie wenig erkannten die Instrumentalkomponisten dies eigentümliche Wesen der Musik, welche versuchten, jene bestimmbaren Empfindungen, oder gar Begebenheiten darzustellen, und so die Plastik geradezu entgegengesetzte Kunst plastisch zu behandeln. [...] Beethovens Musik bewegt die Hebel des Schauers, der Furcht, des Entsetzens, des Schmerzes, und erweckt jene unendliche Sehnsucht, die das Wesen der Romantik ist. Beethoven ist ein rein romantischer (eben deshalb ein wahrhaft musikalischer Komponist), und daher mag es kommen, dass ihm Vokal-

60 Dahlhaus, 1987.

61 Βλ Naumann, 1994.

musik, die unbestimmtes Sehnen nicht zulässt, sondern nur die durch Worte bezeichneten Affekte, als in dem Reich des Unendlichen empfunden, darstellt, weniger gelingt und seine Instrumentalmusik selten die Menge anspricht. (Hoffmann, 1963 [1810], 34-36)

Ο Hoffmann δεν συνδέει το αντιθετικό σχήμα “πλαστικό-μουσικό” μόνο με την ειδολογική διαφορά μεταξύ φωνητικής και ενόργανης μουσικής, αλλά και με την αισθητική αντίθεση ανάμεσα στη μουσική που εκθέτει σαφώς συγκεκριμένα συναισθήματα και τη μουσική που αποτελεί έκφραση της ατέρμονης «Sehnsucht». Το ύφος που σύμφωνα με τον Hoffmann χαρακτηρίζει την ενόργανη μουσική του Beethoven εκφράζει, θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς, το υψηλό και όχι το ωραίο, αφού «ανακινεί το ρίγος, τον φόβο, τον τρόμο και τον πόνο». ⁶² Η συμφωνία ερμηνεύεται ακολούθως από τον Hoffmann ως μια “γλώσσα πέραν της γλώσσας”, η οποία θέτει εν αμφιβόλω και τελικά υπερβαίνει την κυρίαρχη κατά τον 17^ο αιώνα αισθητική αντίληψη της μουσικής ως “γλώσσας του συναισθήματος” αποτυπώνοντας έναν κόσμο που δεν έχει τίποτε κοινό με τον εξωτερικό κόσμο των αισθήσεων («eine Welt, die nichts gemein hat mit der äusseren Seinnenwelt»). Η “αισθητική του συναισθήματος”, που, όπως ήδη σημειώσαμε, εδράζεται στη σύλληψη της μουσικής ως φυσικού ήχου που εγείρει ευχάριστα συναισθήματα και προάγει την κοινωνικότητα, ⁶³ έχει αντικατασταθεί πλέον οριστικά από τη “μεταφυσική της ενόργανης μουσικής”, όπου η απουσία εννοιολογικού περιεχομένου ερμηνεύεται πλέον ως τεκμήριο του υψηλού.

Οι αντιθετικές αισθητικές κατηγορίες “πλαστικό” και “μουσικό”, το δεύτερο ως συνώνυμο του “ρομαντικού”, ⁶⁴ στις οποίες κατέφυγε ο Hoffmann το 1810 προκειμένου να αναδείξει τη σχέση της ενόργανης μουσικής με το υψηλό στο παράδειγμα του Beethoven, είχαν ωστόσο ήδη προεξοφληθεί από τον Friedrich Schiller στην πραγματεία του

62 Hoffmann, 1963 [1810], 36. Πρβ. Dahlhaus, 1981, 79-92.

63 Ο Dahlhaus ορθά συνδέει την απομάκρυνση των εκπροσώπων του πρώιμου γερμανικού ρομαντισμού από την Gefühlsästhetik με την αντίστοιχη διάθεση αποδέσμευσης από το κυρίαρχο αστικό αισθητικό γούστο. Βλ. σχετικά: Dahlhaus, 1987, 74.

64 Σύμφυτη με τις παραπάνω αντιθετικές αισθητικές κατηγορίες είναι και η χρήση της αντίθεσης “αρμονία” (ή “πολυφωνία”) και “μελωδία”. Ο Hoffmann αντιστρέφει πλήρως το πρόσημο που είχε θέσει η Affektenlehre στους δύο όρους αποτιμώντας θετικά την αρμονία ως το κυρίαρχο αισθητικό γνώρισμα της ενόργανης μουσικής. Το παρακάτω απόσπασμα από την κριτική του για μια από τις συμφωνίες του Carl Anton Philipp Braun είναι ενδεικτική: «Der Komponist hat nun freien Spielraum, alle nur möglichen Mittel, die ihm die Kunst der Harmonik und die unendliche Mannigfaltigkeit der Instrumente in ihren verschiedensten Mischungen darbieten, in Anspruch zu nehmen, und so den wundervollen, geheimen Zauber der Musik mächtig auf den Zuhörer wirken zu lassen [...] Darf nun auch Rez. dem Komponisten des ersten Werks das Lob erteilen, dass er melodios und rein geschrieben habe, so sind doch jene höheren Forderungen nicht im mindesten erfüllt.» Όπως παρατίθεται στο: Dahlhaus, 1987, 74.

«Über naive und sentimentalische Dichtung» (1795-96), όπου ο Γερμανός διανοητής είχε καταφύγει σε δύο ακόμα αντιθετικά ζεύγη: το αρχαίο-μοντέρνο ή ρομαντικό και αντίστοιχα το συναισθηματικό-αφελές. Η «αφελής» ποίηση που εκπροσωπείται από την ελληνική τέχνη χαρακτηρίζεται από την ισορροπία και την τελειότητα της μορφής ενώ, αντίθετα, η «συναισθηματική» ή «μοντέρνα» ποίηση είναι “παράτονη”, αντιτίθεται στην τελειότητα, αλλά γιαυτό ακριβώς είναι απεριόριστη:

Jener [der antike Künstler] ist mächtig durch die Kunst der Begrenzung; dieser [der romantische] ist es durch die Kunst des Unendlichen. [...] Ein Werk für das Auge findet nur in der Begrenzung seine Vollkommenheit; ein Werk für die Einbildungskraft kann sie auch durch das Unbegrenzte erreichen. (Schiller, 1905 [1795-1796], 191)

Στην πραγματεία του Schiller απαντάται η πρώτη απόπειρα επεξήγησης της σημασίας του όρου «μουσικός» με αφορμή τον χαρακτηρισμό του Klopstock από τον Schiller ως “μουσικού ποιητή”. Ο Schiller προβαίνει στις παρακάτω διευκρινιστικές παρατηρήσεις:

Ich sage musikalischen, um hier an die doppelte Verwandtschaft der Poesie mit der Tonkunst und mit der bildenden Kunst zu erinnern. Je nachdem nämlich die Poesie entweder einen bestimmten Gegenstand nachahmt, wie die bildenden Künste tun, oder je nachdem sie, wie die Tonkunst, bloß einen bestimmten Zustand des Gemüts hervorbringt, ohne dazu eines bestimmten Gegenstandes nötig zu haben, kann sie bildend (plastisch) oder musikalisch genannt werden. Der letztere Ausdruck bezieht sich also nicht bloß auf dasjenige, was in der Poesie wirklich und der Materie nach, Musik ist, sondern überhaupt auf alle diejenigen Effekte derselben, die sie hervorzubringen vermag, ohne die Einbildungskraft durch ein bestimmtes Objekt zu beschränken. (Schiller, 1905 [1795-1796], 209)

Τα χαρακτηριστικά της «μουσικής ποίησης» σε αντιδιαστολή με εκείνα της «πλαστικής» θα μπορούσαν να συνοψιστούν στο γεγονός πως η πρώτη «δεν περιορίζει τη φαντασία σε ένα συγκεκριμένο αντικείμενο», καθώς και στον μη αναπαραστατικό χαρακτήρα της, αφού «δεν μιμείται ένα συγκεκριμένο θέμα». ⁶⁵ Ο Schiller ταύτιζε βέβαια την

65 Dahlhaus, 1990, 156-168.

«πλαστική ποίηση» με το αφελές και τη «μουσική» με το συναισθηματικό συμβάλλοντας σημαντικά στην καθιέρωση της διχοτόμησης αυτής στην αισθητική θεωρία του γερμανικού ρομαντισμού. Ακολούθως το 1804 ο Jean Paul στο ειδικό κεφάλαιο από την *Vorschule der Ästhetik* με τίτλο «Über die griechische oder plastische Dichtkunst» δήλωσε εξαρχής την πρόθεσή του να υιοθετήσει τις «καθιερωμένες κατηγοριοποιήσεις»:

Ich werde mich im folgenden in angenommene Abteilungen fügen. Die breiteste ist zwischen griechischer oder plastischer Poesie und zwischen neuer oder romantischer oder auch musikalischer [...] Es ist bekannt, wie in den griechischen Gedichten alle Gestalten wie gehende Dädalus – Statuen voll Körper und Bewegung auf der Erde erscheinen, indes neuere Formen mehr im Himmel wie Wolken fließen, deren große, aber wogende Umrisse sich in jeder zweiten Phantasie willkürlich gestalten. (Jean Paul, 2016 [1804], 61,71)

Υπό την επιρροή της σημαίνουσας μελέτης του Schiller ο Fr. Schlegel εν μέρει ανακάλεσε στα *Kritische Fragmente*, που δημοσιεύθηκαν στο περιοδικό *Lyceum* το 1797, το ενθουσιώδες εγκώμιο προς την ποίηση της ελληνικής αρχαιότητας που είχε καταθέσει στην εργασία του «Über das Studium der griechischen Poesie» δύο χρόνια ωρίτερα. Στο επίκεντρο τίθεται πλέον η πεποίθηση πως τόσο η φιλοσοφία όσο και η ποίηση δεν πρέπει να καταγίνονται με ό,τι θεωρείται καθορισμένο και τετελεσμένο, αλλά μάλλον με το γεγονός πως ο κόσμος μεταλλάσσεται και εξελίσσεται διαρκώς. Ακολούθως η πλέον κεντρική ιδέα στη φιλοσοφική και ποιητική θεωρία του πρώιμου γερμανικού ρομαντισμού είναι αυτή της “unendliche Sehnsucht” που θα καθορίσει και την ποιητική της “μουσικής” πεζογραφίας της περιόδου, όπως αυτή κωδικοποιήθηκε από τους Tieck, Wackenroder, Fr. Schlegel και Novalis.

Ο κεντρικός ρόλος που έπαιξε η επιφυλακτική στάση των Γερμανών ρομαντικών απέναντι στην ιδέα της μουσικής ως “γλώσσας του συναισθήματος”, που καθιέρωσε η ορθολογιστική σκέψη του 17^{ου} αι., και η παράλληλη ανάδυση της “μεταφυσικής της ενόργανης μουσικής” υπογραμμίζονται από την Barbara Naumann, προκειμένου να αναδειχθεί η μεγάλη σημασία των μουσικολογοτεχνικών στοχασμών των εκπροσώπων του πρώιμου γερμανικού ρομαντισμού στην “ανακάλυψη” νέων λογοτεχνικών ειδών, όπως αυτών του «ποιητικού στοχασμού» (poetische Reflexion) ή της «θεωρητικής φα-

ντασίας» (theoretische Phantasie).⁶⁶ Όπως μπορεί εύκολα να υποθέσει κανείς, στον πυρήνα της “ανακάλυψης” αυτής τίθεται η επιφυλακτική στάση απέναντι στο βασικό εκφραστικό όργανο της λογοτεχνίας, τη γλώσσα, η οποία, όπως θα διαπιστώσουμε, μετρά τις αντοχές της απέναντι στη “γλώσσα” της ενόργανης μουσικής, που εντωμεταξύ έχει ταυτιστεί με το ατελές και απερίοριστο, το Απόλυτο και το υπερβατικό. Είναι ακριβώς αυτή η αντιπαράθεση που καθόρισε τη σημασία και τη λειτουργία των μουσικών όρων στο λογοτεχνικό πεδίο. Ήδη στους στοχασμούς των Tieck und Wackenroder στο *Phantasien über die Kunst* αποτυπώνονται οι λόγοι που καθιστούν την ενόργανη μουσική τέχνη-πρότυπο:

In der Instrumentalmusik aber ist die Kunst unabhängig und frei, sie schreibt sich nur selbst ihre Gesetze vor, sie phantasiert spielend und ohne Zweck, und doch erfüllt und erreicht sie den höchsten, sie folgt ganz ihren dunkel Trieben, und drückt das Tiefste, das Wunderbarste mit ihren Tändeleien aus. [...]

Es geschieht hier, dass man Gedanken ohne jene mühsamen Umweg der Worte denkt, hier ist Gefühl, Phantasie und Kraft des Denkens eins.

Ja diese Töne, die die Kunst auf wunderbare Weise entdeckt hat, und sie auf den verschiedenen Wegen sucht, sind von einer durchaus verschieden Natur, sie ahmen nicht nach, sie verschönern nicht, sondern sie sind eine abge sonderte Welt für sich selbst. (Tieck, 1967 [1799], 250-254)

Ο Tieck θέτει στο επίκεντρο του προβληματισμού την ενόργανη μουσική υπογραμμίζοντας πως αυτή «καθορίζει μόνη της τους κανόνες της» και οι μουσικοί τόνοι δεν μιμούνται τίποτε αλλά δημιουργούν έναν κόσμο «για τον εαυτό τους». Η ιδέα, επομένως, πως η ενόργανη μουσική όντας αυτοαναφορική αποτελεί μια γλώσσα πέραν της γλώσσας θέτει εν αμφιβόλω τη σύλληψη της ως “γλώσσας του συναισθήματος” και συμβάλλει στην αναγωγή της ενόργανης μουσικής σε πρότυπο για τη λογοτεχνία, καθώς ακριβώς χάρη στη αυτόνομη μορφή της και στο υλικό της αντιπροσωπεύει κάτι ανώτερο από τα συναισθήματα που πηγάζουν από την εμπειρική πραγματικότητα και αποτυπώνονται από τις λέξεις. Η σημασία ωστόσο του *Phantasien über die Kunst* έγκειται κυρίως στο γεγονός πως αυτό αποτελεί μια κριτική στη γλώσσα μέσω της γλώσσας: Τα πεζογραφήματα των Wackenroder και Tieck πρέπει να εννοηθούν ως στοχασμοί πάνω στη νέα αισθητική αντίληψη και ταυτόχρονα απόπειρες πρακτικής εφαρμογής

66 Naumann, 1994, 245.

της. Υπό μία έννοια η ποιητική πρόζα των *Phantasien über die Kunst* στην οποία αποτυπώνεται η επίδραση της ενόργανης μουσικής σε μια ανάλογη μορφή θα μπορούσε να ιδωθεί ως πρόωρη πραγμάτωση του ποιητολογικού προγράμματος που ανιχνεύεται στα *Fragmente zur Musik und zum Musikalischen* του Novalis:

Erzählungen, ohne Zusammenhang, jedoch mit Assoziation, wie Träume. Gedichte, bloß wohlklingend und voll schöner Worte, aber auch ohne allen Sinn und Zusammenhang –höchstens einzelne Strophen verständlich– wie lauter Bruchstücke aus den verschiedenartigsten Dingen. Höchstens kann wahre Poesie einen allegorischen Sinn im Großen haben und eine indirekte Wirkung, wie Musik tun. (Novalis, 1987.2, 535)

Στον πυρήνα του παραπάνω προγράμματος, το οποίο προοιωνίζεται τρόπον τινά τις ύστερες μορφές μη αναπαραστατικής αφήγησης, τίθεται η ιδέα πως η «αληθινή ποίηση» αλλά και η πεζογραφία πρέπει, σύμφωνα με τον Novalis, να εγκαταλείψουν την αξίωση της απόδοσης ενός περιεχομένου που διέπεται από νοηματική συνοχή. Η λογοτεχνία πρέπει ως εκ τούτου να αποδεσμευθεί από τις συμβάσεις της καθημερινής γλώσσας, ακολουθώντας το παράδειγμα της ενόργανης μουσικής και να “υψωθεί” προς το υπερβατικό και το απεριορίστο. Στην ακραία εκδοχή της μάλιστα αυτού του είδους η λογοτεχνία θα αποτελούταν απλώς από «ωραίες λέξεις» χωρίς νόημα και λογική συνέπεια. Σε αυτό το πλαίσιο ο Novalis το 1798 στο περίφημο *Monolog* επιχείρησε να επαναπροσδιορίσει τη λειτουργία της γλώσσας βάσει της αναγνώρισης του αυτόνομου, μη αναπαραστατικού χαρακτήρα της:

Es ist eigentlich um das Sprechen und Schreiben eine närrische Sache; das rechte Gespräch ist ein bloßes Wortspiel. Der lächerliche Irrtum ist nur zu bewundern, daß die Leute meinen – sie sprächen um der Dinge willen. Gerade das Eigentümliche der Sprache, dass sie sich bloß um sich selbst bekümmert, weiß keiner. Darum ist sie ein so wunderbares und fruchtbares Geheimnis,- dass wenn einer bloß spricht, um zu sprechen, er gerade die herrlichsten, originellsten Wahrheiten ausspricht. Will er aber von etwas Bestimmtes sprechen, so lässt ihn die launige Sprache das lächerlichste und verkehrteste Zeug sagen. Daraus entsteht auch der Haß, den so manche ernsthafte Leute gegen die Sprache haben [...] Wenn man den Leuten nur begreiflich machen könnte, daß es mit der Sprache wie

mit den mathematischen Formeln sei. – Sie machen eine Welt für sich aus – sie spielen nur mit sich selbst, drücken nichts als ihre wunderbare Natur aus, und eben darum sind sie so ausdrucksvoll – eben darum spiegelt sich in ihnen das seltsame Verhältnisspiel der Dinge.[...] So ist es auch mit der Sprache – wer ein feines Gefühl ihrer Applikatur, ihre Takts, ihres musikalischen Geistes hat, wer in sich das zarte Wirken ihrer inneren Natur vernimmt, und danach seine Zunge oder seine Hand bewegt, der wird ein Prophet sein [...]. (Novalis, 1987 [1798], 426)

Ό,τι επιχειρεί προπάντων να αποτυπώσει ο Novalis στο παραπάνω απόσπασμα είναι η πεποίθηση πως εκείνη η μορφή της γλώσσας που αναφέρεται σε επακριβώς καθορισμένες έννοιες και ιδέες είναι καταδικασμένη να αποτύχει. Ο Novalis απορρίπτει την αναπαραστατική λειτουργία της γλώσσας προβάλλοντας τη θέση πως η γλώσσα είναι ένα «παιχνίδι λέξεων» (ein bloßes Wortspiel) και ως εκ τούτου ανεξάρτητη από οποιαδήποτε σκόπιμη πνευματική ενέργεια του χρήστη της. Αντίθετα λοιπόν από την καθιερωμένη αντίληψη, η ουσία της γλώσσας δεν έγκειται στη λειτουργία της ως οργάνου αναπαράστασης και στη δυνατότητά της να καθορίζει επακριβώς τα πράγματα αλλά στον αυτόνομο χαρακτήρα της που της επιτρέπει –στο πρότυπο της μουσικής («musikalischer Geist») αλλά και των μαθηματικών τύπων («mathematische Formel»)– να δημιουργεί νέες σχέσεις μεταξύ των πραγμάτων, ένα «παράξενο παιχνίδι σχέσεων μεταξύ των πραγμάτων» («das seltsame Verhältnisspiel der Dinge»). Τη δυνατότητα αυτής της “μουσικής” ή “μαθηματικής” λειτουργίας αναγνωρίζει ο Novalis κατ’ εξοχήν στην ποιητική γλώσσα. Με την πριμοδότηση της ιδέας πως η γλώσσα και το υλικό της αποτελούν την ουσία της ποίησης και όχι απλώς το όχημα για την έκφραση συναισθημάτων, ο Novalis επιχειρήσε ακολούθως να επαναπροσδιορίσει τον σκοπό της λογοτεχνίας τονίζοντας πως, «dass die Poesie keine Affekte machen soll ist mir klar. Affekte sind schlechterdings etwas Fatales wie Krankheiten» (Novalis, 1987.1, 524). Τα στοιχεία που υιοθετεί η ποιητική γλώσσα προκειμένου να γίνει “μουσική”, είναι ως εκ τούτου τα δομικά χαρακτηριστικά της μουσικής “γλώσσας”, όπως οι αρχές της παραλλαγής και της επανάληψης. Ακολούθως μέσω της ιδέας πως τόσο η μουσική όσο και η ποιητική γλώσσα συγκροτούν έναν αυτόνομο κόσμο αναδεικνύεται η κοινή στην ποιητική θεωρία και τη μουσική αισθητική τάση απομάκρυνσης από την “αισθητική των συναισθημάτων” και έμφασης στη σημασία της μορφής.

Η καίρια αυτή μετάβαση διαπιστώνεται την ίδια εποχή προπάντων στους φιλοσοφικούς στοχασμούς του Friedrich Schlegel, ο οποίος μεταξύ 1797 και 1801 σημείωνε: «Alle

reine Musik muss philosophisch und instrumental sein (Musik fürs Denken)» (Schlegel, 1967, 254) υποδεικνύοντας ρητά μια νέα ερμηνεία του στοιχείου του “μουσικού” ως ισοδύναμου της σκέψης. Για την ανάδειξη της καίριας συμβολής του Fr. Schlegel στη ριζική διαφοροποίηση του πρώιμου γερμανικού ρομαντισμού από την “αισθητική των συναισθημάτων” θα στρέψουμε την προσοχή μας στο παρακάτω πολυσχολιασμένο *Athenäum Fragment Nr. 444*, όπου ο Schlegel εισάγει τη σύλληψη της μουσικής μορφής ως “διαδικασίας σκέψης” – ανάλογης προς τη φιλοσοφική σκέψη και τα μαθηματικά–προκειμένου να καταφερθεί εναντίον της άποψης, κατά την οποία η μουσική αποτελούσε απλώς “γλώσσα του συναισθήματος”:

Wer aber Sinn für die wunderbaren Affinitäten aller Künste und Wissenschaften hat, wird die Sache wenigstens nicht aus dem platten Gesichtspunkt der sogenannten Natürlichkeit betrachten, nach welcher Musik nur die Sprache der Empfindung sein soll und eine gewisse Tendenz aller reinen Instrumentalmusik zur Philosophie an sich nicht unmöglich finden. Muss die reine Instrumentalmusik sich nicht selbst einen Text erschaffen? Und wird das Thema in ihr nicht so entwickelt, bestätigt, variiert und kontrastiert wie der Gegenstand der Meditation in einer philosophischen Ideenreihe? (Schlegel, 2016, 111)

Στα πολυάριθμα *Fragmente* του Fr. Schlegel, που εκτείνονται χρονικά μεταξύ 1794 και 1803 και περιέχουν μεταξύ άλλων τους μουσικούς στοχασμούς του, απαντά πολύ συχνά η ούτως ή άλλως κυρίαρχη αντίληψη, πως η ενόργανη μουσική αποτελεί το αποκορύφωμα όλων των τεχνών και των επιστημών, η “καθολική γλώσσα” του ανθρώπινου πνεύματος *par excellence*.⁶⁷ Έχοντας ως αφετηρία το παραπάνω απόσπασμα, ο Bowie συνοψίζει τη συνδρομή του Schlegel στο αίτημα “μουσικοποίησης” της σκέψης στην πρωτοδότηση μιας τελείως διαφορετικής όψης της γλώσσας, στην οποία αποδίδονται τα χαρακτηριστικά της ενόργανης μουσικής, δηλαδή η αυτονομία, η αυτοαναφορικότητα και η έλλειψη αναπαραστατικότητας.⁶⁸ Πράγματι με την πρόταξη της ιδέας της αυτόνομης “μουσικής γλώσσας” και της αντίληψης πως αυτή χαρακτηρίζεται από ιδιότητες ανάλογες του φιλοσοφικού στοχασμού ο Schlegel καταφέρεται, όπως και ο

67 Βλ ενδεικτικά το παρακάτω απόσπασμα από τα *Fragmente zur Poesie und Literatur* (Nr. 120): «Jede Kunst hat musikalische Principien und wird vollendet selbst Musik. Dieß gilt sogar von der Philosophie und also auch wohl von der Poesie, vielleicht auch vom Leben. Die Liebe ist Musik – sie ist etwas höheres als Kunst» (Schlegel, 1981, 213).

68 Bowie, 2007, 202.

Novalis, αφενός εναντίον της αποκλειστικής λειτουργίας της γλώσσας, με όρους αναφορικότητας και ήδη καθορισμένων νοημάτων και αφετέρου εναντίον της παλαιότερης αισθητικής αντίληψης που εξίσωνε τη μουσική δομή με τα ρητορικά μέσα της γλώσσας και αδυνατούσε να ερμηνεύσει τη συνάφεια μουσικής και γλώσσας πέραν του επιφανειακού επιπέδου της «φυσικότητας» (Natürlichkeit).

Η εξέχουσα θέση που αποδίδει ο Schlegel στην ενόργανη μουσική ως υπερβατική τέχνη, όπως προκύπτει από τα παραπάνω, οφείλεται επομένως πρωτίστως στη δομή της και τη διάρθρωση του υλικού της, που την καθιστούν ανάλογη της καθαρής φιλοσοφικής σκέψης, η οποία όντας αυτοαναφορική και μη αναπαραστατική αποβάλλει όλα τα στοιχεία που σχετίζονται με την αντίληψη της εγκόσμιας πραγματικότητας – συμπεριλαμβανομένων και των συναισθημάτων – και ανάγει σε “περιεχόμενο” την ίδια τη μορφή της αγγίζοντας το επίπεδο της απόλυτης αφαίρεσης. Η νέα, ιδιαίτερα σημαντική, διάσταση που κομίζει ο Schlegel στη συζήτηση σχετικά με την αποστολή και τις δυνατότητες της ενόργανης μουσικής συνοψίζεται επομένως στη σύλληψη της τελευταίας ως μεθόδου σκέψης που ελλείπει αναπαραστατικής ικανότητας δικαιολογούσε την ύπαρξή της αποκλειστικά ως καθαρής μορφής, γεγονός που την καθιστά υπόδειγμα για τη φιλοσοφική σκέψη. Η ενδεχόμενη συνάφεια της ενόργανης μουσικής και της φιλοσοφίας προκύπτει από ένα δομικό στοιχείο, κοινό στη μουσική και φιλοσοφική μέθοδο: σύμφωνα με τον Schlegel τόσο η μουσική όσο και η φιλοσοφία αναπτύσσουν ένα «θέμα», μία «ακολουθία σκέψεων» (Ideenreihe). Η “λογική” που διακρίνει ο Schlegel στην ενόργανη μουσική έρχεται επομένως ως αισθητική επιβεβαίωση του αυτόνομου χαρακτήρα της.

Η ίδια συλλογιστική μεταφέρεται στους ποιητολογικούς στοχασμούς σχετικά με την κατασκευή και τη μορφή του μυθιστορήματος: «Die Methode des Romans ist die der Instrumentalmusik. Im Roman dürfen selbst die Charaktere so willkürlich behandelt werden, wie die Musik ihr Thema behandelt» (Schlegel, 1980, 146). Εξετάζοντας το *Athenäum Fragment Nr. 444* διαπιστώσαμε τον τρόπο με τον οποίο ο Schlegel αντιλαμβάνεται εν γένει τη “μουσική” διαχείριση ενός θέματος. Αυτή έγκειται στην «ανάπτυξη», την «επιβεβαίωση» (επανάληψη), την «παραλλαγή» και την «αντίθεση». Σε αυτήν την αντίληψη βασίζεται η ιδέα της “μουσικοποιημένης” πεζογραφίας, που αποκρυσταλλώνεται το 1798 στην κριτική του Fr. Schlegel για το μυθιστόρημα του Goethe *Wilhelm Meister*.⁶⁹

69 Βλ. Naumann, 1988, 73.

Das zweite Buch beginnt damit, die Resultate des ersten *musikalisch* zu wiederholen, sie in wenige Punkte zusammenzudrängen und gleichsam auf die äußerste Spitze zu treiben. Zuerst wird die langsame aber völlige Vernichtung von Wilhelms Poesie seiner Kinderträume und seiner ersten Liebe mit schonender Allgemeinheit der Darstellung betrachtet. (Schlegel, 2014 [1798], 138)

Στο παραπάνω απόσπασμα, η μουσική ορολογία χρησιμοποιείται από τον Fr. Schlegel, για να περιγράψει μεταφορικά ένα δομικό χαρακτηριστικό του μυθιστορήματος: τη συνοπτική επαναληψη του περιεχομένου του πρώτου κεφαλαίου στην αρχή του επόμενου.⁷⁰ Το στοιχείο του «μουσικού» ανάγεται με τον τρόπο αυτό σε δομικό στοιχείο του είδους του μυθιστορήματος που αποδίδει τη ρυθμικότητα που διέπει την εσωτερική οργάνωση του κειμένου.

Έχει σημασία να σημειώσουμε εδώ και μια ακόμη όψη της σύνδεσης του “μουσικού” με το είδος του μυθιστορήματος που βασίζεται στις ερμηνείες του όρου “ρομαντικός” που σημειώσαμε παραπάνω. Όπως έχει σημειώσει η σύγχρονη κριτική,⁷¹ ο Schlegel χρησιμοποιούσε τους όρους “romantische Poesie” και “Roman” ως συνώνυμους στα Αποσπάσματα του *Athenäum* δείχνοντας σαφή προτίμηση στον πρώτο, προκειμένου να αποφύγει τη σύγχυση της δικής του θεωρίας περί «μυθιστορήματος» με την αφηγηματική πεζογραφία του Fielding ή του Richardson. Για τον Schlegel το μυθιστόρημα (Roman) αποτελεί το κατ’ εξοχήν «μοντέρνο» ή «ρομαντικό» λογοτεχνικό είδος που στην ιδανική μορφή του θα αποτελούσε μια σύνθεση όλων των υπο-ειδών που ο Schlegel είχε εντωμεταξύ καθορίσει⁷² και θα συνδύαζε τον στίχο με τον πεζό λόγο, το «φανταστικό» (das Phantastische), το «συναισθηματικό» (das Sentimentale) και το «μιμητικό» (das Mimische). Θα ήταν ένα ολοκληρωμένο «Mischgedicht», όπου θα συνυπήρχαν το έπος, η δραματική και η λυρική ποίηση, η κριτική και η φιλοσοφία – ένα έργο καθολικό και αντιπροσωπευτικό της εποχής του.⁷³ Ωστόσο ένα τέτοιο λογοτεχνικό είδος δεν θα μπορούσε ποτέ να ολοκληρωθεί και ως εκ τούτου θα παρέμενε αποσπασματικό, θα βρισκόταν υπό διαρκή σχηματισμό, σε μια ατέρμονη αναζήτηση του Απόλυτου. Υπό αυτήν την έννοια το ρομαντικό μυθιστόρημα είναι ένα κατ’ εξοχήν “μουσικό” είδος, εφόσον φέρει το κυρίαρχο γνώρισμα που απέδωσε στην μουσική ο ρομαντισμός, αυτό του απεριό-

70 Naumann, 1990, 128.

71 Peer, 1976/77, 25-40.

72 «Drei herrschende Dichtarten. (1) Tragödie bei den Griechen. (2) Satire bei den Römern. (3) Roman bei den Modernen» (Schlegel, 1981).

73 Schlegel, 1980, 23.

ριστου. Ο Schlegel επανερχόμενος στη μορφή του μυθιστορήματος σημείωσε το 1799: «Die innerste Form des Romans ist mathematisch, rhetorisch, musikalisch. Das Potenzieren, Progressive, Irrationale; ferner die rhetorischen Figuren. Mit der Musik versteht sich von selbst». (Schlegel, 1981, 261) Από το απόσπασμα καθίσταται εμφανές πως ο Schlegel επιχείρησε να συνδυάσει στο υπερ-είδος του μυθιστορήματος τα δύο χαρακτηριστικά του “μουσικού”, που είχε εντωμεταξύ εντοπίσει αφενός στον υπερβρατικό και απεριόριστο χαρακτήρα του και αφετέρου στη μορφολογική σταθερότητά του ως «ακολουθίας ιδεών» (Ideenreihe). Με τη μουσική τα πάντα είναι επομένως αυτονόητα και αυταπόδεικτα («es versteht sich von selbst») γιατί το “μουσικό” προσδιορίζεται από την ίδια τη μορφή του και ταυτόχρονα είναι εκείνο που ανοίγει το δρόμο προς το υπερβρατικό.⁷⁴

Για τον Novalis το παραμύθι και λιγότερο το μυθιστόρημα αποτέλεσε το κατ’ εξοχήν «μουσικό» είδος, όπως σημείωσε χαρακτηριστικά στα φιλοσοφικά *Αποσπάσματά* του («das Märchen ist ganz musikalisch»):

Ein Märchen ist eigentlich wie ein Traumbild – ohne Zusammenhang –
Ein Ensemble wunderbarer Dinge und Begebenheiten – z.B. eine musikalische Fantasie – die Harmonischen Folgen einer Aeolsharfe – die Natur selbst. (Novalis, 1987.2, 494)

Ο Novalis έβλεπε στο παραμύθι την πραγμάτωση των «αφηγήσεων χωρίς συνοχή, αλλά με συνειρμούς» που όπως σημειώσαμε παραπάνω είχε πριμοδοτήσει στα *Fragmente zur Musik und zum Musikalischen*. Ταυτόχρονα στο είδος και ειδικά στη μορφή του παραμυθιού ο Novalis έβλεπε την πραγμάτωση του αιτήματος που ο ίδιος είχε αλλού εκφράσει σχετικά με τον μετασχηματισμό της πραγματικότητας μέσω της φαντασίας, δηλαδή τη «ρομαντικοποίηση του κόσμου».⁷⁵ Το είδος του παραμυθιού είναι επομένως «μουσικό», εφόσον αποδεσμεύεται από τη συνοχή («ohne Zusammenhang»), δηλαδή τη λογική συνέπεια που διέπει την πλοκή, την αυστηρή χρονολογική σειρά και τη γραμμική αφήγηση. Ταυτόχρονα όμως ο Novalis μέσω της χρήσης των όρων «μουσική φαντασία» και «αρμονική συνέχεια/διαδοχή» υπαινίσσεται την παρουσία ενός είδους *sui generis* εσωτερικής οργάνωσης και δομής⁷⁶ του παραμυθιού απηχώντας τις αντίστοιχες θέσεις του Schlegel σχετικά με την ερμηνεία του «μουσικού» (και) ως δομικού στοιχείου.

74 Naumann, 1990, 139.

75 «Προσδίδοντας στην καθημερινότητα μια υψηλή σημασία, στη συνήθη πραγματικότητα μια μυστηριώδη πλευρά, στο οικείο το κύρος του παράξενου, στο πεπερασμένο την όψη του απείρου, γίνονται ρομαντικός». Εδώ όπως παρατίθεται στο: Furst, 2001, 229.

76 Naumann, 1994, 219-220.

Ο Fr. Schlegel και ο Novalis αναζητούν και ανιχνεύουν τη λειτουργία του “μουσικού” όχι πια στις εκφραστικές ιδιότητές, αλλά στην αυτοαναφορική δομή των ποιητικών έργων και της γλώσσας επιζητώντας τον περιορισμό της αναφορικής και αναπαραστατικής λειτουργίας της γλώσσας και της ποίησης. Η μουσική αποτελεί για τους εκπροσώπους του πρώιμου γερμανικού ρομαντισμού “παγκόσμια γλώσσα” ακριβώς λόγω των ειδικών χαρακτηριστικών της: της μη αναπαραστατικής της υπόστασης, της ιδιότητας της συστηματικής και αδιάκοπης εξέλιξης που την καθιστά ανάλογη των μαθηματικών, της ικανότητας να δανείζει σε κάθε κείμενο, είτε φιλοσοφικό είτε λογοτεχνικό, τον αυτοαναφορικό χαρακτήρα της. Αυτά τα χαρακτηριστικά είναι εκείνα που την καθιστούν την “καθολικότερη” τέχνη και ταυτόχρονα αποτελούν τους θεμέλιους λίθους της ιδιότητάς της ως αυτόνομης τέχνης.

Τον 20^ο αιώνα το αίτημα «μουσικοποίησης» των τεχνών και ειδικότερα της λογοτεχνίας εξελίχθηκε στο κατ’ εξοχήν αισθητικό πρόγραμμα, στον πυρήνα του οποίου τίθεται η αποδέσμευση της αφήγησης από την αναπαραστατικότητα και τη λογική συνοχή, καθώς και ο αναστοχασμός της τέχνης πάνω στην ίδια τη μορφή της και τη διαδικασία δημιουργίας της. Το πρότυπο του αναστοχασμού και η ορολογία που εισήγαγε στον κριτικό και αισθητικό λόγο η ρομαντική μουσική ποιητική είναι ικανά να ερμηνεύσουν, σύμφωνα με τη Naumann, τα περισσότερα λογοτεχνικά έργα της περιόδου του μοντερνισμού, τα οποία ορίζονται ως αυτοαναφορικές μορφές σε σχέση με τον ρυθμό, με τη διαμόρφωση του υλικού και της γλώσσας.⁷⁷

II. Ο γαλλικός συμβολισμός: από την “αξία της εκφραστικότητας” στη σιωπή

Ο Edmund Wilson στην κλασική μελέτη του με τίτλο *Axel's Castle* (1931) αναφερόμενος στη σχέση του γερμανικού ρομαντισμού και του γαλλικού συμβολισμού χρησιμοποιεί μια διαφωτιστική μεταφορά, για να περιγράψει τη συγγένεια του δεύτερου με τον πρώτο χαρακτηρίζοντας τον γαλλικό συμβολισμό ως «the second flood of the same tide» (Wilson, 1931, 2).⁷⁸ Δίπλα όμως στην απόδοση της συνέχειας και της συγγένειας των δύο ρευμάτων, στη μεταφορά των παλιρροιακών κυμάτων καθρεφτίζονται και τα στοιχεία της έντασης, της έκπληξης και της ανατροπής. Και πράγματι αναλογιζόμενοι τη θέση που έχουν καταλάβει οι Frühromantiker στην ιστορία της λογοτεχνίας, μας επιτρέπεται να μιλάμε, αν όχι για ένα σαρωτικό παλιρροϊκό κύμα, οπωσδήποτε όμως

77 Naumann, 1994, 272.

78 Πρβ. Furst, 1977.

για μια αισθητική ανατροπή,⁷⁹ που συνεχίστηκε με σημαντικές, αλλά όχι απαγορευτικές για τη σύνδεση με το ρομαντικό παρελθόν διαφοροποιήσεις στα τέλη του 19^{ου} αιώνα υπό τη μορφή του γαλλικού συμβολισμού επιφέροντας καιριες αλλαγές στην ποιητική της λογοτεχνίας, μια μετατόπιση των προτεραιοτήτων, μια “αλλαγή παραδείγματος”. Η Lilian Furst στη σχετική μελέτη της *Romanticism in perspective* (1969) υπογραμμίζει την επιβίωση των θεωριών της γερμανικής σχολής της Ίένας στις αισθητικές αντιλήψεις ενδεικτικά των Baudelaire, Nerval και Mallarmé, που επίσης «οραματίζονταν μια ποιητική εμπειρία απαραίτητα διαφορετική από την καθημερινή εμπειρία, μια μαγική μορφή διαισθητικής πνευματικής δραστηριότητας, μια μυστηριακή επέκταση στο υπερβατικό στοιχείο [...]» (Furst, 2000, 75).

Ωστόσο, το ζήτημα της αισθητικής συγγένειας και συνέχειας του πρώιμου γερμανικού ρομαντισμού με τον γαλλικό συμβολισμό, όσον αφορά την υποδοχή της ιδεαλιστικής φιλοσοφίας και κατά συνέπεια και του “μουσικού αιτήματος” της λογοτεχνίας, είναι πολύ συνθετότερο απ’ ό,τι υποδηλώνει ο τίτλος *Counterparts* (1977), της άλλης κλασικής μονογραφίας της Furst. Το ζήτημα έχουν θίξει περισσότερο πειστικά οι πολύ κατατοπιστικές μελέτες του A. G. Lehmann, *The symbolist aesthetic in France* (1968) και πιο πρόσφατα του Laurent Jenny, *La Fin de l’interiorité* (2002) καταλήγοντας στο κοινό συμπέρασμα πως οι Γάλλοι συμβολιστές κατείχαν μια μάλλον επιφανειακή και οπωσδήποτε συγκεχυμένη γνώση των θεωριών του γερμανικού Ιδεαλισμού. Αντίστοιχα ένας ακόμα σημαντικός μελετητής του γαλλικού συμβολισμού, ο Jean Nicolas Illouz, περιγράφει τον «ιδεαλισμό» των Γάλλων συμβολιστών ως «ένα αμάλαγμα αντιφατικών τάσεων, όπου συνυπάρχουν ο Πλωτίνος, ο Swedenborg, ο Novalis, ο Hegel και φυσικά ο Schopenhauer». (Illouz, 2005, 136) Τόσο ο Lehmann όσο και ο Jenny επικεντρώνονται στη μορφή του Schopenhauer ως της κυριότερης φιλοσοφικής επιρροής που δέχτηκαν οι Γάλλοι συμβολιστές όσον αφορά το απολύτως κεντρικό στη συμβολιστική ποιητική “μουσικό αίτημα”, το οποίο σφραγίστηκε από μια ακόμη σημαντική γερμανική επιρροή, αυτή του Richard Wagner.

Η πραγματεία του Schopenhauer *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819) αποτελεί από πολλές απόψεις το αποκορύφωμα της ρομαντικής διακαλλιτεχνικής σκέψης. Στο τρίτο βιβλίο της πραγματείας του («Die Welt als Vorstellung: zweite Betrachtung» §§30-52) ο Schopenhauer εξετάζει τις διάφορες τέχνες σε σχέση με τη δυνατότητά τους να εξαντικειμενικεύουν τη Βούληση (που στη σκέψη του Γερμανού φιλοσόφου έχει αντικαταστήσει τον Λόγο ως μέσο ερμηνείας της ανθρώπινης συμπεριφοράς) ανάλογα με

79 Πρβ. Behler, 1993.

τον βαθμό αφάιρσης των εκφραστικών τους μέσων.⁸⁰ Για τον Schopenhauer η μουσική είναι η μόνη μεταξύ των τεχνών που μπορεί να εκφράσει την εσωτερική ουσία του φαινομένου, την ίδια τη βούληση, εφόσον δεν αποτελεί αντίγραφο των Ιδεών, αλλά είναι αντίγραφο της βούλησης αυτής καθ' εαυτήν:

Die Musik ist demnach, wenn als Ausdruck der Welt angesehen, eine im höchsten Grad allgemeine Sprache, die sich sogar zur Allgemeinheit der Begriffe ungefähr verhält wie diese zu den einzelnen Dingen. [...] Alle möglichen Bestrebungen, Erregungen und Äußerungen des Willens, alle jene Vorgänge im innern des Menschen, welche die Vernunft in den weiten negativen Begriff Gefühl wirft, sind durch die unendlich vielen möglichen Melodien auszudrücken, aber immer in der Allgemeinheit bloßer Form, ohne den Stoff, immer nur nach dem Ansicht, nicht nach der Erscheinung, gleichsam die innerste Seele derselben, ohne Körper. Aus diesem innigen Verhältniß, welches die Musik zum wahren Wesen aller Dinge hat, ist auch Dies zu erklären, daß wenn zu irgend einer Scene, Handlung, Vorgang, Umgebung, eine passende Musik ertönt, diese uns den geheimsten Sinn derselben aufzuschließen scheint und als der richtigste und deutlichste Kommentar dazu auftritt. [...]

Denn die Musik ist, wie gesagt, darin von allen andern Künsten verschieden, daß sie nicht Abbild der Erscheinung, oder richtiger, der adäquaten Objektität des Willens, sondern unmittelbar Abbild des Willens selbst ist und also zu allem Physischen der Welt das Metaphysische, zu aller Erscheinung das Ding an sich darstellt. Man könnte demnach die Welt eben so wohl verkörperte Musik, als verkörpertem Willen nennen: daraus also ist es erklärlich, warum Musik jedes Gemälde, ja jede Scene des wirklichen Lebens und der Welt, sogleich in erhöhter Bedeutsamkeit hervortreten läßt. (Schopenhauer, 2015 [1819], 224-225)

Το παραπάνω απόσπασμα συνοψίζει την καίρια θέση του Γερμανού φιλοσόφου πως τα συναισθήματα, που εκφράζει η ενόργανη μουσική, δεν είναι προσδιορισμένα ή εξατομικευμένα, αλλά «εκφράζονται μέσω αυτής στην καθολικότητά τους και στο υψηλότερο επίπεδο αφάιρσης τους από κάθε συγκεκριμένη αναφορά». (Μανιάτης, 2004, 225)⁸¹ Η

80 Μανιάτης, 2004, 253.

81 Πρβ. Fubini, 1991, 222 και Goehr, 1996, 206.

αποστολή της τέχνης εντοπίζεται από τον Schopenhauer στην –έστω και προσωρινή– απαλλαγή του υποκειμένου από το μαρτύριο της ατομικότητας και την αποκάλυψη της ουσιαστικής φύσης της ύπαρξης και των αιώνιων μορφών των πραγμάτων, αποστολή που μπορεί να φέρει εις πέρας μόνο η μουσική.⁸²

Ως εκ τούτου η μουσική αποκαλύπτει την εσωτερική φύση του κόσμου, η οποία βρίσκεται πέρα από την ορθολογική κατανόηση και τη λεκτική έκφραση.⁸³ Ακολούθως η μουσική, σύμφωνα με τον Schopenhauer, δεν πρέπει να υποτάσσεται στις λέξεις, δεν πρέπει δηλαδή να γίνεται περιγραφική: «Wenn also die Musik zu sehr sich den Worten anzuschließen und nach den Begebenheiten zu modeln sucht, so ist sie bemüht, eine Sprache zu reden, welche nicht die ihrige ist» (Schopenhauer, 1986 [1819], 357). Με αυτήν τη θέση ο Γερμανός φιλόσοφος, όχι μόνο δεξιώνεται τη ρομαντική μεταφυσική της ενόργανης μουσικής αναγορεύοντας την τελευταία στην υψηλότερη μορφή τέχνης, αλλά υποβάλλει και μια ακόμη ιδέα που, όπως διαπιστώσαμε, καθόρισε τη μουσική ποιητική του πρώιμου γερμανικού ρομαντισμού: τον σκεπτικισμό απέναντι στη γλώσσα και την αποθέωση της ενόργανης μουσικής ως καθαρής μορφής με αιχμή του δόρατος τον μη αναπαραστατικό, αυτοαναφορικό χαρακτήρα της. Υπό αυτήν την έννοια η μεταφυσική αισθητική της μουσικής του Schopenhauer αποτελεί το επισφράγισμα της οριστικής ανατροπής στη σχέση μουσικής και ποίησης/γλώσσας που είχε καθιερώσει η αισθητική του 17^{ου} και 18^{ου} αιώνα: δεν είναι πλέον η μουσική εκείνη που θα υπογραμμίζει και θα τονίζει τη σημασία των λέξεων, αλλά, αντίθετα, οι λέξεις θα πρέπει να υποτάσσονται στην καθολικότητα της μουσικής. Ο Schopenhauer αναδεικνύει έτσι εκ νέου με τη μουσική αισθητική του την αυτονομία της μουσικής “γλώσσας” υπογραμμίζοντας πως η ενόργανη μουσική δεν σχετίζεται με την πρόκληση συγκεκριμένων συναισθημάτων, τα οποία εγγράφονται άλλωστε στην εμπειρική πραγματικότητα, αλλά αποτελεί η ίδια μια καθολική “γλώσσα” ανώτερη της γλώσσας. Ως εκ τούτου η ενόργανη μουσική αποτελεί, σύμφωνα με τον Schopenhauer, την ανώτερη μορφή τέχνης τόσο μεταξύ

82 Βλ. Gillespie, 2004, 329-330 και Bowie, 2007, 212.

83 «[...] η μεταφυσική αξίωση που προσδίδει ο Σοπενχάουερ στη μουσική μέσω της αφαίρεσης δεν μπορεί να συσχετιστεί με την κενότητα του περιεχομένου της, αλλά κυρίως με το πλεονέκτημα της μουσικής να φανερώνει την καθαυτότητα του φαινομένου, την ίδια την ουσία του κόσμου χωρίς τη διαμεσολάβηση εννοιών ή παραστάσεων και κατά συνέπεια με την καθολικότητα των συναισθημάτων, με την έννοια ότι ένα καθολικό συναίσθημα υπερβαίνει τη δική μας ατομική κι εγωιστική θέση, χωρίς όμως να μπορεί να αναιρέσει και την προσδιορισσιμότητά του, με τη σημασία του ατομικού περιγράμματος που δίνει η υποκειμενική πρόσληψη. Ως εκ τούτου, μέσα στη βουλησιαρχική φιλοσοφία του Σοπενχάουερ, η μουσική αναφέρεται σε έναν μη εννοιολογικό τρόπο έκφρασης του συναισθήματος. Τα συναισθήματα που περιέχει και εκφράζει η μουσική είναι τα πιο εσώτερα συναισθήματα, τα οποία είναι εντελώς αποσπασμένα από την πραγματικότητα και τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά που αυτή τους προσδίδει. Η αφαίρεση λοιπόν στην περίπτωση του συναισθήματος δεν σχετίζεται με την κενότητα, αλλά με την έλλειψη σύνδεσης με εκείνα τα πράγματα της παράστασης στα οποία αναφέρεται το συναίσθημα» (Μπαλάζκι, 2013, 168-169).

των τεχνών γενικότερα, όσο και μεταξύ των υπολοίπων μουσικών ειδών ειδικότερα. Οι παραπάνω θέσεις του Schopenhauer σχετίζονται άμεσα με τη δυσπιστία του απέναντι στην όπερα⁸⁴ που θα εκδηλωθεί με την απόρριψη της βαγκνερικής τετραλογίας του *Der Ring des Niebelungen*, καθώς σε αυτή ο Wagner έδωσε, κατά την κρίση του φιλοσόφου, την προτεραιότητα στις λέξεις και τη δράση υποβαθμίζοντας τον ρόλο της μουσικής.⁸⁵

Αποτελώντας τη “σοβαρή” απάντηση του βορρά στο ιταλικό μελόδραμα, το αρχαιοελληνικής έμπνευσης ιδεώδες της σύνθεσης των επιμέρους τεχνών σε ένα έργο τέχνης (*Gesamtkunstwerk*), υπερβαίνοντας τα μέρη που το συνθέτουν, προάγει προπάντων την ιδέα της ενότητας της έκφρασης, όπου η ποίηση και η μουσική αποτελούν ένα αρμονικό και ισόρροπο όλον.⁸⁶ Ως προγραμματικά ισχυρή αντίδραση στην καθιερωμένη μορφή του μελοδράματος το βαγκνερικό δράμα έθεσε εν αμφιβόλω πολλές συμβάσεις που είχε καθιερώσει το ιταλικό μελόδραμα, αποδίδοντάς του καλλιτεχνική επιπολαιότητα, κενότητα και ελαφρότητα. Συνοψίζοντας τις αισθητικές του αντιλήψεις στη θεμελιώδη μελέτη του *Oper und Drama* (1851), ο Wagner κατονόμασε ως βασική αιτία της κατάπτωσης, στην οποία έχει περιέλθει η παραδοσιακή όπερα, την αναντιστοιχία μουσικής και ποιητικού κειμένου, που οδήγησε στην καθολική σχεδόν παραμέληση του ποιητικού λόγου. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα, όπως διαπιστώνει ο συνθέτης στην πολυσχολιασμένη φράση του, «ένα εκφραστικό μέσο (η μουσική) να ανάγεται σε σκοπό και ο σκοπός (το δράμα) να ανάγεται σε μέσο».⁸⁷ Πίσω από αυτή τη θέση ανιχνεύεται βέβαια η γνωστή δυσπιστία του Wagner –και γενικότερα των ρομαντικών συνθετών από το 1850 κ.εξ.– απέναντι στην εκφραστική επάρκεια της ενόργανη μουσικής.⁸⁸ Αναγνωρίζοντας στη μουσική την ιδιότητα του εκφραστικού μέσου, ο Wagner διεκδίκησε για τη μουσική μια θέση ισότιμη σε σχέση με την ποίηση. Ο Γερμανός συνθέτης οδηγήθηκε έτσι στο συμπέρασμα πως στο έργο τέχνης του μέλλοντος «ο στίχος πρέπει να προσεγγίζεται διά της δυνατότητάς του να εκφράζεται μουσικά, ενώ η μουσική να αποτελεί πλέον το μέσον για την ανάδειξη του ποιητικού στοιχείου, αποκωδικοποιώντας ταυτόχρονα ό,τι είναι ανειπίστο σε λέξεις και επιτείνοντας τη συγκινησιακή επίδραση του λόγου» (Μανιάτης, 2004, 109).

84 Βλ. Young, 2005, 154-157.

85 Βλ. Goehr, 1996, 200-223.

86 Βλ. Prange, 2007, 91-117.

87 Η μετάφραση δική μου. Η φράση στο πρωτότυπο έχει ως εξής: «Der Irrtum in dem Kunstgenre der Oper bestand darin, dass ein Mittel des Ausdrucks (die Musik) zum Zwecke, der Zweck des Ausdrucks (das Drama) aber zum Mittel gemacht wurde» (Wagner, 1907 [1851], 231).

88 Βλ σχετικά Fubini, 1991, 316-329. Για τη χρήση του όρου “απόλυτη μουσική” από τον Wagner και την απόρριψη της ενόργανης μουσικής από τον συνθέτη βλ. Dahlhaus, 1987, 24-36, Fubini, 1991, 253 και Μανιάτης, 2004, 370-374.

Ο Wagner προέβη ωστόσο στην αναθεώρηση των παραπάνω θέσεων μετά την επαφή του με τη σκέψη του Schopenhauer, η οποία τοποθετείται χρονικά το φθινόπωρο του 1857. Στο δοκίμιο *Beethoven* (1870) ο Wagner αποδίδει πλέον στη μουσική «μια καθ' ολοκληρίαν διαφορετική φύση απ' αυτήν της πλαστικής ή της ποιητικής τέχνης»,⁸⁹ αλλά εξακολουθεί να υπερασπίζεται τη σύνθεση των τεχνών στο μουσικό δράμα, εφόσον θεωρεί πως αυτό αποτελεί «το ορατό αντίστοιχο της μουσικής, όπου λέξη και ομιλία δεν ανήκουν πια στη σκέψη του ποιητή, αλλά μόνο στη δράση» (Μανιάτης, 2004, 112). Στην κλίμακα αξιολόγησης των τεχνών που υιοθετεί ο Wagner μετά τη συνάντησή του με τη σκέψη του Schopenhauer, η μουσική καταλαμβάνει επομένως την εξέχουσα θέση, που της εξασφάλισε ο πρώιμος γερμανικός ρομαντισμός και διατύπωσε με σαφήνεια ο Schopenhauer, με μία ωστόσο ουσιαστική διαφορά στον τρόπο αντίληψης και ερμηνείας της κείρας ιδέας της υπέρβασης της Βούλησης: Ενώ ο Schopenhauer υποθέτει ότι η Βούληση μπορεί να ξεπεραστεί μόνο μέσω του ασκητισμού και της παραίτησης ή μέσω της καθολικότητας της μουσικής εμπειρίας, σε μια κατάσταση γαλήνης και απόλυτης αποστασιοποίησης από το ατομικό συναίσθημα, ο Wagner αντιλαμβάνεται «την εξύψωση πέραν της ατομικής ορμής της Βούλησης» (Erhebung über den individuellen Willenstrieb) ως μια εκστατική εμπειρία «ενθουσιώδους χαράς και ανιδιοτέλειας» («enthusiastische[r] Freudigkeit und Entzücktheit»), που έχει ως απώτερο σκοπό την απόλυτη ταύτιση του υποκειμένου με τη Βούληση.⁹⁰

Οι κείριες αυτές διαφορές δεν έγιναν βέβαια αντιληπτές από τους Γάλλους συμβολιστές. Η σοβαρότερη παρανόηση των τελευταίων κατά την υποδοχή της θεωρίας του Γερμανού φιλοσόφου⁹¹ έγκειται στην πρόθεση εξατομίκευσης της Ιδέας μέσω της ποιήσης, που πηγάζει από την παράβλεψη του βασικότερου χαρακτηριστικού της κατά Schopenhauer Βούλησης, του γεγονότος πως αυτή είναι *απρόσωπη* – αντίθετα δηλαδή απ' ό,τι πρεσβεύει ο Schopenhauer που αντιστέκεται σε οποιαδήποτε προσπάθεια εξατομίκευσης της υποκειμενικής έκφρασης.⁹² Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο Ιλλουζ, για τους Γάλλους συμβολιστές ακούσε η πρώτη, διάσημη, φράση από την πραγματεία του Schopenhauer («Die Welt ist meine Vorstellung»), προκειμένου να χρησιμοποιή-

89 Σύμφωνα με: Μανιάτης, 2004, 258.

90 Stollberg, 2006, 108-109. Πρβ. Boogaard, 2007.

91 Η φιλοσοφική σκέψη του Schopenhauer παρουσιάστηκε για πρώτη φορά στο γαλλικό κοινό σε εκλαϊκευμένη μορφή το 1874 από τον Théodule Ribot. Ακολούθησαν το δοκίμιο του Elme Caro «Le Pessimisme au XIX siècle» το 1880 και δύο άρθρα του Brunetière στην *Revue des Deux-Mondes* με τίτλο «La philosophie de Schopenhauer» το 1886 και 1890.

92 Jenny, 2002, 17-22.

σουν τη θεωρία του Γερμανού φιλοσόφου ως τεκμήριο της αισθητικής τους θεωρίας, στο επίκεντρο της οποίας τίθεται η ιδέα της απομάκρυνσης της λογοτεχνίας από την αντικειμενική απεικόνιση της εξωτερικής πραγματικότητας και η ανάγκη αποτύπωσης μιας καθαρά υποκειμενικής αντίληψης και ερμηνείας του κόσμου.⁹³ Κυρίως όμως το γεγονός πως ο Γερμανός φιλόσοφος εξασφάλισε μια εξέχουσα θέση στη μουσική μεταξύ των τεχνών, αρκούσε από μόνο του και χωρίς την ανάγκη περαιτέρω διευκρινίσεων, για να αναχθεί αυτός από τους περισσότερους συμβολιστές στον κατ' εξοχήν φιλοσοφικό καθοδηγητή τους. Μέσω των παραπάνω ερμηνειών ο Schopenhauer συνδέθηκε άρρηκτα με το “μουσικό αίτημα” των συμβολιστών που, παρά τις ποικίλες εκφάνσεις του, μπορεί να συνοψιστεί στην πρωμοδότηση της αξίας της εκφραστικότητας.

Οι Γάλλοι συμβολιστές εξαρχής συνδέσαν σκόπιμα τα ονόματα των Schopenhauer και Wagner στο όνομα της αποκατάστασης της μουσικής αξίας της ποίησης, που αποτέλεσε το κεντρικότερο ίσως αίτημα της ποιητικής τους. Πράγματι, όπως ομολόγησε πολύ αργότερα ο Dujardin, ο Schopenhauer αποτέλεσε για τους Γάλλους συμβολιστές στα τέλη του 19^{ου} αι. τον φιλοσοφικό εγγυητή του βαγκνερισμού και ως εκ τούτου μια από τις βασικές αποστολές της *Revue Wagnérienne* ήταν η διάδοση του βαγκνερισμού υπό το πρίσμα μιας υπεραπλουστευμένης εκδοχής της θεωρίας του Γερμανού φιλοσόφου:

Wagner a été pour nous, d'abord le truchement par qui la plupart d'entre nous a pénétré dans Schopenhauer, et, ensuite, le magnifique exemple démontrant comment la musique savait être Volonté de Vivre. Délibérément, nous assîmes la poésie sur le trône schopenhauerien de la musique. Et c'est qu'on entend lorsqu'on dit que le symbolisme a libéré du servage de l'intellectualisme la poésie, et lui a restitué sa valeur musicale. (Dujardin, 1936, 48)

Ανάλογες απλουστευτικές προσεγγίσεις χαρακτηρίζουν όμως και την πρόσληψη της βαγκνερικής τέχνης. Όπως πολύ εύστοχα υπογραμμίζει ο Lehmann, «η φήμη του Wagner εξαπλώθηκε μεταξύ των Γάλλων συμβολιστών μάλλον *διά της απουσίας* των έργων του στη Γαλλία» (Lehmann, 1968, 225). Ενδεικτικός ως προς αυτό είναι ο χαρακτήρας του επίσημου οργάνου του γαλλικού βαγκνερισμού: Αν και στη *Revue Wagnérienne* δημοσιεύθηκε το 1885 από τον Theodor de Wyzéwa μια σειρά άρθρων αφιερωμένων στη

93 Illouz, 2005, 136.

μουσική θεωρία του Γερμανού συνθέτη,⁹⁴ αυτά αποτελούν λιγότερο μια απόπειρα προσεκτικής έκθεσης της βαγκνερικής μουσικής θεωρίας και περισσότερο μια προσπάθεια προσαρμογής της στις απαιτήσεις της συμβολιστικής ποιητικής. Άλλωστε το βασικό χαρακτηριστικό της *Revue Wagnerienne* ήταν η απουσία θεωρητικών μουσικολογικών κειμένων και η σχεδόν αποκλειστική συνεργασία λογοτεχνών.

Η τάση του βαγκνερισμού που είχε κάνει αισθητή την παρουσία της πριν ακόμα την καθιέρωση του όρου «συμβολισμός» από τον Jean Moréas το 1886, αποτέλεσε ένα πολύ σημαντικό όχημα για τη διάδοση, τη “νομιμοποίηση” και εν τέλει την πραγμάτωση των κυρίαρχων συμβολιστικών αισθητικών αιτημάτων: της απομάκρυνσης από την εμπειρική πραγματικότητα, της έκφρασης του εσωτερικού κόσμου του υποκειμένου και της απελευθέρωσης των λογοτεχνικών μορφών – αιτήματα που με τη σειρά τους είχαν βέβαια προηγηθεί και διατυπωθεί εκτός του βαγκνερικού πλαισίου.⁹⁵ Η υιοθέτηση θεματικών μοτίβων, οι λογοτεχνικές παραφράσεις του περιεχομένου των βαγκνερικών έργων, η μεταφορά στο λογοτεχνικό πεδίο μουσικών βαγκνερικών όρων, η γοητεία τέλος, που άσκησαν σε λογοτέχνες και φιλοσόφους οι βαγκνερικές αισθητικές ιδέες, συνθέτουν εν ολίγοις το πολύπλοκο διακαλλιτεχνικό φαινόμενο του λογοτεχνικού βαγκνερισμού, που από τα μέσα του 19^{ου} και ως τις αρχές του 20^{ου} αι. ξεκινώντας από τη Γαλλία γνώρισε μια πρωτοφανή πανευρωπαϊκή άνθηση κατακτώντας ηγεμονική θέση στο αισθητικό και πολιτισμικό πεδίο της εποχής. Σε αυτό το πλαίσιο είναι σημαντικό να τονίσουμε πως, αν η θέση της Bernauer πως «ο γαλλικός συμβολισμός δεν νοείται χωρίς τον Wagner» (Bernauer, 1979/1980, 283) αποτελεί μια γόνιμη αφετηρία για την εξέταση και την ερμηνεία της μουσικολογοτεχνικής διακαλλιτεχνικότητας στα τέλη του 19^{ου} αι., άλλο τόσο διαφωτιστική είναι η επισήμανση και –ταυτόχρονα μεθοδολογική προειδοποίηση– του Lehmann, πως ο μελετητής της “μουσικής τάσης” του γαλλικού συμβολισμού δεν έρχεται αντιμέτωπος με τη λειτουργία της βαγκνερικής μουσικής ως αφετηρίας δημιουργίας ενός νέου αισθητικού προγράμματος, αλλά με το γεγονός πως «μάλλον οι συμβολιστές αναζητούσαν πάση θυσία μian ‘επιρροή’ για ήδη διαμορφωμένα αισθητικά αιτήματα και στράφηκαν στον Wagner» (Lehmann, 1968, 225).

94 Lehmann, 1968, 194-206.

95 Όταν ο Baudelaire συνέθετε γύρω στα 1850 το ποίημα του «Correspondances» οπωσδήποτε δεν είχε ως αφετηρία τη βαγκνερική ιδέα του Gesamtkunstwerk. Ωστόσο το 1861 το παρουσίασε ως την «traduction inevitable» της συναισθητικής εμπειρίας που του προκάλεσε η ακρόαση του Lohengrin. Αντίστοιχα, όταν το 1874 ο Verlaine έγραφε τον έκτοτε πολυσχολιασμένο στίχο «de la musique avant toute chose» προσφέροντας στους συμβολιστές το βασικό τους σύνθημα, δεν σκεφτόταν ακόμα το παράδειγμα του Βάγκνερ. Ωστόσο ο πρωτεργάτης της *Revue Wagnerienne* Édouard Dujardin μια δεκαετία αργότερα θα αναγορεύσει τον Βάγκνερ σε πατέρα της συμβολιστικής ποίησης. Τα παραπάνω είναι ενδεικτικά της λειτουργίας της βαγκνερικής τέχνης ως πεδίου προβολής του γενικότερου και περισσότερο αφηρημένου “μουσικού αιτήματος” της λογοτεχνίας.

Το συνειδητό αίτημα δημιουργίας μιας υπαινικτικής ποιητικής γλώσσας που αρθρώ- νεται γύρω στα 1880 πηγάζει από την απόρριψη του ορθολογιστικού πνεύματος, που αντιπροσώπευε η επιστημονική θεωρία του Taine.⁹⁶ Η πρόταξη των κριτηρίων της ακρί- βειας και της διαύγειας από τον Taine οδήγησαν στην αισθητική αποτίμηση του έργου τέχνης σύμφωνα με την «ικανότητα» της γλώσσας που αυτό χρησιμοποιεί, να μεταδίδει πληροφορίες, που χαρακτηρίζονται από όσο το δυνατόν μικρότερη αμφισημία. Σε επί- πεδο ποιητικής η αντίδραση απέναντι στο επιστημονικό πνεύμα και την ορθολογιστική ερμηνεία του κόσμου, που υιοθέτησε ο νατουραλισμός, εκδηλώνεται υπό τη μορφή της δυσπιστίας απέναντι στη “διαυγή” έκφραση –τη βασική προϋπόθεση της επιστημονι- κής μεθόδου που βρίσκεται στον πυρήνα κάθε θετικιστικής θεωρίας– ως απαραίτητου αισθητικού γνωρίσματος της καλλιτεχνικής γλώσσας και αντίστοιχα τη θετική αποτί- μηση της “ασάφειας” και της “σκοτεινότητας” στην ποιητική έκφραση. Οι συμβολιστές επομένως απέναντι σε αυτήν την “αντικαλλιτεχνική” γλώσσα του νατουραλισμού προ- έταξαν τη δημιουργία μιας αντι-γλώσσας, που σκοπεύει στην αισθητική έκφραση και την αποκάλυψη των μύχων και ποικίλων συναισθημάτων και επομένως όχι μόνο δεν χρειάζεται να είναι σαφής και ακριβής, αλλά, αντίθετα, επιβάλλεται να λειτουργεί ανοι- κειωτικά όντας “σκοτεινή”, ασαφής και πολύσημη. Η πρόθεση του συμβολιστή ποιητή να υποβάλει θυσιάζοντας σκόπιμα τη διαφάνεια του νοήματος με στόχο την επίτευξη αυτής της καθαρά ποιητικής γλώσσας, άνοιξε τον δρόμο για την υποδοχή του μουσικού παραδείγματος.

Ως προς αυτό θα πρέπει να υπογραμμίσουμε τη σημασία της συμβολής του Verlaine, οι αισθητικές ιδέες του οποίου περί “μουσικοποίησης” της ποίησης ουσιαστικά καθό- ρισαν την πρώτη φάση της συμβολιστικής “μουσικής” ποιητικής. Στο προγραμματικό ποίημα *L'Art poétique* που γράφτηκε το 1874, δηλαδή την εποχή των *Romances sans paroles* και συμπεριλήφθηκε μια δεκαετία αργότερα στη συλλογή *Jadis et Naguère*, ο Verlaine καθόρισε τη “μουσική” ποίηση βάσει δύο στοιχείων: του ρυθμού του ανισο- σύλλαβου στίχου και της χρήσης του ποιητικού λεξιλογίου:

De la musique avant toute chose,
Et pour cela préfère l'Impair
Plus vague et plus soluble dans l'air,
Sans rien en lui qui pèse ou qui pose.

96 Lehmann, 1968, 21-30.

Il faut aussi que tu n'aïlles point
Choisir tes mots sans quelque méprise :
Rien de plus cher que la chanson grise
Où l'Indécis au Précis se joint.

[...]

Car nous voulons la Nuance encor,
Pas la Couleur, rien que la nuance !
Oh ! la nuance seule fiancé
Le rêve au rêve et la flûte au cor !

Η “μουσική” ποιητική του Verlaine συνδέεται άρρηκτα με ό,τι έχει καθιερωθεί ως «λογοτεχνικός μπρεσιονισμός»⁹⁷ και έγκειται κατά κύριο λόγο στην πρόθεση ανάπτυξης μιας κυρίαρχης αίσθησης ή εντύπωσης που διαπερνά ολόκληρο το ποίημα και υποβάλλεται στον αναγνώστη.⁹⁸ Η ρευστότητα και η μεταβλητότητα που χαρακτηρίζει τον ρυθμό του ανισοσύλλαβου στίχου, σύμφωνα με τον Verlaine, έδινε στον ποιητή τη δυνατότητα να μεταφέρει στην ποίηση όλο το φάσμα των σκέψεων και των συναισθημάτων του. Ταυτόχρονα το είδος της μουσικότητας που προκύπτει από τις προσωδιακές αλλαγές, τις παρηχήσεις και τις συνηχήσεις σε συνδυασμό με τις επαναλήψεις και τις παραλλαγές λέξεων ή ολόκληρων στίχων, οδηγεί στη συντακτική αποδιοργάνωση του στίχου και ακολούθως στη σύγχυση και τον συσκοτισμό του νοήματος. Με τον τρόπο αυτό ο Verlaine πίστεψε πως κατόρθωσε να επεκτείνει τη “μουσικότητα”, δηλαδή τα χαρακτηριστικά που απέδιδε στη μουσική –κυρίως την εκφραστικότητα και την ασάφεια– και στη σημασιολογική όψη της γλώσσας. Η σκόπιμη σύγχυση της γλωσσικής σύνταξης, και κατά συνέπεια και του νοήματος, επιτυγχάνεται όμως και μέσω της χρήσης του λεξιλογίου, δηλαδή της τοποθέτησης των λέξεων σε νέα συμφραζόμενα και του μεταξύ τους συνδυασμού βάσει μιας ορισμένης συναισθηματικής συνάφειας ή αναλογίας. Μέσω της νέας ποιητικής έκφρασης ο Verlaine στράφηκε εναντίον της συμβατικής, καθημερινής χρήσης της γλώσσας ως μέσου επικοινωνίας, επιθυμώντας να αποκαλύψει έμμεσα τους υπαινιγμούς, τις λεπτές αποχρώσεις και τις διακυμάνσεις του συναισθήματος. Ο Verlaine κατέστησε επομένως σαφές πως το ζητούμενο στη νέα ποιητική έκφραση και στη μορφολογική απελευθέρωση της ποίησης είναι η αξία της

97 Matz, 2004. Πρβ. Scott, 1991.2, 217-227.

98 Sorrell, 1999, xxiii.

υποβολής – όπου και εντοπίζεται η αναλογία με το μουσικό παράδειγμα – δηλαδή η έμμεση έκφραση και μετάδοση των συναισθημάτων και των “κινήσεων της ψυχής” του ποιητικού υποκειμένου. Ωστόσο, το ποιητικό υποκείμενο δεν είναι πάντοτε καθορισμένο και αναγνωρίσιμο με αποτέλεσμα να μετατρέπεται σταδιακά σε μια “φωνή”, σε ένα απρόσωπο υποκείμενο, χαρακτηριστικό που θα πρέπει να θεωρηθεί ενδεικτικό της αποστασιοποίησης του Verlaine από τη ρομαντική ποίηση.

Το βερλαινικό “μουσικό” ποιητικό πρόγραμμα απηχείται στο Μανιφέστο του 1886, παρά τις αντιρρήσεις του Verlaine για την επιλογή του Μορέας να αντικαταστήσει τον όρο “*décadence*” με αυτόν του “*symbolisme*”. Σε αντιστοιχία με τον απελευθερωμένο στίχο, το «συμβολιστικό μυθιστόρημα» ορίζεται από τον Μορέας ως εξής:

Το πεζό –μυθιστόρημα, νουβέλες, διηγήματα, φαντασίες– εξελίσσεται μέσα σε μια αίσθηση ανάλογη με κείνην της ποίησης. [...] Η σύλληψη του συμβολιστικού μυθιστορήματος είναι πολύμορφη: Πότε ένα μοναδικό πρόσωπο κινείται μέσα σε παραμορφωμένους τόπους από τις ίδιες του τις παραισθήσεις, από το ίδιο του το ταμπεραμέντο: σ’ αυτή την παραμόρφωση έγκειται η μοναδική *πραγματικότητα*. Όντα που χειρονομούν μηχανικά, με σκοτεινές σιλουέτες, κινούνται γύρω από ένα πρόσωπο μοναδικό: του προσφέρουν μόνον προφάσεις για συγκινήσεις και στοχασμούς [...]. Έτσι περιφρονώντας την παιδική Μέθοδο του Νατουραλισμού –ο κ. Ζολά σώθηκε χάρη σ’ ένα θαυμάσιο συγγραφικό ένστικτο– το συμβολιστικό μυθιστόρημα θα ιδρύσει το δικό του έργο της υποκειμενικής παραμόρφωσης, δυνάμει αυτού του αξιώματος: πως η τέχνη δεν θα μπορούσε να ζητήσει από το αντικειμενικό στοιχείο παρά κάποιο απλό σημείο αφετηρίας εξαιρετικά βραχύ. (Μορέας, 1983, 48-49)

Όπως διαφαίνεται στο παραπάνω απόσπασμα, στο επίκεντρο του αιτήματος της απελευθέρωσης των μορφών, προϊόν του οποίου θα πρέπει να θεωρηθεί και το «συμβολιστικό μυθιστόρημα», τίθεται η ιδέα της «υποκειμενικής παραμόρφωσης», η οποία εν μέρει θα παίξει καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση της πεζογραφίας της “ενδοσκόπησης” που θα κυριαρχήσει τις δύο πρώτες δεκαετίες του 20^{ου} αι.⁹⁹ Όπως η μετρική αποδιοργάνωση του στίχου, έτσι και ο κατά Dujardin «εσωτερικός μονόλογος» στο *Les Lauriers sont coupés*, που εκδόθηκε δύο χρόνια αργότερα, ερμηνεύτηκαν, ακολούθως, από τους Γάλλους συμβολιστές – και τον ίδιο τον Dujardin– υπό το πρίσμα της αξίας

99 Fletcher/Bradbury, 1978, 394 – 415.

της εκφραστικότητας και της υποκειμενικότητας.¹⁰⁰ Παρά τις επιμέρους διαφοροποιήσεις το σταθερό σημείο που ανιχνεύεται και ενώνει τις ποικίλες όψεις του συμβολιστικού αισθητικού λόγου ως προς το “μουσικό αίτημα”, είναι επομένως χωρίς αμφιβολία το αίτημα δημιουργίας, κατ’ αναλογίαν με το μουσικό πρότυπο, ενός αντιγράφου της ελεύθερης έκφρασης της «ατομικότητας στην τέχνη» (*l’individualité dans l’art*), η οποία καθορίζει, σύμφωνα με τον Remy de Gourmont, την ποιητική «σχολή» του 1886.¹⁰¹ Σε αντίθεση με τα έως τότε καθιερωμένα μορφολογικά πρότυπα, ο ελεύθερος ή ο ελευθερωμένος στίχος υποτίθεται πως θα εκφράζει όλες τις κινήσεις της ατομικής ψυχής.

Στο πλαίσιο της «κρίσης του στίχου»¹⁰² που αντιπροσωπεύει η σταδιακή καθιέρωση του *vers libre* ο Mallarmé επιχείρησε το 1888 να εντάξει τον «εσωτερικό μονόλογο» του Dujardin στο νέο σύστημα των λογοτεχνικών ειδών:

Je reconnais que vous avez là fixé un mode de notation virevolant et cursif qui, en dehors des grandes architectures littéraires, vers ou phrases décorativement contournées, a seule raison d’être pour exprimer, sans mésapplication des moyens sublimes, le quotidien si précieux à saisir.¹⁰³

Ότι ο Mallarmé εξήρε στη γραφή του Dujardin είναι η γλώσσα που είναι ικανή να αναπαράγει τη σκέψη που χαρακτηρίζεται από τις πλέον απροσδόκητες διακυμάνσεις και μετατροπές χωρίς ταυτόχρονα να παρασύρεται στη χρήση καθημερινών, τετριμμένων εκφράσεων θυσιάζοντας το ποιητικό στοιχείο.¹⁰⁴ Πώς αντιλήφθηκε όμως ο ίδιος ο Dujardin την παρουσία του ποιητικού στοιχείου στον «εσωτερικό μονόλογο» και πώς όρισε τον τελευταίο, όταν επανήλθε στο ζήτημα στις αρχές της δεκαετίας του ’30;

Ce caractère «poésie» du monologue intérieur, cette présentation de la pensée à sa naissance sans preoccupation logicienne, ne pouvait s’exprimer que par le moyen de phrases exemptes elles mêmes de preoccupation raisonnée.

[...] En même temps qu’il est un retour aux formes essentielles de la poésie, le monologue intérieur est un retour, évidemment modernisé, aux

100 Jenny, 2002, 31-33· Illouz, 2005, 236.

101 Illouz, 2005, 225.

102 Mallarmé, 1897.

103 Απόσπασμα από επιστολή του Mallarmé με ημερομηνία 18.4.1888. Εδώ όπως παρατίθεται στο: Jenny, 2002, 35.

104 Jenny, 2002, 36.

formes primitives du langage; et c'est la doctrine même de l'origine musicale de la poésie qui est ici illustrée. (Dujardin, 1931, 225. Η έμφαση δική μου)

Το παραπάνω απόσπασμα είναι αποκαλυπτικό του τρόπου, με τον οποίο ο Dujardin αντιλήφθηκε τη “μουσικοποίηση” του «εσωτερικού μονολόγου», καθώς και τη σχέση μουσικής και ποιητικής γλώσσας. Όπως αποκαλύπτουν οι φράσεις-κλειδιά «πρωτόγονες μορφές τις γλώσσας» (*forms primitives du langage*) και «μουσικές ρίζες της ποίησης» (*l'origine musicale de la poésie*), ό,τι πρωτίστως υπογραμμίζει ο Dujardin είναι η “μουσική” καταγωγή της ποίησης, η οποία στον «εσωτερικό μονόλογο» παίρνει τη μορφή της σκέψης που σχηματίζεται ανεξάρτητα από τις λογικές διεργασίες του νου. Πίσω από το αίτημα του Dujardin για την επιστροφή στις «μουσικές ρίζες της ποίησης» και τις «πρωτόγονες μορφές της γλώσσας» υποβόσκει βέβαια ο σκεπτικισμός απέναντι στις δυνατότητες της καθιερωμένης χρήσης του γλωσσικού οργάνου ως μέσου αποτύπωσης των «κινήσεων της ψυχής». Η ποιητική γλώσσα που αποδίδει αυτού του είδους τη σκέψη αποτελεί μια εκσυγχρονισμένη εκδοχή των «πρωτόγονων» μορφών της γλώσσας, δηλαδή των πλέον αυθόρμητων και φυσικών. Υπό αυτό το πρίσμα το αίτημα του Dujardin για την επιστροφή της γλώσσας στις ρίζες της, απηχεί μάλλον τη θέση του Rousseau και όχι του Freud, όπως θα διαπιστώσουμε στη συνέχεια, σχετικά με την εποχή που η μουσική και ο λόγος συνιστούσαν ένα αδιαίρετο όλον επιτρέποντας στον άνθρωπο, που βρισκόταν ακόμη στη φυσική του κατάσταση, την πλήρη και άμεση έκφραση των συναισθημάτων του μέσω της γλώσσας.

Οι παραπάνω διαπιστώσεις σχετικά με τον ορισμό της «ποίησης» του εσωτερικού μονολόγου από τον Dujardin επιβεβαιώνουν την ορθότητα της μεθοδολογικής προειδοποίησης του Jacquod πως, παρά το αδιαμφισβήτητο γεγονός ότι ο «εσωτερικός μονόλογος» του Dujardin τίθεται στην αφετηρία μιας ολόκληρης αφηγηματικής παράδοσης μη αναπαραστατικής πεζογραφίας και διακαλλιτεχνικών πειραματισμών που εκτείνονται από την κατά Joyce και Woolf μοντερνιστική ροή της συνείδησης μέχρι την αυτόματη γραφή των υπερρεαλιστών, το μυθιστόρημα του Dujardin δεν πρέπει να αποκοπεί από το αισθητικό πλαίσιο στο οποίο γεννήθηκε.¹⁰⁵ Τη θέση αυτή συμμερίζεται και ο Jenny επισημαίνοντας ότι ακόμα κι αν η προσπάθεια του Dujardin να επικαιροποιησει το 1931 την αφηγηματική τεχνική εγγράφοντάς την στην υπερρεαλιστική ποιητική μέσω της έμμεσης επίκλησης του Freud είναι διαφωτιστική,¹⁰⁶ δεν μπορούμε να παρα-

105 Jacquod, 2008, 240.

106 Ο Dujardin ήδη το 1924, στο άρθρο του με τίτλο «La vie continuité du symbolisme» που δημοσιεύθηκε στον *Mercur de France* (1.7.1924) συνέδεσε τον συμβολισμό με τον υπερρεαλισμό στη βάση του κοινού ενδιαφέροντος για την «εσωτερική ζωή», την οποία οι «κλασικοί» επιχειρούσαν να ερμηνεύσουν με

βλέψουμε το γεγονός πως στον ορισμό που δίνει το 1931 εξακολουθεί εν μέρει να ερμηνεύει την αφηγηματική μορφή του μυθιστορημάτος του με συμβολιστικούς όρους.¹⁰⁷

Όπως διαπιστώσαμε, στο επίκεντρο του ορισμού του Dujardin τίθεται η σύλληψη του «εσωτερικού μονολόγου» ως αποτύπωσης των ενδόμυχων σκέψεων του ατομικού υποκειμένου σε μια «αμιγώς συναισθηματική τάξη», την οποία αντιδιαστέλλει προς τη «λογική τάξη» και εν συνεχεία αναδεικνύει στο όνομα ενός μουσικού μοντέλου, στο επίκεντρο του οποίου τίθεται, αντίστοιχα, η ιδέα της μουσικής ως μέσου αποτύπωσης της «κίνησης της ψυχής»:

De même que le plus souvent une page de Wagner est une succession de motifs non développés dont chacun exprime un *mouvement d'âme*, le monologue intérieur est une succession de phrases courtes dont chacune exprime également un *mouvement d'âme*, avec cette ressemblance qu'elles ne sont pas liées les unes aux autres suivant un ordre rationnel mais suivant un ordre *purement émotionnel*, en dehors de tout arrangement intellectualisé. (Dujardin, 1931, 227. Η έμφαση δική μου)

Με όρους αισθητικής της μουσικής θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε ότι στους παραπάνω ορισμούς του Dujardin προβάλλεται μάλλον η ερμηνεία της μουσικής ως “γλώσσα του συναισθήματος” και όχι ως μιας αυτοαναφορικής, αυτόνομης, μη αναπαραστατικής “γλώσσας”, η οποία αναγόμενη σε μορφολογικό πρότυπο για τη λογοτεχνία θα αναδείκνυε την τάση της ριζικής παραβίασης του νοήματος, που πράγματι απαντά στο μυθιστόρημα του Dujardin. Ακολούθως η κατά Dujardin ερμηνεία των βαγκνερικών

άξονα τη λογική: «Nous ne nous rendimes compte que plus tardivement de ce qui devait être l'apport décisif du symbolisme. Cette réalité essentielle, cette vie intérieure, les classiques l'avaient cherchée dans la direction de ce qu'ils appelaient la raison; nous la cherchâmes dans la direction jusque-la méprisée, on dirait aujourd'hui refoulée, de l'inconscient. C'était une considérable nouveauté.» Εδώ σύμφωνα με: Jenny, 2002, 130).

107 Jenny, 2002, 40-46. Πρβ. Jacquod, 2008, 241. Ο Dujardin το 1936 κάνοντας έναν απολογισμό της προσφοράς της *Revue Wagnérienne* στο λογοτεχνικό πεδίο διαχώρισε τη «λογοτεχνία της Παρακμής» από τη «συμβολιστική» ως εξής: «D'abord, le «parler décadent» proprement dit, celui des années 1885-1888, qui fut une explosion et qui du premier coup alla aux pires audaces; ensuite, ce qu'on pourrait appeler le «parler symboliste», qui en est la continuation, mais une continuation notablement assagie, et qui comporte les memes particularites mais depouillee des premieres outrances» (Dujardin, 1936, 55). Αν και το χρονικό όριο, που θέτει ο Dujardin, προκειμένου να διαχωρίσει τη «λογοτεχνία της Παρακμής» από τη «συμβολιστική», στην οποία εντάσσει και το μυθιστόρημά του, είναι εντελώς αυθαίρετο και δεν μπορεί με κανέναν τρόπο να τεκμηριωθεί, το παραπάνω απόσπασμα εντούτοις συμβάλλει σημαντικά στην ανάδειξη ορισμένων ουσιαστικών διαφορών μεταξύ του «ύφους της Παρακμής» και του «εσωτερικού μονολόγου», οι οποίες εντοπίζονται πρωτίστως στη χρήση της γλώσσας. Ως «συμβολιστική» ο Dujardin περιγράφει μια γλώσσα λιτή, τρόπον τινά εξαγνισμένη από τις εκφραστικές υπερβολές που χαρακτηρίζουν το «ύφος της Παρακμής» στο παράδειγμα λ.χ. του Huysmans ή και του D'Annunzio.

μοτίβων ως εκφράσεων της «κίνησης της ψυχής» υπό το πρίσμα της νέας αφηγηματικής τεχνικής, οδηγεί στη θεώρηση της μουσικής ως ουσιαστικά “άμορφης” τέχνης που αναλογεί στον ρευστό και ευμετάβλητο εσωτερικό κόσμο του ήρωά του Daniel Prince. Ο Dujardin, απηχώντας ακόμα το 1931 την ιμπρεσιονιστική βερλαινική «μουσική» ερμηνεία του ελευθερωμένου στίχου, επιλέγει να τονίσει στην αφηγηματική μορφή, που είχε συστήσει στο γαλλικό κοινό μόλις το 1887, μάλλον το στοιχείο της ελεύθερης εσωτερικής έκφρασης του ατομικού υποκειμένου και όχι να επιχειρήσει μια προσέγγιση που θα εστίαζε στις αφηγηματικές τεχνικές που συντελούν στην παραβίαση της λογικής οργάνωσης της αφήγησης και θα αναδείκνυε τα στοιχεία εκείνα που καθιστούν το μυθιστόρημά του μια πραγματικά ρηξικέλευθη στην εποχή της αφηγηματική μορφή. Σε αυτά τα συμφραζόμενα είναι ενδεικτικό το γεγονός πως στην εποχή του το μυθιστορημα του Dujardin πέρασε απαρατήρητο καθώς η πλήρης “απουσία λογικής οργάνωσης” δεν αποτέλεσε αίτημα του συμβολισμού, εφόσον ό,τι κυριαρχούσε ήταν η αξία της εκφραστικότητας του ατομικού υποκειμένου υπό το πρίσμα της οποίας ερμηνεύτηκε και η μουσική. Ωστόσο παρά τη συμβολιστική ερμηνεία της ροής της συνείδησης ή «εσωτερικού μονολόγου» από τον Dujardin, μέσω της υπογράμμισης της απουσίας λογικής οργάνωσης στον ορισμό που έδωσε το 1931, αναδεικνύεται – και εμμέσως συνδέεται και με τη μουσική – ένα διαφορετικό είδος εσωτερικής έκφρασης από εκείνο που πριμοδότησαν οι συμβολιστές και το οποίο διαμορφώνεται από τη συνειρμική σκέψη. Βάσει των παραπάνω είναι σημαντικό να τονίσουμε πως εν αγνοία του ο Dujardin πολύ νωρίς καθόρισε σε μεγάλο βαθμό τα ποιητολογικά χαρακτηριστικά των αφηγηματικών διακαλλιτεχνικών πειραματισμών του 20^{ου} αι. συνδέοντας τη “μουσικοποίηση” της αφήγησης με την κατάργηση των αιτιακών και λογικών σχέσεων.

Το γεγονός πως ο Dujardin ήταν πάντως προσανατολισμένος στη σύλληψη της μουσικής υπό το πρίσμα της κυρίαρχης στον συμβολισμό αξίας της εκφραστικότητας επιβεβαιώνεται από το παρακάτω σχόλιο για τον ρόλο της μουσικής στην ποίηση του Mallarmé:

La musique s'est révélée à Mallarmé et aux symbolistes, non point un art de virtuosité, concerto piano ou violon, gammes et acrobaties, mais comme la voix profonde des choses. Cette conception est celle de Schopenhauer. [...] elle exprime le monde en tant que Volonté, c'est-à-dire dans sa réalité profonde, tandis que les autres arts expriment le monde en tant que Représentation, c'est-à-dire dans son apparence. Les hommes de ma génération trouvèrent et vous retrouverez un magnifique dévelop-

pement de ces idées dans l'étude géniale que Wagner a consacrée à Beethoven et dont je publiai la première traduction française dans la *Revue Wagnérienne*. (Dujardin, 1919, 14)

Η παραπάνω περιγραφή της λειτουργίας της μουσικής για τη συμβολιστική αισθητική που επιχειρεί ο Dujardin και ειδικότερα ο διαχωρισμός της «μουσικής» ως αισθητικής κατηγορίας από την πραγματική μουσική συνοψίζει, θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς, τον ρόλο της “μουσικής” ως προτύπου για την πεζογραφία που στοχεύει πρωτίστως στην έκφραση των συναισθημάτων και της σκέψης του υποκειμένου. Ο Dujardin είναι υπό αυτό το πρίσμα οπωσδήποτε εύστοχος επισημαίνοντας ότι η περί μουσικής αντίληψη του Mallarmé δεν πρέπει να αναζητηθεί στην πραγματική μουσική. Ωστόσο δεν είναι το ίδιο εύστοχος, όταν, όπως ορθά σημειώνει ο Jenny, «συνδέει τη μαλλαρμεική σύλληψη της ‘μουσικής’ με την υποκειμενική έκφραση που οι συμβολιστές [και ο ίδιος] (παρ)ερμήνευσαν ως σύνθεση των θεωριών του Wagner και του Schopenhauer». (Jenny, 2002, 60) Για τον Mallarmé η μουσική αποτελεί επίσης το ανάλογο της σκέψης, η σκέψη αυτή όμως, όπως συλλαμβάνεται από τον Γάλλο ποιητή, απέχει πολύ από τον σπασμωδικό, αυθόρμητο και «πέραν κάθε λογικής οργάνωσης» χαρακτήρα του «εσωτερικού μονολόγου» του Dujardin.¹⁰⁸ Κυρίως όμως απέχει από τη σύλληψη της μουσικής ως μέσου έκφρασης της ατομικής υποκειμενικότητας, που βρίσκεται πίσω από τη «συναισθηματικής τάξης» αναλογία που εντοπίζει ο Dujardin ανάμεσα στα βαγκνερικά μοτίβα και τις «μικρές κοφτές φράσεις». Η διαφορετική προσέγγιση του μουσικού προτύπου και της αναλογίας του με την ποίηση που αντιτίθεται απολύτως στην –κατά τα άλλα κυρίαρχη στη συμβολιστική ποιητική– αξία της εκφραστικότητας, συνιστά μια εντελώς διαφορετική αντίδραση στην “κρίση της γλώσσας”, που εξασφαλίζει στον Mallarmé μια ξεχωριστή θέση μεταξύ των συμβολιστών ποιητών και τον τοποθετεί στην αφετηρία της μοντερνιστικής “μουσικής” ποιητικής.¹⁰⁹

Ο Mallarmé επαναπροσδιόρισε και έθεσε σε νέες βάσεις τη σχέση μουσικής και ποίησης αμφισβητώντας την κυρίαρχη στον συμβολισμό αντίληψη πως η μουσική είναι ανώτερη της ποίησης και ακολούθως πως μέσω της “μουσικοποίησης” η λογοτεχνία θα κατορθώσει να εκφράσει όσο το δυνατόν πιο άμεσα τον εσωτερικό κόσμο του υποκειμένου. Ο αποφασιστικός ρόλος του Mallarmé στο ζήτημα αυτό αναδεικνύεται εν πρώτοις κατά την προσέγγιση του ελεύθερου στίχου και γενικότερα της μορφολογικής απελευθέρωσης. Αν για τον Verlaine και τους περισσότερους συμβολιστές, όπως

108 Jenny, 2002, 62.

109 Illouz, 2005, 201. Πρβ. Καλοκαιρινός, 2011, 85.

ο Dujardin, η μορφολογική απελευθέρωση ερμηνεύτηκε, όπως διαπιστώσαμε, υπό το πρίσμα της αξίας της εκφραστικότητας, από τον Mallarmé, αντίθετα, η ποίηση συλλαμβάνεται ως αφαίρεση του υποκειμένου, «ως εκδίπλωση του απρόσωπου λόγου στο χώρο» (Καλοκαιρινός, 2011, 90).¹¹⁰ Πράγματι, στην ουσία ολόκληρη η αποφαιτική αισθητική του Mallarmé καταλήγει σε αυτήν τη βούληση άρνησης της έκφρασης μέσω της ανάδειξης μιας εντελώς διαφορετικής σύλληψης της έννοιας της “μουσικής”, του “μουσικού” και της “μουσικότητας”.¹¹¹ Μια από τις ελάχιστες φορές που ο Γάλλος ποιητής όρισε με σαφήνεια τον τρόπο, με τον οποίο χρησιμοποιεί τον όρο «μουσική», ήταν το 1893 στην επιστολή του προς τον ποιητή και κριτικό Edmund Gosse:

Je fais de la Musique, et appelle ainsi non celle qu'on peut tirer du rapprochement euphonique des mots, cette première condition va de soi; mais l'au-delà magiquement produit par certaines dispositions de la parole; où celle-ci ne reste qu'à l'état de moyen de communication matérielle avec le lecteur comme les touches du piano. Vraiment entre les lignes et au-dessus du regard cela se passe en toute pureté, sans l'entremise des cordes à boyaux et des pistons comme à l'orchestre, qui est déjà industriel; mais c'est la même chose que l'orchestre, sauf que littérairement ou silencieusement. (Mallarmé, 1959 [1893], 26)¹¹²

Όπως διαφαίνεται στο παραπάνω απόσπασμα ο Mallarmé διακρίνει μεταξύ της πραγματικής μουσικής «που ακούγεται» και της «σιωπηλής μουσικής» αποδίδοντας την τελευταία με τον όρο «Musique». Η πρώτη αποτελεί δημιούργημα των μουσικών οργάνων της ορχήστρας παραμένοντας δέσμια της υλικότητας του ήχου, ενώ η δεύτερη είναι αποκλειστικά δημιούργημα του πνεύματος. Όπως καθίσταται σαφές από τη μεταφορά της «σιωπηλής μουσικής», η “μουσική” που προμοδοτεί ο Γάλλος ποιητής δεν περιορίζεται στην επίτευξη την ευφωνίας, αλλά επεκτείνεται στη δημιουργία ενός δικτύου σχέσεων που ενεργεί αποκλειστικά στο πνευματικό/διανοητικό επίπεδο της ύλης και του χώρου.¹¹³ Ακολουθως μόνο μέσω της κατάργησης της ακουστικής μορφής της μουσικής επιτυγχάνεται η κυριαρχία του πνεύματος επί του συναισθήματος.

Αν και στην πραγματικότητα καμία από τις δημοσιευμένες διατυπώσεις του Mal-

110 Πρβ. Illouz, 2005, 236 κ.εξ.

111 Jenny, 2002, 62.

112 Εδώ σύμφωνα με: Acquisto, 2006, 54.

113 McCombie, 2003.

larmé σχετικά με τη μουσική δεν πηγάζουν από πραγματικές μουσικές συνθέσεις αλλά αποκλειστικά από τη σύλληψη της μουσικής ως αισθητικής κατηγορίας, η αποφασιστική συμβολή του Γάλλου ποιητή στον επαναπροσδιορισμό των σχέσεων μουσικής και ποιητικής γλώσσας γίνεται πλήρως αντιληπτή, αν αναλογιστεί κανείς τη στάση του απέναντι στο καλλιτεχνικό όραμα του Richard Wagner, στάση που του εξασφαλίζει και πάλι μια ξεχωριστή θέση μεταξύ των συγχρόνων του συμβολιστών ποιητών.¹¹⁴ Το επίμονο ενδιαφέρον του Mallarmé για την ποιητική γλώσσα έχει συσχετιστεί από τη σύγχρονη κριτική –σε αντίθεση με ό,τι πίστευε ο Dujardin– με την απομάκρυνση από το βαγκνερικό ιδεώδες της “ολικής τέχνης”, η οποία με τη μορφή του μουσικού δράματος θα πραγματωνόταν ουσιαστικά μόνο μέσω της σκηνικής εκτέλεσης. Πράγματι ο Mallarmé στο δοκίμιο, που ύστερα από αίτημα του Dujardin, δημοσίευσε στη *Revue Wagnérienne*, με τον τίτλο «Richard Wagner, rêverie d'un poète français» (1885) υπονομεύει έντεχνα το βαγκνερικό ιδεώδες και γίνεται ο πρώτος και μόνος ποιητής, από τον κύκλο των συμβολιστών, που στα τέλη του 19^{ου} αι. κατόρθωσε να αντισταθεί στον “Meister”.¹¹⁵

Η δυσπιστία του Mallarmé απέναντι στο βαγκνερικό ιδεώδες πηγάζει εν πολλοίς από την απόρριψη αφενός της ιδέας πως ο σκοπός της τέχνης είναι η πρόκληση της συγκίνησης και αφετέρου της αντίληψης πως η μουσική καταλαμβάνει την πρώτη θέση στο σύστημα ιεράρχησης των τεχνών.¹¹⁶ Σε αυτό το πλαίσιο ο Γάλλος ποιητής απορρίπτει ρητά στο σημαντικό δοκίμιο «La Musique et les Lettres» τη μουσική ως ηχητική έκφραση και ως εκ τούτου τον «αναβρασμό των ήχων» (le tumulte des sonorités) που είχε αναγνωρίσει ωρύτερα και στη βαγκνερική όπερα.¹¹⁷ Ο Mallarmé θέτοντας στο επίκεντρο ξανά την ποίηση αναζητά ακολούθως μια “μουσική” διαφορετική από εκείνη, που θα αποτελούσε συστατικό στοιχείο και θα ολοκλήρωνε το βαγκνερικό ολικό

114 Βλ. Abbott, 2009.

115 Ο Mallarmé οπωσδήποτε είχε αποκτήσει μια πολύ γενική και μάλλον επιφανειακή γνώση της βαγκνερικής θεωρίας μέσω του μπωντλερικού δοκιμίου «Richard Wagner et Tannhäuser à Paris» (1861), ενώ η μόνη άμεση και κυριότερη επαφή του με τις ιδέες του Γερμανού συνθέτη θα πρέπει να αποτέλεσε η ανάγνωση (εκτός της γαλλικής μετάφρασης του *Beethoven*) του σύντομου δοκιμίου *Zukunftsmusik* το οποίο ο Wagner είχε δημοσιεύσει στα γαλλικά με τον τίτλο *Lettre à M. Villot sur la musique* ήδη το 1860. Βλ. σχετικά: Marvick, 2004, 1-3. Πρβ. Gans, 2004, 14-30.

116 Marvick, 2004, 4. Πρβ. Acquisto, 2006, 52 και 54.

117 Mallarmé, 1895, 51. Η διάθεση απομάκρυνσης του Mallarmé από τη βαγκνερική λατρεία που εκδήλωναν οι σύγχρονοί του αποτυπώνονται ξεκάθαρα στο παρακάτω απόσπασμα από το (αντι) βαγκνερικό δοκίμιο που ο Γάλλος ποιητής έγραψε για τη *Revue Wagnérienne*: «O Wagner, je souffre et me reproche, aux minutes marquées par la lassitude, de ne pas faire nombre avec ceux qui, ennuyés de tout afin de trouver le salut définitif, vont droit à l'édifice de ton Art, pour eux le terme du chemin» (Mallarmé, 1897.1, 150).

έργο τέχνης,¹¹⁸ αφού για τον Γάλλο ποιητή η ιδέα του Gesamtkunstwerk αποτελούσε απλώς ένα σκαλοπάτι προς την «απειλητική κορυφή του Απόλυτου» απέχοντας σημαντικά από την κατάκτησή της, καθώς η τελευταία προϋποθέτει την απομόνωση του σιωπηλού στοχασμού και επομένως κάτι που ο Wagner δεν θα δεχόταν ποτέ: τη σιωπή της (πραγματικής) μουσικής. Στην παραπάνω μαλλαρμεική σύλληψη του Απόλυτου ανιχνεύεται η εγγελιανή ιδέα πως το Απόλυτο αναδύεται μόνο μέσω της εκμηδένισης του μη-Απόλυτου και ακολούθως η κατάκτησή του εδράζεται στην άρνηση, την σιωπή και το κενό.¹¹⁹ Αντίστοιχα η «μουσικοποιημένη» ποίηση για το Mallarmé δημιουργείται «μέσω της εξουδετέρωσης» (par élimination)¹²⁰ τόσο της μουσικότητας όσο και της αναφορικής λειτουργίας της λέξης και ως εκ τούτου μπορεί να νοηθεί μόνο αποφατικά εκβάλλοντας στο κενό, τη λευκή σελίδα και τη σιωπή. Υπό αυτό το πρίσμα η συνδρομή του Mallarmé στο ζήτημα των διακαλλιτεχνικών σχέσεων μουσικής και λογοτεχνίας είναι αποφασιστική, εφόσον, βάζοντας οριστικά στο περιθώριο την πραγματική μουσική, επανεξετάζει τον τρόπο αλληλοπροσέγγισης των δύο τεχνών θέτοντας νέα ερωτήματα, που τελικά ξεπερνούν την ιδέα του Gesamtkunstwerk, που ο Wagner προέταξε ως απάντηση στο ερώτημα της σύζευξης μουσικής και ποίησης.¹²¹

Η υπεράσπιση της ποίησης, που ουσιαστικά επιχειρεί ο Mallarmé στο σημαντικό (αντι)βαγκνερικό δοκίμιό του, πηγάζει από την πεποίθηση πως δεν υπάρχει τίποτα που να μπορεί να κατορθώσει η μουσική και όχι η ποίηση. Η μουσικολογοτεχνική διακαλλιτεχνική αντίληψη του Mallarmé συνδέεται άρρηκτα με την κυρίαρχη θέση που καταλαμβάνει η ιδέα του συμβόλου στην αισθητική του και η οποία επιτρέπει τη δημιουργία πολύ συνθετότερων σχέσεων μεταξύ της ποίησης και της μουσικής από εκείνες που εδράζονταν στην αρχή της εκφραστικότητας. Ο Γάλλος ποιητής, όπως και οι περισσότεροι συμβολιστές, αναγνώριζε ως το βασικότερο χαρακτηριστικό της υποβλητικής ποιητικής την ικανότητά της να υποδηλώνει χωρίς να κατονομάζει – μια λειτουργία που κατά τον Mallarmé όμως, μπορεί (και πρέπει) να φτάσει στην εξαφάνιση του αντικειμένου¹²² και ακολούθως στην απόλυτη άρνηση της έκφρασης, που ισοδυναμεί με την «καθαρή έννοια»:

118 Lees, 2007.

119 Bruns, 1967, 221.

120 Mallarmé, 1959, 245.

121 Marvick, 2004. Πρβ. Marvick, 1986.

122 Βλ. το γνωστό παράδειγμα με το μπουκέτο και το λουλούδι, στο οποίο κατέφυγε ο Mallarmé: «*Je dis: une fleur! et, hors de l'oubli où ma voix relègue aucun contour, en tant que quelque chose d'autre que les calices sus, musicalement se lève, idée même et suave, l'absente de tous bouquets*» (Mallarmé, 1897, 251).

À quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, cependant; si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure.
(Mallarmé, 1897, 250)

Η παραπάνω καίρια θέση του Γάλλου ποιητή μοιραία θέτει στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος τη γλώσσα και τις λέξεις. Η γλωσσική θεωρία του Mallarmé, όπως διατυπώνεται σαφέστερα στο γνωστό δοκίμιο «Crise de vers» καθώς και στον Πρόλογο στο *Le Traité du Verbe* του René Ghil, βασίζεται στη διάκριση της γλώσσας σε «brut», δηλαδή στην καθημερινή χρήση της, όπου οι λέξεις χρησιμοποιούνται ως μέσα ανταλλαγής σε ένα συμβατικό σύστημα, περίπου όπως τα νομίσματα, και σε «essential», όπου κατατάσσει τη γλώσσα της ποίησης.¹²³ Εφόσον όμως η ποίηση για τον Mallarmé δεν ταυτίζεται με την έκφραση, έτσι και η ποιητική γλώσσα πρέπει να αποδεσμευτεί από το νόημα. Για τον Mallarmé, ως εκ τούτου, δεν αρκούν μόνο τα παραδοσιακά ποιητικά μέσα –η επανάληψη, οι συνηχήσεις, οι παρηχήσεις, η συντακτική αναδιοργάνωση– προκειμένου να επιτευχθεί ο στόχος της δημιουργίας της υποβλητικής ποιητικής γλώσσας, καθώς ό,τι κυρίως αναζητεί ο Mallarmé για την ποίηση είναι ένα μοντέλο σημασιολογικής αυτονομίας, όπου η σκέψη δεν θα περιορίζεται σε ό,τι δηλώνουν οι λέξεις. Η αποφαιτική μουσική αισθητική αντίληψη του Mallarmé βρίσκεται έτσι σε απόλυτη συνάφεια με τις ποιητολογικές αναζητήσεις του και ειδικότερα με τη σημασία που απέδιδε στην πλήρη “αποκάθαρση”, τον εξαγνισμό της γλώσσας από κάθε στοιχείο που αντλείται από την εμπειρική πραγματικότητα, και αντίστοιχα τη δυσπιστία του απέναντι στο συναίσθημα. Ως εκ τούτου η ποιητική δημιουργία νοείται ως δημιουργία σχέσεων μεταξύ των λέξεων, η αλληλεπίδραση των οποίων όμως βασίζεται στην υλική υπόστασή τους και όχι στη σημασιολογική λειτουργία τους μέσα στο ποιητικό κείμενο.

Καίριας σημασίας σε αυτήν την αφαιρετική σύλληψη του ποιητικού κειμένου είναι, εκτός από την εξαφάνιση του αντικειμένου, και η εξαφάνιση του ποιητή ως ομιλούντος υποκειμένου («L'oeuvre pure implique la disparition élocutoire du poète, qui cède initiative aux mots»).¹²⁴ Η «θεωρία του απρόσωπου», όπως αποκαλεί ο Gerard Bruns το καίριο αυτό σημείο της μαλλερμεϊκής ποιητικής, αποτελεί το επιστέγασμα του κεντρικού ποιητολογικού αιτήματος του Mallarmé να δώσει «την πρωτοβουλία στις λέξεις»: ο στίχος, ισχυρίζεται ο Γάλλος ποιητής, δεν ελέγχεται πλέον από την προσωπική διάθεση του ποιητή, αλλά από τις ίδιες τις λέξεις. Η λειτουργία του ρυθμού στο λογοτεχνικό

123 Mallarmé, 1897, 250. Βλ. σχετικά: Smith, 1999, 112 κ.εξ.

124 Mallarmé, 1897, 246.

κείμενο συλλαμβάνεται ακολούθως από τον Mallarmé ως ένα σύνολο εσωτερικών σχέσεων, ενώ η σύλληψη του μουσικού ρυθμού πραγματοποιείται μέσω του νου και όχι μέσω των αισθήσεων.¹²⁵

Ο Mallarmé πριμοδοτεί επομένως τη θεώρηση της μουσικής ως μορφολογικής κατασκευής, γιατί επιθυμεί να συλλάβει την ολότητα του Σύμπαντος όχι με όρους περιεχομένου αλλά δομής. Η σύλληψη της ιδέας του Σύμπαντος είναι ακολούθως το αποτέλεσμα της διαδικασίας εξαγνισμού, για την πραγμάτωση της οποίας απαραίτητη προϋπόθεση είναι αυτή η εκμηδένιση του ίδιου του εαυτού ως εμπειρικού υποκειμένου. Η πραγματική Μουσική που εκτελείται σιωπηλά μέσα στη σκέψη είναι ταυτόσημη της ποίησης, αφού η μουσική και η ποίηση αποτελούν σύμφωνα με τον Γάλλο ποιητή τις δύο όψεις του ίδιου νομίσματος, της «Ιδέας»: «*la Musique et les Lettres sont la face alternative ici élargie vers l'obscur; scintillante là, avec certitude, d'un phenomena, le seul, je l'appelai, l'Idée*» (Mallarmé, 1895, 52). Η μαλλαρμειϊκή «Ιδέα» καθίσταται έτσι συνώνυμη της “καθαρής” διαδικασίας σκέψης, της δομής και της κίνησης του πνεύματος, ενός απρόσωπου «μοναχικού σιωπηλού κονσέρτου»:

Un solitaire tacite concert se donne, par la lecture, à l'esprit qui regagne, sur une sonorité moindre, la signification: aucun moyen mental exaltant la symphonie ne manquera, raréfié et c'est tout – du fait de la pensée. La Poésie, proche l'idée, est Musique, par excellence – ne consent pas d'infériorité. (Mallarmé, 1897.2, 277)

Το επιστέγασμα της ποιητικής θεωρίας του Mallarmé αποτέλεσε ένα εξαιρετικά φιλόδοξο σχέδιο που ο Γάλλος ποιητής ονόμασε, «*Le Livre*». Ο Mallarmé οραματίστηκε «*Το Βιβλίο*» ως ένα συμπαντικό κείμενο-αρχιτεκτόνημα: μια εξαιρετικά ευέλικτη δομή που δεν θα αποκάλυπτε τίποτα λιγότερο από τις «σχέσεις όλων με τα πάντα». Αυτό το “*Grand Oeuvre*”, που θα ήταν εξ ολοκλήρου απελευθερωμένο από την υποκειμενικότητα του συντάκτη του αλλά και από οποιαδήποτε αναφορά σε καθορισμένα αντικείμενα ή συναισθήματα, θα περιελάμβανε, σύμφωνα με τον Mallarmé, την ουσία όλης της λογοτεχνίας. Το Βιβλίο θα αποτελούσε επομένως ένα “καθαρό” έργο, αφού θα έτεινε προς την κατάσταση της ανυπαρξίας μέσω της απόλυτης αφαίρεσης και με τον τρόπο αυτόν θα μπορούσε να φανερώσει το Σύμπαν, όπως το συνέλαβε ο Γάλλος ποιητής. Ο Mallarmé εν ολίγοις δεν επιζήτησε απλώς τον περιορισμό της αναφορικής λειτουργίας της γλώσσας, αλλά την πλήρη εξουδετέρωσή της, έτσι ώστε το λογοτεχνικό έργο να

125 Bruns, 1969.

μετατραπεί τελικά σε “καθαρή” μορφή. Η υλοποίηση αυτού του “καθαρού” έργου, φυσικά, δεν προχώρησε ποτέ πέρα από τη σύλληψη του.

Η διαφοροποίηση του Mallarmé από τους συγχρόνους του συμβολιστές ποιητές μέσω της απόρριψης της ιδέας που τοποθετεί τη “μουσική” ποιητική μορφή, δηλαδή τον απελευθερωμένο στίχο, στις υπηρεσίες της συναισθηματικής έκφρασης του ποιητικού υποκειμένου, τον οδήγησε μοιραία στην ανάγκη νέων μορφολογικών πειραματισμών. Το πιο χαρακτηριστικό δείγμα της διακαλλιτεχνικής αντίληψης και ταυτόχρονα το αποκορύφωμα του πειραματισμού του στο πεδίο της ποιητικής πράξης αποτελεί το ποίημα «Un Coup de Dés jamais n'abolira le hazard»,¹²⁶ που δημοσιεύθηκε το 1897 στο περιοδικό *Cosmopolis*. Από πολλές απόψεις το ποίημα αποτελεί σημείο τομής στις απόπειρες λογοτεχνικής “μουσικοποίησης” του 19^{ου} αι., καθώς σε αυτό ο Mallarmé επιχειρεί για πρώτη φορά να συνδυάσει τον ελεύθερο στίχο με τη σύλληψη της ποιητικής μορφής ως “μουσικής” που ενεργεί στον χώρο. Η τυπογραφική μορφή το ποιήματος «Un Coup de Dés» είναι σκόπιμα έτσι σχεδιασμένη, ώστε να θυμίζει μουσική παρτιτούρα, μια “αρμονική κατασκευή”, καταργώντας με τον τρόπο αυτόν τη σύλληψη της ποίησης ως “μελωδικής γραμμής”.¹²⁷

Καίριας σημασίας στη σύλληψη της μουσικής ποιητικής μορφής ως αρμονικής κατασκευής είναι η χρήση της επανάληψης και της παραλλαγής. Το κύριο θέμα του ποιήματος – αυτό του τίτλου – αποτυπώνεται στη σελίδα με κεφαλαία γράμματα, όχι όμως σαν μία φράση που επαναλαμβάνεται συστηματικά μέσα σε ένα ποίημα. Οι λέξεις που συνθέτουν τη φράση «Un Coup de Dés jamais n'abolira le hazard» χωρίζονται σε τέσσερα τμήματα που με τη σειρά τους εμφανίζονται διασκορπισμένα σε διάφορα μεγέθη στις σελίδες του βιβλίου. Ο Mallarmé ανιχνεύει στην αποσπασματική, ρυθμική, ηχητική δομή και διάταξη των ποιητικών λέξεων μια νέα αρχή οργάνωσής τους, που πηγάζει από την απόκλιση από την καθιερωμένη, γραμμική διάταξη των λέξεων. Ταυτόχρονα σε αυτήν την εντελώς πρωτότυπη τυπογραφική διάταξη καίριας σημασίας είναι η λειτουργία των τυπογραφικών κενών μεταξύ των λέξεων και των φράσεων, τα οποία όντας επίσης διασκορπισμένα στη σελίδα αφενός συντελούν στην οργάνωση νέων νοηματικών ομάδων και αφετέρου ανάγονται σε σύμβολα του ασύλληπτου νοήματος. Οι λέξεις δεν λειτουργούν πλέον ως γλωσσικά σημεία, αλλά μετατρέπονται σε φυσικά αντικείμενα, γίνονται το απόλυτο επίκεντρο.

Εν ολίγοις το ποιητολογικό σχέδιο-απάντηση του Mallarmé στο συμβολιστικό “μουσικό αίτημα” συνοψίζεται στη δημιουργία μιας ποίησης που καθορίζεται από τη μορφή

126 Πρβ. Mallarmé, 2010.

127 Βλ. Illouz, 2005, 239.

της και όχι από το περιεχόμενό της και τη δυνατότητα μετάδοσης του εξατομικευμένου υποκειμενικού συναισθήματος μέσω των λέξεων. Μέσω της μορφής της η ποίηση αυτή προσπαθεί να αποκλείσει το τυχαίο από την ποιητική δημιουργία, εφόσον τίποτε σε αυτήν την ποιητική μορφολογική κατασκευή δεν αποτελεί προϊόν μιας τυχαίας διαισθητικής ή συναισθηματικής κατάστασης. Με την ποιητική θεωρία και πράξη του Mallarmé η συμβολιστική μουσική ποιητική αγγίζει το έσχατο όριο της και ταυτόχρονα ολοκληρώνει μια εξελικτική πορεία, που είχε ξεκινήσει με τον Verlaine και έχει εύστοχα περιγραφεί ως μετάβαση από την αξία της εκφραστικότητας στη σιωπή.¹²⁸

III. Η υπέρβαση της “καθαρής ποίησης” και η “επανανακάλυψη” της γλώσσας

Η απόσταση που παίρνει η μοντερνιστική διακαλλιτεχνική ποιητική από τις αξίες της εκφραστικότητας αντικατοπτρίζεται στη σταδιακή αντικατάσταση της ιδέας της μουσικής ως “γλώσσας του συναισθήματος” από τη σύλληψη της μουσικής ως αυτόνομης μορφολογικής κατασκευής. Η μετάβαση αυτή σηματοδοτεί ταυτόχρονα, όπως σημειώθηκε και παραπάνω, τη συνειδητή μέριμνα εκ μέρους του λογοτέχνη για το ζήτημα της ποιητικής και αφηγηματικής μορφής, το οποίο, θα πρέπει να τονίσουμε εκ νέου, συνυφαίνεται με το κεντρικό πρόβλημα της “κρίσης της γλώσσας” δημιουργώντας εύφορο έδαφος για ακόμα μεγαλύτερους πειραματισμούς με τη λογοτεχνική μορφή. Σε αυτό το πλαίσιο η κληρονομιά της «καθαρής ποίησης» με την έμφαση και τη συνειδητή μέριμνα για τη λογοτεχνική μορφή αποτέλεσε ένα γόνιμο σημείο αφετηρίας για τους ποιητές και τους πεζογράφους που στράφηκαν στη μουσική αναζητώντας ένα νέο ποιητολογικό πρότυπο.

Η προσφορά του Valéry στο “μουσικό αίτημα” της ποίησης φέρει ειδικό βάρος που έγκειται ακριβώς στον τρόπο, με τον οποίο προσεγγίζει την “κρίση της γλώσσας” σε σχέση με τη μη αναπαραστατική φύση της μουσικής, καθώς επανέρχεται στο συμβολιστικό «μουσικό αίτημα» με έναν τρόπο, ωστόσο, τελείως διαφορετικό από εκείνον που καθόρισε η πίστη του Verlaine και του Dujardin στην αξία της εκφραστικότητας. Ο Valéry επικεντρώθηκε στην υλική υπόσταση των μουσικών ήχων, που ερμήνευσε ως τα κατ’ εξοχήν μη αναπαραστατικά και ως εκ τούτου “καθαρά” σύμβολα, αφού δεν αναπαράγουν τίποτε από την εξωτερική πραγματικότητα και δεν αναφέρονται σε τίποτε άλλο εκτός από τον εαυτό τους. Ακολούθως για τον Valéry η “μουσική” ποίηση είναι η ποίηση που *ιδανικά* έχει αποβάλει κάθε εξωτερικό στοιχείο σε μια προσπάθεια

128 Müller, 1983.

να προκαλέσει την ίδια συγκίνηση που προκαλεί το καλά οργανωμένο σύστημα των μουσικών ήχων. Προκειμένου να εξηγήσει την καθαρότητα της μουσικής, ο Γάλλος ποιητής αντιπαρέβαλε την εντύπωση που προκαλεί ένα σύνολο θορύβων, –«μια καρέκλα που πέφτει, μια φωνή, ο βήχας κάποιου στο κοινό»– με την αντίστοιχη εντύπωση που προκαλεί στον δέκτη το «σύστημα ή το σύμπαν των ήχων».¹²⁹ Με τον Valéry τίθεται επομένως για δεύτερη φορά στην ιστορία των ιδεών –μετά τον Edward Hanslick– με σαφήνεια η άποψη πως η εντύπωση που προκαλεί η μουσική στον δέκτη, τα συναισθήματα, οι ιδέες, οι εικόνες, ακόμα και αυτή η “μεταφορά” του δέκτη σε μια διαφορετική πραγματικότητα, είναι αποτέλεσμα μιας συγκεκριμένης φόρμας και υλικού και όχι της “μεταφυσικής” δύναμής της. Ότι δηλαδή προσέλκυε τον Valéry στη μουσική και στη χρήση της ως παραδείγματος για την ποίηση, δεν ήταν τόσο η ιδέα της ικανότητάς της να εκφράζει συναισθήματα, αλλά η προοπτική ενός “καθαρού” μορφολογικού συστήματος, που αυτή προσέφερε, ως του ιδανικού πλαισίου για την παρατήρηση και την αποτύπωση των διαδρομών που ακολουθεί το ανθρώπινο πνεύμα κατά τη διαδικασία της ποιητικής δημιουργίας.¹³⁰ Το σημείο αφετηρίας της βαλερικής ποιητικής θεωρίας αποτελεί το “αδιέξοδο” του Mallarmé, ο οποίος, όπως διαπιστώσαμε, μπόρεσε να λύσει το πρόβλημα της αναζήτησης του Απόλυτου και κατ’ έπεκταση να απαντήσει στο “μουσικό αίτημα” της ποίησης μόνο μέσω αποφατικών κατηγοριών όπως είναι η σιωπή, το κενό και η λευκή σελίδα. Αντίθετα, ο Valéry, αν και παραδέχεται την αδυναμία της επίτευξης της «απόλυτης ποίησης», που αποδίδει στο κατ’ εξοχήν μη καθαρό εκφραστικό όργανο της ποίησης, τη γλώσσα, η οποία σπανίως επιτρέπει «τη συμφωνία ήχου και νοήματος» (Valéry, 1999, 94), θεωρεί ωστόσο ταυτόχρονα απολύτως αναγκαία τη διαρκή αναμέτρηση του ποιητή, που επιδιώκει την «καθαρότητα», με αυτό το «ιδεατό όριο» που αντιπροσωπεύει η μουσική.¹³¹ Υπό αυτήν την έννοια ο Valéry διατηρεί το

129 «Ευτυχισμένος ο μουσικός! Πώς δημιουργήθηκε η μουσική; Η αίσθηση της ακοής μας παρέχει το σύμπαν των θορύβων. [...] Αρχαίες λοιπόν παρατηρήσεις και παμπάλαιες εμπειρίες μας επέτρεψαν να συναγάγουμε από το σύνολο των θορύβων το σύστημα ή το σύμπαν των ήχων, οι οποίοι είναι ιδιαίτερα απλοί, αναγνωρίσιμοι και ικανοί να σχηματίσουν συνδυασμούς και σχέσεις, των οποίων τη δομή, τις διαφορές ή τις ομοιότητες το αυτί ή μάλλον η ακοή τις αντιλαμβάνεται μόλις γεννηθούν. Τα στοιχεία αυτά είναι καθαρά ή αποτελούνται από στοιχεία καθαρά, δηλαδή αναγνωρίσιμα. [...] Και ιδού η αξιοσημείωτη συνέπεια της οργάνωσης αυτής στον τομέα της ακοής: αφού ο κόσμος των θορύβων είναι εντελώς ξεχωριστός από τον κόσμο των ήχων [...] μόλις ακουσθεί ένας καθαρός ήχος, δηλαδή ένας ήχος μοναδικός, να δημιουργείται αμέσως μια ιδιαίτερη ατμόσφαιρα, μια ιδιαίτερη διάθεση ψυχικής αναμονής, η οποία τείνει κάπως να γεννήσει ανάλογα αισθήματα, της ίδιας καθαρότητας με την αίσθηση που αρχικά δημιουργήθηκε από τον ήχο» (Valéry, 1999, 91, Η έμφαση δική μου).

130 Βλ. ενδεικτικά: Tompkins, 1999, 271-275.

131 «Το πρακτικό ή το πραγματικό μέρος της γλώσσας, οι κανόνες και οι μορφές της λογικής... καθιστούν αδύνατη την ύπαρξη έργων απόλυτης ποίησης. [...] Η ιδέα της καθαρής ποίησης είναι ένας τύπος απρόσιτος, ένα ιδεατό όριο στις επιθυμίες, τις προσπάθειες και τις δυνάμεις του ποιητή...» (Valéry, 1999, 95).

ενδιαφέρον και τη συνειδητή έμφαση στη λογοτεχνική μορφή και τη διαδικασία της ποιητικής δημιουργίας, που χαρακτηρίζει τη μαλλαρμεϊκή ποιητική θεωρία, αλλά επιχειρεί να επιστρέψει στη γλώσσα παίρνοντας αποστάσεις από την αποφαιτική αισθητική του δασκάλου του.

Στο δοκίμιο «From Poe to Valéry» (1949) ο T. S. Eliot, ενώ αναγνωρίζει στη θεωρία της “καθαρής” ποίησης των Mallarmé και Valéry –και ειδικότερα στην έμφαση που δίνουν στη μορφή και στην αδιαφορία προς το περιεχόμενο–, ένα κατ’ εξοχήν μοντερνιστικό αίτημα, τελικά απορρίπτει τον ερμητισμό και την τάση προς τη νοηματική αφαίρεση, όπου οδηγούν η εμμονή των υποστηρικτών της θεωρίας της “καθαρής” ποίησης στην ηχητική αξία των λέξεων, και ακολούθως η σύλληψη της ποίησης ως μιας αλληλουχίας λεκτικών αντηχήσεων. Γι’ αυτό τον λόγο, σύμφωνα με τον Eliot, με τον Valéry η θεωρία της “καθαρής” ποίησης «has gone as far as it can go». Λίγα χρόνια νωρίτερα ο Eliot είχε επιχειρήσει στο σημαντικό δοκίμιο «The music of poetry» (1942) την ίδια εποχή με την έκδοση των *Four Quartets*, να δώσει τον δικό του ορισμό της «μουσικής ποίησης» και μια διαφορετική απάντηση στο “μουσικό αίτημα” της λογοτεχνίας:

There are possibilities for verse which bear some analogy to the development of a theme by different groups of instruments; there are possibilities of transitions in a poem comparable to the different movements of a symphony or a quartet; there are possibilities of a contrapuntal arrangement of subject-matter. It is in the concert room, rather than in the opera house, that the germ of a poem may be quickened. [...] in a poem of any length, there must be transitions between passages of greater and less intensity, to give a rhythm of fluctuating emotion essential to the musical structure of the whole. [...] A ‘musical poem’ [...] has a musical pattern of sound and a musical pattern of the secondary meanings of the words which compose it, indissoluble and one. And if you object that it is only the pure sound, apart from the sense, to which the adjective ‘musical’ can be rightly applied, I can only [respond] that the sound of a poem is as much an abstraction from the poem as is the sense. (Eliot, 1957 [1942], 32-33)

Η έκφραση «musical pattern», στην οποία καταφεύγει ο Eliot στο παραπάνω απόσπασμα, προκειμένου να ορίσει το «μουσικό ποίημα», μπορεί να αποτελέσει το κλειδί για την πλήρη αποκωδικοποίηση της μοντερνιστικής διακαλλιτεχνικής ποιητικής. Επανα-

λαμβάνοντας επί της ουσίας τους ενδοιασμούς του απέναντι στην καθαρή ποίηση και τονίζοντας αρχικά πως, «[...] the music of poetry is not something which exists apart from the meaning. Otherwise we could have poetry of great musical beauty which made no sense» (Eliot, 1957 [1942], 26) αυτό που προτείνει ο Eliot είναι η μεταφορά των δυνατοτήτων που προσφέρει η μουσική όχι μόνο στην ηχητική διάσταση των λέξεων αλλά και στη διάταξη του νοήματος. Ο Eliot συνδέει τη μουσική με την έννοια του «σχεδίου», για να την επιβάλει στην κανονική συντακτική διάταξη των λέξεων στις γλωσσικές προτάσεις. Ένα «μουσικό ποίημα» σύμφωνα με τον Eliot χρησιμοποιεί το «μουσικό σχέδιο», για να επιθέσει ένα συμπληρωματικό στρώμα νοήματος πάνω από οποιοσδήποτε άμεσες, κυριολεκτικές έννοιες που μπορεί να έχουν οι λέξεις. Η μουσική υπό αυτήν την έννοια αναφέρεται σε έναν τρόπο οργάνωσης της σκέψης, ο οποίος διέπεται από τις αφηρημένες αρχές του “σχεδίου” και της “αναλογίας” που θεωρείται ότι προσφέρουν μια εναλλακτική στους γραμματικούς και σημασιολογικούς κανόνες που διέπουν τις κανονικές γλωσσικές προτάσεις. Είναι αυτή η σύλληψη της μουσικής που δίνοντας έμφαση στο “σχέδιο” είχε κάνει τη μουσική διαθέσιμη για τη χρήση της ως μοντέλου και για τα πεζογραφικά αφηγηματικά είδη.

Σε αντίθεση με τον Dujardin που, όπως διαπιστώσαμε, ερμήνευσε τις «μικρές κοφτές φράσεις» του «εσωτερικού μονολόγου» υπό το πρίσμα της συμβολιστικής αξίας της εκφραστικότητας και έθετε στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος τον συναισθηματικό κόσμο ενός ατομικού υποκειμένου, οι διακαλλιτεχνικοί μορφολογικοί και γλωσσικοί πειραματισμοί του αγγλοσαξονικού μοντερνισμού στο παράδειγμα του Joyce, της Woolf και του Huxley, ξεκινούν από τη σύλληψη της διακαλλιτεχνικής τάσης όχι τόσο ως μέσου έκφρασης της συναισθηματικής κατάστασης του υποκειμένου, αλλά πρωτίστως ως πειραματισμού με τα όρια της γλώσσας και της ίδιας της λογοτεχνίας. Μια τέτοια θεώρηση προϋποθέτει τη συνειδητή μέριμνα για την αφηγηματική μορφή και μια ανάλογη με την κατά Eliot “συμφωνική” σύλληψή της, όπου κυρίαρχο ρόλο παίζουν τεχνικές που προσιδιάζουν στη συμφωνική μουσική, όπως η επανάληψη και η παραλλαγή, οι αιφνίδιες μεταπτώσεις και η αντιστικτική παράθεση των θεμάτων.¹³² Η απάντηση των πεζογράφων του αγγλοσαξονικού μοντερνισμού στην “κρίση της γλώσσας” και στο “μουσικό αίτημα” της λογοτεχνίας προϋποθέτει, υπό αυτό το πρίσμα, τη σύλληψη της μουσικής (και) ως μιας αυτοαναφορικής, αυτόνομης, μη αναπαραστατικής “γλώσσας”, που αναγόμενη σε μορφολογικό πρότυπο για τη λογοτεχνία επιτρέπει την αμφισβήτηση και, ακολούθως, την επέκταση των παραδομένων ορίων της γλώσσας και της λεκτικής έκφρασης. Με τον τρόπο αυτό το ζήτημα της λογοτεχνικής απόδοσης της συ-

132 Βλ. Huxley, 1978 [1928], 301 και την Εισαγωγή της παρούσας μελέτης.

νειρμικής σκέψης που βρίσκεται «πέραν κάθε λογικής οργάνωσης» επαναπροσεγγίζεται και αποσαφηνίζεται: η ενσωμάτωση του αποσπασματικού ρεύματος της συνείδησης στην προσεκτικά σχεδιασμένη δομή της αφήγησης, που έχει εντωμεταξύ τεθεί εκ νέου στο προσκήνιο, και κατ' αναλογία ο συνδυασμός της μουσικής μορφής με την άμορφη "μουσική" της σκέψης, επιτυγχάνεται μέσω της συντακτικής αναδιοργάνωσης των γλωσσικών προτάσεων, των επαναλήψεων και παραλλαγών λέξεων ή φράσεων και της απουσίας ρημάτων και σημείων στίξης. Η καταφυγή των μοντερνιστών πεζογράφων κατά τη δεύτερη δεκαετία του 20^{ου} αι. στο μουσικό πρότυπο θα μπορούσε, επομένως, να εκληφθεί ως μια συνειδητή προσπάθεια ανάδειξης των αφηγηματικών δυνατοτήτων της μουσικής μορφής, όπου η τελευταία αναλαμβάνει τον ρόλο του αφηγητή, ενώ οι λέξεις τίθενται στην υπηρεσία της.¹³³ Υπό αυτό το πρίσμα μέσω του συνδυασμού της αντιστικτικής παράθεσης και επαναληψης θεμάτων με αφηγηματικές τεχνικές, όπως η ροή της συνείδησης και η χρήση της ονοματοποιίας, που απαντά σε μυθιστορηματα-σταθμούς για τη μουσικολογοτεχνική διακαλλιτεχνικότητα, όπως το κεφάλαιο «Sirens» από το *Ulysses* (1922) του Joyce, τα μυθιστορήματα *Waves* (1931) της Woolf και *Point Counter Point* (1928) του Huxley, στόχος είναι η οριστική αποδέσμευση από τη γραμμική αφήγηση και η επίτευξη ενός λογοτεχνικού αναλόγου της μουσικής συγχρονικής πολυφωνίας. Αυτό επιτυγχάνεται με την αποτύπωση των διαφορετικών όψεων και παραμέτρων της σκέψης των μυθιστορηματικών προσώπων τη στιγμή της γέννησής της και πριν τη μεσολάβηση της λογικής, εγχείρημα που προϋποθέτει τη δραστική επέμβαση στη συντακτική και γραμματική οργάνωση της γλώσσας. Το αποτέλεσμα είναι ένα είδος αποσπασματικής αφηγήσης, όπου κυριαρχούν οι επαναλαμβανόμενες εικόνες, φράσεις και σύμβολα και όχι η αιτιώδης ακολουθία των γεγονότων.

Σε αυτό το πλαίσιο της απομάκρυνσης από την αισθητική αντίληψη της μουσικής ως "γλώσσας του συναισθήματος" και της αντικατάστασής της από την ιδέα της (συμφωνικής) μουσικής μορφής ως αυτόνομης, αυτοναφορικής "γλώσσας", φέρει ειδικό βάρος η διαπίστωση της σύγχρονης έρευνας ότι ο πειραματισμός με τη λογοτεχνική μορφή και τα όρια της γλώσσας που χαρακτηρίζει το έργο πεζογράφων, όπως η Virginia Woolf και ο James Joyce αλλά και ποιητών όπως οι T. S. Eliot, Apollinaire και Ezra Pound, είναι άμεσα συνυφασμένος με μια ανάλογη επέκταση των ορίων της υποκειμενικότητας. Ειδικότερα, η θεματοποίηση και η αφηγηματική αποτύπωση της πολυφωνίας απηχεί, σύμφωνα με τον Jauss, την «αποκέντρωση» (Dezentrierung) του υποκειμένου στο έργο των λογοτεχνών που διαμορφώνουν τις αισθητικές τους αντιλήψεις στο κατώφλι του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου, σε μια εποχή που οι ίδιοι αντιλαμβάνονται και ορίζουν

133 Zimmerman, 2002, 108-118.

ως «μοντέρνα». Ωστόσο αυτή η «αποκέντρωση» δεν μπορεί, σύμφωνα με τον Γερμανό θεωρητικό, να ερμηνευθεί ικανοποιητικά, αν τεθεί μόνο υπό το πρίσμα της “κρίσης” και της “απώλειας” –συμπτώματα και απόρροιες της νεοτερικής ανάπτυξης του δυτικού πολιτισμού– κατηγορίες με τις οποίες έχει κατ’ εξοχήν συνδεθεί η εποχή αυτή της αισθητικής νεοτερικότητας. Από τις αισθητικές διαδικασίες της αποδόμησης και της ανακατασκευής του υποκειμένου, που ακολουθούν οι παραπάνω εκπρόσωποι του λογοτεχνικού μοντερνισμού στο πλαίσιο της απώλειας της αίσθησης της σταθερότητας του κόσμου, προκύπτει το κέρδος της ανακάλυψης της «πολλαπλότητας του υποκειμένου» (Subjekt als Vielheit), δηλαδή η επέκταση των ορίων της υποκειμενικότητας σε συνάρτηση βέβαια με την υπέρβαση και την επέκταση των ορίων της γλώσσας.¹³⁴

Ο φόβος του Eliot σχετικά με τον κίνδυνο της πλήρους αναστολής του νοήματος, όπου μπορεί να οδηγήσει ο πειραματισμός με τον ήχο των λέξεων, θα μπορούσε να νοηθεί και ως προβληματισμός πάνω στα όρια όχι μόνο της γλώσσας αλλά και της ίδιας της λογοτεχνίας. Αυτήν τη λειτουργία φαίνεται να επιτελεί προγραμματικά ο διακαλλιτεχνικός πειραματισμός στην πεζογραφία του Joyce, ο οποίος περιέγραψε το *Finnegans wake* (1924-1939) ως «καθαρή μουσική» (pure music). Υπό αυτό το πρίσμα το *Finnegans wake* αποτελεί την πλέον ακραία μορφή πειραματισμού στο πλαίσιο της μουσικής διακαλλιτεχνικής πεζογραφίας. Οι λέξεις μετατρέπονται ουσιαστικά σε νότες, αφού δεν αναφέρονται σε τίποτε άλλο εκτός από τον εαυτό τους. Σε αυτήν την ακραία μορφή συνειρμικού λόγου, όπου το νόημα αναστέλλεται πλήρως, ό,τι παρακολουθούμε είναι η παρουσίαση ενός κόσμου εντελώς απρόσωπου, ο οποίος συγκροτείται και διατηρεί την όποια συνοχή του αποκλειστικά μέσω των λέξεων. Η γλώσσα θριαμβεύει και ταυτόχρονα αυτοκαταστρέφεται.

Η σημασία της φωνολογικής αξίας των λέξεων είχε βεβαία ως γνωστόν τεθεί στο επίκεντρο ήδη το 1909 από τους Ιταλούς και Ρώσους φουτουριστές που προέταξαν ως κύριο αισθητικό αίτημα όχι πλέον την απελευθέρωση του στίχου αλλά την «απελευθέρωση των λέξεων». Μέσω των αισθητικών προγραμμάτων, που συμπυκνώνονται στη φράση «parole in libertà» και στο αίτημα κατασκευής μιας εντελώς νέας, υπερνοηματικής γλώσσας («ζαούμ»), οι φουτουριστές επιδίωξαν στις αρχές του 20^{ου} αι. την «απελευθέρωση των ήχων (αλλά και των γραμμάτων) με τη δική τους υπερνοηματική αυτονομία». (Καλοκαιρινός, 2010, 93) Με μια σειρά πολυάριθμων προγραμματικών μαυιφέστων, που άρχισαν να εκδίδονται στα τέλη της πρώτης δεκαετίας του 20^{ου} αι.,¹³⁵ οι

134 Jauss, 1989, 248. Βλ. σχετικά: Schwab, 1987

135 Για μια πλήρη καταγραφή των φουτουριστικών μαυιφέστων βλ: Rawson, 1978, 255-257.

Ιταλοί φουτουριστές επιχείρησαν να εκφράσουν τη νέα καλλιτεχνική ευαισθησία που διαμορφώνεται από την τεχνολογική πρόοδο, την ανάπτυξη των επικοινωνιών και τους γρήγορους ρυθμούς στα αστικά κέντρα των αρχών του 20^{ου} αι. Βάσει των παραπάνω θα πρέπει να τονίσουμε το γεγονός πως το “μουσικό αίτημα” και ακολούθως η λογοτεχνική “μουσικοποίηση” που επεδίωξαν οι φουτουριστές ήταν βέβαια συνυφασμένα με τη μουσική αισθητική που συνοψίζεται στη φράση «τέχνη των θορύβων» και που αποτέλεσε τον τίτλο ενός ακόμα μανιφέστου που γράφτηκε από τον Luigi Russolo το 1913, στο κατώφλι του πολέμου.¹³⁶ Οι “μουσικοί” θόρυβοι των μηχανών, των αυτοκινήτων, εν γένει της ζωής στις μεγαλουπόλεις αλλά και των πολεμικών συρράξεων, όχι μόνο γοήτευαν τους φουτουριστές, επειδή είναι εναρμονισμένοι με τη μοντέρνα εποχή που θέλησαν να εξυμνήσουν, αλλά αποτέλεσαν την αιχμή του δόρατος για μια κατά μέτωπον επίθεση στη “μονότονη” συμφωνική μουσική που το κοινό παρακολουθούσε ευλαβικά στις συναυλικές αίθουσες. Στον πυρήνα της επίθεσης αυτής τίθεται η άποψη πως οι μουσικοί ήχοι προσφέρουν περιορισμένο αριθμό τόνων ενώ οι “μουσικοί” θόρυβοι προσφέρουν τη δυνατότητα απεριόριστων συνδυασμών.¹³⁷

Με αυτούς τους όρους το κεντρικό ήδη στη συμβολιστική ποιητική δίπολο “ήχος-νόημα” επαναπροσεγγίζεται από τους φουτουριστές: το νόημα υποτάσσεται στον ήχο και στη μορφή και η λογοτεχνία νοείται πλέον ως ελεύθερος συνδυασμός ήχων απαλλαγμένων από νόημα. Υπό το πρίσμα αυτής της θεώρησης, θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς πως οι φουτουριστές αντιστρέφουν τη μουσική αντίληψη των συμβολιστών, εφόσον στο επίκεντρο των διακαλλιτεχνικών πειραματισμών τους τίθεται ό,τι ατέρριψε ο Valéry ως “μη καθαρούς” ήχους: οι θόρυβοι και όχι το καλά οργανωμένο «σύστημα ή το σύμπαν των ήχων» αποτέλεσε το βασικό υλικό για τη μουσική φουτουριστική ποίηση. Τα γράμματα μετατρέπονται σε μουσικά σύμβολα, ενώ η πλήρης κατάργηση της γραμμικής τυπογραφικής διάταξης αντλείται από την τέχνη του κυβισμού και ταυτόχρονα θυμίζει τη μαλλαρμεική σύλληψη της ποίησης ως αρμονικής κατασκευής που ενεργεί στον χώρο. Η φουτουριστική λογοτεχνία έθεσε, επομένως, ως στόχο την εκτροπή ή την αναστολή του νοήματος μέσω δραστικών επεμβάσεων στη γλωσσική μορφολογία,

136 Russolo, 2004 [1913].

137 «First of all, musical art looked for the soft and limpid purity of sound. Then it amalgamated different sounds, intent upon caressing the ear with suave harmonies. Nowadays musical art aims at the shrillest, strangest and most dissonant amalgams of sound. Thus we are approaching noise-sound. This revolution of music is paralleled by the increasing proliferation of machinery sharing in human labor [...] The most complicated orchestra can be reduced to four or five categories of instruments, metallic wind instruments, wooden wind instruments, and percussion instruments. Music marks time in the small circle and vainly tries to create a new variety of tones. We must break at all cost from this restrictive circle of pure sounds and conquer the infinite variety of noise-sounds» (Russolo, 2004 [1913], 5-6). Πρβ. Pratella, 2009 [1911], 80-84.

όπως είναι ο αυθαίρετος συνδυασμός ήχων, η κατάργηση της σύνταξης και η αποκλειστική χρήση απαρεμφάτων, οι νεόπλαστες λέξεις και η ονοματοποιία. Υπό αυτήν την έννοια οι φουτουριστές θα πρέπει να θεωρηθούν ταυτόχρονα επίγονοι και αντίμαχοι της αισθητικής του Mallarmé και της θεωρίας για την “καθαρή ποίηση”, στο βαθμό που συμμερίζονται το μαλλαρμεικό αίτημα παραίτησης από την κατανοησιμότητα,¹³⁸ αλλά ταυτόχρονα απορρίπτουν τον ελιτισμό, τον ερμητισμό, την τάση προς το υπερβατικό, την αναζήτηση του Απόλυτου και την έντονη διανοητική προσπάθεια που χαρακτηρίζει τη συμβολιστική αισθητική της “καθαρής ποίησης”.¹³⁹

Το δεύτερο κύμα των καλλιτεχνικών πρωτοποριών¹⁴⁰ άρχισε να διαμορφώνεται γύρω στα 1915, κι ενώ ο Α΄ Παγκόσμιος Πόλεμος αποτελούσε πλέον γεγονός. Είναι γνωστό πως ο Breton υπήρξε στη νεότητά του ένας από τους μεγαλύτερους θαυμαστές του Valéry και ένας από τους σφοδρότερους πολέμιούς του στα χρόνια της ωριμότητάς του. Όπως υπογραμμίζει η Guerlac, σε μεγάλο βαθμό ο υπερρεαλισμός στράφηκε άλλωστε κυρίως εναντίον της μοντερνιστικής ποιητικής του “travail de perfection” που προώθησε ο μαθητής του Mallarmé.¹⁴¹ Στα τέλη της δεύτερης δεκαετίας του 20^{ου} αιώνα ο Breton είχε άλλωστε ήδη εκδηλώσει το ενδιαφέρον του για την ποιητική της αμεσότητας και για ό,τι καθιερώθηκε ως “αυτόματη γραφή”.¹⁴²

Σε αυτό το πλαίσιο θα πρέπει να τοποθετηθεί η κριτική που άσκησε ο Breton στον Mallarmé το 1935 στην ομιλία του με τίτλο «Position surréaliste de l'objet». Το αυξημένο ενδιαφέρον του Mallarmé για το παιχνίδι μεταξύ των σημαίνοντων οδήγησε σύμφωνα με τον Breton, σε στειρότητα – υπό την έννοια της επ' αόριστον αναβολής/ αναστολής της νοηματοδότησης χάριν της ατέρμονης και μάταιης αναζήτησης του “καθαρού” νοήματος – ακριβώς όπως η μάταιη εμμονή στην αναφορικότητα οδήγησε στις κοινοτοπίες του ρεαλισμού.¹⁴³ Στις κατά την κρίση του αποτυχημένες απόπειρες των

138 Στο ιταλικό *Τεχνικό μανιφέστο της φουτουριστικής λογοτεχνίας* (1912) εκφράζεται ρητά η διάθεση ρήξης: «Πρέπει να παραιτηθούμε από το να μας καταλαβαίνουν. Δεν είναι απαραίτητο να είμαστε κατανοητοί» (Marinetti, 1971, 89). Εδώ, όπως παρατίθεται στο: Καλοκαιρινός, 2010, 92.

139 Στο πρώτο φουτουριστικό μανιφέστο, που δημοσιεύεται το 1909, ο Marinetti εκφράζει την διάθεση υπέρβασης της συμβολιστικής ποιητικής ως εξής: «Αρνούμαστε τους δασκάλους μας τους συμβολιστές, τελευταίους εραστές του φεγγαριού» (Marinetti, 1968, 261). Εδώ, όπως παρατίθεται στο: Καλοκαιρινός, 2010, 87.

140 Jauss, 1989.1, 250-256.

141 Αρκεί να αναλογιστούμε τις διορθώσεις που πρότειναν από κοινού Breton και Eluard στο κείμενο του Valéry με τον τίτλο «Littérature», όπου ο Γάλλος ποιητής εκθέτει τις θέσεις του σχετικά με τον τρόπο σύνθεσης της ποίησης, προκειμένου να αντιληφθούμε την απόσταση που χώριζε την αισθητική αντίληψη του Breton από εκείνη του Valéry. Βλ. σχετικά: Guerlac, 1997, 125.

142 Βλ. σχετικά: Rothman, 2007, 290.

143 Guerlac, 1997, 132.

συμβολιστών για ανανέωση της καλλιτεχνικής έκφρασης ο Breton αντέτεινε το αίτημα της επιστροφής του περιεχομένου στη μορφή προτείνοντας την υιοθέτηση εν πρώτοις των παραδεδομένων γλωσσικών σημείων και ακολούθως τον μεταξύ τους συνδυασμό με τρόπο πρωτόγνωρο. Οι φράσεις αποσπώνται βίαια από τα συμφραζόμενά τους, “απενεργοποιείται” η αναφορική λειτουργία τους και αναταξινομούνται με τρόπο αναπάντεχο και φαινομενικά αυθαίρετο. Η ελευθερία των αιφνιδίων αντιπαραθέσεων ενισχύεται μέσω της αποδέσμευσης από την αναπαράσταση και ό,τι τελικά προκύπτει είναι ακριβώς ένας νέος τρόπος σημασιοδότησης του κειμένου που είναι πλήρως απελευθερωμένος από το βάρος της αναπαράστασης. Το 1924 στο πρώτο *Μανιφέστο του Υπερρεαλισμού*, ο Breton όρισε αυτήν τη νέα διαδικασία σημασιοδότησης του κειμένου ως «καθαρό ψυχικό αυτοματισμό»:

SURRÉALISME, *Automatisme psychique pur* par lequel on se propose d'exprimer, soit verbalement, soit par écrit, soit de tout autre manière, le fonctionnement réel de la pensée. Dictée de la pensée, en l'absence de tout contrôle exercé par la raison, en dehors de toute préoccupation esthétique ou morale. (Breton, 1985 [1924], 36 Η έμφαση δική μου)

Ό,τι περισσότερο ενδιαφέρει στο παραπάνω απόσπασμα είναι η αντιστροφή της εννοίας του “καθαρού”, όπως αυτό είχε οριστεί από τον Mallarmé και τον Valéry. Στην αισθητική αντίληψη των υπερρεαλιστών το “καθαρό” συνδέεται με την «έκφραση» (exprimer), που εντωμεταξύ, όπως διαπιστώσαμε, είχε τεθεί στο περιθώριο χάριν της συνειδητής δημιουργίας και της “κατασκευής”. Για τον Breton η “καθαρότητα” αφορά την ψυχική διαδικασία, η οποία όμως δεν κηλιδώνεται καθόλου από μια συνειδητή σκοπιμότητα ή προσπάθεια.¹⁴⁴ Ωστόσο δεν θα πρέπει να καταλήξουμε στο βεβιασμένο συμπέρασμα πως οι υπερρεαλιστές αξιώνουν την επιστροφή της λογοτεχνίας στην αξία της εκφραστικότητας, καθώς εξίσου απορρίπτουν την υπαινικτική ποιητική γλώσσα του Verlaine που υποδηλώνει την υποκειμενική “*état d'âme*”. Η μεταμόρφωση της γλώσσας αυτή τη φορά δεν αποτελεί αυτοσκοπό ή ένα μέσο για την αποτελεσματικότερη έκφραση προϋπαρχόντων συναισθημάτων ή σκέψεων. Αντίθετα, για τους υπερρεαλιστές η ποιητική γλώσσα διαμορφώνεται έτσι, ώστε να μην συσκοτίζει, αλλά, αντίθετα, να δίνει συγκεκριμένη μορφή στο αφηρημένο, στο ανέκφραστο όνειρο και το υποσυνείδητο.

Ως εκ τούτου ό,τι διαφοροποιεί τη λογοτεχνική γραφή των υπερρεαλιστών από εκείνη των προηγούμενων γενιών ποιητών και κατά συνέπεια τη στάση τους απέναντι στην

144 Jenny, 2002, 125-126.

“κρίση της γλώσσας”, είναι κυρίως ο τρόπος με τον οποίο χρησιμοποιούν τις λέξεις και τη γλώσσα: ο εμπλουτισμός του ποιητικού λεξιλογίου, η αποδέσμευση από τους γραμματικούς και συντακτικούς περιορισμούς, η επιλογή λεκτικών συνδυασμών πέραν των κανόνων της λογικής. Όπως υπογραμμίζει η Balakian, η γλωσσική επανάσταση των υπερρεαλιστών έγκειται πρωτίστως στο συστηματικό ενδιαφέρον για τις αφανείς δυνατότητες της γλώσσας, στην προσπάθειά τους να αποκαλύψουν μια χαμένη διάσταση της γλώσσας:¹⁴⁵ Οι λέξεις δεν συνδυάζονται μεταξύ τους βάσει μιας ορισμένης συναισθηματικής συγγένειας, συνάφειας ή αναλογίας, όπως συνέβαινε στη συμβολιστική ποιητική του Verlaine, αλλά το βάρος πέφτει στον συνδυασμό των λέξεων με τέτοιο τρόπο, ώστε αυτές να αναδεικνύουν τους άλογους συνειρμούς – χωρίς ωστόσο να τους αποσαφηνίζουν –, οι οποίοι αποτέλεσαν και το βασικό δομικό χαρακτηριστικό της υπερρεαλιστικής ποιητικής εικόνας.¹⁴⁶ Η ποιητική εικόνα επομένως στην υπερρεαλιστική ποιητική αποτελείται από στοιχεία, τα οποία δεν συνδέονται μεταξύ τους με οποιαδήποτε λογική σχέση και ως εκ τούτου η αξία της έγκειται στο στοιχείο της έκπληξης, που προκαλεί η αντιπαράθεση όχι ισοδύναμων αλλά ριζικά ανόμοιων συνειρμών. Αυτή η αντίληψη περί γλώσσας βρίσκεται στον πυρήνα της ιδέας της αυτόματης γραφής.

Σε αυτό το πλαίσιο η σύγχρονη κριτική επιχείρησε πρόσφατα την επανεξέταση της παγιωμένης άποψης πως το διακαλλιτεχνικό ενδιαφέρον των υπερρεαλιστών περιορίστηκε στις εικαστικές τέχνες και δεν περιλαμβάνει καθόλου τη μουσική.¹⁴⁷ Ο Breton έχοντας ήδη απορρίψει την υποβολή και την ασάφεια των συμβολιστών, απέρριψε το 1928 στο δοκίμιο «Le surréalisme et la peinture» και το κυρίαρχο αισθητικό τους πρότυπο, τη μουσική, ως «ασαφή» και πάντως «όχι αρκετά ακριβή».¹⁴⁸ Ωστόσο ο ίδιος στο δοκίμιο «Silence is Golden», που δημοσιεύθηκε το 1944 στο αμερικανικό περιοδικό *Modern Music*, πρότεινε την «αναδιανομή/αναδιαμόρφωση ορισμένων αρχών που διέπουν τη λογοτεχνία και τη μουσική»:

But above all I am convinced that the antagonism which exists between poetry and music (apparently affecting poets much more than it does musicians) [...] should not be fruitlessly deplored but, on the contrary, should be interpreted as an indication of the *necessity for a recasting* of certain principles of the two arts. [...]

145 Balakian, 1972 και Shepperd, 1991, 329.

146 *αυτ.*, 146.

147 Szekely, 2011, 1.

148 Breton, 1965 [1928].

Never, to the same extent as in surrealist writing, have poets so relied on the *tonal* value of words. The negativist attitudes aroused by instrumental music seem to have found compensation here. In the matter of language nothing has captivated, still captivates, surrealist poets so much as that peculiar tendency of words to form themselves into curious chains to reveal themselves dazzlingly – and always at the moments one least expects them.

What surrealist poets have wanted, beyond all else, was to bring these chains of the dark place where they form, to make them brave the light of day. And what has made them accept these verbal groupings without changing them, even when, to the consternation of the reader, they seemed contrary to the sense or to do violence to that sense, was that their structure showed the inevitable aspect of musical concatenation, and that the words composing them were grouped according to unaccustomed but deeper affinities. (Breton, 1978 [1944], 400-401. Η έμφαση δική μου)

Ο Breton σημειώνει πως η αυτόματη γραφή των υπερρεαλιστών βασίστηκε σε μεγάλο βαθμό στην ηχητική αξία των λέξεων («to the same acoustical conditions of rhythm, pitch, intensity, and timbre' as in music»). Ωστόσο ό,τι περισσότερο ενδιαφέρει εδώ είναι η αναλογία που υπογραμμίζει ο Breton μεταξύ της δομής των λεκτικών συνόλων που συγκροτούν την αυτόματη γραφή και της μουσικής δομής. Ιδιαίτερα σημαντική είναι επομένως η παρατήρηση πως το σημείο, στο οποίο τέμνονται αυτές οι «αλλόκοτες αλυσίδες λέξεων», και η «μουσική αλληλουχία» είναι η παραβίαση του νοήματος. Προκειμένου να κατανοήσουμε καλύτερα τη σημασία αυτής της σχέσης, θα πρέπει να ανατρέξουμε στο γνωστό δοκίμιο του Breton «*Le Message Automatique*» (1933) και στο ακόλουθο απόσπασμα που παραθέτει αυτούσιο ο ίδιος στο «*Silence is Golden*»:

It always has seemed to me that verbo-auditive automatism creates for the reader the most exalting visual images. Verbo-visual automatism never has seemed to create for the reader visual images that are from any view-point comparable. It is enough to say that I believe as fully today as I did ten years ago – I believe blindly ... blindly, with a blindness that covers all visible things – in the triumph auditorily of what is unverifiable visually. (Breton, 1978 [1933], 108)

Ο Breton επομένως ήδη στα μέσα της δεκαετίας του '30 υποστήριζε πως οι εικόνες εκείνες που γεννιούνται στο μυαλό του καλλιτέχνη από τον λεκτικο-ακουστικό αυτοματισμό είναι ανώτερες από εκείνες που πηγάζουν από τον λεκτικο-οπτικό αυτοματισμό. Με τη θέση αυτή εξέφρασε την προτίμησή του απέναντι στους ποιητές, που, σε αντίθεση με τους ζωγράφους, είναι εκείνοι που πρώτα ακούν τις λέξεις, -ότι ο Breton αποκαλεί το «μουρμούρισμα» του υποσυνείδητου-, πριν τις «οπτικοποιήσουν» και τις μεταφέρουν στο χαρτί. Το σημείο αφετηρίας της εικόνας που αποτυπώνουν στο έργο τους οι υπερρεαλιστές ποιητές ή ζωγράφοι ήταν σταθερά πάντως η φωνολογική υπόσταση της λέξης και μάλιστα συχνά με τη μορφή απλώς ενός επιφωνήματος ή απομίμησης φυσικών ήχων (ονοματοποιία).¹⁴⁹

Οι παραπάνω θέσεις του Breton σχετικά με την υπερρεαλιστική ποίηση, την αυτόματη γραφή και τον λεκτικο-ακουστικό αυτοματισμό αναδεικνύουν τη μετάβαση από την εικόνα στον ήχο και τη σκέψη - τη σκέψη ως κίνηση, που καταλήγει στον ήχο. Βέβαια εδώ ανακαλεί κανείς το κείμενο για την υπερρεαλιστική κίνηση αίτημα της αμεσότητας, καθώς και γενικότερα τη σχέση των λογοτεχνικών πρωτοποριών με τη φωνολογική πλευρά των λέξεων. Σε αυτό το πλαίσιο ένα άλλο σημείο το οποίο πρέπει να συγκεντρώσει την προσοχή μας είναι το γεγονός πως ο Breton σε αυτό το σημαντικό αλλά παραγνωρισμένο άρθρο του δεν στράφηκε συνολικά εναντίον της μουσικής διακηρύσσοντας πως «η σιωπή είναι χρυσός», αλλά κυρίως κατά της δυτικής μουσικής και ειδικότερα της μελοποιημένης ποίησης και της όπερας.¹⁵⁰ Η διαπίστωση αυτή μας φέρνει ενώπιον της έντονα κριτικής στάσης, που κράτησαν οι υπερρεαλιστές γενικότερα απέναντι στον δυτικό πολιτισμό, και της πρωτοδοτήσης, αντίστοιχα, της «μυθικής» Ανατολής ως πηγής έμπνευσης. Το 1924 ο Breton έγραφε χαρακτηριστικά στο «Introduction au discours sur le peu de réalité»:

Orient, orient vainqueur, toi qui n'as qu'une valeur de symbole, dispose de moi, Orient de colère et de perles! Aussi bien que dans la coulée d'une phrase, que dans le vent mystérieux d'un jazz, accorde-moi de reconnaître tes moyens dans les prochaines Révolutions. Toi qui es l'image rayonnante de ma prochaine dépossession, Orient, bel oiseau de proie et d'innocence, je t'implore au fond du royaume des ombres! Inspire-moi, que je sois celui qui n'a plus d'ombre. (Breton, 1992 [1924], 280)

149 Lomas, 2000, 25-26.

150 Πρβ. Kahn, 1999, 34-36.

Αν η όπερα και η μελοποιημένη ποίηση απορρίφθηκαν ρητά από τον Breton, η jazz θα μπορούσε να αποτελέσει, όπως διαφαίνεται στο παραπάνω απόσπασμα, ένα διακαλλιτεχνικό ανάλογο της υπερρεαλιστικής γραφής σύμφωνα προς τη στάση των υπερρεαλιστών απέναντι στην κρίση του δυτικού πολιτισμού. Οι υπερρεαλιστές πίστεψαν στην ικανότητα του ανθρώπινου πνεύματος να διατηρήσει τις αντοχές του και να επιβιώσει εν μέσω του χάους, που χαρακτηρίζει τον κατακερματισμένο μοντέρνο κόσμο. Κάτι τέτοιο μπορούσε να επιτευχθεί μέσω της ανάκτησης των ικανοτήτων και των ιδιοτήτων που κατείχε ο ανθρώπινος νους πριν την αποδυνάμωσή του από τον νεότερο πολιτισμό. Η επιστροφή σε αυτό το προνεότερο στάδιο θα μπορούσε να εξασφαλιστεί μέσω της ανάκτησης της γλώσσας των πρωτογόνων λαών ή ακόμα και της παιδικής ηλικίας, ή των ψυχικά ασθενών.¹⁵¹ Το εγκώμιο στον πριμιτιβισμό θυμίζει βεβαίως τον παραλληλισμό με τις πρωτόγονες γλώσσες που επιχείρησε ο Dujardin. Ωστόσο υπάρχει μια ουσιαστική διαφορά. Η όποια συνάφεια της ποιητικής γλώσσας, που επιθυμούν να κατασκευάσουν οι υπερρεαλιστές, με τη μουσική στη βάση της απουσίας λογικής οργάνωσης, δεν είναι συναισθηματικής τάξης, όπως σημείωσε ο Dujardin ορίζοντας τον «εσωτερικό μονόλογο» του μυθιστορημάτος του: Η πρόθεση της δημιουργίας μιας εντελώς νέας γλώσσας απηχεί ως εκ τούτου μια καίρια μεταστροφή στους σκοπούς της ποίησης που κομίζουν οι υπερρεαλιστές σε σχέση με τους συμβολιστές. Για τους υπερρεαλιστές η ποίηση δεν αποτελούσε πλέον έκφραση ιδεών ή συναισθημάτων ενός υποκειμένου αλλά δημιουργία μιας ακολουθίας εικόνων, που δεν όφειλαν απαραίτητα την ύπαρξη τους σε ένα προϋπάρχον υποκείμενο. Αντίθετα το ποιητικό υποκείμενο υποτάσσεται στη γλώσσα, αφού η γλώσσα προηγείται της συνείδησης του εαυτού.¹⁵² Η καίρια διαφορά μεταξύ συμβολισμού/κατά Dujardin «εσωτερικού μονολόγου» και υπερρεαλισμού/αυτόματης γραφής έγκειται συνεπώς στο γεγονός πως ο δεύτερος με κανέναν τρόπο δεν στοχεύει στην έκφραση της ατομικής, υποκειμενικής εσωτερικότητας του καλλιτέχνη ή του εσωτερικού κόσμου ενός ατομικού υποκειμένου, αλλά στην αποτύπωση μιας πρωτογενούς, αρχέγονης, απρόσωπης, προ-υποκειμενικής εσωτερικότητας: του υποσυνείδητου.¹⁵³ Σε αυτό ακριβώς το σημείο έγκειται για τους υπερρεαλιστές η συμβολή του Freud, στο ενδιαφέρον του για την αποκάλυψη των μύχιων πλευρών του υποσυνείδητου μέσω της σύγκρισης του τελευταίου με τις λειτουργίες του συνειδητού:

151 Short, 1978, 302.

152 Lomas, 2000, 21.

153 Styfhals, 2015, 287.

Die latenten Traumgedanken werden also in eine Summe von Sinnesbildern und visuellen Szenen umgesetzt. Auf diesem Wege geschieht das mit ihnen, was uns so neuartig und befremdend erscheint. Alle die sprachlichen Mitteln, durch welche die feineren Denkrelationen ausgedrückt werden, die Konjunktionen und Präpositionen, die Abänderungen der Deklination und Konjugation entfallen, weil die Darstellungsmittel für sie fehlen; wie in einer primitiven Sprache ohne Grammatik wird nur das Rohmaterial des Denkens ausgedrückt, Abstraktes auf das ihm zugrunde liegende Konkrete zurückgeführt. (Freud, 1986, 462)

Σε αυτό το απόσπασμα ο Freud δεν αναφέρεται στη μουσική, ούτε στην ποίηση αλλά στα όνειρα. Ωστόσο η καταφυγή στην αναλογία με τις «πρωτόγονες γλώσσες» (primitiven Sprachen), ώστε να αποδοθεί ο τρόπος λειτουργίας και αποτύπωσης των ονείρων στη σκέψη, αποκαλύπτει και τον τρόπο που λειτουργεί η αναλογία μεταξύ της αυτόματης γραφής και της μουσικής αλληλουχίας, που σημείωσε ο Breton – και ειδικά του είδους της αλληλουχίας εκείνης που απαντά στην jazz.¹⁵⁴

154 Szekely, 2011, 1-12.

ΜΕΡΟΣ Β΄: ΤΟ “ΜΟΥΣΙΚΟ ΑΙΤΗΜΑ” ΤΗΣ
ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑΣ

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 1^ο

ΕΚΔΟΧΕΣ ΤΟΥ ΒΑΓΚΝΕΡΙΣΜΟΥ ΣΤΟΝ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟ ΑΙΣΘΗΤΙΚΟ ΛΟΓΟ: ΑΠΟ ΤΟΝ ΝΕΟΚΛΑΣΙΚΙΣΜΟ ΣΤΗΝ “ΚΑΤΑΛΥΣΗ ΤΟΥ ΚΑΝΟΝΑ” (1862-1912)

I. Οι αντιβαγκνερικές αφετηρίες

i. Ο Άγγελος Βλάχος και το αισθητικό πρότυπο του κλασικισμού

Τον Ιούνιο του 1866 δημοσιεύθηκε στο περιοδικό *Πανδώρα* μια σειρά ποιημάτων του Άγγελου Βλάχου.¹⁵⁵ Μεταξύ αυτών και ένα σατιρικό ποίημα, γραμμένο το 1862 στη Δρέσδη με τον τίτλο «Τω μουσικῷ Βάγνερ. Μετά δῖωρον ακρόασιν της μουσικῆς του»:

Μα τον Θεόν! αν μουσική ο πάταγος καλήται,
αν η παράφωνος μιγή αλλοπροσάλλων κρότων
ως αρμονία σήμερον τερπνή χειροκτοτήται
προς άγιον μαρτύριον των δυστυχών μας ώτων,
αν των γαλών αι μουσικαί κραυγαί εις τους ορόφους
πρόκειται να διαδεχθούν με γρυλλισμούς και ψόφους
της μελωδίας την φωνήν, την γλώσσαν των αγγέλων,
και μουσική να βαπτισθή ή άλλως αηδία...
ω! τότ' ας λείψ' η μουσική θα κράξω, μα τον Δία,
(συγγνώμης σας παρακαλώ ο όρκος μου ας τύχη-
είνε ειδωλολατρικός, πλην το ζητούν οι στίχοι)
εις τον διάβολον αυτήν και τας κραυγάς της στέλων.
Διότι –τέλος– κάλλιον τα ώτα μου να έχω,

155 *Πανδώρα*, 390 (15.6.1866).

παρά κωφός βαγνεριστής τας αγυιάς να τρέχω!
– Ω Βάγνερ, τί σοι έπταισε το δυστυχές μας γένος,
Εις τί των αγαθών βροτών ημάρτησαν τα πλήθη,
κ' έχυσες κατ' αυτών βαρύ το μουσικόν σου μένος,
και η σοφή σου κεφαλή πικρά εξεδικήθη;
Εις τί, εν παραδείγματι, εγώ, αθώς ξένος,
έπταισα και το δυστυχές ους μου ετιμωρήθη,
αντί των δεκαπέντε μου ωραίων γροσικίων,
ων αι επάργυροι μορφαί γλυκύ μοι εμειδίω,
ν' ακούη δύο συνεχώς ατελεύτητους ώρας
της σεβαστής σου κεφαλής τας μουσικάς πληθώρας,
και μουσικήν του μέλλοντος, αφού, – ω θεία δίκη!
το δυστυχές μου έτι ους εις το παρόν ανήκει.
Γράφεις, ως λέγεις, μουσικήν διά το μέλλον μόνον,
πλην τότε θάψε την λοιπόν, κρύψε των παραφώνων
αρμονιών σου τα μακρά απέραντα βιβλία,
και αν ποτ' αναζήσωσι και εύρωσιν ωτία
εκφυλισθέντα εντελώς και προς το μέλος ξένα,
ή καν με τύμπανον τραχύ καλώς ωχυρωμένα,
ας ζήσουν, ας ευφημισθούν. Δεν θα τ' ακούουν τότε
όσοι της αρμονίας σου δεν είνε θιασώται.

Την εποχή της συγγραφής του αντιβαγνεरिकού ποιήματος από τον Βλάχο, σε ολόκληρη την Ευρώπη τόσο το ιταλικό μελόδραμα, σφραγισμένο από τις ισχυρές παρουσίες του Rossini και του Verdi, όσο και η γαλλική Grand Opéra κυριαρχούσαν εξ ολοκλήρου στις προτιμήσεις και τις συνειδήσεις των φιλόμουσων αστών, για τους οποίους, όπως ορθά παρατηρεί ο Νίκος Μπακουνάκης, προπάντων το ιταλικό μελόδραμα αποτέλεσε «μια ιδεολογική επιλογή», καθώς σε αυτό έβλεπαν «όχι μόνο το μεγάλο θέατρο αλλά και τον τελετουργικό χαρακτήρα αυτόν που αρμόζει στο συλλογικό status τους». (Μπακουνάκης, 1991, 89) Αυτή η κοινωνική και ιδεολογική λειτουργία που επιτελούσε η όπερα στα μέσα του 19^{ου} αι. θα αποκλείσει έτσι την ενδεχόμενη θεώρησή της «ως θεάτρου πειραματισμών» και, κατά συνέπεια, τη θετική υποδοχή από το αστικό κοινό του κατ' εξοχήν καινοτόμου βαγνεरिकού δράματος, αφού το κοινό, «έχοντας εθιστεί στην προσιτή μεγαλοπρέπεια της ρομαντικής ιταλικής όπερας [...], δεν μπορούσε να δεχτεί τη φωνητική τυπολογία, την ατέρμονα μουσική και τον νεφελώδη, μεταφυσικό κόσμο των ημιθέων

και ηρώων του βαγκνερικού μουσικού δράματος». (Μπακουνάκης, 1992, 165).

Την επίδραση του πολιτισμικού περιβάλλοντος των μέσων του 19^{ου} αι. τη διαπιστώνουμε αρχικά και στην αντιβαγκνερική τάση που διακρίνεται σε αυτή την πρώιμη παρουσία της βαγκνερικής τέχνης στα νεοελληνικά γράμματα. Ορθά λοιπόν θέτει το ζήτημα το 1949 ο Χ. Γ. Σακελλαρίδης σε άρθρο του στη *Νέα Εστία*: «ο Βλάχος, που δεν του έλειπε το αίσθημα το μουσικό, [...] θρεμμένος ακόμα καθώς ήταν με τις παραδόσεις της Ιταλικής μουσικής, επόμενο ήταν να ξαφνιαστεί, όπως και τόσοι άλλοι, με τις καινοτομίες τότε του Βάγνερ» (Σακελλαρίδης, 1949, 81). Από αυτήν την άποψη, το παραπάνω ποίημα του ούτως ή άλλως «συντηρητικού από ιδιοσυγκρασία» (Δημαράς, 1982, 296) Βλάχου δεν αποτελεί παρά αποτύπωση της διαδεδομένης, εκείνη την εποχή, αντίληψης για τη βαγκνερική μουσική. Αυτή η πρώιμη αντιβαγκνερική εκδήλωση, μεταφερόμενη ωστόσο στο λογοτεχνικό πεδίο, υποδεικνύει κάτι περισσότερο από ένα απλό «ξάφνιασμα», καθώς μας φέρνει αντιμέτωπους με ένα από τα πιο πολύπλοκα και πολυσυζητημένα πνευματικά φαινόμενα του ελληνικού 19^{ου} αι.

Το ποίημα θα συμπεριληφθεί στη συλλογή *Εκ των ενόντων* με την οποία ο Βλάχος συμμετέχει στον Βουτσιναίο Ποιητικό Διαγωνισμό του 1866, κερδίζοντας μάλιστα το πρώτο βραβείο από κοινού με τον Δ. Παπαρρηγόπουλο και τη συλλογή του *Στόνοι*. Παράλληλα με το ειδικό βάρος που του προσδίδει το γεγονός ότι αποτελεί το πρώτο, όσο γνωρίζουμε, σημαντικό τεκμήριο της ελληνικής βαγκνερικής πρόσληψης, το αντιβαγκνερικό ποίημα του Βλάχου αποκτά ιδιαίτερη ερμηνευτική αξία ως μια από τις πολλές εκφάνσεις της κορυφούμενης, τα πρώτα χρόνια της δεκαετίας του 1860, αντιρομαντικής κίνησης.¹⁵⁶ Ανάλογα θα πρέπει να εκτιμήσουμε και τη δεύτερη αντιβαγκνερική εκδήλωση του Βλάχου, αυτή τη φορά –και όχι τυχαία– από τις σελίδες της νεοκδοθείσας τότε *Χρυσάλλιδας* του Ειρ. Ασώπιου, όπου με το προσφιλές του ψευδώνυμο «Άγγελος» υπογράφει, ένα μόλις χρόνο μετά τη συγγραφή του εν λόγω ποιήματος, το πρώτο ελληνικό άρθρο-παρουσίαση της προσωπικότητας και του έργου του Γερμανού συνθέτη. Συστήνοντας τον Wagner στο ελληνικό κοινό και επιχειρώντας να μεταφέρει το κλίμα των αντιδράσεων που προκάλεσαν στην Ευρώπη οι καινοτομίες του συνθέτη στην όπερα, ο άρτι αφιχθείς εκ Γερμανίας Βλάχος, με ειρωνική και παιγνιώδη διάθεση, καταλήγει:

Αν ο Βάγνερ ενέμενεν εις όσας αρχήθεν εχάραξεν αρχάς, αν πραγματικώς παρεδέχετο την μελωδιαν όπου υπάρχει λυρισμός εν τω δράματι, αν δεν ενέτεινε πέραν του δέοντος την ιδέαν αυτού ότι η μουσική πρέπει να

156 Βλ. Δημαράς, 1982, 199 κ.εξ. και Moullas, 1989. Πρβ. Βαλέτας, 1936, 1086-1087· Βουτουρής, 1997, 19, και Αγγελάτος, 2002, 52 κ.εξ.

εκφράζει ακριβέστατα ό,τι αι λέξεις σημαίνωσι, καταντών ούτω πολλάκις εις γελοία πραγματικώς αποτελέσματα, δεν ήθελεν ίσως παραγάγει τι νέον [...]. Φλεγμαινων όμως τον εγκέφαλον, και ανυπομονών προς της γενικής επιτυχίας τον στέφανον, υπερπήδησε τάχιστα τα παρ' αυτού του ιδίου εν αρχή εσκαμμένα, και κατήντησεν επί τέλους να αποφανθή και τον μουσικόν αυτόν χρόνον περιττόν, ως είχε πρότερον κηρύξει περιττήν την μελωδιαν. Το τελευταίον αυτού μελόδραμα *Τριστάν* έδωκεν αφορμήν εις πολλούς να φοβηθώσι σπουδαίως περί της διανοητικής καταστάσεως του ανδρός. (Άγγελος, 1863, 185-190)

Η αντιρομαντική τάση, που γίνεται ιδιαίτερα έντονη τα πρώτα χρόνια του Βουτσειαίου Ποιητικού Διαγωνισμού (1862-1867), προοικονομώντας την παρακμή της Παλαιάς Αθηναϊκής Σχολής, είναι γνωστό πως θα βρει στο πρόσωπο του Α. Βλάχου έναν από τους κυριότερους και δυναμικότερους εκφραστές της. Η ιδιαίτερη λειτουργία που επιτελούν, μέσα στο αισθητικό κλίμα της πύκνωσης των αντιρομαντικών εκδηλώσεων, τόσο το αντιβαγκνερικό ποίημα του Βλάχου όσο και το άρθρο του στη *Χρυσανθίδα* αναδεικνύεται με την απόρριψη των μουσικών καινοτομιών του συνθέτη. Το γεγονός αυτό επιβάλλει την εξέταση του αντιβαγκνερισμού ως πεδίου προβολής των ποικίλων αισθητικών αιτημάτων που λειτούργησαν ως τροχοπέδη στα «φαντασιώδη και ανύπαρκτα πάθη» (Βερναρδάκης, 1863, 112) της αθηναϊκής ρομαντικής ποίησης.

Στον απόηχο της κατάλυσης της μοναρχίας του Όθωνα, τον Οκτώβριο του 1862, διαμορφώνεται ο αντιρομαντικός συνασπισμός των Βερναρδάκη, Βλάχου και Α. Βυζάντιου με κύριο αίτημα την αναχαίτιση της ανατρεπτικής επιδρασης της (ρομαντικής) ευρωπαϊκής σκέψης σε αισθητικό, κοινωνικό και ηθικό επίπεδο¹⁵⁷ – αίτημα που καθιστά επιτακτική «την ανάγκη επιστροφής σ' έναν ελληνοκεντρικό κλασικισμό». (Μουλλάς, 1993, 309)¹⁵⁸ Με αυτό το δεδομένο, επιβάλλεται να ανατρέξουμε σε ένα λογοτεχνικό γεγονός, τη σημασία του οποίου, στο αισθητικό περιβάλλον της εποχής, έχει, με πολλές αφορμές, σημειώσει η κριτική.¹⁵⁹ Τρία χρόνια πριν από τη δημοσίευση του αντιβαγκερι-

157 «Εννοείται πως για τους εχθρούς του ρομαντισμού, ο κίνδυνος δεν περιορίζεται μόνο μέσα στα πλαίσια της πνευματικής ζωής. Βιώνεται ως διάχυτη απειλή που υπονομεύει τη νεοελληνική κοινωνία στο σύνολό της. Έτσι, περισσότερο από πνευματικό γεγονός, ο ρομαντισμός προσλαμβάνεται ως ξενόφερτη προσπάθεια ανατροπής όλων των ισορροπιών. Η εισβολή του σημαίνει ταυτόχρονα εισβολή του ψεύδους και των ξένων ηθών. Η ύπαρξή του εξηγεί και υποθάλπει όλες τις αντικαθεστωτικές ενέργειες, όλες τις άσμενες ή βλάσφημες εκδηλώσεις, όλες τις αντικοινωνικές συμπεριφορές» (Μουλλάς, 1993, 307).

158 Πρβ. Γεωργαντά, 1993, 222.

159 Βλ. Δημαράς, 1982, 206· Αγγελάτος, 2002, 56-58, και Βουτουρής, 1997, 19.

κού σατιρικού ποιήματος στην *Πανδώρα* και την ίδια χρονιά που εμφανίζεται το άρθρο του στη *Χρυσσαλλίδα*, ο Βλάχος είχε υποβάλει στον Ποιητικό Διαγωνισμό του 1863 το έργο του *Φειδίας και Περικλής*. Πέρα από τις εμφανώς (νεο)κλασικιστικές προθέσεις του Βλάχου στη σύνθεση του ποιήματος, όπως εύγλωττα μαρτυρεί ο τίτλος, ό,τι κυρίως ενδιαφέρει εδώ είναι ο αποκαλυπτικός πρόλογος που το συνοδεύει:

Εξομολογούμαι ότι ηθέλησα να βαδίσω επί άλλης ή της μέχρι τούδε εν Ελλάδι πεπατημένης οδού και, γράφων αρχαϊκόν ποίημα, ν' αποταχθώ την σημαία τού κατά την δύσιν μεν κατεσκληρότος και θνήσκοντος πλέον, παρ' ημίν δε δυστυχώς ακμάζοντος έτι ρομαντισμού. Δεν αξιώ να εισαγάγω νέαν ποιητικήν σχολήν· άπαγε! Η σχολή αυτή, καθ' ην προσεπάθησα να γράψω τον *Φειδία και Περικλή* μου, κρατεί από πολλού ήδη εν τω δυτικώ και ιδίως τω γερμανικώ Παρνασσώ, όπου το πομπώδες ύφος, τα φεγγοβολούντα επίθετα, αι φοβεραί παρομοιώσεις, αι αφηρημένα μεταφοραί, αι αποστροφαί, αι αποσιωπήσεις και τα τούτοις αδελφά ποιητικά εφόδια κατελείφθησαν πλέον εις τους γράφοντας επιθαλάμια μόνον και υμεναίους.¹⁶⁰

Όπως ορθά επισημαίνει ο Αγγελάτος, τα μορφολογικά στοιχεία που ο εισηγητής του Ποιητικού Διαγωνισμού Βερναρδάκης επαινεί στο έργο αυτό του Βλάχου (η «ορθή γραμματικώς και επιμελημένη γλώσσα», καθώς και ο «γραφικός χαρακτήρ [...] ουκ ολίγον εγκρατής, απέρिटτος και γλαφυρός») επιβεβαιώνουν εν μέρει την επίτευξη του στόχου του Βλάχου «να βαδίσω επί άλλης [...] οδού», αφού αποτελούν ποιητολογικά γνωρίσματα της «σχολής» που θέλησε να ακολουθήσει ο Βλάχος, δηλαδή του νεοκλασικισμού.¹⁶¹

Στο ίδιο αυτό πρόγραμμα “αποκατάστασης” της τάξης εγγράφεται και ο αντιβαγκνερισμός του Βλάχου. Αν και ο Βλάχος μας διαβεβαιώνει πως γράφει το άρθρο του «παίζων και παραδοξολογών», χωρίς διάθεση να επικαλεστεί μουσικούς όρους και μουσικολογικές θεωρίες,¹⁶² τόσο η αναλυτική έκθεση των βαγκνερικών καινοτομιών σε σχέση με το ιταλικό μελόδραμα, όσο και ο διαχωρισμός που επιχειρεί μεταξύ αρμονίας και μελωδίας στο ποίημα και το άρθρο του καταδεικνύουν πως, αν μη τι άλλο, ήταν επαρκώς ενημερωμένος για τις βαγκνερικές μουσικές μεταρρυθμίσεις:

160 Α. Βλάχος, Πρόλογος στο *Φειδίας και Περικλής*, Αθήνα, Τυπογραφείο Δ. Αθ. Μαυρομάτη, 1863, Α'.

161 Πρβ. και Βυζάντιος, 1863, 366-368.

162 Πρβ. Αγγελάτος, 2002, 58-59.

Κ' εν πρώτοις, ίνα λυτρώση την ποιήσιν των δεσμών του μελοδραματοποιού, μη υποτάσσω όμως αφ' ετέρου την δραματικήν μουσικήν εις τον ποιητήν, απεφώνησα, ότι δράμα και μουσική πρέπει συγχρόνως να συλλαμβάνονται και ούτως αλληλένδετα να απεικονίζωσι και να συμπληρώσιν άλλα. Ενταύθα δ' ανευρίσκομεν ευθύς την ιδέαν εκείνην, [...] περί της ανάγκης της ταυτοχρόνου γεννήσεως του δράματος και της μουσικής εν τω μελοδράματι, ην εις πάσας τας μελοδραματικές αυτού παραστάσεις εφήρμοσεν ο Βάγνερ, γράφων αυτός ο ίδιος ταυτοχρόνως την τε ποιήσιν και την μουσικήν αυτών. [...] Η δραματική μουσική, είπε, πρέπει ακριβώς και πάντοτε, μέχρι και των καθ' έκαστα των λέξεων του δράματος, να εκφράζη την έννοιαν εκείνου· προς τούτο όμως δεν πρέπει να υπακούη εις ξένας εμπνεύσεις, να δεσμεύηται υπό ετερογόνου ποιήσεως, αλλά να εμπνέται αυτή μόνη, παράγουσα συγχρόνως την ιδέαν και την έκφρασίν της. [...] Δεύτερον, ζητών να αποφύγη τον μέχρις αηδίας λυρισμόν της ιταλικής σχολής, καθ' ον τα σοβαρώτερα πολλάκις αισθήματα και αι μελαγχολικώτεροι των ιδεών διετυπώντο εις ρυθμόν ορχηστικών ασμάτων, απεσκοράκισε παντελώς την μελωδίαν, μη παραδεχόμενος αυτήν, ή όπου αναπόφευκτος παρίσταται η λυρική μουσική εν τω δράματι, και, υπερακοντίσας τον σκοπόν αυτού, συνέστησε το μελόδραμα εξ αρμονίας και μόνον. (Βλάχος, 1863, 187)

Στο σημείο αυτό ο Βλάχος ανακαλεί τη σημαντικότερη ίσως βαγκνερική καινοτομία, την οποία ο συνθέτης τεκμηρίωσε θεωρητικά στη μελέτη του *Oper und Drama* (1851), την οποία επικαλείται ως πηγή ο Βλάχος. Θέλοντας να εξαλείψει την αναντιστοιχία μουσικής και ποιητικού κειμένου στην όπερα, ο Wagner επιχείρησε να καταστήσει την ορχήστρα φορέα της πλοκής, αναβαθμίζοντας τρόπον τινά τη μουσική από “γλώσσα της καρδιάς” ή των συναισθημάτων σε τέχνη ισότιμη της ποίησης, και μάλιστα σε αναγκαίο συμπλήρωμά της. Η ιδέα αυτή απορρίπτεται βέβαια ρητά από τον Βλάχο: η πεποίθηση του Wagner, όπως αποδίδεται από τον Βλάχο, πως «η μουσική πρέπει να εκφράζη ακριβέστατα ό,τι αι λέξεις σημαίνωσι» οδηγεί κατά την κρίση του συντάκτη του άρθρου «εις πραγματικώς γελοία αποτελέσματα» (Βλάχος, 1863, 190).

Ωστόσο, στο άρθρο του ο Βλάχος επιχειρεί αρχικά να κρατήσει τις ισορροπίες, επισημαίνοντας «τον μέχρις αηδίας λυρισμόν» της ιταλικής ρομαντικής όπερας και αναγνω-

ρίζοντας το «λογικόν» της ανάγκης αναθεώρησής της.¹⁶³ Σε αυτή τη θέση διακρίνεται βέβαια το αίτημα του Βλάχου να μετριαστούν η ρομαντική μεγαλοστομία, η αμετρο-έπεια και ο φλύαρος συναισθηματισμός. Η βαγκνερική μουσική όμως, απέναντι στη «γελοιότεραν των υπερβολών μουσικήν κατάχρησιν» της ιταλικής όπερας, το μόνο που κατόρθωσε να προσφέρει ήταν, κατά την κρίση του, ακόμα μεγαλύτερες υπερβολές, και δη «παραφωνίες». Η περιγραφή άλλωστε της αρμονίας στο αντιβαγκνερικό ποίημα με λέξεις όπως «πάταγος», «παράφωνος μιγή αλλοπροσάλλων κρότων», «γρυλλισμός και ψόφος» σε αντιδιαστολή προς τον χαρακτηρισμό «γλώσσα των αγγέλων» που αποδίδεται στη μελωδία, καταδεικνύει πως ο Βλάχος είχε οπωσδήποτε υπόψη του τη μερική αποδέσμευση από τους κανόνες της τονικότητας, όπως την προώθησε ο Wagner στο δράμα με την κεντρική θέση που παραχωρούσε στην αρμονία.

Οδηγούμαστε έτσι στη δεύτερη βασική αντίρρηση του Βλάχου για τις βαγκνερικές μεταρρυθμίσεις, που μπορεί να συνοψιστεί στη φράση: «απεσκοράκισε παντελώς την μελωδίαν, μη παραδεχόμενος αυτήν [...] συνέστησε το μελόδραμα εξ αρμονίας και μόνον» (Βλάχος, 1863, 187). Το απόλυτο συμπέρασμα στο οποίο καταλήγει ο Βλάχος αποτελεί βέβαια, σε μεγάλο βαθμό, μια εκτίμηση της βαγκνερικής καινοτομίας, που δεν θα μπορούσε να τεκμηριωθεί από μουσικολογική άποψη. Ωστόσο, σύμφωνα με το αίτημα αναβίωσης της κλασικιστικής αισθητικής που επιτακτικά προβάλλει ο Βλάχος την περίοδο αυτή, αναδεικνύει τη στηλίτευση εκ μέρους του κάθε υπερβολής στη χρήση εκφραστικών και υφολογικών μέσων. Σε αυτό το πλαίσιο, ιδιαίτερη βαρύτητα αποκτά το γεγονός πως ο Βλάχος, στο άρθρο της *Χρυσολίδας*, κάνει ειδική αναφορά στο *Tristan und Isolde* –το «τερατώδες εκείνο μουσικό απόκρημα», όπως χαρακτηρίζει το δράμα–, θεωρώντας το μάλιστα το αποκορύφωμα του «υπερβάλλοντος ζήλου» του συνθέτη. Την εποχή βέβαια της συγγραφής του άρθρου ο Βλάχος μπορούσε να γνωρίζει μόνο το Πρελούδιο της όπερας ή, το πιθανότερο, τις αντιδράσεις που προκλήθηκαν, όταν αυτό παρουσιάστηκε πειραματικά το 1860 και το 1863 στο Παρίσι και τη Βιέννη αντίστοιχα¹⁶⁴ και αποδοκιμάστηκε. Η βασική αιτία των αντιδράσεων οφείλεται στο γεγονός ότι το Πρελούδιο, όπως και ολόκληρο το δράμα, διακρίνεται για τους πειραματισμούς του στο πεδίο της τονικότητας με χαρακτηριστικότερη την περίφημη «συγχορδία του Τριστάνου», η οποία, παραμένοντας «άλυτη» και μετέωρη ή «διάφωνη», θεωρήθηκε μια από τις πρώτες αποδράσεις από τους κανόνες του τονικού συστήματος, προοικονομώ-

163 Βλάχος, 1863, 186.

164 Jacob, 2012, 1287. Η σύνθεση της όπερας *Tristan und Isolde* ολοκληρώθηκε το 1859, ενώ παρουσιάστηκε για πρώτη φορά ολοκληρωμένη το 1865 στο Μόναχο, όταν ο Βάγκνερ βρισκόταν πλέον υπό την προστασία του Λουδοβίκου Β΄ της Βαυαρίας.

ντας μάλιστα για κάποιους την εμφάνιση της ατονικής μουσικής.¹⁶⁵ Σε κάθε περίπτωση, μέσω της κριτικής του Βλάχου αναδεικνύονται τα στοιχεία εκείνα που απομακρύνουν εντελώς τη βαγκνερική μουσική από το κλασικιστικό αισθητικό πρότυπο, καθώς, αν στα μάτια του Βλάχου το βαγκνερικό δράμα πάσχει σε κάτι, αυτό είναι προπάντων «η έλλειψη ισορροπίας», δηλαδή, όπως σημειώνει ο Γιώργος Μανιάτης, «η προβολή του μεγαλειώδους, του ιδιαίτερα συναισθηματικά φορτισμένου» (Μανιάτης, 2004, 290), και όχι βέβαια η πριμοδότηση της ευταξίας, του ισόρροπου και του αρμονικού.

Ο Βλάχος απορρίπτει έτσι τη βαγκνερική μουσική θεωρώντας πως, με τις «παραφωνίες» της, απειλεί –όπως και η ποίηση του Βυγον– ακριβώς την ισορροπία, τη διαύγεια, την τάξη, την αταραξία και τη λογική που θα απομάκρυναν από τη λογοτεχνία και την κοινωνία τον ρομαντικό κίνδυνο. Υπό αυτή την έννοια, ο Wagner, που σφραγίζεται και ωριμάζει πνευματικά στο περιβάλλον του γερμανικού ρομαντισμού, ανάγεται, κατά τον Βλάχο, σε φορέα της ρομαντικής ασθένειας, όπως υπαινίσσεται στο άρθρο της *Χρυσασπίδας*, συμμεριζόμενος τις ανησυχίες πολλών «περί της διανοητικής καταστάσεως του ανδρός».

Σε αυτά τα συμφραζόμενα, θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί πως η μορφή του Γερμανού συνθέτη αποτελεί για τους εκπροσώπους της αντιρομαντικής κίνησης τον αντίποδα ενός άλλου συμπατριώτη του, που την ίδια εποχή εισάγεται δυναμικά στα ελληνικά γράμματα: του Heinrich Heine. Η ανακάλυψη –εκτός από τις βαγκνερικές «παραφωνίες»– και του έργου του Heine από τον Βλάχο στα χρόνια της παραμονής του στη Γερμανία επιβεβαιώνει τον Κ. Θ. Δημαρά, που διέκρινε εγκαίρως τον ρόλο του Γερμανού ποιητή ως συμπαραστάτη «στην προσπάθεια των νέων Ελλήνων διανοουμένων για να ξεφύγουν από το πλέγμα του ρομαντισμού».¹⁶⁶ Υπό το πρίσμα αυτής της θεώρησης οφείλουμε επίσης να υιοθετήσουμε την παρατήρηση του Αγγελάτου, ο οποίος συνδέει τα στοιχεία που ο Βλάχος, μεταφράζοντας μάλιστα τους *Εξορίστους Θεούς* το 1864, εκτίμησε στην ποίηση του Heine («εγκράτεια της φράσεως», «παντελώς ανεπιτήδευτον της μορφής», «απέριττον του στίχου», «φυσική, αβίαστος μελωδία»)¹⁶⁷ με τις συλλογές του 1865 και 1866 (*Στίχοι* και *Εκ των ενόντων*), στη δεύτερη από τις οποίες, όπως ήδη αναφέραμε, συμπεριλαμβάνεται και το αντιβαγκνερικό ποίημα. Στρέφοντας άλλωστε την προσοχή μας στη μελέτη για τον Γερμανό ποιητή, που δημοσιεύεται στο πρώτο κίολας τεύχος της *Χρυσασπίδας*, διαπιστώνουμε πως ο συντάκτης της Ειρ. Ασώπιος εξαιρεί

165 Βλ σχετικά Magee, 2002.

166 Δημαράς, 1982, 286-301. Για τη στάση του Heine απέναντι στη Frühromantik, όπως φανερώνεται στο έργο του *Die Romantische Schule* (1833), καθώς και για τη λειτουργία της σάτιρας σε αυτά τα συμφραζόμενα βλ. Furst, 1977, 114-118.

167 Βλάχος, 1887. Πρβ. Αγγελάτος, 2002, 61.

το έργο του Heine ακριβώς για τα στοιχεία εκείνα που, κατά την κρίση του Βλάχου, απουσιάζουν από τη βαγκνερική τέχνη: «αυτός επέφερε το θανάσιμον κτύπημα κατά του γερμανικού ρομαντισμού εν ονόματι της ελληνικής πλαστικής· αυτός ανεζήτησε πανταχού τα ίχνη και τα διαγράμματα της αρχαίας και θείας καλλονής» (Ασώπιος 1863, 131).

Η βαγκνερική τέχνη απειλεί επομένως την αληθοφάνεια, τη φυσικότητα και τη διαφάνεια όχι μόνο με τις υπερφυσικές υποθέσεις, οι οποίες δεν απασχολούν εμφανώς τον Βλάχο, αλλά και με τις καινοτομίες της στη σύνθεση. Έτσι, ο κανόνας της αληθοφάνειας λειτουργεί συμπληρωματικά προς το κλασικιστικό πνεύμα, αφού, όπως ορθά υποστηρίζει ο Αγγελάτος, «συναιρεί τις αντιρομαντικές αντιλήψεις και απαιτήσεις από το μέσο του 19^{ου} αιώνα και εξής» (Αγγελάτος, 2005.1, 161). Επιστρέφοντας λοιπόν στην αρχική αναφορά μας στον σημαντικό Πρόλογο του έργου *Φειδίας και Περικλής*, μπορούμε να κατανοήσουμε τον αντιβαγκνερισμό του Βλάχου υπό το πρίσμα του γενικότερου αιτήματος μιας «προσγειωμένης πραγματογνωσίας», με το οποίο εναρμονίζονται τα κλασικιστικά ιδεώδη «της φυσικότητας, του μέτρου, της ισορροπίας» (Βουτουρής, 1997, 20).¹⁶⁸ Αυτός ο Πρόλογος δείχνει άλλωστε, κατά τον Δημαρά, «την προδρομική θέση [του Βλάχου] στην εξέλιξη προς τα ιδανικά της γενιάς του '80» (Δημαράς, 1982, 206). Η τοποθέτηση του Βλάχου από τον Κ. Θ. Δημαρά στο «προεικόνισμα της γενιάς του 1880» (Δημαράς, 1982, 298) καταδεικνύει πως τα ελληνικά πνευματικά πράγματα έχουν ήδη μπει, την εποχή αυτή, στην τροχιά της αλλαγής. Οι νέες ανάγκες της αστικής κοινωνίας και το ορθολογικό πνεύμα απαιτούν άλλωστε την προσγείωση στην πραγματικότητα και το παρόν.¹⁶⁹

168 Ο Βουτουρής τοποθετεί ήδη γύρω στα 1860 τη διαμόρφωση ενός «αιτήματος ρεαλισμού» με τη δημοσίευση στην *Πανδώρα* (τ. 10, 1860) της βιβλιοκρισίας του Σπ. Ζαμπέλιου με τίτλο «Ο κ. Ιούλιος Τυπάλδος», όπου, σύμφωνα με τον Βουτουρή, γίνεται για πρώτη φορά στην Ελλάδα χρήση του γραμματολογικού όρου *réalisme* και σύνδεσή του με «το πνεύμα της θετικότητας» (Βουτουρής, 1997, 18).

169 «Από τις αρχές αυτής της δεκαετίας [ενν. του 1860], οι υπερβολές του ρομαντισμού και η ψυχρή ποίηση του ανερχόμενου κλασικισμού αλληλοσυμπληρώνονταν και συνεργάζονταν στην πορεία απομάκρυνσης από την πραγματικότητα για να βυθιστούν στη λατρεία της αρχαιότητας, στις συμβάσεις και στα στερεότυπα. Απέναντι σε αυτό το οικοδόμημα, ο συνασπισμός του Ασώπιου αντιπαραθέτει, σε συνδυασμό με τη βαθιά κλασική του παιδεία, το γούστο και την αίσθηση του φυσικού, το άνοιγμα στη δημοτική ποίηση και γλώσσα, την αγάπη για τον Σολωμό και τους Επτανήσιους, την αντίσταση στον εξαρχαισμό, στον ανορθολογισμό και στη βυζαντινή μνήμη» (Γεωργαντά, 1993, 235). Βλ. και Αγγελάτος, 1997, 10-12.

ii. Ο Εμμανουήλ Ροΐδης και το πνεύμα του ορθολογισμού

Ακολουθώντας το νήμα της αντιρομαντικής τάσης, όπως αποκρυσταλλώνεται πλέον στο τέλος των πανεπιστημιακών ποιητικών διαγωνισμών, βρισκόμαστε ενώπιον του επόμενου σημαντικού σταθμού στην ιστορία της υποδοχής της βαγκνερικής τέχνης από τη νεοελληνική λογοτεχνική κριτική. Εκεί θα συναντήσουμε –σε διαφορετικά συμφραζόμενα– τον “αντίπαλο” του Α. Βλάχου και έναν από τους σημαντικότερους συμπαραστάτες των «περί τον Ασώπιον». Η πρώτη έμμεση μνεία ή μάλλον μομφή της βαγκνερικής τέχνης από τον Εμμ. Ροΐδη ανιχνεύεται στο κείμενό του «Περί συγχρόνου εν Ελλάδι ποιήσεως» (1877). Ο Ροΐδης, αποτίοντας φόρο τιμής στο «διδάσκαλον» Κωνσταντίνο Ασώπιο και ακολουθώντας τα χνάρια της συλλογιστικής του στα *Σούτσεια*, παρατηρεί ότι, «όπως εν Γερμανία ‘μουσική του μέλλοντος’, ούτω και παρ’ ημίν ιδρύεται ποίησις του μέλλοντος» (Ροΐδης, 1978 [1877], 299).¹⁷⁰ Αν και ο στόχος του Ροΐδη δεν είναι βεβαίως εδώ η βαγκνερική τέχνη αλλά ο γλωσσικός αρχαϊσμός και ο ψευδορομαντισμός που κληροδότησε στη σύγχρονή του ποίηση ο θεσμός των πανεπιστημιακών ποιητικών διαγωνισμών, ο ειρωνικός τόνος δημιουργεί δικαίως την υπόνοια έμμεσης απόρριψης και της βαγκνερικής τέχνης. Η υπόθεση της υπόρρητης καταδίκης της βαγκνερικής «μουσικής του μέλλοντος» ενισχύεται, αν αναλογιστούμε την σκοπιά του ορθολογισμού από την οποία αρθρώνεται κατά βάση η εισηγητική έκθεση του Ροΐδη από το βήμα του Πarnaσσού.

Η ορθολογιστική οπτική γωνία του Ροΐδη δεν θα του άφηνε, οπωσδήποτε, τα περιθώρια να αντιμετωπίσει ευνοϊκά τον κατ’ εξοχήν “ανορθολογικό” και αντίθετο προς τον περιβάλλοντα υλισμό χαρακτήρα της βαγκνερικής τέχνης. Εύλογα λοιπόν, κατά την κρίση μας, η Άννα Κατσιγιάννη υποθέτει πως πίσω από την καταδίκη της βαγκνερικής μουσικής λανθάνει η αντίρρηση του Ροΐδη στη στροφή προς τον μυστικισμό του μεσαίωνα, που κατ’ εξοχήν χαρακτηρίζει τη βαγκνερική τέχνη.¹⁷¹ Ο Ροΐδης χρησιμοποιεί πράγματι επιτιμητικά τον όρο «ποίησης του μέλλοντος», σε αντίστιξη προς τη βαγκνερική «μουσική του μέλλοντος», με τελικό στόχο την απόρριψη του συνόλου σχεδόν της σύγχρονης του ποίησης. Τα συστατικά της αθηναϊκής ρομαντικής ποιητικής παραγωγής που απορρίπτει ο Ροΐδης προκύπτουν από ό,τι επαινεί στο έργο ενός προγόνου, του Ιωάννη Βηλαρά: «αντιπάθεια του ελληνικού νου προς πάσαν μέριμναν υπερφυσικήν» (Ροΐδης, 1978 [1877], 305). Τη διαπίστωση αυτή τη χρησιμοποιεί άλλωστε προς επίρ-

170 Όχι όπως στον Μπακουνάκη, 1992 και στην Κατσιγιάννη, 2005, όπου αναφέρεται ως πηγή της βαγκνερικής αναφοράς το «Περί συγχρόνου εν Ελλάδι κριτικής».

171 Βλ. Κατσιγιάννη, 2005, 107-108.

ρωση του βασικού επιχειρήματος, με το οποίο στηρίζει τη γνωστή θεωρία περί “περιρρέουσας ατμοσφαιρας” που αντλεί από τον Taine:

[η] υποκειμενική ή ρομαντική [ποίησης] απαιτεί έξαψιν αισθήματος και κοινόν ενδιαφερόμενον εις ζητήματα όλως ξένα εις την διανοητικήν ανάπτυξιν της πλειονοψηφίας των σήμερον Ελλήνων, δι’ ους η ποίησις και τα γράμματα είναι επί του παρόντος ευρωπαϊκή πολυτέλεια, συρμός, πόρος ζωής, μέσον επιδείξεως και ουχί ανάγκαι του πνεύματος και της καρδιάς. (Ροΐδης, 1978 [1877], 295)

Η γόνιμη καλλιέργεια της «υποκειμενικής ή ρομαντικής ποίησης» απαιτεί αφενός «έξαψιν αισθήματος», στοιχείο όμως που με κανέναν τρόπο δεν ανταποκρίνεται στον ούτως ή άλλως «φύσει αντικειμενικόν του Έλληνος χαρακτήρα», και αφετέρου κατάλληλη «διανοητικήν ανάπτυξιν», ανύπαρκτη ωστόσο στη «μη φιλοσοφήσασα νεωτέρα Ελλά[δα]». Επιστρέφοντας λοιπόν στον παραλληλισμό της σύγχρονης του ποίησης με τη βαγκνερική μουσική μπορούμε εύλογα να υποθέσουμε πως ο Ροΐδης υπαινίσσεται εδώ τους βασικούς όρους που ενδεχομένως θα λειτουργούσαν απαγορευτικά για τη γόνιμη πρόσληψη του βαγκνερικού δράματος από τους σύγχρονους του και κατά συνέπεια θα απέκλειαν την αναγωγή του σε ποιητολογικό παράδειγμα για τη νεοελληνική λογοτεχνία: ο ελληνικός νους, δεδομένης και της έλλειψης κατάλληλης “περιρρέουσας ατμοσφαιρας”, δεν θα μπορούσε να αφομοιώσει δημιουργικά τη βαγκνερική τέχνη, η οποία με τη χρήση των μεσαιωνικών μύθων και των «υπερφυσικών» υποθέσεων δεν ανταποκρίνεται με κανένα τρόπο στον ορίζοντα προσδοκιών «των σήμερον Ελλήνων», όπως τον έχει καθορίσει, τη δεδομένη στιγμή τουλάχιστον, ο Ροΐδης. Αλλά αν εκείνο που λανθάνει στην κριτική του Ροΐδη ως προς τον βαγκνερισμό είναι η ουσιαστική αδυναμία δημιουργικής αφομοίωσης της βαγκνερικής τέχνης από το ελληνικό κοινό, ό,τι μέχρι εδώ αποτέλεσε απλώς υπόθεση θα επιβεβαιωθεί, όταν η με «θετικιστικές αξιώσεις» (Μουλλάς, 1993, 328) απόρριψη όχι μόνο του βαγκνερικού δράματος, αλλά και της μουσικής συνολικά, θα εκφραστεί ρητά, μια δεκαετία αργότερα, στο κείμενό του με τον τίτλο «Μελομανία», που δημοσιεύεται στην *Ωρα* την Πρωτοχρονιά του 1888:

Έργον τω όντι αυτής [ενν. της μουσικής] είναι να εξεγείρη διά του συνδυασμού ήχων γενικώτατά τινα αισθήματα, ων η ακριβεστέρα έκφρασις αποβαίνει αδύνατος άνευ της βοήθειας του λόγου, των

σχημάτων, της σκηνογραφίας. [...] Πολύ μάλλον ή πας άλλος τεχνίτης αναγκάζεται ούτος [ενν. ο μελοποιός] να κανονίζει την πτήσιν του προς το μήκος ού μόνον των ιδίων αυτού πτερύγων, αλλά και των του ακροατηρίου. Κατά του νόμου τούτου επεχείρησε να επαναστατήσει ο πολός Ριχάρδος Βάγνερ, κηρύττων ότι έργον του μελοποιού δεν είναι να θωπεύη μόνας τας αισθήσεις και να ικανοποιή τας ευμεταβλήτους ορέξεις του πλήθους, αλλά ν' ανυψωθή μέχρι της ακριβούς εκφράσεως αλληλουχίας αισθημάτων, συνδεομένων λογικώς και δραματικώς. Εν άλλοις λόγοις εξητείτο να ορισθή και τη μουσική ο παρά των άλλων τεχνών επιδιωκόμενος υψηλότερος σκοπός! Η τοιαύτη όμως αξίωσις του σχολάρχου απεδείχθη υπερβολική, εκ δε των έργων αυτού ήρσαν εις το κοινόν τα ευάριθμα μόνον εκείνα τεμάχια, άτινα ουδόλως διεκρίνοντο επί καινοτομία. Εξαιρέσει τούτων η «μουσική του μέλλοντος» ήχησεν εις τα ώτα των συγχρόνων ως άμουσος θόρυβος, στερούμενος πάσης σημασίας, η δε απόπειρα ακριβεστέρας εκφράσεως κατέληξεν εις την έκλειψιν και της πριν θεωρουμένης ως ανεπαρκούς. Εκ του πειράματος τούτου κατέστη έτι καταφανέστερον ή πριν, ότι το έργον της μουσικής συνίσταται και περιορίζεται εις αυτά εκείνα, τα οποία εκηρύττοντο ανάξια αυτής παρά του σχολάρχου, ότι δηλαδή ουδέν άλλο είναι ο μελοποιός ή μόνον θωπευτής των ώτων, γαργαλιστής των νεύρων, εικονιστής αμόρφων νεφελών και υποβολεύς ηδυπαθών ονειρων. (Ροΐδης, 1978 [1888], 268, 271-272)

Όπως και στην περίπτωση του Βλάχου, πίσω από την καταδίκη, με ειρωνικότατη διάθεση, της βαγκνερικής μουσικής και συγκεκριμένα των καινοτομιών της, διακρίνουμε όχι μόνο το «μεθοδικό γκρέμισμα» (Δημαράς, 2000, 455) του ρομαντισμού, αλλά και ειδικότερα του συστήματος ιεράρχησης των τεχνών που καθιέρωσε ο ρομαντισμός με την τοποθέτηση της απόλυτης μουσικής στην υψηλότερη θέση, αφού, κατά τον Ροΐδη, «η φρόνησις επιβάλλει ημίν να μεταχειριζώμεθα μετά μετριότητος και ο ορθός λόγος να μη κατατάσσωμεν [τη μουσική] εις υψηλοτέραν της πρεπούσης βαθμίδος». Ο Ροΐδης, προκειμένου να στηρίξει τη θέση του, επικαλείται προηγουμένως τη θέση ενός κατ' εξοχήν αντιορθολογιστή, του Schopenhauer, ο οποίος, πρεσβεύοντας ακριβώς την αντίθετη άποψη, τοποθέτησε τη μουσική ως άμεση αναπαράσταση της Βούλησης στην υψηλότερη βαθμίδα μεταξύ των τεχνών:

Κατά τον πολύν Schopenhauer, αυτή [ενν. η μουσική] ουδέν έχει κοινόν προς την διάνοιαν, αλλά μόνον προς το «ένορμον και την ασυνείδητον βούλησιν» ή το «επιθυμητικόν», όπως έλεγαν ο Πλάτων και ο Αριστοτέλης. Στερουμένη παντός μέσου προς μετάδοσιν οιασδήποτε εννοίας, περιορίζεται να τρέπη ημάς προς τούτο ή εκείνο το αίσθημα, το συνδεόμενον προς ρεμβασμούς και οπτασίας, αίτινες εξαρτώνται πολύ μάλλον εκ της διαθέσεως του ακροατού ή εκ της προθέσεως του μελοποιού. Αληθές μιν είναι ότι πρέπει να καταβάλωμέν τι και εξ ιδίων προς εκτίμησιν και παντός άλλου καλλιτεχνήματος, εικόνας, αγάλματος ή και ποιητικού έργου, αλλ' εν τη μουσική το ποσόν της προσωπικής ημών καταβολής είναι τόσον μέγα, ώστε η ακρόασις καταντά είδος τι διηνεκούς συνεργασίας. (Ροϊδης, 1978 [1888], 271)

Συνεπώς η απορριπτική στάση του Ροϊδη απέναντι στη μουσική έχει ως αφετηρία την παραδοχή της υποκειμενικής φύσης της, η οποία περιορίζει τον ρόλο της στην αποτύπωση γενικών και ευμετάβλητων συναισθημάτων, προσφέροντας ένα μάλλον ταπεινό είδος αισθητικής απόλαυσης («θωπευτής των ώτων, γαργαλιστής των νευρών, εικονιστής αμόρφων νεφελών και υποβολουός ηδυπαθών ονείρων»), που πάντως δεν έχει τίποτα κοινό «προς την εκ πλαστικού ή ποιητικού καλλιτεχνήματος πνευματικήν έξαρσιν» (Ροϊδης, 1978 [1888], 272). Το “προκλητικό” εγχείρημα του Wagner να αποδώσει στις τέχνες έναν αλληλοσυμπληρωματικό και πάντως ισότιμο ρόλο ερμηνεύεται από τον Ροϊδη, όπως προηγουμένως και από τον Βλάχο, ως απόπειρα του συνθέτη να αντικειμενικοποιήσει ή να εξορθολογίσει τη μουσική, επιχειρώντας να της προσδώσει ακρίβεια έκφρασης ανάλογη του λόγου, δηλαδή «να ορισθή και τη μουσική ο παρά των άλλων καλών τεχνών επιδιωκόμενος υψηλότερος σκοπός», στερώντας έτσι από τη μουσική ακόμα και την ικανότητα τέρψης του κοινού και οδηγώντας απλώς σε κακοφωνίες, οι οποίες επιβεβαιώνουν ό,τι εξαρχής καταλογίζει ο Ροϊδης στην τέχνη των ήχων – πως «η αποκάλυψις και η αποτύπωσις του απολύτου και αγηράτου κάλλους [...] δεν υπάγεται εις την αρμοδιότητά της» (Ροϊδης, 1978 [1888], 271). Η μουσική επομένως, εξαιτίας της υποκειμενικής φύσης της, που καθορίζεται από την ελλιπή παρουσία διανοητικού στοιχείου, και την πριμοδότηση της φαντασίας και της έκφρασης προσκαιρων και ευμετάβλητων συναισθημάτων, δεν μπορεί να διεκδικήσει την αθανασία που θα της εξασφάλιζε η ικανότητα αποτύπωσης του αντικειμενικά και διαχρονικά ωραίου:

Πώς [...] να συμβιβάση τις τας αξιώσεις των διεκδικούντων υπέρ της μουσικής έξοχον μεταξύ των τεχνών θέσιν προς το θεμελιώδες δόγμα της αισθητικής φιλοσοφίας, καθ' ην πρώτον προσόν και ιδιαίτερον γνώρισμα αληθούς καλλιτεχνήματος είναι, ότι δεν υπόκειται εις τον διέποντα πάντα τα επίγεια νόμον της παρακμής του θανάτου; [...] κατ' αντίθεσιν προς τα λοιπά καλλιτεχνήματα, μόνον του μελοποιού τα έργα γηράσκουσι, μαραίνονται και αποβάλλουσι τάχιστα την δύναμιν της συγκινήσεως του ακροατού. (Ροϊδης, 1978 [1888], 268, 270)

Η ορθολογιστικών καταβολών υπεράσπιση του κλασικού κανονιστικού αισθητικού προτύπου με τη θέσπιση αντικειμενικών κανόνων στη δημιουργία και την αισθητική αποτίμηση του έργου τέχνης που λανθάνει σε αυτή τη θέση ενισχύεται από τα παραδείγματα που αντιπαραβάλλει ο Ροϊδης στη μουσική και τα οποία, αποτυπώνοντας το «απόλυτο και αγήρατο κάλλος», εξασφαλίζουν, κατά την κρίση του, την αθανασία: η Αφροδίτη της Μήλου, «το θείον κάλλος των Παρθένων του Ραφαήλου» και ο Παρθενώνας (Ροϊδης, 1978 [1888], 270). Αντίθετα, η μη στατική φύση της μουσικής, το γεγονός πως δεν ενεργεί στον χώρο αλλά στον χρόνο και το πεπερασμένο της μουσικής παράστασης ή του μουσικού ακούσματος έχουν ως αποτέλεσμα την άμεση σχεδόν απώλεια της εκφραστικής της δύναμης, καθώς είναι αδύνατη η επανάληψη της αισθητικής εμπειρίας, αλλά και η διατήρηση της όποιας πνευματικής συγκίνησης αυτή προκαλεί στη μνήμη και τον ψυχισμό του ακροατή. Το γεγονός άρα πως, κατά τη διατύπωση του Dahlhaus, «η [μουσική] έκφραση ως υποκειμενική είναι και ανεπανάληπτη» (Dahlhaus, 2000, 59) ισοδυναμεί με το εφήμερο και επομένως, κατά τον Ροϊδη, ευτελές ωραίο:

Ούτε μιμητική λοιπόν ούσα, ούτε συμβολική, αγωνίζεται να διεγείρη τη βοήθεια ρυθμών και συγχρόνων ή διαδοχικών ήχων ψυχικά διαθέσεις, σχετιζόμενας δήθεν προς ιδέας, τας οποίας αδυνατεί να διατυπώση ωρισμένως, όπως ο ποιητής, ο γλύπτης και ο ζωγράφος. [...] Και αληθές μιν είναι ότι και ο μέτριος μουσικός κατορθώνει να τρέψη το ακροατήριο προς γενικώτατά τινα αισθήματα, οίον χαράς ή αθυμίας, συγκινήσεως ή γαλήνης [...]. Και περί τούτων όμως και έτι μάλλον περί πάσης ιδανικώτερας απεικονίσεως, δύσκολον είναι ν' αποφανθή τις κατά πόσον είναι η συνάφεια μεταξύ του ήχου και της ιδέας πραγματική και κατά πόσον προέρχεται εξ απλής τινος κατά συνθήκην και έξιν προτιμήσεως ρυθμών τινων και μελωδημάτων προς ωρισμένας παραστάσεις. [...]

Αλλ' είτε πραγματική υποτεθή είτε εκ συνθήκης προερχομένη, ουχ ήττον βέβαιον είναι ότι τάχιστα εκλείπει και, ούτως ειπείν, εξατμίζεται η εκφραστική δύναμις παντός μουσικού έργου. (Ροΐδης, 1978 [1888], 268-269)

Η απόρριψη της βαγκνερικής μουσικής, είτε πραγματοποιείται με βάση την υπεράσπιση των αισθητικών κανόνων του κλασικισμού από τον Βλάχο, είτε αφορμάται από την πριμοδότηση του ορθολογιστικού πνεύματος από τον Ροΐδη, εκβάλλει στην κοινή θέση της διατήρησης ενός κανονιστικού αισθητικού προτύπου, του μόνου ικανού να αναχαιτίσει τον κίνδυνο του ρομαντισμού. Η σύγκλιση των θέσεων του Ροΐδη με εκείνες που διατύπωσε ο Βλάχος στο άρθρο της *Χρυσολίδας* μπορεί ωστόσο να συνοψιστεί σε ένα σημείο που επιτρέπει μια γενικότερη παρατήρηση όσον αφορά τις πιθανές μουσικές διακαλλιτεχνικές τάσεις της νεοελληνικής λογοτεχνίας την περίοδο αυτή, αφού, ό,τι τελικά και οι δύο απορρίπτουν είναι η ιδέα της σύζευξης μουσικής και ποίησης. Η απόρριψη της βαγκνερικής ιδέας για τη συνένωση μουσικής και ποιητικού λόγου δηλώνει την αδυναμία της μουσικής –που εν προκειμένω προσλαμβάνεται ως ελάττωμα– να εκφράσει ό,τι και οι λέξεις, πολύ περισσότερο δε να συναγωνιστεί σε ακρίβεια έκφρασης τον λόγο – θέση που ισοδυναμεί στην πραγματικότητα, κατά την κρίση μας, με την εξαρχής άρνηση εκ μέρους του Βλάχου και πρωτίστως του Ροΐδη να αντιμετωπίσουν το ενδεχόμενο να λειτουργήσει η μουσική ως ποιητολογικό παράδειγμα για τη λογοτεχνία. Από αυτή τη σκοπιά, η απουσία “μουσικού αιτήματος” είναι άμεσα συνυφασμένη με τα αισθητικά αιτήματα της επερχόμενης γενιάς του 1880, καθώς μια ενδεχόμενη σύζευξη λόγου και μουσικής –πόσο μάλλον της βαγκνερικής μουσικής– δεν θα μπορούσε με κανένα τρόπο να ικανοποιήσει την αισθητική ανάγκη της πραγματογνωσίας, της ακρίβειας και της ρεαλιστικής απεικόνισης, εν ολίγοις τη διάθεση αναπροσαρμογής των στόχων που ο Μουλλάς συνοψίζει ως «στροφή προς το πραγματικό, προς το επίκαιρο και το καθημερινό, αντικατάσταση της φαντασίας με την εμπειρία, τη μνήμη και την παρατήρηση» (Μουλλάς, 1993, 85).

Η αντιβαγκνερική αφετηρία της ελληνικής υποδοχής της βαγκνερικής τέχνης είναι επομένως εντελώς ενδεικτική του ευρύτερου πνευματικού κλίματος των μέσων του 19^{ου} αι., όταν εκδηλώνεται έντονα η αντιρομαντική τάση, οδηγώντας βαθμηδόν στην “τομή” του 1880. Στην απόρριψη τόσο των μουσικών καινοτομιών της βαγκνερικής τέχνης όσο και του μυστικιστικού, μυθολογικού και ανορθολογικού χαρακτήρα της διακρίνουμε τα αισθητικά αιτήματα που, αυτή την εποχή, τίθενται στον αντίποδα του αθηναϊκού ρομαντισμού, και προβάλλουν επιτακτικά την ανάγκη αναχαιτίσής του. Ταυτόχρονα,

η παράθεση των δύο αυτών αφετηριακών σημείων πρόσληψης και η κατάδειξη των όρων που οδήγησαν στην αρνητική αποτίμηση της βαγκνερικής μουσικής καθιστά περισσότερο ευανάγνωστους τους όρους που οδήγησαν στην «αλλαγή ρυθμού» (Μουλλάς, 1992, 263), δλδ. τα αισθητικά αιτήματα, που λίγο αργότερα άνοιξαν τον δρόμο για την πανηγυρική υποδοχή της βαγκνερικής τέχνης.

II. Η “αλλαγή παραδείγματος” και το “γερμανικό πνεύμα”

i. Οι συνέπειες μιας “χρεωκοπίας”: ζητήματα ορολογίας

Την άνοιξη του 1893 ένας ιταλικός θίασος με επικεφαλής τον τενόρο Άντζελο Μαζίνι επρόκειτο να δώσει μια σειρά παραστάσεων στην Αθήνα, μεταξύ των οποίων συγκαταλέγονταν για πρώτη φορά στα ελληνικά καλλιτεχνικά χρονικά μια βαγκνερική όπερα: ο *Lohengrin*. Για άγνωστους λόγους η παράσταση εκείνη δεν παρουσιάστηκε ποτέ και έτσι το ελληνικό κοινό θα έπρεπε να περιμένει ακόμη εννιά χρόνια έως την 7^η Δεκεμβρίου του 1902, οπότε και έλαβε χώρα η πρώτη παρουσίαση βαγκνερικού δράματος στην Ελλάδα εγκαινιάζοντας το Δημοτικό Θέατρο της Κέρκυρας, ενώ μόλις λίγους μήνες αργότερα ο ίδιος ιταλικός θίασος του ιμπρεσάριου Φ. Καστελλάνο θα παρουσιάσει τον *Lohengrin* και στο Δημοτικό Θέατρο της Αθήνας.¹⁷² Μια ανώνυμη επιστολή αν αγνώστη στο *Νουμά* της εποχής αποδίδει με γλαφυρό τρόπο το κλίμα, μέσα στο οποίο έλαβε χώρα η πρώτη εκείνη αθηναϊκή παράσταση του βαγκνερικού δράματος:

Με την παράστασιν του «Λόεγκριν», τα εννέα δέκατα των ομιλούντων Αθηναίων, – παραλείπω τους γράφοντας, διότι αυτοί... δεν συμμαζεύονται πλέον – μετεμορφώθησαν ως εκ θαύματος εις Βαγνεριστάς. Όλοι εννοούν τον Βάγνερ, και όλοι τον αισθάνονται και όλοι συγκινούνται από αυτόν, αν τους υποβάλης δε εις αυστηράν και κατ’ ιδίαν εξομολόγησιν, θα πεισθής ότι όλοι ανεξαιρέτως μόνον την Αντριάνα εννοούν και μόνον αυτήν θεωρούν ως μουσικήν του μέλλοντος. Είναι προτέρημά μας, βλέπεις, κι αυτό νακολουθούμε πάντοτε τη μόδα και να κοροϊδευόμαστε. (Πάτριος, 1903, 4)

172 Βλ. Μπακουνάκης, 1992, 166.

Την χρονιά παρουσίασης του *Lohengrin* στο Δημοτικό Θέατρο της Αθήνας, ο Άγγελος Βλάχος συμπλήρωσε πενήντα χρόνια συνεχούς πνευματικής παρουσίας στα ελληνικά γράμματα. Ο Νικόλαος Επισκοπόπουλος στο άρθρο με τίτλο «Το έργο του κ. Βλάχου», που με αυτή την αφορμή έγραψε για τα *Παναθήναια*, αναφέρθηκε στο λησμονημένο ήδη την εποχή εκείνη σατιρικό αντιβαγκνερικό ποίημα του Α. Βλάχου. Ο Επισκοπόπουλος αναγνωρίζοντας ορθά τη λειτουργία του ποιήματος ως «έμμετρης κριτικής», το καυτηρίασε ως δείγμα «μαζί με του δυσaréστου της στιχουργίας του [...] και του δυσaréστου της καθόλου καλαισθησίας» του συγγραφέα του, για να καταλήξει στη συνολική απόρριψη της πνευματικής προσωπικότητας του Βλάχου με κύριο άξονα τον μισονείσμό του.¹⁷³ Ανάλογα και ο Δ. Ταγκόπουλος, την ίδια ακριβώς περίοδο με αφορμή και πάλι την πεντηκονταετηρίδα του Βλάχου, αναφέρει σε άρθρο του στον *Νουμά* την ειρωνική σύγκριση της βαγκνερικής μουσικής με «νιαούρισμα γάτου» ως εκδήλωση «μισονείσμου» και συντηρητισμού.¹⁷⁴

Οι επιθέσεις, που ενδεικτικά παραθέσαμε, με αφορμή το παλαιότερο αυτό ποίημα, επιβεβαιώνουν την παρατήρηση του Παντελή Βουτουρή για την παγιωμένη στο γύρισμα του αιώνα εικόνα του Βλάχου «ως συντηρητικού και εκφραστή παρωχημένων αξιών μιας παρελθούσης εποχής» (Βουτουρή, 1997, 13). Όσο και αν ο Επισκοπόπουλος αναγνωρίζει, πάντως, πως οι αντιβαγκνερικές απόψεις του Βλάχου «εις την εποχήν κατά την οποίαν εγράφησαν ήσαν ολιγώτερον κωμικά και ολιγώτερον ασεβείς ως προς τας ιδέας» (Επισκοπόπουλος, 1903, 180), εκείνο που επιβεβαιώνουν οι παραπάνω δριμείς απαξιωτικές κρίσεις είναι μια ουσιώδης αισθητική μεταβολή ήδη συντελεσμένη στις αρχές του 20^{ου} αιώνα, που δεν θα επέτρεπε να περάσει απαρατήρητη αυτή η πρώιμη εκδήλωση “ασέβειας” απέναντι στον Γερμανό συνθέτη.

Ο Βλάχος ωστόσο είχε δώσει κι άλλη αφορμή για αυτήν την επίθεση των Ελλήνων βαγκνεριστών εναντίον του. Το 1899 ο “παλαιός κριτικός” μεταφράζει και δημοσιεύει σε συνέχειες στην εφημερίδα *Το Άστυ* (5.1-13.7) αποσπάσματα από την πολύκροτη δίτομη ψευδοεπιστημονική μελέτη *Entartung* (1892) του Max Nordau.¹⁷⁵ Συστήνοντας

173 «Τα ελαττώματά του είναι μια συντηρητικότης στενωτάτη, ένα απελπιστικόν και τυφλόν μίσος παντός νέου πράγματος και μία έλλειψις ευρείας καλαισθησίας, η οποία φθάνει εις αποτελέσματα αυτόχρημα κωμικά, καταλύει ολοκλήρους φιλολογικάς [sic] αιώνας, απαλείφει μεγάλας προσωπικότητας, αρνείται το μέλλον, μκκτηρίζει την πρόδον και κάμνει τον κ. Βλάχο σύγχρονον των φιλολόγων του μεσαιώνος αφυπνιζόμενον ως μετά ύπνον εκατόν ετών και ζώντα εις ιδέας αποθαμμένας και ενταφιασμένας προ πολλού. [...] Δεν γνωρίζομεν αν η προσωνημία του ουραγού των γερόντων, την οποίαν ένας φίλος μας του έδιδε, είνε ορθή, οπωσδήποτε όμως το μίσος πάσης προόδου και η άρνησις παντός νέου δεν είνε πράγματα, με τα οποία είνε εύκολον ούτε άλλως τε καλόν να οδηγή κανείς την νεότητα» (Επισκοπόπουλος, 1903, 179).

174 Ταγκόπουλος, 1903, 5.

175 Η μετάφραση που επιχείρησε ο Βλάχος λειτούργησε συμπληρωματικά για τη συγκρότηση της κυρίαρχης

στο ελληνικό κοινό τις απόψεις του Ουγγροεβραίου συγγραφέα «περί τα γενικότερα φαινόμενα του συγχρόνου φιλολογικού και καλλιτεχνικού εκφυλισμού», ο Βλάχος ελπίζει στον «έγκαιρο συνετισμόν και σωτηρίαν των ασθενών οργανισμών, όσων απειλεί την διάνοιαν η νυξ του εκφυλισμού». Ο Βλάχος δικαιολόγησε την απόφασή του αυτή εκφράζοντας στο σύντομο προλογικό σημείωμα την ανησυχία του, πως «της επιδημίας ταύτης τα ψυχοφθόρα μικρόβια ήρχισαν δυστυχώς από τινος ασκούντα και παρ' ημίν το έργον της σηπτικής αυτών αποσυνθέσεως» (Nordau, 1911, δ').¹⁷⁶ Η επισήμανση αυτή του Βλάχου είναι ενδεικτική των αισθητικών προσανατολισμών που έχουν ήδη εδραιωθεί την εποχή αυτή στο νεοελληνικό πνευματικό πεδίο και θα μας απασχολήσουν στην συνέχεια.

Αν και πρόκειται λιγότερο για πιστή απόδοση και περισσότερο για «προσαρμογή σε μορφή συμπιλήματος» (Μαυρέλος, 2003, 12), ο Βλάχος μένοντας πιστός στον “αντιβαγκνερισμό” του δεν παρέλειψε μεταξύ των κεφαλαίων, που επέλεξε προς μετάφραση (ή έστω παράφραση) να συμπεριλάβει και εκείνο που έφερε τον τίτλο «Βαγνερολατρία» συντασσόμενος αυτή τη φορά με την σφοδρότερη ίσως έκφανση της αντιβαγκνερικής κριτικής του 19^{ου} αι. Ο Nordau δια στόματος Βλάχου καταδικάζει τις μουσικές καινοτομίες, που εισήγαγε ο Γερμανός συνθέτης, ο οποίος «φέρει μόνος αυτός επί των ώμων του φορτίον εκφυλισμού πολύ βαρύτερον ή πάντες οι εκφυλισμένοι» πάσχοντας μεταξύ άλλων από «διωγμοφοβίαν», «μεγαλομανίαν», «μυστικοπάθειαν» και «ηδυπάθειαν». Προς στήριξη της “διάγνωσής” του ο Nordau καταφεύγει πρωτίστως στη στηλίτευση των καινοτομιών που ο συνθέτης εισήγαγε στην όπερα, άποψη που, όπως ίσως μπορούμε να φανταστούμε, θα προσυπέγραφε και ο Έλληνας μεταφραστής του:

Ότι δε η φυσική πάσης τέχνης ανάπτυξις φέρει αυτήν αναγκαιώς εις την απώλειαν της ανεξαρτησίας της και εις συγχώνευσιν μετά των άλλων τεχνών, είναι καθαρόν παραλήρημα, αντιστρατευόμενον εις πάντα εξελίξεως νόμον. Η φυσική ανάπτυξις προβαίνει πάντοτε από της ενότητας εις την διαφοράν, ουδέποτε δ' αντιστρόφως. Πρόοδος δε είναι η διάκρισις, ήτοι διαμόρφωσις των αρχικώς ομοίων εις όργανα διαφόρου φύσεως

την εποχή αυτή εικόνας του «μισονείστη». Βλ. χαρακτηριστικά την «ομολογία» του Καμπύση στο άρθρο του «Ο ψυχαρισμός και η ζωή»: «Τα απελπιστικά της επιστήμης συμπεράσματα δεν τα εξάγω. Την επιστήμη δεν την επικαλούμαι, όταν λατρεύω του πνεύματος την λάμψη. [...] Ομολογώ πως λίγο σεβασμό έχω για την «Entartung» του κ. Μαξ Νορντάου. [...] φυσικότατο είναι να ενθουσιάζει τελευταία και τον κ. Βλάχο εδώ, ένα Ρωμηό που η ψυχή του είναι γεμάτη από προλήψεις και αμφίβολη σοφία» (Καμπύσης, 1900.1, 420).

176 Όλα τα παραθέματα από τη μετάφραση του Βλάχου προέρχονται από την έκδοση του 1911 (Βλ. Βιβλιογραφία: Nordau, 1911).

και αυτοτελούς λειτουργίας, αλλ' ουχί και επάνοδος των διακεκριμένων όντων εις άμορφον μάζαν. Αι τέχναι δεν εγένοντο τυχαίως, και η διάκρισις αυτών υπήρξε προϊόν οργανικής ανάγκης. [...] Παρατηρητέον δε, ότι πάσα προσπάθεια προς τα οπίσω είναι ιδιαίτατον του εκφυλισμού χαρακτηριστικόν. [...] το μέλλον καλλιτέχνημά του είναι καλλιτέχνημα του παρελθόντος, ό,τι δε υπολαμβάνει εξέλιξιν και ανάπτυξιν είναι οπισθοδρομήσις μάλλον και επιστροφή εις πρωτόνθρωπον ή προάνθρωπον εποχήν. (Nordau, 1911, 45)

Η απόρριψη του βαγκνερικού ολικού έργου τέχνης και της ιδέας πρόσμιξης και συνεργασίας των τεχνών από τον Nordau ως αντιθέτων «εις πάντα εξελίξεως νόμον» συντελείται υπό το πρίσμα της σφοδρής κριτικής της Παρακμής, που επιχειρεί στη μελέτη του ο Nordau, και συγκεκριμένα του βασικού προτάγματος της τελευταίας, της «νεοτερικής αμφισβήτησης ενός σημαντικού επιτεύγματος του Αιώνα των Φώτων: της έννοιας της ιστορικότητας» (Γλυτζουρης, 2009, 196). Υπό αυτήν την έννοια η πρόσμιξη λογοτεχνίας και μουσικής αποτελεί επιστροφή σε ένα προ-νεοτερικό αισθητικό σύστημα και κατά συνέπεια υπονομεύει την όποια πρόοδο και εξέλιξη όχι πλέον μόνο στο πεδίο της αισθητικής, εφόσον σηματοδοτεί την επιστροφή «εις πρωτόνθρωπον ή προάνθρωπον εποχήν». Το ίδιο ισχύει κατά τον Nordau και για τη βαγκνερική “ατέλειωτη μελωδία”, την οποία παραλληλίζει με τη «μουσική τέχνη των αγρίων, των αρχαίων Ελλήνων και των σημερινών ανατολικών λαών» (Nordau, 1911, 50). Αρχικά ο Nordau καταφέρεται εναντίον της αισθητικής τάσης που κατά την κρίση του έχει αρχίσει να κερδίζει έδαφος στη μουσική:

Εις το θέατρον και τα ωδεία δεν συγκινεί πλέον ο τύπος της παλαιάς μελωδίας. Η διαφάνεια της θεματικής επεξεργασίας των κλασικών και η ευσυνείδητος υπ' αυτών τήρησις των νόμων της αντιστιζεως θεωρούνται πρόστυχα και πληκτικά πράγματα. Χειροκροτούνται δε και στέφονται ο «Τριστάν» και ο «Παρσιφάλ» του Βάγνερ, το «Όνειρον» του Bruneau και αι Συμφωνίαι του Φραγκ. [...] Όπου αναμένει ούτος [ενν. ο ακροατής] διάστημα σύμφωνον, πρέπει να επέρχεται διάφωνον· όπου ελπίζει ούτος την φυσικήν κατά τόνον πτώσιν της μουσικής φράσεως, πρέπει να διακόπτεται αποτόμως εν μέσω του μέτρου. Τρόποι και τόνοι πρέπει να αλλάσσωσιν αιφνιδίως, φοβερά δε της ορχήστρας πολυφωνία πρέπει να ελκή την προσοχήν προς τέσσαρας ή πέντε συγχρόνως διευθύνσεις. (Nordau, 1911, 10)

Ως ο κατ' εξοχήν εκπρόσωπος αυτής της αισθητικής τάσης που προωθεί την κατάλυση των κανόνων της μελωδίας, ο Wagner ενέτεινε τη σύγχυση του ακροατηρίου συσκοτώντας ακόμα περισσότερο τα νοήματα με την εισαγωγή στην όπερα του Leitmotiv (καθοδηγητικό μοτίβο) και της unendliche Melodie (ατέλειωτη μελωδία). Οι τεχνικές αυτές εξαιτίας αυτής ακριβώς της λειτουργίας που επιτελούν στη βαγκνερική μουσική αφήγηση δεν αποτελούν τίποτε άλλο παρά «αισθητικά παραληρήματα» κατά τον Nordau:

Εν τη γραφομανεί συγχύσει των φρένων εξεκόλαψε παράδοξα τινά δόγματα, άτινα ουδέν άλλο είναι πάντα ή αισθητικά παραληρήματα. Τα δύο εξ αυτών σπουδαιότατα είναι η «κυρία φράσις» (Leitmotiv), και η «ατέρμων μελωδία». [...] Ούτω δε αι «κύρια φράσεις» του Βάγνερ απόβαίνουσι σύμβολα, ουδέν καθ' εαυτά σημαίνοντα και μόνον εις μεμνημένους καταληπτά. Όπως δε οι συμβολισταί, θέλοντες να προξενήσωσι μουσικόν τι συναίσθημα, δεν συνθέτουσι μελωδιαν, αλλά παρατάσσουσι μουσικά δήθεν αλλά στερουμένας πάσης εννοίας, ούτω και ο Βάγνερ θέλων να εκφράση τας εννοίας *γίγας*, *νάννος*, *κράνος* κλπ., δεν λέγει τας λέξεις αυτά τας σαφείς, αλλά τας αντικαθιστά διά σειρά φθόγγων μουσικών, ων ουδείς είναι δυνατόν να μαντεύη την έννοιαν. [...] Και το άλλον του Βάγνερ δόγμα, η «ατέρμων μελωδία», ουδέν άλλο είναι ή αποκύημα διανοίας εκφυλισμένης και μουσικής μυστικοπάθειας, αναμφισβήτητος δε εκδήλωσις της εν τη μουσική ελλείψεως προσοχής. Όπως εν τη ποιήσει η μεν προσοχή αποτέλεσμα έχει την σαφήνειαν των εννοιών, την λογικότητα της ερμηνείας, την περιστολήν του επουσιώδους και την ανάδειξιν του ουσιώδους, [...] ούτω εν τη μουσική της μεν προσοχής προίόν είναι η περιγεγραμμένη και αρτία μελωδία, της ελλείψεως δ' αυτής η παντελής έκλυσις της μορφής και η απόσβεσις των ορίων της, ήτοι η ατέρμων μελωδία του Βάγνερ. (Nordau, 1911, 49-50)

Η αναλογία που εντοπίζει ο Nordau μεταξύ της λειτουργίας του βαγκνερικού Leitmotiv ως συμβόλου και της υποβλητικής έκφρασης, που επεδίωξαν οι συμβολιστές, αποτέλεσε ένα από τα κυριότερα επιχειρήματα των ίδιων των Γάλλων συμβολιστών προκειμένου να στηρίξουν την πεποίθηση της αισθητικής συγγένειας, που υποτίθεται πως τους συνέδεε με τη βαγκνερική τέχνη. Στο σημείο αυτό τα βέλη του Nordau δεν στρέφονται έτσι μόνο εναντίον του Wagner αλλά και εναντίον των Γάλλων συμβολιστών, οι οποί-

οι «εκλέγουσι λέξεις αορίστους, κενάς και δεκτικές οιασδήποτε ερμηνείας» (Nordau, 1911, 33), φράση στην οποία συνοψίζεται η δημοφιλέστερη μομφή εναντίον τους: η επιδίωξη της ασάφειας του νοήματος. Στο πολύ σημαντικό κεφάλαιο περί «Μυστικοπάθειας», ασθένεια από την οποία πάσχει άλλωστε κατά τον Nordau τόσο ο Wagner, στο πρόσωπο του οποίου «συγκεφαλαιούται η σύγχρονος γερμανική μυστικοπάθεια» όσο και οι Γάλλοι συμβολιστές, ο πρώτος επανέρχεται στο ζήτημα αυτό και επιχειρεί να εξηγήσει στους αναγνώστες τους λόγους για τους οποίους οι «εκφυλισμένοι» αδυνατούν να εκφραστούν με σαφήνεια και διαύγεια:

Η μυστικοπάθεια, (mysticism) είναι εν των κυριωτάτων γνωρισμάτων του εκφυλισμού, σημαίνει δε την ψυχική εκείνην κατάστασιν, καθ' ην νομίζει τις ότι παρατηρεί ή μαντεύει σχέσεις αγνώστους μεταξύ των φαινομένων, διαβλέπει μυστήρια υπό τα πράγματα και θεωρεί επομένως αυτά ως σύμβολα, εγκλείοντα σκοτεινήν τινά και κρυφίαν δύναμιν, ην μάτην προσπαθεί να μαντεύση. [...] Πάσα παράστασις φέρει εις το πνεύμα του παραστάσεις άλλας, καθαράς συγκεχυμένας, και δημιουργεί εν αυτώ ειρμόν εννοιών ασχέτων προς αλλήλας. «Τα πράγματα δεν είναι ό,τι φαίνονται» ακούει τις συνήθως λέγοντας τους μυστικοπαθείς. [...] Ψευδείς έννοιαι περί της προς άλληλα σχέσεως των φαινομένων γεννώνται εξ ατελούς αυτών παρατηρήσεως και επανορθούνται διά παρατηρήσεως ακριβεστέρας. Η ενεργός προσοχή ουδέν καταλείπει σκοτεινόν εν τη συνειδήσει. Διότι η θέλησις ή ανάγει εις πλήρη διαύγειαν και σαφήνιαν πάσαν αναφαινομένην παράστασιν, ή, αν δεν το κατορθώση, σβύνει αυτήν εντελώς. (Nordau, 1911, 22)

Παράλληλίζοντας τη συνείδηση του υγιούς με «χώρον κατάφωτον, όπου ο οφθαλμός διακρίνει σαφώς το αντικείμενον» ο Nordau χρησιμοποιεί τα ρητορικά σχήματα του Διαφωτισμού και ταυτίζει τη γνώση και την αντίληψη του κόσμου, που πηγάζει από αυτήν, με το φως.¹⁷⁷ Αντίθετα η «σκοτεινή» συνείδηση του «μυστικοπαθούς» οδηγεί στη λανθασμένη και παραπλανητική πεποίθηση της ύπαρξης παντού και πάντοτε συγκεκαλυμμένων, μυστικών σχέσεων – «ανταποκρίσεων» – μεταξύ των πραγμάτων και των φαινομένων, ακόμα και εκεί όπου είναι αδύνατον να υπάρξουν τέτοιες, αντίληψη που ως αποτέλεσμα έχει την πλήρη διαστρέβλωση της πραγματικότητας.

Η αντιδραση στη θεωρία του Nordau και την ελληνική μετάφρασή της από τους κύ-

177 Kaiser, 2007, 97. Πρβ. Ueding, 1992, 1188-1250.

κλους των Ελλήνων συμβολιστών ήταν άμεση. Ήδη ο Παλαμάς απαντώντας το 1899 στον Ξενόπουλο στο τελευταίο τεύχος της *Τέχνης* υπερασπίστηκε τη σχετικότητα των αισθητικών κριτηρίων στην αισθητική αποτίμηση του έργου τέχνης τονίζοντας πως «για τη φιλοσοφία της Τέχνης και στη γλώσσα τη φιλολογική τα λόγια υγεία και νόσος είναι λόγια αδειανά, χωρίς νόημα, γιατί είναι ανίκανα να ορίσουν, καλλολογικά, την αξίαν ενός καλλιτεχνήματος» (Παλαμάς, 1972 [1899], 521). Ο Μποέμ την ίδια εποχή καταφερόμενος εναντίον της κυρίαρχης –«υγιούς»– «φιλολογίας των ληστών και των αγροτικών εθίμων» καταδίκασε από τις σελίδες του *Διονύσου*, «τας αστείας φιλοσοφικής αυθαιρεσίας του κ. Νορδάου» ενώ καταφέρθηκε και προσωπικά εναντίον του Βλάχου που κατέστησε τη θεωρία του Εκφυλισμού «προσφιλέσ ανάγνωσμα εις τους απλουστέρους» (Δ.Χατζόπουλος, 1900, 83).

Την πιο εμπειριστατωμένη απάντηση στην τάση που αντιπροσωπεύει ο Nordau «προς επιστημονικήν δήθεν αντιμετώπισιν των έργων της φαντασίας και του αισθήματος» θα δώσει ο Παύλος Νιρβάνας λίγο αργότερα στο εκτενές δοκίμιο με τον χαρακτηριστικό για την περίπτωση τίτλο «Τέχνη και Φρενοπάθεια». Η αρνητική στάση του ιατρού Πέτρου Αποστολίδη απέναντι στη μελέτη του Nordau δεν αφορμάται από τη συλλήβδην απόρριψη του επιστημονικού πνεύματος αλλά από τους κινδύνους που κατά τον Νιρβάνα εγκυμονεί η άκριτη υιοθέτηση και εφαρμογή των θέσεων των εκλαϊκευτών της επιστήμης που, όπως ο Nordau, «με σοφιστεϊαν επιστημονικήν, πολύ ολίγον στερεάν», επιθυμούν να «σύρουν μέχρι του φρενοκομείου [...] τας υψηλότερας εκδηλώσεις της ανθρώπινης ψυχής». Μεταξύ των προσώπων και των αισθητικών τάσεων που αδίκως δέχτηκαν τα βέλη του Nordau, ο Νιρβάνας ξεχωρίζει την «τεχνοτροπία των συμβολιστών»:

Εις τας περισσότερας όμως πλάνας της επιστημονικής ή κυριολεκτικώτερον ιατρικής αντιμετώπισεως του καλλιτεχνήματος, έδωκεν αφορμήν η τόσοσν πάταγον εγειράσα επί των ημερών μας τεχνοτροπία των συμβολιστών ή *décadents*, μεθ' όλων αυτής των διαβαθμίσεων και μορφών εις όλους τους κλάδους της τέχνης. Η τεχνοτροπία αύτη, παρ' όλας τα υπερβολάς, τας ακρότητας και τα παιδαριωδίας, [...] αναμφιβόλως όμως εφύσησεν ωραϊαν και ευγενικήν πνοήν εις την τέχνην των ημερών μας. Επηρεασθείσασα κατά τον νόμον των αλληλεπιδράσεων των ειδών της τέχνης [...] επηρεασθείσα εκ του μουσικού πνεύματος, του κρατήσαντος κατά τα τέλη του παρελθόντος αιώνος κατ' εξοχήν μουσικού, ανυψώσασα ιδιαιτέρως την μουσικήν σκέψιν, συγκινουμένη μουσικώς εκ του

περιβάλλοντος και ζητούσα να συγκινήσει διά του μουσικού τρόπου της υποβολής, της αοριστίας, των εσωτερικών και εξωτερικών αρμονιών της σκέψεως και του λόγου, απομακρυνθείσα του απλού και συγκεκριμένου, υποκαταστήσασα εις την ουσίαν της ιδέας την μουσικήν και το χρώμα της, ζητούσα να μεταδώσει, αντί ωρισμένων συγκινήσεων, καταστάσεις ψυχικάς, εύρεν ενώπιόν της το κοινόν έκπληκτον, θαμβωμένον, προ του οποίου η νέα τέχνη επαρουσίασεν ευθύς εξαρχής μορφήν παραληρήματος. Το κοινόν, εξωκειωμένον προς τας μορφάς της τέχνης, τας οποίας εγνώριζε, παρεξήγουν τα πάντα [...]. (Νιρβάνας, 1968 [1905], 181)

Όπως γίνεται εμφανές από το παραπάνω απόσπασμα ο Νιρβάνας επιχειρεί να απαλλάξει τη συμβολιστική αισθητική από την κατηγορία του “εκφυλισμού” θέτοντας το ζήτημα της απόρριψης των νέων αισθητικών τάσεων σε μια διαφορετική βάση που θα του επιτρέψει να χαράξει τα όρια μεταξύ τέχνης και φρενοπάθειας. Οι κατηγορίες περί “εκφυλισμένης” τέχνης και η σύνδεση των καινοτομιών της συμβολιστικής ποίησης με τις ψυχικές νόσους, πηγάζουν κατά τον Νιρβάνα όχι από τους “εκφυλισμένους” καλλιτέχνες αλλά εν μέρει από την ανεπάρκεια του κοινού, που εθισμένο στις κοινοτοπίες αδυνατεί να κατανοήσει την συμβολιστική αισθητική των συναισθητικών “ανταποκρίσεων” και της μουσικής υποβολής. Αν λοιπόν η τέχνη, που θέλησε να απαλλαχθεί από «το απλό και το συγκεκριμένο», αναζήτησε το πρότυπό της στο μουσικό παράδειγμα ήταν γιατί «το θέλημα και επομένως και ο κύριος χαρακτήρ της μουσικής έγκειται εις την σκοτεινότητα και την αοριστίαν των αισθημάτων»:

Η δίψα του μυστηρίου και του συμβόλου δεσπόζουν της τέχνης. Άνευ μυστηρίου δεν υπάρχει αληθής ποίησης, είπον πολλάκις οι Γερμανοί μετά του Schelling, του Strauss και του Wagner. [...] Η συμβολική, η προφητική σκοτεινότης, επομένως, εις το έργον της τέχνης δεν είναι πάντοτε ασυναρτησία και κενότης. «Η σκοτεινότης του καλλιτεχνήματος, λέγει ο Guyau, προέρχεται τότε εκ της ευρύτητος των οριζόντων, τους οποίους ανοίγει ενώπιόν μας. Τιοιουτοτρόπως, ο ουρανός επί των υψηλών κορυφών φαίνεται μαύρος, ακριβώς διότι ρίπτει κατ’ ευθείαν επάνω μας όλον το φως των απείρων διαστημάτων» [...] Και εν τούτοις, όλα ταύτα τα στοιχεία η φρενολογική κριτική του καλλιτεχνήματος ηρέσθη να αντιμετωπίσει ως στίγματα και συμπτώματα κοινής νοσηρότητος. (Νιρβάνας, 1968 [1905], 211)

Ο Νιρβάνας απαντώντας στη θέση του Nordau που, όπως ήδη επισημίναμε, κατατάσσει τη “σκοτεινότητα” και την “ασάφεια” στα σημεία του εκφυλισμού, θεωρεί αντίθετα τη «δίψα του μυστηρίου και του συμβόλου» διαχρονικό και απαραίτητο χαρακτηριστικό της τέχνης. Η τέχνη έτσι κατά τον Νιρβάνα «δεν δύναται να εξετασθή κατά το σχολαστικόν μετρον των στενών συμβατικών αντιλήψεων περί υγείας και νόσου», εφόσον τα όρια μεταξύ των δύο αυτών πνευματικών καταστάσεων είναι σχετικά, ειδικά όταν εφαρμόζονται στην αισθητική αποτίμηση των προϊόντων του πνεύματος, αφού ο «ιδανικός τύπος της ψυχικής υγείας» είναι ένα «απροσδιόριστο και συμβατικό μαθηματικό στοιχείο», που τελικά αποδεικνύει πως, «η ανωμαλία αποτελεί ομαλότητα και ανάγκην ζωικήν και κοινωνικήν» (Νιρβάνας, 1968 [1905], 188). Το σημαντικότερο συμπέρασμα που εξάγεται από τη μελέτη του Νιρβάνα είναι επομένως το αίτημα αυτονομίας της τέχνης που οδηγεί τον συγγραφέα και ιατρό στην πεποίθηση πως η απόπειρα αισθητικής αποτίμησης της τέχνης βάσει των κριτηρίων της επιστήμης ενέχει τον κίνδυνο σοβαρού σφάλματος. Ακολούθως το θετικό πρόσημο που αποκτά ό,τι αποκαλείται από τους αδαείς “ασθένεια” και οι εκδηλώσεις του στο πεδίο της τέχνης –με βασικότερη εδώ την επιδίωξη της “σκοτεινότητας” και της “ασάφειας” στην καλλιτεχνική δημιουργία–, καταδεικνύει την ήδη συντελεσμένη αισθητική μεταβολή, που ο Νιρβάνας συνοψίζει εύγλωττα στη μελέτη του ως εξής:

[...] από της εποχής καθ’ ην η ανθρωπότης ενόμιζεν, ότι κατέχει τους απαραίταστους «νόμους» της τέχνης και γνωρίζει τι είναι Ωραιόν, αντιμετωπίζουσα το καλλιτέχνημα επί τη βάσει ωρισμένων προτύπων, μέχρι των ημερών μας, μετεβλήθη ουσιωδώς. Ό,τι διέφυγε τους «νόμους» τούτους, εις παλαιότεραν εποχήν, εθεωρείτο απλώς αντικαλλιτεχνικόν και άσχημον. Τοιουτοτρόπως η ζωγραφική κριτική απέκρουσε τον Delacroix, τον David d’Angers, τον Corrot, τον Mill [...]. Τοιουτοτρόπως η μουσική κριτική κατεδίκασε διά τους αυτούς λόγους τον Wagner. Η κριτική όμως ηπατήθη. Οι άνθρωποι ούτοι ήσαν μεγάλοι διδάσκαλοι, διά του χρόνου εθριάμβευσαν και η καλλιτεχνική κριτική, η βασιζόμενη επί του θαυμασμού των παλαιών διδασκάλων, επί των ανεγνωρισμένων μορφών της Ωραιότητος και των νόμων ενός «ιδανικού Ωραιού» εσίγησεν. Ο κανών κατελύθη. [...]. (Νιρβάνας, 1968 [1905], 200-204)

Η καταδίκη επομένως της βαγκνερικής μουσικής μόνο εξαιτίας της μη συμμόρφωσής της με ό,τι είχε μέχρι τότε καθιερωθεί ως «ωραίο», στο γύρισμα του αιώνα φαντάζει

πλέον ως μια μεγάλη αυταπάτη της κριτικής. Υπό αυτό το πρίσμα οι «παράφωνες αρμονίες», που ο πάντα «φιλοπεριέργος και ευαίσθητος στα νέα ρεύματα» (Δημαράς, 1982, 296) Άγγελος Βλάχος πριν από μια πεντηκονταετία ορθά διέκρινε στη βαγκνερική μουσική και αναπολώντας την κλασικιστική αισθητική καταδίκασε μέσω της σάτιρας, εγγράφονται πλέον σε ένα νέο, ήδη παγιωμένο αισθητικό κανόνα, που προάγει την ιδέα της σχετικοποίησης του ωραίου επιζητώντας προπάντων την αποδέσμευση από τις αρχές της κανονιστικής ποιητικής.

Ποια είναι όμως ακριβώς η θέση και η λειτουργία της βαγκνερικής μουσικής στο νέο αισθητικό κανόνα και πώς αφομοιώνεται στα ελληνικά γραμματα; Όπως γνωρίζουμε ήδη τα αισθητικά αιτήματα, που οδήγησαν τελικά στην αναγωγή της βαγκνερικής τέχνης σε ποιητολογικό μοντέλο για την ευρωπαϊκή λογοτεχνία του *fin de siècle* δεν είχαν ως αφετηρία την ενδελεχή γνώση της βαγκνερικής μουσικής και σε πολλές περιπτώσεις –όπως σε αυτήν του ελληνικού παραδείγματος– δεν αποτέλεσε αναγκαία προϋπόθεση ούτε καν η προηγούμενη θεατρική της πρόσληψη. Η έλλειψη ικανοποιητικών πρακτικών και θεωρητικών μουσικών γνώσεων σε συνδυασμό με την ουσιαστική άγνοια του βαγκνερικού δράματος δεν επέτρεψαν την ψύχραιμη θεώρηση της βαγκνερικής τέχνης και του ρόλου της στην εξέλιξη της μουσικής, οδηγώντας τους λογοτέχνες βαγκνεριστές συχνά σε υπεραπλουστευμένες ή και λανθασμένες κρίσεις και ιδέες. Ήταν όμως ακριβώς αυτή η “έλλειψη”, που συνέβαλε στη γέννηση του σύνθετου διακαλλιτεχνικού φαινομένου, που ονομάζεται “λογοτεχνικός βαγκνερισμός” δίνοντας στους λογοτέχνες την ελευθερία και το άλλοθι να προβάλλουν – συχνά εκ των υστέρων – στη βαγκνερική μουσική και με το κύρος του Γερμανού συνθέτη να προάγουν, ό,τι αποτέλεσε δικό τους ποιητολογικό αίτημα: την απελευθέρωση των μορφών, το αίτημα ένωσης των τεχνών, την μυστικιστική θεώρηση της τέχνης, την άρνηση της ρεαλιστικής πεζότητας, την υποβολή συναισθημάτων. Επομένως, όσον αφορά την παρουσία της βαγκνερικής τέχνης στον αισθητικό και λογοτεχνικό νεοελληνικό λόγο επιβάλλεται να υιοθετήσουμε την ανάλογη παρατήρηση του Δημαρά¹⁷⁸ σχετικά με την παρουσία της νιτσεϊκής φιλοσοφίας στα νεοελληνικά γράμματα και να κάνουμε λόγο για την πρόσληψη όχι του Wagner ή του βαγκνερικού δράματος αλλά του (γαλλικού) βαγκνερισμού ή των βαγκνερισμών, εφόσον ο ίδιος ο βαγκνερισμός γεννήθηκε και αναπτύχθηκε στην Γαλλία ουσιαστικά ερήμην του βαγκνερικού δράματος και της εις βάθος γνώσης των μουσικών θεωριών του συνθέτη.

Αυτήν τη σημαντική λειτουργία και ιδιαιτερότητα της σχέσης της βαγκνερικής τέχνης με τη λογοτεχνία κατορθώνει να εντοπίσει ο Μουλλάς στο σύντομο σχετικό κεφάλαιο

178 Δημαράς, 1986, 41-53. Βλ. και Γλυτζουρή, 2009, 204.

της μελέτης του *Ο λόγος της απουσίας*. Με αφορμή τα βαγκνερικά ψευδώνυμα,¹⁷⁹ που οι Γιώργος και Φώτος Πολίτης επιλέγουν, για να υπογράψουν τα πρώτα λογοτεχνικά τους φανερώματα στον *Νουμά* την ίδια περίπου εποχή της πρώτης ελληνικής βαγκνερικής παράστασης, ο Μουλλάς κάνει λόγο για τις «νέες ανάγκες», που γίνονται φανερές «γύρω στα 1890», οι οποίες σε σχέση με τα αισθητικά αιτήματα της παλαμικής «Γενιάς του 1880» συνθέτουν μια «αντίδρομη κίνηση από την επιφάνεια προς το βάθος»:

Γύρω στα 1890 οι νέες ανάγκες είναι φανερές. Θα 'λεγες πως ό,τι καινούργιο είχε φέρει η γενιά του Παλαμά μέσα στη δεκαετία του 1880 ήταν κυρίως μια ορισμένη διερεύνηση της επιφάνειας: σατιρική και ευθυμογραφική έκφραση, παρνασσιζμός, πλαστική και ζωγραφική αίσθηση, «αντικειμενική» περιγραφικότητα, εκλαογραφισμός και αφομοίωση του δημοτικού τραγουδιού. Τώρα το πρόβλημα είναι να σημειωθεί μία αντίδρομη κίνηση από την επιφάνεια προς το βάθος, με άλλα λόγια να πριμοδοτηθεί η μουσική, το αίσθημα, το υποκείμενο, τα θολά και υποβλητικά περιγράμματα, να προβληθεί η ακοή και όχι τόσο η όραση, η σύνθεση και όχι η ανάλυση, ό,τι τελοσπάντων αποτελεί αναπροσαρμογή προς τα νέα ευρωπαϊκά δεδομένα. (Μουλλάς, 1992, 263)¹⁸⁰

Υπό αυτό το πρίσμα η παρουσία της βαγκνερικής τέχνης στον νεοελληνικό αισθητικό και κριτικό λόγο διατηρεί τη λειτουργία, που επιτελεί στην ευρωπαϊκή εκδοχή της ως *πεδίο προβολής* ευρύτερων αισθητικών αιτημάτων και όχι ως αφετηρία έκφρασής τους.¹⁸¹ Συνεπώς η εξέταση των όρων υποδοχής της βαγκνερικής τέχνης στα νεοελ-

179 Πρβ. και την ακόλουθη επισήμανση της Margaretha Müller: «Namen wie 'Parsifal', 'Lohengrin', 'Tristan' oder 'Tannhäuser' waren noch die geheimen Symbole der Dichter, der verfeinerten Künstlertypen oder der 'decadents', mit denen sie sich von der gemeinen Masse des Bürgertums und der industriellen, den realen Alltag beherrschenden Welt fortbewegten in eine erlebte Traumwelt, in die Idealbezirke der Wagnerschen Mythologie» (Müller, 1983, 132).

180 Το μέγεθος ωστόσο της «ρήξης» με την αμέσως προηγούμενη ρεαλιστικότερων προσανατολισμών «γενιά του 1880», αναφορικά προς την οποία εξετάζεται από τον Μουλλά η εισαγωγή του συμβολισμού στα νεοελληνικά γράμματα, σχετικοποιείται από τον ίδιο στο μέτρο της ισχυρής παρουσίας της κοινής τάσης διαφοροποίησης από την ποίηση και την ποιητική της Α΄ Αθηναϊκής Σχολής. Στη λογική έτσι περισσότερο μιας «δεύτερης φάσης» (Μουλλάς, 1992, 98) μετά την «τομή» του 1880 και λιγότερο σε αυτή της κάθετης «ρήξης» με την τελευταία διατηρεί την εγκυρότητά της και η παλαιότερη παρατήρηση του Κ. Θ. Δημαρά: «Επίδραση ακόμη του Παλαμά, συντονισμένη όπως γίνεται πάντα με άλλες αναγκαιότητες, μπορούμε να θεωρήσουμε τη χαρακτηριστική στροφή των πρώτων μεταπαλαμικών λογοτεχνών προς περιοχές λιγότερο γνωστές της δυτικής λογοτεχνίας» (Δημαράς, 2000, 407-408). Είναι άλλωστε αδιαμφισβήτητος –και ενδεικτικός εν προκειμένω– ο ηγετικός ρόλος του ποιητή στην εκδοτική ομάδα της *Τέχνης*.

181 Πρβ. Müller, 1983, 130 και Lehmann, 1968, 196.

ληνικά γράμματα συντελεί στην απόπειρα σκιαγράφησης και ανάδειξης των όρων της αλλαγής «γύρω στα 1890», όταν ο συμβολισμός εισέρχεται δειλά και στον ελληνικό πνευματικό χώρο, με αποτέλεσμα ο βαγκνερισμός να διασταυρώνεται με ό,τι εδώ ορίζουμε ως “μουσικό αίτημα”. Με την παραπάνω θέση και την ακόλουθη επισήμανση ορισμένων χαρακτηριστικών «πνευματικών περιστατικών», ο Μουλλάς υποδεικνύει την αναζήτηση των απαρχών της εμφάνισης της ελληνικής εκδοχής του συμβολισμού ήδη στις αρχές της δεκαετίας του 1890 και όχι στο τέλος της – πεποίθηση, που επί μακρόν καλλιέργησε η θεώρηση της υποδοχής του συμβολισμού ως αντίδρασης στην ήττα του '97 καθώς και το γεγονός της έκδοσης το 1898 του περιοδικού *Η Τέχνη*¹⁸² και η κυκλοφορία την ίδια χρονιά των ποιητικών συλλογών *Τα τραγούδια της ερημιάς* και *Τα ελεγεία και τα ειδύλλια* του εκδότη του περιοδικού και κατά κοινή ομολογία «θεμελιωτή του συμβολισμού στην Ελλάδα» Κ. Χατζόπουλου (Βελουδής, 1992, 26).

Το σκωπτικό σχόλιο του ανώνυμου αναγνώστη του *Νουμά* σχετικά με την ενθουσιώδη υποδοχή της πρώτης βαγκνερικής παράστασης από ένα εντελώς ανεπαρκές αθηναϊκό κοινό, που παραθέσαμε παραπάνω, θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς πως συνάδει με το πόρισμα της μελέτης του Ματθιόπουλου σχετικά με την «πρόσληψη του νεορομαντισμού στην Ελλάδα» κατά την τελευταία δεκαετία του 19^{ου} αι. Ο Ματθιόπουλος που επικεντρώνεται πρωτίστως στις εικαστικές τέχνες παρατηρεί πως «οι προϋποθέσεις του κύκλου των νεορομαντικών στην Αθήνα να συλλάβουν την υπερβατικότητα των πρωτοποριακών καλλιτεχνών ήταν ουσιωδώς ανύπαρκτες» (Ματθιόπουλος, 2005, 633). Το συμπέρασμα του Ματθιόπουλου στηρίζεται στο γεγονός, κατά τον ίδιο, πως οι «νεορομαντικοί» στην Ελλάδα δεν απαγκιστρώθηκαν ποτέ στην πραγματικότητα από την πίστη στον «φυσιοκρατικής πειθαρχίας αναπαραστατικό ρόλο της τέχνης» (Ματθιόπουλος, 2005, 259). Παρόλ' αυτά, όσο και αν –γενικεύοντας– δεν μπορεί κανείς να αμφισβητήσει «το αβαθές της πρόσληψης των νεορομαντικών ιδεών και του συμβολισμού», που κατά τον Ματθιόπουλο πηγάζει εν πολλοίς από την αναζήτηση «τη[ς] νοητική[ς] και όχι της βιωματική[ς] γνώση[ς]», άλλο τόσο δεν μπορεί κανείς να αγνοήσει τις αισθητικές ανάγκες που έστρεψαν τους Έλληνες λογοτέχνες την τελευταία αυτή δεκαετία του αιώνα σε καλλιτεχνικές τάσεις, όπως ο γαλλικός συμβολισμός και η καλλιτεχνική Παρακμή, και που στο λογοτεχνικό πεδίο τουλάχιστον άφησαν αρκετά και αξιοσημείωματα σημεία δημιουργικής υποδοχής τους. Ως εκ τούτου κρίνεται απαραίτητη η ερμηνευτική εμφάθυνση στο πεδίο της λογοτεχνίας, που αυτήν την περίοδο –μέσω του “μουσικού αιτήματος”– προβάλλει επιτακτικά τη δική της ξεχωριστή ανάγκη για ανανέωση. Επιπλέον η τοποθέτηση του “μουσικού αιτήματος” της λογοτεχνίας απόκλειστικά

182 Βλ. ενδεικτικά: Αργυρίου, 1979, 92.

υπό το πρίσμα της θεώρησης που προσφέρει το δίπολο “ορθολογισμός-αντιορθολογισμός” και η κριτική προσέγγιση του με όρους εκπλήρωσης ή όχι της απαραίτητης προϋπόθεσης που, κατά τον Ματθιόπουλο, αποτελεί το «υποκειμενικό-μυστικό ψυχικό βίωμα» κατά την υποδοχή του συμβολισμού, θα ήταν μάλλον περιοριστική, καθώς τα αιτήματα που οδήγησαν τους Έλληνες λογοτέχνες στις διακαλλιτεχνικές αναζητήσεις ήταν οπωσδήποτε συνθετότερα, άμεσα συνδεδεμένα με τη νεοελληνική λογοτεχνική παράδοση και σε κάθε περίπτωση παρόντα. Επομένως, αν πρέπει πρωτίστως να απαντηθεί ένα ερώτημα κατά την έρευνα της υποδοχής των αντιορθολογιστικών καλλιτεχνικών τάσεων, αυτό αφορά κατ’αρχάς τα *αίτια* της στροφής των Ελλήνων λογοτεχνών προς τον ανορθολογισμό. Ακολούθως η –πράγματι επιφανειακή– υποδοχή του αντιεπιστημονικού πνεύματος δεν αποτελεί την αφετηρία και την κατάληξη αλλά –όπως και ο βαγκνερισμός– μια όψη της ευρύτερης ανάγκης ανανέωσης της λογοτεχνίας, που πρωτίστως σχετίζεται με ό,τι θα μπορούσαμε να αποκαλέσουμε “εσωτερικά αίτια”: με τη “δυσανεξία” της ελληνικής κριτικής απέναντι στο ρομαντικό παρελθόν και το ηθογραφικό παρόν αλλά και με τις ειδικές ιδεολογικές και κοινωνικο-πολιτικές συνθήκες της εποχής.¹⁸³ Η «ανάσχεση του μοντερνισμού» και η επιβίωση των ρομαντικών ιδανικών, που σύμφωνα με τον Γλυτζουρή χαρακτηρίζει την πρώτη φάση του νεοελληνικού συμβολισμού,¹⁸⁴ είναι, επομένως, το αποτέλεσμα της συνύπαρξης πολλών παραγόντων: της ανύπαρκτης ακμής και κρίσης της νεοελληνικής αστικής κοινωνίας και των αξιών της, του αναφομοιώτου στην Ελλάδα επιστημονικού πνεύματος και των καλλιτεχνικών προϊόντων του, της αντίδρασης στην πεζογραφική και ποιητική νεοελληνική παράδοση, της ανάδυσης του Μεγαλοϊδεατισμού, αλλά και της σύγχυσης και των αντιφάσεων που χαρακτηρίζουν το αισθητικό πρόγραμμα του ίδιου του γαλλικού συμβολισμού.

Με το παρόν κεφάλαιο να επικεντρώνεται στην ελληνική πρόσληψη του βαγκνερισμού μέσα στο γενικότερο πλαίσιο της υποδοχής των πνευματικών τάσεων που κυριαρχούν στο ευρωπαϊκό πεδίο στα τέλη του 19^{ου} αι., σκοπεύουμε στην κάλυψη ενός βιβλιογραφικού κενού, που έχει ήδη επισημανθεί από τη σύγχρονη έρευνα,¹⁸⁵ και ακολούθως στη διερεύνηση και ερμηνεία των αισθητικών και ιδεολογικών τάσεων που εξέθρεψαν τον “μουσικό” προσανατολισμό της ελληνικής λογοτεχνικής κριτικής.

Ο θάνατος του Ταινέ το 1893 σηματοδότησε συμβολικά και τη μεταστροφή στο πεδίο της αισθητικής, αφού όπως ορθά σημειώνει ο Ματθιόπουλος «συνέπεσε με τη δι-

183 Πρβ. Μουλλάς, 1992, 262-269.

184 Βλ. Γλυτζουρή, 2009, 385 κ.εξ.

185 Βλ. Γλυτζουρή, 2009, 43.

ολίσθηση της αξίας της επιστήμης και του ορθολογισμού. Η κριτική μεταστροφή του Μπουρζέ έναντι του Ταιν, έβρισκε το ακροατήριό της στην Ελλάδα» (Ματθιόπουλος, 2005, 260).¹⁸⁶ Στην ίδια καίρια αισθητική μεταβολή εγγράφεται η εκλογή στη Γαλλική Ακαδημία το 1893 του νεοφώτιστου καθολικού και διευθυντή της *Revue des Deux-Mondes* κριτικού F. Brunetière.¹⁸⁷ Ο νέος εκδότης της *Revue des Deux-Mondes* είναι άλλωστε εκείνος που έθεσε το 1894 το ζήτημα της «χρεωκοπίας της επιστήμης»¹⁸⁸ προκαλώντας μια μεγάλη συζήτηση, οι απόηχοι της οποίας έφτασαν εγκαίρως και στην Ελλάδα. Όπως θα διαπιστώσουμε στη συνέχεια του κεφαλαίου αυτού, η «χρεωκοπία της επιστήμης», το θέμα που θα αποτελέσει τον τίτλο άρθρου του Καζαντζάκη στα *Παναθήναια* το 1909,¹⁸⁹ εισάγεται στα ελληνικά γράμματα από τον Παλαμά και τον Επισκοπόπουλο ήδη το 1894 επιβεβαιώνοντας την υπόθεση της ανάγκης μετακίνησης της αφετηρίας υποδοχής των συμβολιστικών τάσεων στις αρχές της δεκαετίας αυτής – πριν ακόμα τη συστηματοποίηση και την ανάδειξή τους στην *Τέχνη*.

Έξι χρόνια πριν ακόμα οι θεωρίες του Nordau γίνουν ευρύτερα γνωστές στο ελληνικό κοινό μέσω της δημοσίευσης της μετάφρασης του Βλάχου, ο Επισκοπόπουλος, μόλις το 1893, με το άρθρο του «Εν περίεργον βιβλίον» στο *Άστυ* αναφέρθηκε στη μελέτη του Nordau μεταφέροντας στο ελληνικό αναγνωστικό κοινό τις πληροφορίες που αντλούσε από τον γαλλικό τύπο. Ο Επισκοπόπουλος αποδίδει το μένος του Nordau στο γεγονός ότι οι συμβολιστές «ετόλμησαν να είπωσι περί της επιστήμης, ότι δεν ανταπεκρίθη εις τας επαγγελίας της» (Επισκοπόπουλος, 1893) και συνεπώς απέρριψαν κάθε επιστημονική μέθοδο κατά την ερμηνεία του κόσμου και της πραγματικότητας, δηλαδή την μέσω της «ενεργο[ύ] προσοχής» παρατήρηση των φαινομένων, που, όπως διαπιστώσα-

186 Ενδεικτικά τη μεταστροφή αυτή μπορεί κανείς εύκολα να διακρίνει στην αισθητική θεωρία του Νιρβάνα. Χαρακτηριστικές είναι για παράδειγμα οι διαφοροποιήσεις που παρατηρεί κανείς στον αισθητικό του λόγο από τις αρχές της δεκαετίας του 1890 και εξής σε σχέση με την απόρριψη της μεταφυσικής αντίληψης στην ερμηνεία της τέχνης και του ρόλου του καλλιτέχνη στο πρώτο αισθητικό του δοκίμιο με τίτλο «Ο νόμος της προόδου εν τη ποιήσει και ταις καλαίς τέχναις» (Νιρβάνας 1968 [1887], 11-12). Βλ. χαρακτηριστικά: «Τα νοσήματα της προσωπικότητας» (Νιρβάνας, 1968 [1893], 222-231), «Φυσιολογική ψυχολογία» (Νιρβάνας 1968 [1894], 125-144), «Επιστήμη και Τέχνη» (Νιρβάνας 1968 [1895], 17-24). Βλ. και την κρίση του Παλαμά με αφορμή την επίσκεψη του Bourget στην Αθήνα: «Το ψυχολογικόν μυθιστόρημα, ούτινος επιφανέστατος ηγέτης είναι ήδη ο Βουρζέ, αντίκειται εις το φυσιοκρατικόν, ούτινος μέγας αντιπρόσωπος είναι ο Ζολά. Το πρώτον περιγράφει κυρίως χαρακτήρας των οποίων κρατούσα ιδιότης είναι το εξαιρετικόν και περίπλοκον· το δεύτερον περιγράφει ήθη, των οποίων κρατούσα ιδιότης είναι το κοινόν και το απλούν. Η φιλοσοφία του Ζολά βάσιν έχει την ενότητα του εγώ, ενώ τουναντίον η του Βουρζέ στηρίζεται επί της πολλαπλότητος αυτού» (Παλαμάς, 1972 [1893.1], 214).

187 Πρβ. του ίδιου, *La renaissance de l'idéalisme* (1896). Το άρθρο του Brunetière «Après une visite au Vatican», που δημοσιεύθηκε στη *Revue des Deux-Mondes* σηματοδότησε την αισθητική στροφή του έως το 1893 ρασιοναλιστή Γάλλου κριτικού προς τον θρησκευτικό μυστικισμό και τον αντιορθολογισμό λίγο μετά την προσχώρησή του στην καθολική εκκλησία.

188 Βλ. σχετικά: Paul, 1968.

189 Καζαντζάκης, 1909.

με, πριμοδοτεί ο Nordau. Δύο χρόνια αργότερα είχε σημειώσει μετά μεγάλης βεβαιότητας πως, «δυνάμεθα πλέον να ονομάσωμεν την μεγαλοφυΐαν παραφροσύνην ήρεμον και παραλλαγὴν της εγκεφαλικῆς διαταράξεως» (Επισκοπόπουλος, 1895.3, 264).

Την ίδια χρονιά στην πρώτη εμπεριστατωμένη παρουσίαση του γαλλικού συμβολισμού στην Ελλάδα που επιχειρήσει ο μετέπειτα συνιδρυτής της *Τέχνης* Ιωάννης Γρυπάρης στο άρθρο του «Ο συμβολισμός εν τη ποιήσει», που δημοσιεύεται στη *Φιλολογική Ηχώ* της Κωνσταντινούπολης (Γρυπάρης, 1893), απαντάται η πρώτη –εξ όσων γνωρίζουμε– αναφορά στην «παθολογική αφετηρία» του συμβολιστικού πνευματικού κινήματος. Ο Γρυπάρης αντλεί την επιχειρηματολογία του από την ίδια τη μελέτη του Nordau επιχειρώντας ωστόσο με καίριο τρόπο την αντιστροφή των κατηγοριών που εξαπέλυσε ο δεύτερος εναντίον των αντιορθολογιστικών πνευματικών τάσεων. Συγκεκριμένα η απόρριψη του *Εκφυλισμού* από τον ποιητή και κριτικό καταδεικνύει τη γενικότερη δυσπιστία απέναντι στο επιστημονικό πνεύμα, προϊόν του οποίου θεωρείται από τον Γρυπάρη, η εν λόγω μελέτη. Ο Γρυπάρης εμφανώς δύσπιστος απέναντι στο «άδικον και ανεπιεικές» έργο του Nordau, εντάσσει, όπως και ο Επισκοπόπουλος την ίδια εποχή, την ερμηνευτική προσέγγιση του Nordau στην κριτική εκείνη που εμπνέεται και αντλεί τη μέθοδο και τα επιχειρήματά της από τις θετικές επιστήμες στο παράδειγμα της επιστημονικής κριτικής του Taine και ως εκ τούτου θέτει το ζήτημα της γέννησης του συμβολισμού σε μια διαφορετική βάση «εκτός της παθολογικής αυτού αφορμής» που διακρίνει ο Nordau:

[...] εις αυτήν την τάσιν προς τον Μυστικισμόν ευρίσκομεν ίσως το όνομα που ζητούμεν διά να χαρακτηρίσωμεν την τελευταίαν αυτήν φάσιν της πνευματικής παραγωγῆς των ημερῶν μας. Εκείνος που ἔχει πολλούς λόγους και αφορμάς ν' αντιλαμβάνεται τον αἰῶνα μας ως τον κατ' ἐξοχὴν αἰῶνα της ὕλης και του ψυχροῦ λογισμοῦ, ο οποίος ὅταν εὐρη καιρόν ν' ανυψωθῆ ὀλίγον παραπάνω ἀπὸ τα καθημερινὰ συμφέροντα της υπάρξεως διά να φροντίσῃ περί του παγκοσμίου προβλήματος, απαρνεῖται κάθετί του δεν μετρεῖται, που δεν ζυγίζεται [...] θα παραξενευθῆ βέβαια δι' αὐτά τας μυστικὰς τάσεις και θα εἶχε δίκαιον ἀνδεν ἦσαν τουτ' αὐτὸ φυσικωτάτη ἐξ αντιδράσεως ἀπόρροια του υλισμοῦ, θετικισμοῦ, νατουραλισμοῦ και κάθε ἄλλου τοιοῦτου εἶδους ἰσμοῦ. [...] ο Μυστικισμός ἢ ο Συμβολισμός εν τῇ τέχνῃ των ημερῶν μας [...] εἶναι κατὰ τα αμεσώτερα αὐτοῦ αἷτια τίποτε ἄλλο παρά ἀντίδρασις κατὰ του Νατουραλισμοῦ. (Γρυπάρης, 1893, 6)

Ο Γρυπάρης ορίζοντας τον «Μυστικισμό», τον οποίο τόσο επέκρινε ο Nordau, ως φυσική αντίδραση κατά του Νατουραλισμού που δεσπόζει κατά τον 19^ο αι., τον «κατ'εξοχήν αιώνα της ύλης και του ψυχρού λογισμού», κατά την κρίση μας, δεν «εκλογικεύει» τον συμβολισμό προσδίδοντάς του «μια επιστημονικοφανή-υλιστική υπόσταση» (Ματθιόπουλος, 2005, 428). Θεωρώντας τον «Συμβολισμό εν τη τέχνη των ημερών μας» –που ταυτίζει με τον Μυστικισμό– ως «απόρροια του υλισμού, θετικισμού, νατουραλισμού...» ο Γρυπάρης, όπως γίνεται εμφανές και σε άλλα σημεία της μελέτης του,¹⁹⁰ φαίνεται πως συμεριζείται μια βασική ιδέα της εποχής του σχετικά με τη λογοτεχνία της Παρακμής και του συμβολισμού, την πεποίθηση δηλαδή πως αυτή γεννήθηκε ακριβώς από τη συνειδητοποίηση της πολιτισμικής έκπτωσης, που προκάλεσε η νεοτερική ανάπτυξη και η ορθολογιστική ερμηνεία των φαινομένων. Άλλωστε ο εκ του αντιθέτου ορισμός του συμβολισμού ως μιας απόπειρας περιχαράκωσης και προστασίας του αισθητικού φαινομένου από κάθε σκοπιμότητα, που επέβαλαν οι ορθολογιστικές αισθητικές θεωρίες, τίθεται στην αφετηρία των πρώτων αμύχανων προσπαθειών προσδιορισμού της συμβολιστικής κίνησης επί γαλλικού εδάφους,¹⁹¹ τις οποίες αναμφίβολα έχει εδώ υπόψη του ο Γρυπάρης. Ακολούθως, λοιπόν, σημειώνει πως οι συμβολιστές έθεσαν στο επίκεντρο της ποίησής τους ό,τι συνειδητά απέρριψαν οι νατουραλιστές και οι παρνασιστές: «το όνειρον, το νεφελώδες εκείνο κάτι τι που δεν είναι ωρισμένον και δεν μπορεί να καθοριστή με τόσην ακρίβειαν ούτε ακόμη να εκφραστή με διαύγειαν τόσον τελείαν». Οι «παρακμιακοί» καλλιτέχνες έχοντας συνειδητοποιήσει την έλλειψη:

190 «Και έτσι βλέπομεν από μέρα σε μέρα να βγαίνουν στη μέση νέες νευρικές αρρώστιες, το railway-spine, railway-brain, η αιθερομανία, η μορφινομανία, τρανά σημεία αβαστάκτου κοπώσεως, αποτελέσματα της ενδόσεως του ατόμου εις τον αγώνα του βίου, τα οποία φυσικά θα συνεπάγουν και την αύξησιν των αυτοκτονιών. Πραγματικώς εις διάστημα είκοσι ετών ετριπλασιάσθη ο αριθμός των αυτοκτονιών εις όλη την Ευρώπην, εις μόνην δε την Ελλάδα σχεδόν επενταπλασιάσθη. Πρόωρα τα ζαρώματα του γήρατος αυλακώνουν τα ωχρά μας πρόσωπα και γέρνομε το κεφάλι προς τον τάφο νικημένοι από τον πόνο, από τον κόπο και όχι από τον χρόνο.[...] Όλ' αυτά δικαιώνουν εξωφθαλμότατα τον περίφημον αφορισμό της ψυχιατρικής Σχολής του μεγάλου Charcot που λέγει: «Κατακουράσετε έναν άνθρωπο γέρον και κατά το σώμα και κατά την ψυχήν και θα έχετε έναν υστερικό.» Και διόλου παράδοξο δεν θα φανή αν οι μαθηταί αυτής της Σχολής ευρίσκουν όλα τα συμπτώματα αυτού του κουρασμού εις τα τελευταία προϊόντα των Καλών τεχνών» (Γρυπάρης, 1893, 5).

191 Βλ. σχετικά τη διατύπωση του Lehmann: «It [Symbolism] restricted itself to revealing the faults inherent in Taine's position: that is to say, without ever going so far as to say that all science is art, it vigorously attacked the suggestion that all art is science. And whereas in their positive doctrines regarding aesthetics the symbolists reveal extraordinary confusion and contradiction of one another, in this purely negative stage their unanimity is remarkable» (Lehmann, 1968, 34). Για τέτοιες εκ του αντιθέτου απόπειρες ορισμού του «συμβολισμού» ως αντίδρασης κατά του Νατουραλισμού και των θεωριών του Taine κατά τα τέλη του 19^{ου} αι. βλ ενδεικτικά: Ernest Hello, *L'homme, la vie, la science, l'art*, 372, Peladan, *L'Art idéaliste et mystique (précédé d'une réfutation de Taine)*, 56, Charles Morice, *La Littérature de tout à l'heure*, 194.

Διεξεδίκουν τον τίτλον των αναμορφωτών του Μέλλοντος μέσα των, και ολίγον πλέον φωναχτώτερα εις τους πρώτους «αποδείπνους» του 1883. Από τότε χρονολογείται η αληθινή εμφάνις του Συμβολισμού, αν και δεν επήρην αυτό τόνομα ειμή μόνον τρία έτη αργότερα διά του J. Μορέας. Η πρώτη εις Σχολήν σύστασις πνευμάτων συγγενών τα οποία εμάζυσεν επί ταυτο η κοινή ανάγκη να πολεμήσουν τον νατουραλισμό, ωνομάσθη Décadisme, ηρίθμει μεταξύ των ειδικών της τον Μαλλαρμέ και Πώλ Βερλαίν. [...] Και εν γένει η θνησιγενής αυτή σχολή [...] έγινε μήτηρ και τροφός απειράριθμων συμβολιστικών λειτουργιών που κατέκλυσαν από κάθε μέρα την Γαλλίαν [...]. Κατά τα μέσα του 1886 ενσκήπτει εις τα Παρίσια τόνομα του J. Μορέας ως ιδρυτού ή τουλάχιστον ανεγνωρισμένου αρχηγού της νέας σχολής των Symbolistes. (Γρυπάρης, 1893, 23-24)

Αυτή η ουσιώδης αντιστροφή των κατηγοριών που ο Nordau εν ονόματι της “υγιούς” διαύγειας εξαπέλυσε εναντίον της “νοσηρής” ασάφειας των συμβολιστών εντάσσεται επομένως στο ευρύτερο φαινόμενο «της μεταστροφής από τον υλισμό στον ιδεαλισμό» και της απέχθειας προς «κάθε έννοια λογικής ανάλυσης», που παρατηρείται κατά τη δεκαετία του 1890 και στον ελληνικό αισθητικό και κριτικό λόγο, όπως έχουν κατάδειξει οι Ματθιόπουλος και Γλυτζουρής στις μελέτες τους.¹⁹² Η μυστικιστική και ιδεαλιστική θεώρηση της τέχνης, που τίθεται στον αντίποδα του περιβάλλοντος υλισμού, ο ατομικιστικός και αριστοκρατικός χαρακτήρας της τέχνης και του καλλιτέχνη που περιφρονεί το πλήθος και η απελευθέρωση της λογοτεχνικής μορφής είναι τα αιτήματα που προβάλλονται επιτακτικά από την ελληνική κριτική την τελευταία δεκαετία του 19^{ου} αι και μπορούν να συνοψιστούν στο εξής: τη διεκδίκηση της σχετικότητας των αισθητικών κριτηρίων κατά τη δημιουργία και την αποτίμηση του λογοτεχνικού έργου. Αυτή άλλωστε αποτέλεσε κατά την τελευταία δεκαετία του 19^{ου} αι. τη μόνιμη επωδό στον κριτικό λόγο των διανοούμενων, που αναζήτησαν την «Τέχνη, που δεν έχει τίποτε συντροφικό με την ηθική, με την κατήχηση, με το μάθημα, με το Βήμα, με την εφημερίδα, γιατί έχει τη δική της ηθική, την Ωμορφιά και το δικό της Βήμα...», όπως είχε γράψει ο Παλαμάς δύο χρόνια νωρίτερα στο προγραμματικό σημείωμα του πρώτου αμιγώς λογοτεχνικού περιοδικού (Παλαμάς, 1972 [1898.1], 63).

Σε αυτή την κατεύθυνση είναι διαφωτιστικό το παρακάτω άρθρο που γράφει ο Μποέμ το 1901 για να περιγράψει τη νέα εποχή που σηματοδότησε η εμφάνιση των

192 Βλ. αντίστοιχα: Ματθιόπουλος, 2005, 300, και Γλυτζουρής, 2009, 309.

ευρωπαϊκών καλλιτεχνικών ρευμάτων στα τέλη του 19ου αι. χρησιμοποιώντας ως τίτλο του άρθρου του τη βαγκνερική σύλληψη φράση «γλώσσα του μέλλοντος»:

Ο συμβολισμός ερρίφθη εις το μέσον, αντικαταστήσας τον τίτλον της σχολής της «Ντεκαντέντσας». Τω 1885 πίπτει εις το μέσον η νέα ιδέα της αντιλήψεως της τέχνης, ως βόμβα αναρχικού, και πολλοί ευρίσκουν εις το «Ζενί» του Μαλλαρμέ ζωηράν απήχησιν των ιδεών του Εγέλου περί τέχνης. Αι ιδεαλιστικά και απόλυτοι ατομικιστικά αρχαί του Εγγελιανού συστήματος τόσον εις την μεταφυσικήν όσον και εις την τέχνην και εις την ηθικήν εκδηλούνται με νέαν αίγλην: Αι εκ συστήματος και μαρτυρικώς επεξεργασμένοι νεφελώδεις ατομικιστικάί ιδέαι ενός ποιητού φεύγοντος τα πλήθη και λατρεύοντος με έρωτα Εστιάδος την τέχνην έδιδαν αφορμήν εις την ζωηροτέραν των φιλολογικών επαναστάσεων. Ο Φλωμπέρ είχε κηρύξη πολύ πριν όχι και τόσον αορίστως τον κατά της καλαισθησίας του πλήθους πόλεμον. [...] Και οι ολίγοι ριζοσπάσται ύψωσαν την σκαπάνην υπέρ της αναγεννήσεως της Τέχνης. Ο σκεπτικιστής ποιητής Βωδελαιρ, προς τας ειρωνείας, τας ύβρεις και τας απειλάς ακόμη, απήντα με το μειλίχιον μειδιάμά του: «Ντεκαντέτσα. Είναι τόσο πρόχειρος λέξις εν χρήσει παρά των αμαθών παιδαγωγών, είναι λέξις αόριστος, όπισθεν της οποίας οχυρούνται η οκνηρία μας και η αδιαφορία μας προς τον νόμο». [...] Η «ντεκαντέντσα» αναγέννησε τας φιλολογικάς ιδέας. Ο μυστικισμός εγκλείει αλήθειαν, αρκεί να προέρχεται από αληθές τάλαντον. [...] Το πλήθος δεν δύναται να εννοήση ποτέ την αλήθειαν εν τη τέχνη, ούτε την μαρτυρικήν αναζήτησιν πάντοτε νέας φόρμας εν αυτή. (Δ. Χατζόπουλος, 1901, 272-277)

Ο Μποέμ παραθέτει τη φράση που ανοίγει την πολύ σημαντική εισαγωγή του Baudelaire στη δεύτερη γαλλική έκδοση των *Histoires Extraordinaires* (1856) του Ροε, η οποία σηματοδότησε, εκτός από την ευρωπαϊκή αναγνώριση του Αμερικανού, την αισθητική ανατίμηση της “λογοτεχνίας της Παρακμής”. Ό,τι προπάντων ενδιαφέρει στο παραπάνω απόσπασμα είναι η καίρια σύνδεση, στην οποία προβαίνει ο Μποέμ (υπό τη σκέπη του βαγκνερικών συνδηλώσεων τίτλου), μεταξύ της ανανεωτικής πνοής, που εμφύσησαν στην ποιητική τέχνη κινήματα, όπως η Παρακμή και ο συμβολισμός, τα οποία διεκδικούσαν την πλήρη αυτονομία της τέχνης, και της ανάδυσης μιας νέας καλλιτεχνικής

συνείδησης, η οποία εξαρχής αυτοπροσδιορίστηκε μέσω της αντίθεσής της στο γούστο, την ηθική και τη νοοτροπία του πλήθους.¹⁹³

Όπως μπορεί να διαπιστώσει κανείς βάσει των παραπάνω η παραπληρωματική χρήση των όρων “μυστικισμός”, “*décadence*”, “συμβολισμός”, που κατά την τελευταία δεκαετία του 19^{ου} αι. χρησιμοποιούνται ως συνώνυμα, για να περιγράψουν τις νέες αισθητικές τάσεις, υποδηλώνουν οπωσδήποτε μια κάποια σύγχυση ως προς τις φιλοσοφικές καταβολές και το θεωρητικό υπόβαθρο των τελευταίων, που επίσης αποδίδονται με τον γενικό και ασαφή όρο “ιδανισμός” ή “ιδεαλισμός”. Πρέπει να τονίσουμε εδώ, ενώ θα διαφανεί και στη συνέχεια, πως η ύπαρξη αυτής της πληθώρας όρων και εννοιών αποτελεί, εν πολλοίς, αποτύπωση και μεταφορά στον ελληνικό αισθητικό λόγο της αντίστοιχης σύγχυσης που επικρατεί την εποχή αυτή στο γαλλικό πνευματικό πεδίο. Αυτή η παρατήρηση αποκαλύπτει την ανάγκη μιας προσεκτικότερης εξέτασης της συμβολιστικής συγκυρίας που όχι μόνο ενεργοποιεί το ενδιαφέρον για τις αντιορθολογικές θεωρίες αλλά κάποτε προσφέρει στους Έλληνες διανοούμενους και τις πηγές άντλησης των “ιδεαλιστικών” φιλοσοφικών αντιλήψεων φέρνοντας στο προσκήνιο το μουσικό παράδειγμα. Χαρακτηριστικό παράδειγμα αποτελεί το παραπάνω άρθρο, όπου τίθεται εμμέσως από τον Μποέμ αυτό το εξαιρετικά περίπλοκο ζήτημα της επίδρασης του γερμανικού ιδεαλισμού στη διαμόρφωση της αισθητικής θεωρίας του γαλλικού συμβολισμού. Ο Μποέμ αναφερόμενος ενδεικτικά στις ενδεχόμενες αλλά μη τεκμηριωμένες εγελιανές πηγές του Mallarmé¹⁹⁴ φαίνεται πως αντλεί από τη μελέτη του Camille Mauclair *L'art en silence*, ή πιθανότερα από το άρθρο-νεκρολογία του ίδιου «L'Esthétique de Stéphane Mallarmé»:

Μια ποίησης πλήρης αμφιβολιών, μεταβλητών αποχρώσεων και μεμιγμένων, απροσδιορίστων αρωμάτων είνε ίσως η μόνη [τέχνη], ήτις δύναται του λοιπού να μας αρέση. Το να είνε τις σκοτεινός, λέγει ο ποητής και αισθητικός κ. Κάμιλλος Μωκλαίρ δεν είνε ελάττωμα, αλλά τρόπος του εννοείν την τέχνην ή την διανοητικήν εργασίαν, την οποίαν καλλιεγεί τις. (Δ.Χατζόπουλος, 1901, 273)

193 Υπό αυτό το πρίσμα η ανάδυση της καλλιτεχνικής συνείδησης, που προπάντων αποζητά την απομόνωση και το διαχωρισμό από το πλήθος πρέπει κατά την κρίση μας να θεωρηθεί παράλληλα και σε συνάρτηση με την υποδοχή της παρακμής και του συμβολισμού στα ελληνικά γράμματα ως εγγενές στοιχείο τους. Από μια τέτοια θεώρηση προκύπτει η ανάγκη αποδέσμευσης του αριστοκρατισμού, που αναμφισβήτητα χαρακτηρίζει τις αισθητικές απόψεις των διανοουμένων στα τέλη του 19ου αι., από την ήττα του 1897, και η χρονική μετατόπιση της ανάδυσής του στις αρχές της δεκαετίας του 1890, οπότε και σημειώνονται, όπως ήδη επισημάναμε, κατά τον Μουλλά και στον ελληνικό χώρο οι πρώτοι συμβολιστικοί «κραδασμοί». Σε αυτό συνηγορεί και η ακόλουθη θέση του Καραόγλου: «[...] το δόγμα 'η τέχνη για την τέχνη' αρχίζει ν' αποκτά τη δυναμική της κυρίαρχης αντίληψης [...] από τις αρχές της δεκαετίας του 1890 υπό την επίδραση του συμβολισμού» (Καραόγλου, 2007, 219-220). Πρβ. Καστρινάκη, 1999, 193-214.

194 Βλ. σχετικά: Lehmann, 1968, 236.

Η ενδεχόμενη συμβολή του γερμανικού ιδεαλισμού στη διαμόρφωση των αισθητικών αντιλήψεων των Ελλήνων συμβολιστών κατά την τελευταία δεκαετία του 19^{ου} αι. όπως και γενικότερα η χρήση από τους τελευταίους σχετικών ονομάτων και όρων, είναι ένα ζήτημα που πρέπει κατά την κρίση μας να προσεγγιστεί με τη μεγαλύτερη δυνατή προσοχή. Το ερώτημα έχει επιχειρήσει να απαντήσει εν μέρει ο Βουτουρής εξετάζοντας το παράδειγμα του Παλαμά, της ηγετικής πνευματικής φυσιογνωμίας της δεκαετίας αυτής. Δεν μπορούμε παρά να υιοθετήσουμε την επιφύλαξη που ο ίδιος ο Βουτουρής εκφράζει σημειώνοντας στο περιθώριο πως «η παράλληλη εμφάνιση, στα τέλη του 19^{ου} αι. διαφόρων συγγενικών ρευμάτων [...] δεν επιτρέπει την ακριβή ταξινόμηση και ασφαλή οριοθέτηση [των ιδεαλιστικών ιδεών]» (Βουτουρής, 2006, 54-55). Πολύ εγγύτερα στις θέσεις μας βρίσκεται η άποψη του Μαυρέλου, ο οποίος εξετάζοντας τον αισθητικό και κριτικό λόγο του Επισκοπόπουλου σημειώνει: «Ο όρος ‘ιδανισμός’ ή ‘ιδεαλισμός’ χρησιμοποιείται ως γενικότερη κατηγορία που περιλαμβάνει τον γερμανικό Ρομαντισμό, τον ‘πεσιμισμό’ και τον ‘μυστικισμό’ αναμειγμένο με τον μηδενισμό του Nietzsche» (Μαυρέλος, 2001, 180).

Το κρίσιμο θέμα της αναζήτησης των φιλοσοφικών ερεισμάτων του γαλλικού συμβολιστικού κινήματος στη θεωρία του γερμανικού ιδεαλισμού έχει σε μεγάλο βαθμό απαντηθεί ικανοποιητικά από τη σύγχρονη βιβλιογραφία, όπως σημειώσαμε και σε άλλο σημείο της παρούσας εργασίας.¹⁹⁵ Στο σημείο αυτό ας αρκεστούμε να υπενθυμίσουμε πως σε καμία περίπτωση δεν πρέπει να θεωρηθεί πως οι Γάλλοι ποιητές και θιασώτες του συμβολιστικού κινήματος γνώριζαν εις βάθος τη φιλοσοφική θεωρία του γερμανικού ιδεαλισμού. Αντίστοιχα, όπως προκύπτει από την ιστορικοποίηση της χρήσης των όρων και την εξέταση της καταγωγής των εννοιών, η ταυτόχρονη παρουσία της “*décadence*”, του “συμβολισμού” και του “ιδεαλισμού” ή “ιδανισμού” κατά την τελευταία δεκαετία του 19^{ου} αι. στον αισθητικό και κριτικό λόγο των Ελλήνων λογοτεχνών με κυριότερους εκπροσώπους τον Παλαμά και τον Επισκοπόπουλο, δεν υποδηλώνει απλώς την παράλληλη παρουσία «συγγενικών ρευμάτων», που ωστόσο «δεν ταυτίζο-

195 Βλ. σχετικά το Μέρος Α΄ της παρούσας εργασίας. Ως προς τη συγκεκριμένη εικόνα των ρευμάτων της γερμανικής φιλοσοφίας στο γαλλικό χώρο είναι ενδεικτική η ακόλουθη σύντομη κρίση με τον τίτλο: «Η ξένη επίδρασις επί της γαλλικής συγχρόνου ποιήσεως υπό Ρεμύ δε Γκουρμών» που δημοσιεύεται το 1901 στο *Περιοδικόν μας* στη στήλη «Γαλλική φιλολογία»: «Εἰς τὸ ἐν Νεαπόλει ἐκδιδόμενον ἰταλικὸν περιοδικὸν ‘Flegrea’ ὁ κ. Ρεμύ δε Γκουρμὸν ἐδημοσίευσεν ἄρθρον περὶ τῆς ξενικῆς ἐπιδράσεως τῆς ἐν Γαλλίᾳ φιλολογικῆς κινήσεως τῆς γνωστῆς ὑπὸ τὸ ὄνομα: «συμβολισμός». Ἡ Γερμανία με τὸν Έγκελον καὶ τὸν Σοπεργάουερ, ἔπειτα ὁ Νίτσε, οὐτινος ἡ ἐπίδρασις ἐπὶ τοῦ γαλλικοῦ πνεύματος ἀρχίζει ἤδη μόλις ἡ Ἀμερική με τὸν Ἐδγάρων Πόου καὶ τὸν εὐθύμον καὶ υγιᾶ πανθεισμὸν τοῦ Οὐίτμαν ἐγονιμοποίησαν τὴν ἔμπνευσιν τῶν καλλιτέρων ποιητῶν τῆς «σχολῆς» ταύτης. Ἀλλ’ ὁ ὅρος οὗτος εἶνε ἴσως ἀνάρμοστος, διότι ἐν τῷ λεγομένῳ συμβολισμῷ ὑπάρχει ὁμίλος συγγραφέων, οἱ ὁποῖοι δὲν ὑπακοῦν εἰς κοινὸν τινὰ κανόνα ἐμψί εἰς τὸν ἐπιβάλλοντα εἰς αὐτοὺς νὰ γράφουν ὅσον τὸ δυνατόν καλλίτερα καὶ ἀνευ μικρολόγου φροντίδος» (*Τὸ Περιοδικόν μας*, 14.1.1901, 311).

νται μεταξύ τους» (Βουτουρή, 2006, 55), αλλά πολύ περισσότερο την αποτύπωση στον νεοελληνικό αισθητικό και κριτικό λόγο της υποδοχής των πνευματικών ζυμώσεων και των πολιτισμικών ανταλλαγών μεταξύ Γαλλίας και Γερμανίας που παρατηρούνται την εποχή αυτή στο γαλλικό πνευματικό πεδίο – τον κατ' εξοχήν χώρο αντλησης των νέων πνευματικών ιδεών για την Ελλάδα.

Ως προς τον τρόπο με τον οποίο πραγματώνεται το νεοελληνικό “μουσικό αίτημα” κατά την τελευταία αυτή κρίσιμη δεκαετία του αιώνα είναι διαφωτιστικό το παρακάτω απόσπασμα από το άρθρο του Μποέμ που δημοσιεύεται ακριβώς στο γύρισμα του αιώνα και φέρει τον χαρακτηριστικό τίτλο «Η επανάσταση των λέξεων»:

[...] σύρατε την ψυχήν σας εις κόσμον ωραιότερον του κόσμου που ζείτε [...] θα ίδετε έναν νέον κόσμον λέξεων, νεφελωδώς εναργόν, μίαν νέαν πνευματικήν κοινωνίαν [...] τον παλμόν της ιδανικής σκέψεως, την αοριστίαν του μυστικισμού, μίαν πρωτοφανή εκδήλωσιν, αόριστον και ασύλληπτον ως το άρωμα του φωτός, μίαν μουσικήν απήχησιν – θα ίδετε μίαν πνευματικήν κοινωνίαν *μουσικοποιούσαν* τας λέξεις [...]

Εις την ποίησιν ταύτην των τελευταίων ετών αι λέξεις ηκολούθησαν θαυμαστάς την γενικήν επαναστατικήν τάσιν του παγκοσμίου πνεύματος, εβαπτίσθησαν εις το μουσικόν ρεύμα το συγκλονίζον την παγκόσμιον καλλιτεχνίαν. Πολλάι αυτών προσέλαβον μίαν αόριστον και αμφίβολον σημασίαν, μουσικώς υποσημαίνουσα το πράγμα, ωσεί διά μέσου νεφέλης απηχούσαι, πολλάι δε απέβαλον την μέχρι τούδε κοινότοπον σημασίαν των προσέλαβον ωσεί εν αναβαπτίσει νευρικών παλμών [...] η ρευστότης είναι η ζωή και η ύπαρξη των γλωσσών, θάνατος οι κανόνες του συντακτικού και της γραμματικής [...]

Εις την ζωηρώς, λοιπόν, εκδηλουμένην αυτήν κλίσην προς την μουσικήν των νέων τεχνιτών παρουσιάζεται και η τέχνη σήμερον εν Ελλάδι μάλλον μουσικοποιημένη. [...] Οι Βαγνερισταί δε σήμερον προχωρούν θαρραλέοτερον, ενισχυόμενοι εκ του μουσικού ποιητικού έργου των ποιητών και αποφαίνονται ότι η μουσική θα εκμηδενίση τας άλλας τέχνας, αι οποία σήμερον δεν κάμνουν τίποτε άλλο παρά να υποβοηθούν το έργον της μουσικής. [...]

Κατά την τελευταίαν τετραετίαν μάλλον η ελληνική ποίησις ήρχισεν εισχωρούσα εις την μουσικήν και φέρουσα προς απήχησιν του τόνου με βιαίαν ορμήν τους στίχους της. Χειραφετηθέντες οι ποιηταί από

τον αλεξανδρινόν στίχον, ηλευθερίασαν με τους ελευθέρους ρυθμούς
και επεκοινώνησαν κατά το μάλλον και ήττον ο εις περισσότερον του
άλλου με την συνεχή μελωδίαν θα έλεγε τις των Βαγνερείων έργων.
(Δ.Χατζόπουλος, 1901.1, 311-317. Η έμφαση δική μου)

Το παραπάνω απόσπασμα συνοψίζει με εύλωττο τρόπο τη διττή σημασία που λαμβάνει κατά την τελευταία αυτή δεκαετία του αιώνα η «επανάσταση των λέξεων», δηλαδή η –κατά Μπόέμ– «μουσικοποίησή» τους. Το “μουσικό αίτημα” της νεοελληνικής λογοτεχνίας κατά την περίοδο αυτή θα μπορούσε να συνοψιστεί στον συγκερασμό της πρόθεσης απελευθέρωσης των λογοτεχνικών μορφών στο πρότυπο της γαλλικής ποίησης (βλ. «αλεξανδρινόν στίχον»), και της αντιορθολογιστικής φιλοσοφικής αντίληψης της τέχνης, που, όπως θα διαπιστώσουμε και στη συνέχεια, αποδίδεται στον κριτικό και αισθητικό λόγο της εποχής με τον γενικό όρο “ιδανισμός”.¹⁹⁶

Υπό το πρίσμα αυτής της θεώρησης πρέπει να τεθεί και η παρουσία του βαγκνερισμού στο νεοελληνικό πνευματικό πεδίο της εποχής. Οι καινοτομίες της βαγκνερικής μουσικής μέσω της υποδοχής του γαλλικού συμβολισμού ήδη από τις αρχές της δεκαετίας, επιστρατεύονται ως πρότυπα προς ενίσχυση των νέων αισθητικών αιτημάτων, που θέτουν στο επίκεντρο τη διεκδίκηση και την προάσπιση της αυτονομίας και της υψηλής καλλιτεχνικής αξίας του λογοτεχνήματος. Η χρήση της βαγκνερικής ορολογίας για την περιγραφή και ενίσχυση του αιτήματος απελευθέρωσης των ποιητικών μορφών στο πλαίσιο της διεκδίκησης της αυτόνομίας της τέχνης και της ελεύθερης υποκειμενικής έκφρασης, με τον τρόπο δηλαδή, που καθιέρωσε ο γαλλικός συμβολισμός, επιβεβαιώνει την απόφαση του Ξενοπούλου, πως «φιλολογικώς αποτελούμεν μία επαρχία της Γαλλίας» ακόμα και την πολύ πιο πρόσφατη διαπίστωση της Κατσιγιάννη, που ειδικότερα παρατήρησε, πως οι μορφικές μεταρρυθμίσεις στην Ελλάδα «διαμορφώνονται υπό την επίδραση κατ’ εξοχήν της γαλλικής ποίησης». (Κατσιγιάννη, 1987, 168) Ταυτόχρονα όμως η ίδια η παρουσία του Γερμανού συνθέτη στα γαλλικά γράμματα αποτελεί, όπως πολλάκις έχει αποφανθεί η κριτική, ένα από τα αποτελέσματα της πολιτισμικής προσέγγισης των δύο χωρών, που σημειώνεται ήδη στις αρχές του 19^{ου} αι.¹⁹⁷ Έτσι, ακόμα και αν η οδός, που ακολούθησε η βαγκνερική τέχνη για να εισχωρήσει στη νεοελληνική κριτική, περνά αναγκαστικά από τη Γαλλία, η υποδοχή του βαγκνερισμού δεν παύει να αποτελεί ένα σύμπτωμα «γερμανισμού» στα νεοελληνικά γράμματα, μιας τάσης, που θα κορυφωθεί στα τέλη της δεκαετίας αυτής με σημείο αιχμής την καταλυτική επιρροή

196 Για την αντίστοιχη γενικευτική τάση που χαρακτηρίζει και τον γαλλικό συμβολισμό βλ. Jenny, 2002, 15 κ. εξ.

197 Βλ. ενδεικτικά: Furst, 1977.

της νιτσεικής φιλοσοφίας, η οποία και θα αποτελέσει στην Ελλάδα τον κύριο άξονα αναφοράς στη βαγκνερική τέχνη.

Η αμετακίνητη πρώτη εντύπωση πως «ο συμβολισμός [...] αποβαίνει ένα συνώνυμο του σκοτεινού, του παράλογου, του ακατανόητου» (Μουλλάς, 1992, 273), που ανιχνεύει ο Μουλλάς στους αισθητικούς προβληματισμούς των Ελλήνων διανοουμένων καθ' όλη τη διάρκεια της δεκαετίας, σχετίζεται κατά την κρίση μας με το αίτημα επίτευξης μιας νέας ποιητικής γλώσσας ως αναγκαίας συνθήκης στη δημιουργία του λογοτεχνικού έργου, ικανής να απομακρύνει οριστικά τις ρομαντικές ρητορείες στην ποίηση αλλά και να ανανεώσει την «αντικαλλιτεχνική» αφηγηματική πεζογραφία που έως τότε, για την πλειοψηφία της κριτικής, περιοριζόταν στα «ταπεινά και χαμαιζήλα του συρμού ηθογραφήματα, τα τόσον απειρότεχνα και ανιαρά» (Ξενόπουλος, 1892, 266). Ταυτόχρονα αναδεικνύεται το δεύτερο σκέλος του “μουσικού αιτήματος” που συνοψίζεται σε ό,τι ο Mallarmé αποκάλεσε «κρίση του στίχου».¹⁹⁸ Η ανάγκη αποδέσμευσης από τον παραδοσιακό έμμετρο στίχο οδήγησε στην αμφισβήτηση των ορίων μεταξύ ποίησης και πεζογραφίας και την αναζήτηση ενός νέου είδους μουσικότητας, που δεν έχει τίποτα κοινό με την εύηχη ρίμα και τον κανονικό ρυθμό που επέβαλαν οι μετρικοί κανόνες.

ii. Η ποιητική της “ποιητικής πεζογραφίας”: ο βαγκνερισμός ως πεδίο προβολής.

Η “ασάφεια” και η γερμανική μουσική

Το αίτημα που εκφράζει την ανάγκη επίτευξης της υψηλής καλλιτεχνικής συγκίνησης μέσω της ποίησης είναι ήδη κυρίαρχο στο ελληνικό πνευματικό πεδίο από τις αρχές της τελευταίας δεκαετίας του 19^{ου} αι. Ήδη το 1890 ο Παλαμάς στο άρθρο του με τον τίτλο «Πώς εννοούμεν την ποίησιν» υπογραμμίζοντας πως η «καλλιτεχνική τέρψις [...] πολύ διαφέρει της φυσικής της εκ των ηδέων πραγμάτων και ευάρεστων συναισθημάτων», φαίνεται να συντάσσεται με την τάση εκείνη που τείνει να αποδεσμεύσει την ποίηση τόσο από την εύκολη συγκίνηση («προκαλεί τα δάκρυα ή κινεί τους γέλωτας») όσο και από το καθημερινό και επίκαιρο επιφορτίζοντάς την ακολούθως με το καθήκον της εξάλειψης του πραγματικού κόσμου και της δημιουργίας μιας υπερβατικής πραγματικότητας:

198 Mallarmé, 1897. Στο άρθρο του με τίτλο «Crise de vers» ο Mallarmé τοποθετεί συμβολικά τις απαρχές της γαλλικής «κρίσης του στίχου» στην εποχή του θανάτου του Victor Hugo (1885).

Και ο ποιητής γνωρίζεται κυρίως ουχί εκ του ότι προκαλεί τα δάκρυα ή κινεί τους γέλωτας [...] αλλ' εκ του ότι δαψιλεύει την καλλιτεχνικήν απόλαυσιν υψηλήν, βαθείαν, όλως πνευματικήν και ανωτέραν των συνήθων βιωτικών τέρψεων και συγκινήσεων [...] υπό την εντύπωσιν του καλλιτεχνήματος φεύγομεν μακράν του πραγματικού κόσμου, όστις εξαλείφεται δι' ημάς, και αναζώμεν εν τω παραδείσω της τέχνης. Και διά τούτο, όπως εμπνέη η ποίησις αγνοτέραν την απόλαυσιν ταύτην, πρέπει να απομακρύνεται όσον το δυνατόν του τετριμμένου και του παροδικού, των ζητημάτων του ημέρας, των ηρώων των εφημερίδων, των αιθουσών του συρμού, των αδυναμιών του όχλου [...]. (Παλαμάς, 1970 [1890], 106)

Η αντίληψη πως η ποίηση δεν αποτελεί μια ακόμη μορφή ηθικοδιδακτικού ή «δασκαλικού» λόγου υπηρετώντας την «τέρψη και την ωφέλεια», αλλά πράξη πηγαίας συναισθηματικής έκφρασης που στοχεύει στην υψηλή συγκίνηση, θα φέρει πολύ νωρίς τον Παλαμά αντιμέτωπο με τον κόσμο των λογίων. Υπό αυτό το πρίσμα το αίτημα της αυτονομίας της ποίησης θα αποτελέσει στο εξής το κύριο όπλο του, ειδικά «στο μέτρο, όπου ως ποιητής προχωρά προς μια συμβολιστική συμπύκνωση» κατά τον Μουλλά,¹⁹⁹ για να καταφερθεί ρητά εναντίον της ποίησης, που θυσίασε την καλλιτεχνική αξία της στην υπακοή των κανόνων της πανεπιστημιακής κριτικής. Σε αυτά τα δεδομένα τοποθετείται ο ειρωνικός χαρακτηρισμός του «παλαιού κριτικού», στον οποίο είχε προβεί ο Παλαμάς το 1891, όταν καταφερόμενος εναντίον του εισηγητή του Φιλαδέλφειου ποιητικού διαγωνισμού Α. Βλάχου, είχε στηλιτεύσει τον τύπο εκείνου του κριτικού, που «είναι δογματικός, ορμάται εκ τινών κανόνων, θέτει αυτός κανόνας [...] ελέγχει, νουθετεί, ποδηγετεί». Το αίτημα αυτονομίας της τέχνης, που λανθάνει πίσω από αυτήν την άποψη, αποτελεί ταυτόχρονα καταδίκη της επιβίωσης του πνεύματος της πανεπιστημιακής κριτικής, που ο Παλαμάς διέκρινε στο πρόσωπο του Βλάχου:

Κατά γενικόν κανόνα, λέγομεν, διότι προ παντός [...] π ο ι η τ α ί θέλομεν να είμεθα, άνθρωποι δηλονότι της φαντασίας και του αισθήματος μη διστάζοντες [...] να θυσιάζωμεν και τους κανόνας της γραμματικής εις τας απαιτήσεις του ύφους, και την επιστημονικήν αντίληψιν της γλώσσης εις την εξ υποκειμένου αισθησιν αυτής, και αυτήν την αλήθειαν εις το κάλλος, όπερ είναι δι' ημάς η υπερτάτη αλήθεια (Παλαμάς, 1970 [1891], 278).

199 Μουλλάς, 1992, 266.

Στοχεύοντας στην υπεράσπιση της σολωμικής ποίησης ο Παλαμάς υπερβαίνει το γλωσσικό ζήτημα και διεκδικεί εκ μέρους των “νέων” ποιητών το δικαίωμα να μην μεταχειρίζονται «μόνον τας λέξεις, αι οποίαι εννοούνται αλλά και εκείνας, αι οποίαι δ ύ ν α ν τ α ι να εννοηθούν» προκειμένου να επιτευχθεί μια «ποιητική» –και όχι «δημοσιογραφική» ή «δασκαλική»– γλώσσα:

Τας λέξεις ταύτας [τας ποιητικές] δεν μεταχειριζόμεθα εν τη καθ’ημέραν ομιλία, αλλ’ οι ποιηταί τους οποίους αγαπώμεν τας μεταχειρίζονται· και είναι γνώριμοι εις ημάς αι λέξεις αυταί, και βαθέως μας συγκινούν, περισσότερο ακόμη όταν καλύπτωνται υπό λεπτού τινος πέπλου ομιχλώδους, διότι όπως η ποίησις κατά τον Κάρλαιλ, είναι μ ο υ σ ι κ ή σ κ έ ψ ι ς, μουσική δηλονότι όχι μόνον διά του μελωδικού των φθόγγων, αλλά διά της ουσίας της εκφράσεως αυτής, ούτω και αι λέξεις της ποιήσεως όσον είναι μουσικώτεραι μετέχουσι δηλονότι δυσδιακρίτου τινός και αορίστου στοιχείου, τόσον είναι ποιητικώτεραι (Παλαμάς, 1970 [1891], 287).

Το παραπάνω απόσπασμα αντλείται από το πρώτο κεφάλαιο του *On Heroes, Heroe-Worship and the Heroic in History* (1841) του Carlyle, ένα μεγάλο μέρος του οποίου θα δημοσιευθεί μάλιστα μεταφρασμένο από τον Γ. Βώκο για πρώτη φορά μια δεκαετία αργότερα ενταγμένο στο ηρωολατρικό νιτσεικό πλαίσιο του *Διονύσου* του Δ. Χατζόπουλου. Η αναφορά του Παλαμά στον Carlyle²⁰⁰ και ειδικά η εξίσωση «μουσικής σκέψεως» και «ποιητικής λέξεως» πρέπει κατά την κρίση μας να ερμηνευθούν ως τα πρώτα έμμεσα φανερώματα της συμβολιστικής αισθητικής στο ελληνικό πνευματικό πεδίο. Η “μουσικότητα” ορίζεται μεταφορικά ως συνώνυμο του ασαφούς, αορίστου, και υποβλητικού και εν τέλει και της “ποιητικότητας”, εφόσον η «μουσική σκέψη» είναι το στοιχείο εκείνο που διαφοροποιεί κατά τον Carlyle την «αληθινή Ποίηση» από τον «αληθινό Λόγο, τον μη ποιητικό» ώστε να αναδεικνύεται ο ρόλος του Vates-Ποιητή, που «μεταδίδει μιαν *Unendlichkeit*».²⁰¹

200 Κατά τον ποιητή είναι «ο μεγάλος ‘ιδανιστής’ [που] αποφαίνεται *περί των γερμανικών ιδεών*, υπό την επίδραση των οποίων, από των αρχών του παρόντος αιώνος και εντεύθεν, μετεμορφώθησαν αι περί φύσεως και ανθρώπου έννοιαι κατά τοιούτον τρόπον, ώστε [...] να ανακαινίσωσι δε και αυτήν την Τέχνην και την ποίησιν» (Παλαμάς, 1972 [1892], 129).

201 Carlyle, 1981 [1902], 11-12.

Διόλου τυχαία το εν λόγω απόσπασμα²⁰² από το έργο του Carlyle παρατίθεται το 1895 από τον E. Barthélémy στον *Mercure de France* προς επίρρωση της συμβολιστικής αντίληψης περί μουσικότητας καθώς και από τον F. Brunetière τον επόμενο χρόνο στη σημαντική διάλεξή του με τον τίτλο «Renaissance de l'idéalisme». Στη διάλεξη αυτή ο Brunetière καθιστά σαφές ότι αντιλαμβάνεται τον «ιδεαλισμό», «όχι με τη συγκεκριμένη, τεχνική, περιορισμένη έννοια που του δίνουν οι φιλόσοφοι», αλλά ως απόδειξη πως ο θετικιστικός τρόπος σκέψης δεν αποτελεί ούτε τη μοναδική ούτε τη σημαντικότερη λειτουργία του πνεύματος.²⁰³ Είναι εντελώς ενδεικτικό της λειτουργίας, που επιτελεί η βαγκνερική τέχνη στο πλαίσιο του συμβολισμού και αυτού του διερμυμένου ορισμού του “ιδεαλισμού”, το γεγονός πως ο Brunetière ταυτίζει αναδρομικά και φυσικά αυθαίρετα την παραπάνω περί μουσικής θέση του Carlyle με τον «βαθύτατα ιδεαλιστικό χαρακτήρα» της βαγκνερικής μεταρρύθμισης, που για τον Γάλλο κριτικό συνοψίζεται στη σύζευξη ποίησης και μουσικής.²⁰⁴ Ό,τι περισσότερο ενδιαφέρει εδώ, πάντως, είναι πως μέσω της ανατίμησης της «ασάφειας» και της ταύτισής της με την «ουσία της ποίησης» από τον Παλαμά αναδεικνύεται και η μεταφορική σημασία του όρου «μουσική».

Ξαναπιάνοντας το νήμα της συζήτησης αναφορικά με την παρουσία της βαγκνερικής τέχνης στον νεοελληνικό κριτικό λόγο βάσει των παραπάνω, είναι καίριας σημασίας

202 Πρβ. το απόσπασμα στο πρωτότυπο: «Nevertheless, you will say, there must be a difference between true Poetry and true Speech not poetical: what is the difference? On this point many things have been written, especially by late German Critics, some of which are not very intelligible at first. They say, for example, that the Poet has an infinitude in him; communicates an Unendlichkeit, a certain character of “infinitude,” to whatsoever he delineates. This, though not very precise, yet on so vague a matter is worth remembering: if well meditated, some meaning will gradually be found in it. For my own part, I find considerable meaning in the old vulgar distinction of Poetry being metrical, having music in it, being a Song. Truly, if pressed to give a definition, one might say this as soon as anything else: If your delineation be authentically musical, musical not in word only, but in heart and substance, in all the thoughts and utterances of it, in the whole conception of it, then it will be poetical; if not, not. – Musical: how much lies in that! A musical thought is one spoken by a mind that has penetrated into the inmost heart of the thing; detected the inmost mystery of it, namely the melody that lies hidden in it; the inward harmony of coherence which is its soul, whereby it exists, and has a right to be, here in this world».

203 «Vous entendez bien que je ne prends pas ici ce mot d' Idéalisme dans le sens précis, technique et limitatif que lui donnent les philosophes. Il y a des définitions qui ne sauraient être trop étroites! mais il y en a d'autres dont il est bon, nécessaire même, de laisser un peu flotter les termes. Idéalisme, c'est encore la conviction que, si la science ou la connaissance de fait, la connaissance expérimentale, la connaissance rationnelle est une des 'fonctions de l'esprit', elle n'est ni la seule, ni peut-être la plus importante» (Brunetière, 1896, 18-19).

204 Στο ίδιο έντυπο ο Γάλλος κριτικός είχε προηγουμένως επιστήσει την προσοχή στις ιδέες του Carlyle με το διάσημο άρθρο του «Symbolistes et Décadents» δημοσιευμένο το 1888. Στο εν λόγω άρθρο αναφέρεται ο Παλαμάς στο άρθρο του «Η σαφήνεια και η ασάφεια εν τη ποιήσει»: «Αλλά μήπως και επί των ημερών μας ο περιώνυμος Βρυνετιέρ, [...] ομιλών εν τη «Revue des deux Mondes» περί της συμβολικής (υπό την ευρύτετην σημασίαν της λέξεως) ποιήσεως, δεν ώρισε πλην του πολυπλόκου και πλην της βαθύτητος, των δύο απαραίτητων στοιχείων του συμβόλου, και τρίτον σημαντικόν αυτού χαρακτήρα, την α σ ά φ ε ι α ν» (Παλαμάς, 1972 [1895], 202).

το γεγονός πως η χρονική αφετηρία των αναφορών, όπου επιχειρείται η σύνδεση της βαγκνερικής μουσικής με τη λογοτεχνία, συμπίπτει με τις πρώτες μνείες του γαλλικού συμβολισμού. Το 1892 ο ελάσων ποιητής Στ. Στεφάνου με σειρά άρθρων του στο αθηναϊκό *Άστυ*²⁰⁵ διεκδικούσε μαζί με τον τίτλο του πρώτου «συμβολικού ποιητή εν Ελλάδι»²⁰⁶ και εκείνον του πρώτου θεωρητικού απολογητή του συμβολιστικού προγράμματος στην Ελλάδα. Η παρουσίαση του γαλλικού συμβολισμού από τον Στεφάνου στο αθηναϊκό κοινό έγινε ερήμην ακόμη και της στοιχειώδους γνώσης της ποίησης του Verlaine και πολύ περισσότερο του Mallarmé, τους οποίους παρόλ' αυτά ο Στέφανου μνημονεύει εδώ πρώτος²⁰⁷ ως «αρχηγούς του συμβολισμού». Αντίθετα από την άποψη που έχει επικρατήσει σχετικά με τον ρόλο που έπαιξε ο Μορέας κατά την ελληνική υποδοχή του συμβολιστικού κινήματος την περίοδο αυτή,²⁰⁸ το όνομα του Ελληνογάλλου ποιητή απουσιάζει εντελώς από τα άρθρα του Στεφάνου αλλά και από τις περισσότερες σχετικές αισθητικές κρίσεις των Ελλήνων διανοουμένων κατά τη δεκαετία αυτή, γεγονός που δεν θα πρέπει να προκαλεί έκπληξη, καθώς έναν μόλις χρόνο πριν ο Μορέας είχε ήδη θέσει εαυτόν εκτός του κύκλου των συμβολιστών ποιητών διακηρύσσοντας το θάνατο του συμβολισμού και τη γέννηση της «*école romane*».²⁰⁹

Ως προς την χρήση των Συμβόλων φρονώ επίσης εν πεποιθήσει, ότι η νεωτέρα ποίησις οφείλει να κάμη συχνήν χρήσιν αυτών.[...] Αισθάνομαι βαθύτατα τα θέλητρα του μυστικού Συμβόλου και παραδέχομαι το αξίωμα των συμβολιστών: *il ne faut pas nommer les choses, il faut les suggerer.* [...] (Στεφάνου, 1892).

Αναμφισβητήτως η λέξις συμβολισμός, και κατά την κρίσιν αυτών των αρχηγών ακόμη, είνε ολίγον ατυχής, μη περιλαμβάνουσα ή μη

205 Τα άρθρα του Στεφάνου που δημοσιεύονται στο *Άστυ* την εποχή αυτή είναι τα εξής: «Η συμβολική ποίησις» [επιστολή], *Το Άστυ* (13-14.2.1892), «Σύγχρονοι Έλληνες συγγραφείς. Στέφανος Στεφάνου», συνέντευξη στον Μποέμ, *Το Άστυ*, (6-7.4.1893), «Από Ημέρας εις ημέραν. Ίβις», *Το Άστυ*, (29.11.1893) και «Από Ημέρας εις ημέραν. Ο στίχος», *Το Άστυ*, (7.12.1893).

206 Ως προς τη σημασία και τη χρήση του όρου «συμβολικός» η Μ. Τίλιου-Αντωνίου παρατηρεί πως οι όροι «συμβολικός» και «συμβολιστικός» χρησιμοποιούνται αυτήν την εποχή ως συνώνυμοι.

207 Σύμφωνα με: Κατσίμπαλης, 1955 και Κατσίμπαλης, 1956. Στο άρθρο του Henrie de Régnier «Ποιητής της σημερινής και ποίησις της αύριον», που δημοσιεύεται σε συνέχειες στο *Περιοδικόν μας*, το 1900 οι δύο ποιητές αναφέρονται ως «οι πρωτεργάται νέας τέχνης διά τους νέους του 1885» (de Régnier, 1900).

208 Βλ. Μαθιόπουλος, 2005, 37-38. Ο Μορέας θα διαδραματίσει πράγματι σημαντικό ρόλο στη δεξίωση του συμβολισμού στην Ελλάδα, όχι όμως ακόμα, αλλά κατά την πρώτη μεσοπολεμική δεκαετία. (Βλ σχετικά: Αργυρίου, 1981, 210, καθώς και το επόμενο κεφάλαιο της παρούσας μελέτης). Άλλωστε η απόφαση της Τατιάνας Σταύρου πως ο Μορέας υπήρξε ένας «άρτος ζωής» για του «νέους», που παραθέτει ο Μαθιόπουλος, δεν αφορά βεβαίως τη δεκαετία που μας απασχολεί εδώ αλλά τη δεκαετία του '20, όταν ο γαλλικός συμβολισμός επανεμφανίστηκε δυναμικά στα ελληνικά γράμματα.

209 Βλ. σχετικά: Décaudin, 1981.

αποδίδουσα κυριολεκτικώς και μονολεκτικώς την προς νέαν μορφήν τέχνης τείνουσαν προσπάθειαν των νεωτέρων Γάλλων ποιητών, προσπάθειαν προς εξιδανίκευσιν και αιθεροποίησησιν, ούτως ειπείν παντός αισθήματος, συναισθήματος, εννοίας, εικόνας, σκέψεως, συλλογισμού. Εάν οι σημερινοί συμβολισταί εκαλούντο Ιδεαλισταί θ'αντεπροσώπευον βεβαίως αρτιώτερον και κυριολεκτικώτερον, κατά την γνώμην μου, την νέαν τροπήν της λυρικής ποιήσεως. Διότι αυτό ζητούν και αυτό θέλουν να κατορθώσουν, είτε δι' αορίστου ως επί το πολύ διαδοχικής σειράς εννοιών κυμαινομένων εν ονειρώδει και φασματική αλληλουχία, είτε διά συμβολικών και αλληγορικών εικόνων και παραστάσεων, υποβάλλοντες εις τον αναγνώστην ως οι μαγνητίζοντες και διαγείροντες ψυχικήν κατάστασιν, τείνουσαν να υπερβή διά της βαθμηδόν και κατ' ολίγον αιρομένης φαντασίας τα υψηλότερα του αιθέρος στρώματα [...] (Στεφάνου, 1893).

Αν και η πρωτότυπη λογοτεχνική παραγωγή του δικαιώνει πλήρως την έγκαιρη επισήμανση του Επισκοπόπουλου, πως «θα εχρειάζετο δε πολύ καλή θέλησις ίσως, όπως ονομάσωμεν αυτούς [ενν. στίχους] συμβολικούς» καθώς και τη σκωπτική κριτική του Μ. Άννινου μετά τη δημοσίευση στην εφημερίδα *Ακρόπολις* κάποιων κατά δήλωσή του ίδιου του ποιητή «συμβολικών» στίχων, ο Στεφάνου εδώ κατορθώνει κάτι πολύ σημαντικό: να μεταφέρει εγκαίρως στο ελληνικό πνευματικό πεδίο τους απόηχους των αντιδράσεων που γνώρισε το μανιφέστο του Μορέας και η πρωτοβουλία του να χρίσει «συμβολιστές» την ομάδα των έως τότε αποκαλουμένων «παρακμιακών» ποιητών.²¹⁰ Αυτές ακριβώς τις αντιδράσεις απηχεί η αντικατάσταση του όρου «συμβολιστές» από «ιδεαλιστές» που προτείνει στο παραπάνω απόσπασμα ο Στεφάνου.²¹¹ Ο γενικός ορισμός του «ιδεαλισμού» που παρατίθεται από τον Έλληνα ποιητή δεν οφείλεται (μόνο) στις ελλιπείς γνώσεις του ίδιου αλλά είναι ενδεικτικός του εξίσου γενικού και ασαφούς τρόπου με τον οποίον ερμήνευαν το φιλοσοφικό ρεύμα οι Γάλλοι διανοούμενοι. Εξίσου

210 Για μια αναλυτική επισκόπηση των αντιδράσεων αυτών βλ. Biétry, 1989, 275-313.

211 Πρβ. στο ίδιο: «Οποιοσ διαβάση την αισθητικήν μελέτην του Μορίς, Η φιλολογία της αύριον δύναται να εννοήση όλα τα συμβολικά ποιήματα. Η φραιστέρα θεωρία είναι του Μέτερλικκ. Υπάρχουν δύο είδη συμβόλων, το εν ημπορούσε να ονομασθή à priori, το σύμβολον των εσκεμμένων εννοιών. Αναχωρεί εξ αφαιρέσεως, και προσπαθεί να καταστήση ανθρωπίνους αυτάς ταύτας τας αφαιρέσεις. [...] Το άλλο είδος του συμβόλου αναπτύσσεται εν αγνοία του ποιητού, παράδειγμα ο Αισχύλος, ο Σαίξπηρ. Το σύμβολον είναι το ανθος της ζωτικότητος του ποιήματος. [...] Ο συμβολισμός είναι καθαρός ιδεαλισμός, αυτό παραδέχεται και ο Ανατόλ Φρανς, δι' αυτό μάλιστα αποκαλεί και τους συμβολιστάς αποπλανηθέντας Πλατωνικούς». Πρβ. Charles Morice, *La Littérature de tout à l'heure* (1889). Η «θεωρία» του Maeterlinck, στην οποία παραπέμπει ο Στεφάνου διατυπώνεται από τον Βέλλγο ποιητή ως απάντηση στην προαναφερθείσα έρευνα του Jules Huret.

σημαίνουσα όμως είναι και η παράθεση από τον Στεφάνου του «αξιώματος» των συμβολιστών, καθώς αυτή προέρχεται από την πολύ σημαντική συνέντευξη που ο Mallarmé παραχώρησε στον Jules Huret μόλις τον προηγούμενο χρόνο στο πλαίσιο της τρίμηνης έρευνας του δημοσιογράφου, τα αποτελέσματα της οποίας δημοσιεύτηκαν με τον τίτλο «Enquête sur l'évolution littéraire» στην εφημερίδα *L'Echo de Paris* σηματοδοτώντας το σημείο καμπής του συμβολιστικού κινήματος. Με τη διάσημη έκτοτε φράση του ο Mallarmé όχι μόνο νομιμοποίησε τον όρο «συμβολισμός» αλλά συστηματοποίησε την αισθητική της υποβολής, όπου οι έννοιες της ποιητικότητας και της υποβλητικότητας εμφανίζονταν ως συνώνυμες. Έτσι τίθεται ευθέως το ζήτημα της “ασάφειας” και της “σκοτεινότητας”, που εξαρχής συνόδευε όχι μόνο τη “δύσκολη” ποίηση του ίδιου του Mallarmé²¹² αλλά συνολικά τη λογοτεχνική παραγωγή των συμβολιστών.

Η πρώτη αυτή απόπειρα έκθεσης των αισθητικών αιτημάτων του συμβολισμού από τον Στεφάνου θα καταλήξει ωστόσο σε μια νουθεσία-προειδοποίηση προς τον επίδοξο αναγνώστη της συμβολιστικής ποίησης, ανάλογη με εκείνη, που είχε απευθύνει ένα χρόνο νωρίτερα ο Παλαμάς προς τους “νομοθέτες” των Πανεπιστημιακών Διαγωνισμών:

Όλα όμως αυτά [...] προϋποθέτουν κάπως ολίγην μελέτην ή γνώσιν πραγμάτων στοιχειωδώς απαραίτητων πλέον σήμερον προς κατανόησιν της Τέχνης, ήτις μεταβάλλεται και διαφοροτρόπως παρίσταται και εκδηλούται. Παρήλθεν η εποχή, καθ' ην εθαυμάζομεν τα εν υπαίθρω απαγγελλόμενα προς την 25^{ην} Μαρτίου ποιήματα των διαφόρων φευ! (Στεφάνου, 1892).

212 «Η σκοτεινότητα είναι το πρώτο ψεγάδι που ακολούθησε πάντα τον Μαλλαρμέ. Έπλασαν εξαιτίας του έναν όρο φωτεινότητας αξεχώριστο τάχα από την ποίηση. Παράξενη απαίτηση! [...] Αλλά τι θα πει επί τέλους σκοτεινότητα; [...] Και ποιος συγγραφέας δεν είναι σκοτεινός όταν δεν παίρνει γυμνή την πραγματικότητα, αλλά τρέχει στο έμβλημα ή στο σύμβολο; Το νόημα των λέξεων είναι ποικίλο, σχετικό, μεταφορικό, είναι πλέον ακόμα, προσωπικό. Χρειάζεται μια κάποια συνενόηση [sic] του αναγνώστη με τον συγγραφέα» (de Regnier, 1900). Αυτή η κυρίαρχη στους γαλλικούς πνευματικούς κύκλους κρίση ήταν βέβαια γνωστή και στην Ελλάδα, παρόλο που η ίδια η ποίηση και –πολύ περισσότερο– η ποιητική θεωρία του Mallarmé ήταν εν πολλοίς άγνωστες την περίοδο αυτή. Βλ. ενδεικτικά το άρθρο «Στέφανος Μαλλαρμέ» του Ν. Επισκοπόπουλου, που δημοσιεύθηκε στην εφημερίδα *Το Άστυ* (7.9.1898) με αφορμή τον θάνατο του Γάλλου ποιητή: «Η θεωρία του, η οποία πιθανόν να ήτο εσφαλμένη, αλλά την οποίαν παρηκολούθησε, ήτο ότι η τέχνη δεν ήτο προορισμένη διά να γίνεται νοητή, αλλ' αισθητή και ο ποιητής έχων άλλον προορισμόν από τον ρήτορα, τον φιλόσοφον ή τον καθηγητήν, έπρεπεν να ομιλή με γλώσσαν εσωτερικήν, με την γλώσσαν της ψυχής, διερχόμενος υπεράνω των κοινών νοημάτων και χειριζόμενος τας λέξεις ως δημιουργός και όχι ως απλούς χειρώναξ. Τούτο καθιστά βεβαίως τα πλείστα των ποιημάτων του Μαλλαρμέ σκοτεινά, αλλ' έδιδε κάποιο απείρου ωραιότητος ένδυμα εις αυτά» (Επισκοπόπουλος, 2011 [1898], 445).

Ο Στεφάνου με την παραπάνω παραίνεση παίρνει θέση απέναντι στις κατηγορίες της “ασάφειας”, που συνόδευαν τη συμβολιστική ποίηση και απηχώντας τις θέσεις του Mallarmé,²¹³ όπως αυτές παρουσιάστηκαν στην προαναφερθείσα συνέντευξη του ποιητή στον Huret, καθιστά σαφές, πως η ποίηση αυτή προϋποθέτει ένα κοινό μνημένων και κατάλληλα καταρτισμένων αναγνωστών υποδεικνύοντας τον αριστοκρατικό και “αντικοινωνικό” χαρακτήρα της, που θα καθιστούσε αδιανόητη την διάδοσή της έξω από το στενό κύκλο των λίγων και εκλεκτών – πόσο μάλλον τη μαζική «εν υπαίθρω» ανάγνωσή της. Η παραίνεση αυτή ωστόσο, ιδωμένη στο πλαίσιο της απουσίας του γαλλικού συμβολισμού από το νεοελληνικό πνευματικό πεδίο, θα πρέπει να θεωρηθεί λιγότερο ως υπεράσπιση του ουσιαστικά άγνωστου ακόμη “σκοτεινού” συμβολισμού και περισσότερο ως απόρριψη της παρελθοντικής ποιητικής παραγωγής. Υπό αυτό το πρίσμα η συμβολή του Στεφάνου κρίνεται σημαντική καθώς τοποθετεί ευθύς εξαρχής το νέο αισθητικό ρεύμα σε μια ιστορική προοπτική εντάσσοντάς το στα δεδομένα της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Προκειμένου να καυτηριάσει τους ποιητικούς διαγωνισμούς του Παν/μιου Αθηνών,²¹⁴ αμφισβητεί ευθέως την καλλιτεχνική αξία της ποίησης, που αυτοί ανέδειξαν, με αποτέλεσμα να συντάσσεται με την αντιρομαντική κριτική των τελευταίων δύο περίπου δεκαετιών προσθέτοντας όμως πλέον και την “*école symboliste*” στο οπλοστάσιό της.²¹⁵ Η τοποθέτηση του συμβολισμού και του μουσικού παραδείγματος στο οπλοστάσιο της αντιρομαντικής κριτικής σηματοδοτεί ταυτόχρονα τη στροφή στη θεώρηση της βαγκνερικής τέχνης σε σχέση με τις πρώτες αντιβαγκνερικές εκδηλώσεις, όχι μόνο επιτρέποντας τη θετική αποτίμησή της αλλά και οδηγώντας, πα-

213 Ο Mallarmé απαντά στη σχετική ερώτηση του Huret περί «σκοτεινότητας» ως εξής: «Είναι, πράγματι, εξίσου επικίνδυνη [...] είτε η σκοτεινότητα προέρχεται από την ανεπάρκεια του αναγνώστη είτε από κείνη του ποιητή... αλλά είναι απάτη το να θέλουμε να αποφύγουμε αυτή την εργασία. Αν κάποιο άτομο μέσης ευφυΐας και με ανεπαρκή λογοτεχνική παιδεία, ανοίξει στην τύχη ένα βιβλίο, έτσι καμωμένο, και έχει την απαίτηση να το χαρεί, τότε εδώ υπάρχει μια παρεξήγηση και θα πρέπει να ξαναβάλουμε τα πράγματα στη θέση τους. Η ποίηση πρέπει, πάντοτε, να είναι αιγυπτιακή κι αυτός είναι ο σκοπός της λογοτεχνίας –τίποτ' άλλο– το να υποβάλλει τα θέματά της» (Mallarmé, 1999, 147-148).

214 Βλ. τη γλαφυρή περιγραφή του E. Yemeniz, που αναφέρεται στον Ράλλειο Διαγωνισμό, όπως δημοσιεύθηκε στη *Revue des Deux-Mondes* (1.5.1860) και παρατίθεται στο: Μουλλάς, 1992, 282: «Η καθορισμένη για την επίσημη τελετή μέρα είναι η 25^η Μαρτίου, επέτειος της ανακήρυξης της ελληνικής ανεξαρτησίας. Τη μέρα αυτή, ολόκληρη η Αθήνα βρίσκεται στο πόδι. Όλες οι κοινωνικές τάξεις δείχνουν τον ίδιο ζήλο. Τα καφενεία και οι αγορές ερημώνουν. Οι πλατείες είναι κατάμεστες από κόσμο που χειρονομεί, φωνάζει και συζητά με έξαψη...».

215 Το γεγονός πως ο συμβολισμός και ειδικότερα το μουσικό πρότυπο συνιστά ένα ποιητολογικό αντιπαραδείγμα στην ποιητική παραγωγή του αθηναϊκού ρομαντισμού θα εκφραστεί ρητά από τον Παλαμά το 1908: «De la musique avant toute chose! – Tout le reste est littérature! Είπε ο γάλλος ποιητής Βερλαίν στο περίφημο ποίημά του για την «Ποιητική Τέχνη». Μ' άλλους λόγους: «Τη μουσική πρώτα κι απ' όλα νάχετε στο νου σας. Όλα τ' άλλα δεν είναι τίποτ' άλλο παρά τεχνικά λόγια». Ανάλογα μπορείς να πεις πως η νέα ελληνική ποίηση [...] κρεμόταν από κάποια επιτήδεια συμπλεγμένα, πιο λίγο, πιο πολύ, αερόλογα, από μια στιχουργημένη, πιο πολύ βροντερή, παρά καλόχη, πολιτική ή πατριωτική δημοσιογραφία, από μια φτωχή ρητορική με πλούσιες ρίμες» (Παλαμάς 1972 [1908], 11).

ράλληλα με την κοινοποίηση του συμβολιστικού προγράμματος, στη σύνδεσή της με τις ποιητολογικές αναζητήσεις της νεοελληνικής λογοτεχνίας.

Στην υιοθέτηση της ρητορικής των Γάλλων συμβολιστών θα πρέπει έτσι να εγγράψουμε και την πρώτη ελληνική αναφορά στις ανανεωτικές βαγκνερικές τεχνικές – ερήμην φυσικά του βαγκνερικού δράματος. Την ίδια χρονιά ο Στεφάνου θα δηλώσει σε συνέντευξη του στον Μποέμ πως «οι συμβολιστάι κάμνουν εις την ποίησιν, ό,τι ο Βάγνερ εις την μουσικήν» (Στεφάνου, 1893) επαναλαμβάνοντας μια κοινή πεποιθήση στους κύκλους των Γάλλων συμβολιστών, για τους οποίους το όνομα του Γερμανού συνθέτη αποτέλεσε συχνά το όχημα και το πρόσχημα για τη νομιμοποίηση και προώθηση του αισθητικού τους προγράμματος. Η παραπάνω φράση αποσαφηνίζεται πάντως, αν ανατρέξουμε στο άρθρο του ίδιου με τον τίτλο «Ίβις», που δημοσιεύθηκε την ίδια περίπου περίοδο στην εφημερίδα *Το Άστρ*:

Και ο μεν και ο δε [ενν. Βερλαίν και Μαλλαρμέ] μεταχειρίζονται διάφορον κάπως λεξιλόγιον του παλαιότερου ποιητικού, έχουσι δε νεωτερικὴν ὅλως ποικιλίαν μέτρων και ρυθμῶν, – *la mélodie infinie* – καινοφανή τρόπον εκφράσεως, παράδοξον μουσικήν πλαστικότητα του στίχου και της ομοιοκαταληξίας, αλληγορικάς δι' εικόνων νέων και εννοιῶν παρομοιώσεις και παραστάσεις, προσπαθούντες διά πολλῆς τέχνης και μεγάλου κόπου ν' αποδώσουν αιθερίως και χρυσοφυῶς διά της μελάνης ὅ,τι εν τῷ ανθρωπίνῳ αἵματι κυκλοφορεῖ ανέκφραστον και λανθάνον, του νου ἢ της καρδίας αἴσθημα ἢ διανόημα. Ὡς προς την Μουσικήν, πάντοτε ἀλλ' ἰδίως σήμερον ο νέωτερος στίχος ἔχει και οφείλει να ἔχη μεγάλην συγγένειαν με την μουσικήν. Ο ἦχος εἶνε η συμβολικὴ παράστασις της ἔννοιαι. Εκ ταύτης ἢ εκείνης της συμπλοκῆς των ἡχων γεννάται ωρισμένη τις ἔννοια. Ἐκάστη ἔννοια ἔχει ωρισμένην κίνησιν, ἥτις δέον να εκφράζεται διαφόρως και ποικίλως, και κατ' ἀνάγκην οὕτω η χρήσις ἀναλόγων μέτρων και ρυθμῶν καθίσταται ἀπαραίτητος εις τον γράφοντα. Διαφόρων ποιημάτων ἔννοιαι δε εἶνε δυνατόν να διατυπωθῶσι με το αὐτό μέτρον. Παρακολουθήσατε την μουσικήν, εν η παρατηρούμεν ποικίλας μεταπτώσεις, μεταβάσεις και παραλλαγὰς ἀρχίζοντες με *dièse*, ἐναλλάσσοντες δια *bémol*, μετατρέποντες το *adagio* εις *adante* και τούτο εις *allegro* ἢ *maestoso*, συμφώνως με την ἔννοιαν πάντοτε του διανοήματος. (Στεφάνου, 1893.1)

Στο παραπάνω απόσπασμα πρώτος ο Στεφάνου προβαίνει στην άμεση σύνδεση της ελευθερωμένης ποίησης των Γάλλων συμβολιστών με τη βαγκνερική τεχνική της “ατέλειωτης μελωδίας”. Η “ατέλειωτη μελωδία” εισέρχεται στο αισθητικό πεδίο των Γάλλων συμβολιστών ήδη στα τέλη της δεκαετίας του '80 ως το κατ' εξοχήν σύμβολο της μορφολογικής απελευθέρωσης, ενδύοντας με τον μανδύα της βαγκνερικής μουσικής και ταυτόχρονα ενισχύοντας με το κύρος του ονόματος του Γερμανού συνθέτη το κείμενο αίτημα της εγκατάλειψης των παραδοσιακών συστημάτων της μετρικής κανονικότητας. Απαλλαγμένη από τις ενδιάμεσες “τέλειες πτώσεις” και επομένως και από την κλασική συμμετρία, η “ατέλειωτη μελωδία” αποτέλεσε έτσι για τους ποιητές ένα από το διακαλλιτεχνικό ανάλογο του αιτήματος της μετακίνησης ή και κατάργησης της τομής του στίχου.²¹⁶ Η ρυθμική πολυφωνία, που θα προέκυπτε από τους ανισοσύλλαβους και ετερόμετρους στίχους θα εξασφάλιζε στην ποίηση των συμβολιστών τη μουσικότητα εκείνη, που θα διευκόλυνε την άμεση έκφραση της ποικιλίας των συναισθημάτων και την οποία η ρυθμική μονοτονία της ποίησης που ακολουθεί τα παραδοσιακά μετρικά συστήματα δεν θα μπορούσε να επιτύχει. Το είδος της μουσικότητας επομένως, που αναζήτησαν οι συμβολιστές και συνίσταται στη δημιουργία – μέσω της επίτευξης της ρυθμικής ποικιλίας – μιας νέας αρμονίας του μη-ωραίου και του ακανόνιστου, «μια[ς] αταξία[ς] σοφά κατευθυνόμενη[ς]» (Μορέας, 1983, 44), όπως θα γράψει το 1886 ο Μορέας στο «Manifeste du symbolisme», αναδεικνύεται και νομομοποιείται ταυτόχρονα από τη χρήση της αναλογίας με τη βαγκνερική μουσική. Η κατηγορία της “ασάφειας”, επομένως, προκύπτει μεταξύ άλλων από την εντύπωση που προκαλεί αυτού του είδους η μουσικότητα στον μη επαρκή ακροατή/αναγνώστη και ως εκ τούτου είναι συνυφασμένη με τους μετρικούς και μορφολογικούς πειραματισμούς. Η επίκληση της καινοτόμου βαγκνερικής μουσικής που έθεσε εν αμφιβόλω τους καθιερωμένους κανόνες της τονικότητας στηρίζει έτσι την εισαγωγή μιας διαφορετικής “μουσικής ποίη-

216 Ένα από τα πολλά παραδείγματα είναι η διατύπωση του Rémy de Gourmont: «Le vers 'libre' sans rime... est donné comme l'équivalent du système wagnérien de la mélodie infinie...» (Gourmont, 1899). Ανάλογα και ο Mallarmé στην πολύ σημαντική προαναφερθείσα συνέντευξη στον Jules Huret, που έχει υπόψη ο Στεφάνου, συνέδεσε το αίτημα της απελευθέρωσης των μορφών και της έκφρασης της ποικιλίας των συναισθημάτων με τη βαγκνερική τεχνική της ατέλειωτης μελωδίας: «Δεν είναι πραγματικά, κάτι πολύ φυσικό, ανοίγοντας οποιοδήποτε βιβλίο ποίησης, να βρίσκεις από τη μια άκρη ως την άλλη, ρυθμούς τελείως ομοιόμορφους και συμβατικούς ενώ, αντίθετα, αυτό που σ' ενδιαφέρει είναι η τόσο ουσιαστική ποικιλία των ανθρώπινων συναισθημάτων! Πού είναι η έμπνευση, πού είναι έκπληξη, και πόση πλήξη! [...] Άλλωστε και στη μουσική έγινε η ίδια αλλαγή: τις πολύ μελετημένες μελωδίες του άλλοτε τις διαδέχθηκε μια ατέλειωτη σειρά από μελωδίες θραυσμένες, που πλουτίζουν τη δομή του ποιήματος πέρα από το ότι ο ρυθμός γίνεται αντιληπτός με τόση ένταση [...] Οι προσπάθειες των νεότερων δεν επιδιώκουν να καταργήσουν την παλιά μορφή του στίχου, απλώς θέλουν να του δώσουν περισσότερο αέρα, να δημιουργήσουν ρευστότητα, ευκινησία, κάτι που έλειπε ως τώρα. [...] Έτσι ο δωδεκασύλλαβος, που δεν είναι ανακάλυψη κανενός, αλλά που γεννήθηκε από μόνος του, μέσα από τη λαλιά, αντί να παραμείνει παράφορος και σταθερός, όπως συμβαίνει τώρα, θα είναι στο μέλλον πιο ελεύθερος, πιο αυθόρμητος, πιο αέρινος [...] Και το βιβλίο της ποίησης του μέλλοντος θά 'ναι αυτό, διαμέσου του οποίου θα περνάει βιαστικά ο παραδοσιακός στίχος, εμπλουτισμένος με άπειρα μοτίβα, δανεισμένα από την προσωπική εμπειρία του καθενός» (Mallarmé, 1999, 150).

σης” που προκύπτει από την καίρια διάκριση μεταξύ μέτρου και ρύθμου και ακολούθως την αποδέσμευση από τους μετρικούς κανόνες, την εγκατάλειψη της ισοσυλλαβίας και της ομοιοκαταληξίας του στίχου.

Η πρώτη μετάφραση ποιήματος του Verlaine από τη συλλογή *Romances sans paroles* (1874), όπου ο ποιητής αποδεσμεύεται από την παρνασσιστική μορφική τελειότητα και πειραματίζεται με τον *vers impair* κάνει την εμφάνισή της στα νεοελληνικά γράμματα το 1896. Ωστόσο ήδη το 1894 ο Κ. Χατζόπουλος είχε δημοσιεύσει στην *Εστία* το «Τραγούδι Χεινοπωριάτικο», το πρώτο ποίημα που σύμφωνα με τον Βελουδή «απηχεί αρκετά ευδιάκριτα τους τρόπους της νέας, πανευρωπαϊκής ποιητικής διδασκαλίας» (Βελουδής, 1992.1, 221-222). Τη χρονιά εκείνη πρώτος ο Παλαμάς επιχείρησε την περιγραφή των μετρικών πειραματισμών που επιχείρησε ο Verlaine:

Αλλά ζωντανή διαμαρτύρησις εναντίον της σκληρότερης αυτής μετρικής των Parnassiens είναι ο Βερλαίν με τους δικούς του, «ο απαράμιλλος καλλιτέχνης του στίχου», όπως τον ωνόμαζε τελευταία και το «Άστυ». Και ο Βερλαίν τίποτ' άλλο δεν έκαμε παρά μαχαιριές να τραβήξη του κλασσικού δωδεκασυλλάβου [...] Τα χαλάσματα αυτά και τα αλλάγματα δεν είναι καμμιά εξαιρέσις ή αποκλειστικό προνόμιο και ανάγκη της γαλλικής ποιήσεως· είναι κοινά σε κάθε πολιτισμένη ποιήσι και δείχνονται τόσο τολμηρότερα όσο ζωηρότερα ξεδιπλώνεται και το αίσθημα του ρυθμού, της «εν ενότητι ποικιλίας» με άλλους λόγους, η της «εν τοις ομοειδέσι ποικιλίας», και των «μεταβολών της αρμονίας» των αρχαίων. [...] Τι έκαμε κι ο μεγαλιτερος από τους ζωντανούς ποιητάς της Αγγλίας, ο Swinburne; [...] «Έπλασε νέους ρυθμούς, μας λέει ένας κριτικός. [...] Και τη χάρι του στίχου του την εβάσισε περισσότερο στην αρμονία των λέξεων παρά στη μηχανή του μέτρου. Τους *επολλαπλασίασε τους ρυθμούς*» [...] Το συμπέρασμα: Όσο πλουτίζεται κι όσον υψώνεται κ' η δική μας ποίησις τόσο θα μεγαλώνουν και οι παρατονημοί, τουτέστιν οι ευρυθμίες του πατροπαραδότου. (Παλαμάς, 1972 [1894], 292-293)

Προκειμένου να κατανοήσουμε καλύτερα αυτήν τη λειτουργία που επιτελεί η μεταφορά της βαγκνερικής “ατέλειωτης μελωδίας”, δηλαδή τον τρόπο με τον οποίο η χρήση του όρου συνδέεται με τα πρώτα ποιητικά φαινόμενα του νεοελληνικού συμβολισμού, πρέπει να στραφούμε σε μια από τις πρώτες απόπειρες χρήσης του ελευθερωμένου στίχου στα ελληνικά γράμματα που απαντάται ήδη το 1892 στην ποιητική συλλογή

του Παλαμά *Τα μάτια της ψυχής μου*. Παράλληλα με το γεγονός της «μετρικής εύρεσης στο συνταίριασμα ομοιογενών ή ετερόκλητων ρυθμών», όπως θα περιγράψει πολύ αργότερα ο ποιητής τη μερική υιοθέτηση του ελευθερωμένου στίχου στην ποιητική αυτή συλλογή, ιδιαίτερα σημαντική είναι η προσπάθεια απενοχοποίησης της έννοιας της “σκοτεινότητας” στον μαχητικό πρόλογο που τη συνόδευε. Αυτό οδήγησε τον Μουλλά να τη συμπεριλάβει στα «σημάδια της [συμβολιστικής] ανανέωσης», που διαπιστώνει κατά την τελευταία δεκαετία του 19^{ου} αι., και ακολούθως τον Βελουδή στον χαρακτηρισμό της ως του «πρώτου λίκνου του ελληνικού συμβολισμού».²¹⁷

Μια από τας γελιωδεστέρας εκδηλώσεις της πεζότητας είναι το κατηγορητήριο που συχνά πυκνά και προχειρότατ’ απαγγέλλεται κατά του ποιητού, ως δήθεν σκοτεινού. Η σκοτεινότης αυτή δυνατόν να υπάρχη κάποτε, αλλ’ είναι σχετική, και σκεπάζει όχι τους στίχους του Ποιητού, αλλά τα πνεύματα των αναγνωστών του. [...] Η Ποίησις είναι κυρίως η συμβολική, ήτοι η συνθετική, με άλλους λόγους η κεκαλυμμένη και όχι πάντοτε η ευκολονόητος έκφρασις της ψυχής του κόσμου, της ψυχής που δεν επιπλέει ευκολοπλησίαστη, αλλά καθώς ο μαργαρίτης από τα έγκατα της θαλάσσης, εξάγεται και αυτή από τα βάθη των φαινομένων και των ωραίων στίχων. [...] Ανέκαθεν εις εμπόλεμον κατάστασιν ευρίσκονται ποιηταί θρεμμένοι με ιδέας και κοινόν που βαρύνεται να σκεφθή και αμύνεται κατά της επιδρομής των ιδεών, διότι καθώς φαίνεται, του χαλούν την ησυχίαν εκείναι. Θέλεις να σε καταλαμβάνουν όλοι, να μη σε λένε σκοτεινόν; Αναμάσα όσον μπορείς ατέχνως, τα κοινά και τα τετριμμένα. Αι κοινοτοποίαι σου έχουν μίαν διαφάνειαν! κάμνουν σαφέστατον το ύφος και είναι η αγαλλίασις των πολλών.[...] Η άγνοια περί του πώς πρέπει να διαβάζονται οι στίχοι από την οποίαν άγνοιαν συμβαίνει, ώστε η εύρυθμος, δηλονότι η καλλιτεχνικά συνεσφιγμένη, πολύμορφος, πλούσια, και ποικίλλουσα

217 Μουλλάς, 1992, 264-265 και Βελουδής, 1992.1, 221. Πρβ. Κατσιγιάννη, 1987. Εκτός από την Κατσιγιάννη, τον Μουλλά και τον Βελουδή, τη σημασία του Προλόγου αυτού στο αισθητικό πλαίσιο της εποχής έχουν επισημάνει, η Πολίτου-Μαρμαρινού, η οποία εξετάζει τον πρόλογο στο πλαίσιο του παρνασσιισμού, βασισμένη κυρίως στην πρόταση του δόγματος “η τέχνη για την τέχνη”. Ωστόσο κατά την κρίση μας η εμφανής πριμοδότηση της υποβλητικής ποίησης με τη χρήση λεξιλογίου, που παραπέμπει εύγλωττα στη συμβολιστική ποιητική, καθιστά περισσότερη εύστοχη την ένταξή και τη συνεξέτασή του στο πλαίσιο της υποδοχής του συμβολισμού. Πρβ. τις σχετικές παρατηρήσεις της Μ. Τίλιου-Αντωνίου (Τίλιου-Αντωνίου, 1989, 323) και του Π. Βουτουρή (Βουτουρής, 2006, 52 κ.εξ.), ο οποίος χρησιμοποιεί τον πρόλογο ως αφετηρία για την ανίχνευση των σημείων που καταδεικνύουν, κατά την κρίση του, τη σχέση του Παλαμά με τον γερμανικό ιδεαλισμό.

εις τονισμούς, τομάς, περιόδους, υπερβατά, συνιζήσεις, παρηχήσεις, φθόγγους και ρυθμούς στιχουργία, κατ' αντίθεσιν προς την μηχανική, νερούλην, μονότονον, άψυχον, αχαρακτήριστον, και τρόπον τινά σκωληκοφαγωμενην από τας χασμωδίας, στιχουργίαν των ποιητών της δασκαλικής ή δημοσιογραφικής σχολής, να κάμνη εντύπωσιν οποιάν η γερμανική μουσική εις αυτιά συνειθισμένα να τέρπωνται μόνον από την μελωδιαν του «Συγχώρησόν με, αν είμαι αυθάδης – ιδού ο άδης – με προσκαλεί», και των ομοίων. (Παλαμάς 1971 [1892], 208-210)

Επιχειρώντας να αντικρούσει τις κατηγορίες²¹⁸ περί «σκοτεινότητας» ο Παλαμάς προβαίνει στην υπεράσπιση της «συμβολικής» ποίησης έναντι του πλήθους, που αρκείται και αρέσκεται στις κοινοτοπίες επαναλαμβάνοντας την αριστοκρατική καλλιτεχνική αντίληψη, που σε χαμηλότερους τόνους υπαινιχθηκε την ίδια εποχή ο Στεφάνου. Ιδιαίτερη βαρύτητα για τους σκοπούς μας όμως αποκτά η σύνδεση, στην οποία προβαίνει ο Παλαμάς μεταξύ της εντύπωσης που προκαλεί η ποίηση εκείνη, που χαρακτηρίζεται ως «πολύμορφος, πλούσια και ποικίλλουσα εις τονισμούς, τομάς, περιόδους, υπερβατά, συνιζήσεις, παρηχήσεις, φθόγγους και ρυθμούς στιχουργία» με την αντίστοιχη εντύπωση που θα προκαλούσε η «γερμανική μουσική».²¹⁹ Στην παράθεση της «συμβολικής» ποίησης κατ' αναλογία με το παράδειγμα της γερμανικής μουσικής λανθάνει η πριμοδότηση του είδους εκείνου της σκοτεινής, αινιγματικής και εν τέλει δυσνόητης στους πολλούς μουσικής, που αποτινάσσοντας τους κλασικούς κανόνες σύνθεσης αποτελεί παράδειγμα “υψηλής” τέχνης τοποθετούμενη στον αντίποδα της εύπεπτης μουσικής,

218 Βλ. τις κατηγορίες για ασάφεια και σκοτεινότητα: Κρακ [Μητσάκης], «Τω Κωστή Παλαμά», *Το Άστυ*, (9.3.1886) και Α. Π. Κ. [Κουρτίδης], «Νέα Βιβλία. Κωστή Παλαμά, Τραγούδια της πατρίδος μου», *Εστία*, 483, (1886), 2.

219 Το ζήτημα των μετρικών μεταρρυθμίσεων στην παλαμική ποίηση δεν θα μας απασχολήσει περαιτέρω εδώ. Ωστόσο η καταληκτική φράση του Παλαμά μας προτρέπει να θέσουμε ως υπόθεση εργασίας την συμπερίληψη της «γερμανικής μουσικής» στις συνιστώσες της παλαμικής «μετρικο-ρυθμικής επανάστασης», που έχει σημειώσει η κριτική, εικάζοντας την παραπληρωματική της λειτουργία προς τη «βαθυστόχαστη μουσική» του Σολωμού και την καλβική «πολύτροπο αρμονία» που ανιχνεύουν η Ε. Πολίτου-Μαρμαρινού και ο Ε. Γαραντούδης αντίστοιχα. Επίσης η Σαμουήλ ερευνώντας τα πρότυπα των προσωδιακών αναζητήσεων του Παλαμά προτείνει την προσθήκη του προτύπου του Ουγκώ δίπλα σε αυτό του Κάλβου (Σαμουήλ, 2007, 14-15). Η υποδοχή και η καθιέρωση της συμβολιστικής ποιητικής ενισχύεται πάντως αποφασιστικά και ταυτόχρονα νομιμοποιείται πλήρως από την ανατίμηση της επτανησιακής ποίησης. Το είδος της μουσικότητας, που επιδίωξαν για την ποίησή τους οι Γάλλοι συμβολιστές και περιέγραψαν μέσω της αναλογίας με τη βαγκνερική μουσική, ανιχνεύεται από το σύνολο της νεοελληνικής κριτικής κατά τη δεκαετία αυτή στην ποίηση κυρίως του Σολωμού και λιγότερο του Κάλβου. Είναι αξιοσημείωτο, πως ήδη το 1888 ο Παλαμάς θα παρομοιάσει τους καλβικούς στίχους με τις «μεγάλες μουσικές συνθέσεις»: «Ενοούμενο εν τω μέτρω, ποικίλλουσιν εν τω ρυθμώ, φέρουσιν αμυδράς την ανάμνησιν των μεγάλων μουσικών συνθέσεων, αίτινες δεν κανονίζονται προς χορούς και προς άσματα, εν τη φαινομενική των ασυμμετρία είναι διασκευασμένοι σοφώς» (Παλαμάς, 1970 [1888], 48).

όπως το λαϊκό άσμα «Συγχώρησόν με...», που απλώς θα τασσόταν στις υπηρεσίες της διασκέδασης του κοινού. Ταυτόχρονα αντιπαραβάλλοντας σε αυτό το σχήμα την ποίηση της «δασκαλικής ή δημοσιογραφικής σχολής», που βρίσκει το διακαλλιτεχνικό της ανάλογο σε ένα μάλλον ευτελές μουσικό είδος, ο Παλαμάς καταφέρεται και πάλι έναντιον του ακαδημαϊσμού, που χαρακτήριζε τους Πανεπιστημιακούς Διαγωνισμούς και επομένως της προσήλωσης στα κλασικά αισθητικά πρότυπα και της έλλειψης καλλιτεχνικής πρωτοτυπίας. Έτσι η «σκοτεινότητα», που πηγάζει στην πραγματικότητα από την εντύπωση που προκαλεί στους αδαείς η αποτίναξη των κανόνων, που επέβαλε η κλασική αισθητική, ανάγεται από μομφή στα στόματα των θιασωτών της τελευταίας σε ποιοτικό κριτήριο για εκείνους, που διεκδικούν την πλήρη αυτονομία της τέχνης τους και μέσω αυτής την διαφοροποίησή τους από τη συνείδηση και την αισθητική του “όχλου”.²²⁰

Ο Βουτουρής εξετάζοντας τη συνάφεια των αισθητικών αντιλήψεων του Παλαμά κατά τη δεκαετία αυτή με τον γερμανικό ιδεαλισμό, θεωρεί αναμφίβολη την άντληση της αριστοκρατικής αντίληψης, όπως αυτή παρουσιάζεται στον Πρόλογο, που θέτει στο επίκεντρο όχι το γούστο του κοινού αλλά την ίδια την «Ποίησιν», από την ιδεαλιστική θεωρία του Schiller.²²¹ Στο παραπάνω απόσπασμα μπορούμε πράγματι να ανιχνεύσουμε την επιβίωση της σιλλερικής ιδέας σχετικά με τις ριζικές αντιθέσεις και τους «ψυχολογικούς ανταγωνισμούς», οι οποίοι χωρίζουν τους ανθρώπους, «τους ζώντας υπό την επίδρασιν πολιτισμού τινός» που ο Παλαμάς παραθέτει δύο χρόνια αργότερα στο άρθρο του «Το έργον του Κρυστάλλη» (1894) αντλώντας πιθανότατα από τη γαλλική μετάφραση της σιλλερικής πραγματείας *Über die ästhetische Erziehung der Menschen* (1795). Πίσω από τη θέση πως «ο ανταγωνισμός ούτος αφαιρεί από τους καλλιτέχνας πάσαν ελπίδα να αρέσκωσι γενικώς και να συγκινώσι πάντας ανεξαιρέτως» (Παλαμάς 1970 [1894], 482), διακρίνεται η ιδεαλιστική αντίληψη του υποκειμενικού χαρακτήρα της ομορφιάς, που αποτελεί και την αφετηρία της αριστοκρατικής αντίληψης που αποδεδμεύει οριστικά την αποτίμηση της αισθητικής αξίας του έργου τέχνης από την εκάστοτε κρίση του κοινού και κατά συνέπεια το απαλλάσσει από τις κατηγορίες της “ασάφειας”. Η υπόθεση έτσι της συμπερίληψης της «γερμανικής μουσικής», ως προϊόντος του γερμανικού ιδεαλισμού, στα ποιητολογικά παραδείγματα που στηρίζουν την

220 Πρβ: «[...] εν Ελλάδι [...] η μάλλον πολυπληθεστέρα τάξις [...] είναι η των αναγνωστών, οίτινες αρέσκονται εις τα ποιήματα, μόνον οσάκις ταύτα αναμασούν τα τετριμμένα, τα κενά, τα ελαφρά, τα συνήθη και τα πεζά, πάσαν δε ποίησιν, και την καθαρωτάτην και την ρητορικωτάτην, μόνον διότι αύτη δεν λιμνάζει εις τα περιών ο λόγος τέλματα, κηρύττουν ασαφή και αποκηρύττουν ως ακατανόητον.[...] ολόκληρος η υψηλή ποίησις [...] είναι ακατάληπτος, μόνον δε καταληπτή η ανακινούσα τας banalités του δρόμου και της καθημερινής ζωής» (Παλαμάς 1970 [1895], 212-215).

221 Βουτουρής, 2006, 62.

υποδοχή της «συμβολικής» ποίησης στρέφει την προσοχή μας σε ό,τι αντιπροσωπεύει την εποχή αυτή ο όρος «γερμανική μουσική» και ειδικότερα στο είδος της «εντύπωσης» που αυτή προκαλεί στον δέκτη.²²²

Λίγα χρόνια αργότερα από τις σελίδες της *Τέχνης* στο άρθρο του «Τα βιβλία, η μοίρα του ωραίου. Ο Σίλλερ και το κοινόν» ο Παλαμάς χρησιμοποίησε τη μουσική μεταφορά της «μπετόβειας συμφωνίας» κατ' αντιπαραβολή προς τον «λιτόν ήχον», για να στηρίξει την άποψη πως «ένα έργο τέχνης, ένα έργο ομορφιάς [...] όχι μόνο δεν ταιριάζει στο πλήθος των ανθρώπων αλλά του είναι αντιπαθητικώτατο» (Παλαμάς, 1972 [1898], 65). Υπό αυτό το πρίσμα η επιλογή της «μπετόβειας συμφωνίας», σε αντίθεση προς τον «λιτόν ήχον», είναι δηλωτική της ευεργετικής επίδρασης της υψηλής τέχνης σε εκείνους μόνο που είναι ικανοί να αντιληφθούν τις «ολόμακρες αλήθειες». Οι αριστοκρατικές απόψεις του «αισθηματικώτατου Schiller», που παρουσιάζει στο άρθρο της *Τέχνης* ο Παλαμάς παραθέτοντας εκτενή αποσπάσματα, προέρχονται από τη γαλλική, πιθανότατα, μετάφραση της αλληλογραφίας των Schiller και Goethe, όπου ο πρώτος εξέφρασε την άποψη πως η τέχνη δεν πρέπει να ακολουθεί το γούστο του κοινού, αλλά να εκφράζει το «Ωραίον» και το «Υψηλόν» ακόμα κι αν αυτό είναι προσιτό μόνο στους λίγους. Στην πλήρη αποσαφήνιση των χαρακτηριστικών, που ο Παλαμάς αποδίδει στη μουσική του Beethoven, συνεπικουρεί η γνώμη του «διανοητικώτατου Γκαίτε»:

Ο Γκαίτε μάνα στην εκτίμηση των έργων του ζωγράφου και του γλύπτη, σχεδιαστής ο ίδιος και της γλώσσας, βέβαια, γλύπτης απaráμιλλος, φαίνεται πως πολύ δεν τον είχε συμπαθήσει τον Μπετόβεν, και ο θαυμασμός του ανεπιφύλαχτος περιωρίζονταν στον Μότσαρτ. Εύλογα, καθώς ο Γκαίτε είταν ο ύψιστος αντιπρόσωπος του σύμμετρου και του αρμονισμένου (αν και ο γοτθικός Φάουστ τον διαψεύδει κάπως) πώς μπορούσε να αισθανθεί και να το χωνέψει, καθώς του άξιζε, το θαύμα του ακαταμέτρητου, την Πέμπτη ουσία της τρικυμίας, που Μπετόβεν ονομάζεται»; (Παλαμάς, 1970 [1924], 283-284)

Ο Παλαμάς ανατρέχει στο πραγματικό περιστατικό της συνάντησης του Beethoven με τον Goethe στην πόλη Terplitz το 1812 και της δυσαρέσκειας που εξέφρασε ο ποιητής για την «ανεξέλεγχτη» προσωπικότητα του συνθέτη. Η ενδεχόμενη «ασυμμετρία» και «δυσαρμονία», που ο Παλαμάς αποδίδει στον Beethoven, ξεπερνά έτσι τα στενά όρια

222 Το 1901 ο Παλαμάς θεωρεί το «κορύφωμα της γερμανικής φαντασίας, στο υψηλονόητο έργο του Βάγνερ, που είναι μαζί μουσικός και ποιητής» ενώ το 1907 σημείωνε για τον Τολστόι πως «είν' εκείνος που είπε πως προτιμά το τραγούδι ενός μουζίκου από μια συμφωνία του Μπετόβεν» (Παλαμάς, 1970 [1907], 366).

της θεώρησης, που βασίζεται σε μορφολογικά κριτήρια,²²³ αφού όπως σημείωνε νωρίτερα στο πολύ σημαντικό για την περίπτωση άρθρο του «Η σαφήνεια και η ασάφεια»: «η καθαρά απλότης δε θα ήρκει προς έκφρασιν της ψυχής εκείνης, ήτις αρμόζεται προς μόνον το ακαταμετρήτως μέγα» (Παλαμάς, 1970 [1895], 202). Το «ακαταμετρήτως μέγα» που εκφράζει η γερμανική μουσική, όπως άλλωστε και η υψηλή «Ποίησης», δεν είναι προσβάσιμο στους «πολλούς».

Αν έτσι η γερμανική μουσική, όπως διαπιστώσαμε, είναι το διακαλλιτεχνικό ανάλογο της «συμβολικής» ποίησης και η απόσταση, που χωρίζει τη βαγκνερική ή και την «μπετόβεια» μουσική από την υπέρμετρη ευαισθησία και την τετριμμένη αισθητική συγκίνηση του ελληνικού ρομαντισμού είναι πολύ δύσκολο να καλυφθεί, καθώς αποτυπώνεται εύγλωττα πολύ αργότερα από τον Παλαμά: «τα δάκρυα δεν χύνονται εύκολα στο άκουσμα ενός Βάγνερ, που στέκεται πολύ απάνου από την εύκολη συγκίνηση» (Παλαμάς 1970 [1924], 284), τότε το «τραγούδι του μουζίκου» και το λαϊκό άσμα «Συγχώρεσόν με...» που επικαλέστηκε ο ποιητής το 1892 θα μπορούσαν ενδεχομένως να συνοδεύουν την «αχαρακτήριστον» κατά την κρίση του Παλαμά ποίηση του ρομαντικού Ζαλοκώστα: «Ο Ζαλοκώστας είναι ποιητής γλυκός, εύκολος, παθητικός ενίοτε, και, σχετικώς, με ικανή φιλοκαλίαν στιχουργών. Ενθουσιάζει τους φιλήσυχους αστούς, και συγκινεί μέχρι δακρύων τας πονεμένας μητέρας», καθώς «ηναγκάζετο να γράφει ποιήματα διά να δρέπη τα εγκώμια των διδασκάλων».²²⁴ Η σύγκλιση της νέας, «συμβολικής» ποίησης με τη γερμανική μουσική επιχειρείται υπό το πρίσμα της «αντικοινωνικότητας», που χαρακτηρίζει το γερμανικό πνεύμα, επιτρέποντας τη διεκδίκηση της ίδιας ανεξαρτησίας για λογαριασμό της ποίησης, αφού «ούτε κανόνες περιορίζουν την ελευθερίαν του ποιητού, ούτε κοινόν εις ο φροντίζει να αρέσκει ο ποιητής» (Παλαμάς, 1972 [1900], 170).

Ωστόσο η ανάγκη μιας σφαιρικότερης διερεύνησης των θεωρητικών ερεισμάτων που οδήγησαν στη σύνδεση των απελευθερωμένων μορφών της «συμβολικής» ποίησης με την αριστοκρατική αντίληψη της τέχνης και τη «γερμανική μουσική» επιτάσσει, κατά

223 Με τη ρηζικέλευθη για τα δεδομένα της εποχής κίνησή του να ενσωματώσει στην *Ενάτη* φωνητικά σόλο και να προσθέσει χορωδία στο τελευταίο της μέρος ο Beethoven υπερέβη τα καθορισμένα όρια στη μορφή της κλασικής συμφωνίας, γεγονός που τον καθιέρωσε στη συνείδηση των συγχρόνων του ως αναμορφωτή της.

224 Το γεγονός πως ο Παλαμάς ταυτίζει τη «δημοσιογραφική» ή «δασκαλική» ποιητική γλώσσα με τον θεσμό των Πανεπιστημιακών Διαγωνισμών καθίσταται σαφές από τη συνέχεια της κρίσης του για το Ζαλοκώστα: «Το πνεύμα του ατολμότατον, ως φαίνεται εκ της δειλίας μεθ' ης χειρίσθη την δημοτικήν γλώσσαν, και της δουλείας εις τα αξιώσεις του Πανεπιστημίου, των διδασκάλων δηλονότι, οίτινες κατ' έτος εγίνοντο κριταί του ποιητικού διαγωνισμού. [...] Αντί να αφεθή εις την ιδίαν του ευαισθησίαν, ηναγκάζετο να γράφη ποιήματα, διά να δρέπη τα εγκώμια των διδασκάλων [...]. Πλην των «Σκιών του Φαλήρου» και του «Γεωργίου Σίνα», καθαρώς δημοσιογραφικών –αντιποιητικών δηλονότι– στιχουργημάτων, έγραψε το μέτριον ποίημα «Αρματωλών και Κλεπτών» το οποίο εβραβεύθη...» (Παλαμάς, 1970 [1891], 250).

την κρίση μας, την ένταξη των ιδεαλιστικών αντιλήψεων του Παλαμά, όπως εμφανίζονται ήδη το 1892 στον Πρόλογο, σε ένα ευρύτερο αισθητικό πλαίσιο που υπερβαίνει κατά πολύ το στενό όριο του περιορισμού των παλαμικών πηγών στα σιλλερικά κείμενα. Η συνθήκη που επιτρέπει μια τέτοια θεώρηση, εμφανίζεται στα νεοελληνικά γράμματα την ίδια εποχή που ο Παλαμάς παραπέμπει στη σιλλερική πραγματεία, όταν το 1894 θα λάβει χώρα η πρώτη παράσταση ιψενικού δράματος στην Ελλάδα.²²⁵ Ο Παλαμάς το 1895 στο άρθρο του «Εξ αφορμής μιας λέξεως» θέτει ορισμένα κρίσιμα ερωτήματα σχετικά με το περιεχόμενο του όρου «βορειομανία», που πλάθει ο θεατρικός κριτικός Γ. Τσοκόπουλος για να ψέξει τις ιψενικές επιδράσεις στον *Τρίτο* του Ξενοπούλου²²⁶: «Είναι η απόδοσις των ιδεών και των αισθημάτων εκείνων [των βορείων λαών]; Είναι η προσοικειώσις της μορφής και του ύφους, των εκφράσεων και των ρυθμών εκείνων υπό νεοελληνικόν ένδυμα;», για να καταλήξει στην πικρή διαπίστωση «δεν το πιστεύω να προωδύσαμεν τόσον» (Παλαμάς, 1970[1895.1], 375).²²⁷

Το ζήτημα του άμεσου συσχετισμού της υψηλής καλλιτεχνικής αξίας με την αυτονομία της τέχνης και την απενοχοποίηση της “ασάφειας” και της “σκοτεινότητας” άρχισε να απασχολεί συστηματικά τους Έλληνες διανοούμενους από τα μέσα της δεκαετίας, όταν η σύγκλιση της ελληνικής λογοτεχνίας με το “γερμανικό πνεύμα” άρχισε να λαμβάνει τη μορφή ενός επιτακτικού αιτήματος. Η υποδοχή του ιψενικού δράματος έπαιξε καθοριστικό ρόλο στη διαμόρφωση αυτής της αισθητικής τάσης, που πρέπει να υπογραμμιστεί πως παρακολουθεί τις ανάλογες πνευματικές εξελίξεις που λαμβάνουν χώρα στη Γαλλία την ίδια περίοδο.²²⁸ Στο ζήτημα της σαφήνειας και της ασάφειας ως παραμέτρων της ποιητικής έκφρασης θα επιχειρήσει να απαντήσει ο Παλαμάς με το άρθρο του «Η σαφήνεια και η ασάφεια», που θα δημοσιευθεί στην *Εστία* το 1895:

Εν γένει το γερμανικόν πνεύμα με την ισχυράν, ζοφεράν, ατάκτως δε και ακανονίστως βαίνουσαν φαντασίαν του [...] είναι η αντίθεσις του λατινικού πνεύματος, του κλασσικού, και κατά λογικήν και κανονικήν αλληλουχίαν βαίνοντος. Και προχωρών ο Ταιν, προς το ποιητικόν του γερμανικού πνεύματος ιδιαιτέρως αντιπαραθέτει το πεζολόγον του γαλλικού πνεύματος. [...] η αναγέννησις και η υψηλή πτήσις και ακμή της ποιήσεως των Γάλλων κατά τον αιώνα τούτον, από Ουγκώ μέχρι Λε-

225 Βλ. σχετικά: Παπανδρέου, 1983, 22-33.

226 Παπανδρέου, 1983, 90-100.

227 Πρβ. Παλαμάς, 1960 [1902], 95-111.

228 Βλ. ενδεικτικά: Lundeberg, 1924.

κόντ Δελίλ και περαιτέρω, πρέπει να αποδοθή εις την ανακαίνισιν του νεολατινικού πνεύματος διά των γερμανικών ιδεών. [...] Άξιος μαθητής του Ταιν, ο Παύλος Μπουρζέ [...] ανευρίσκει τα χαρακτηριστικά στοιχεία του γερμανικού πνεύματος εις το σύνθετον και το περίπλοκον, το άτακτον, το μαντικόν, το περιεκτικόν, και την ζώην εμπρός του εμφανιζομένην ως τι ασταθές και αόριστον, ως όνειρον εν διαρκεί συνθέσει και αποσυνθέσει. [...]. Εις την υπονοητικήν έκφρασιν αναφέρει [ενν. Εννεκέν] τον υπαινιγμόν, την αλληγορίαν, το κατά σύστημα άκρως ημιτελές και αόριστον των εικόνων, ζωγράφων τινών, την απέραντον μελωδίαν του Βάγνερ, το ασυμπλήρωτον εν τη συνθέσει, παν ότι είναι ελάχιστα παραστατικόν και ασαφώς εικονικόν [...] Εις άλλο περισπούδαστο σύγγραμμά του (Ecrivains francisés) [sic] ο αυτός Εννεκέν, αναπτύσσει τας περί του ποιητικού και του αντιποιητικού των ιδεών γνώμας του, ζητεί να αποδείξη ότι αι περιπαθείς και το πνεύμα προσηλούσαι σκηναί και τα θεάματα όσα περιγράφονται κατ' ακριβείαν και λεπτομερώς αναλύονται [...] αι σκηναί αυταί και τα θεάματα δεν είναι ποιητικά· ενώ εξ εναντίας τα σκοτεινά και ασαφή, τα καινοφανή και εξ άπόπτου θεάματα [...] είναι ποιητικά. (Παλαμάς, 1970 [1895], 206, η έμφαση δική μου)

Κατά την προσφιλή τακτική του ο Παλαμάς επιχειρεί να τηρήσει ίσες αποστάσεις διακρίνοντας τα «καλλολογικά διδάγματα περί σαφηνείας και ασαφείας εν τη ποιήσει» από τις εντυπώσεις των αναγνωστών, οι οποίοι «παν ό,τι δεν καταλαμβάνουν χαρακτηρίζουν ως ασαφές». Μέσω της παραπάνω διάκρισης αναδεικνύεται, πάντως, η θέση που ο Παλαμάς εξέφρασε τρία χρόνια νωρίτερα στον Πρόλογο και που δεν θα εγκαλείψει καθ' όλη την διάρκεια της δεκαετίας: «οι δογματιζόντες ότι η ποίησις πρέπει να ευχαριστή όλον τον κόσμο, είναι το αυτό ως να λέγουν ότι η ποίησις δεν πρέπει να εκφράζη παρά τας κοινοτάτας ιδέας και τα ταπεινότατα αισθήματα» (Παλαμάς, 1972 [1892], 216).

Όπως προκύπτει από το παραπάνω απόσπασμα δεν είναι μόνο ο Schiller που υπέδειξε τους “ψυχολογικούς ανταγωνισμούς” μεταξύ ανθρώπων με διαφορετικές πολιτισμικές καταβολές αλλά και ο Hippolyte Taine στην ογκώδη *Histoire de la litterature anglaise*, όπου επιχειρήσει να καθορίσει τα εθνικά ψυχολογικά χαρακτηριστικά των κυριότερων ευρωπαϊκών εθνών με βάση τη θεωρία του περί milieu²²⁹ και στον οποίο παραπέμπει

229 Βλ. σχετικά: Wellek, 1959, 1-18. Ο Wellek υποστηρίζει πως ως προς την επισήμανση της αντίθεσης μεταξύ λατινικού και γερμανικού πνεύματος, ο Taine συνεχίζει από πολλές απόψεις το έργο της Madame de Staël. Παρόλ' αυτά οι επιστημονικές αξιώσεις της μεθόδου του Taine, που, όπως τονίζει, αποσκοπεί σε μια

εδώ ρητά ο Παλαμάς. Και οι υπόλοιπες πηγές του Παλαμά όμως είναι εδώ αποκαλυπτικές: Ο Παλαμάς αντλεί από το ειδικό κεφάλαιο των *Nouveaux essais de psychologie contemporaine* (1886) του Paul Bourget αφιερωμένο στον Henri-Frédéric Amiel με τον χαρακτηριστικό τίτλο «L'influence germanique», καθώς και τις μελέτες *La Critique Scientifique* (1888) και *Ecrivains français*, των Emile Hennequin και Brunetière αντίστοιχα. Οι παραπάνω πηγές δίνουν τη δυνατότητα στον Παλαμά να επαναλάβει τρόπον τινά τα επιχειρήματα που χρησιμοποίησε στον Πρόλογο του 1892 προκειμένου να υπερασπιστεί την ποιητική “ασάφεια”, δηλαδή ότι το «ποιητικόν του γερμανικού πνεύματος» έγκειται στο «ακαταμέτρητον, σκοτεινόν αίσθημα των υπερκόσμιων ιδεών», έκφανση των οποίων αποτελεί και η βαγκνερική “ατέλειωτη μελωδία”.

Ως προς τη διάκριση της “ασάφειας” ως καλλολογικού κριτηρίου είναι, επομένως, ενδεικτικό το γεγονός πως οι πηγές του Παλαμά αποτελούνται πρωτίστως από τους Γάλλους κριτικούς, όπως ο Bourget και ο Brunetière, που υπερασπίστηκαν την αισθητική αξία της “ασάφειας” ως χαρακτηριστικού του γερμανικού πνεύματος στο πλαίσιο της πρωτοδοτικής των ανορθολογιστικών τάσεων στα τέλη του 19^{ου} αι. Το γεγονός αυτό υποδεικνύει κατά την κρίση μας τη λανθάνουσα συμπόρευση του ποιητή με αυτή την αισθητική τάση, ακόμα και αν «δεν τάσsetαι εξολοκλήρου υπέρ της ασάφειας ή της σκοτεινότητας» (Γκρέκου, 2000, 94). Ήδη λοιπόν το παραπάνω απόσπασμα και η υπόδειξη από τον ίδιο τον Παλαμά των γαλλικών πηγών, απ’ όπου αντλεί τις δύο βασικές ιδέες που ανιχνεύει ο Βουτουρής σε αυτήν την «ιδιαίτερη περιοχή» της παλαμικής κριτικής, δηλαδή «την αυτονομία της Τέχνης και τη σχέση του ποιητή με το κοινό» θέτουν εν αμφιβόλω την απόλυτη ισχύ της θέσης του ίδιου μελετητή πως «οι αισθητικές αρχές και τα θεωρητικά ερείσματα που οριοθετούν τη συγκεκριμένη περιοχή προέρχονται είτε απευθείας από τους γερμανούς ιδεαλιστές φιλοσόφους είτε από τον «ημέτερο» Σολωμό είτε από τους άλλους επτανήσιους «προδρόμους και σκαπανείς», δηλαδή τον Πολυλά και τον Καλοσγούρο» (Βουτουρής, 2006, 60). Στην πηγή της μεγάλης επτανησιακής παράδοσης, που τροφοδοτεί αναμφισβήτητα τις ιδεαλιστικές θέσεις του Παλαμά την εποχή αυτή²³⁰ και στις γαλλικές μεταφράσεις των έργων του Schiller που συμβουλευ-

ντετερμινιστική ερμηνεία της λογοτεχνίας, τον διαφοροποιούν αισθητά από την αμιγώς μπερσιονιστική κριτική της Γαλλίδας.

230 Άλλωστε στην ποιητική συλλογή *Τα Μάτια της Ψυχής μου* προτάσσεται ο στίχος του Σολωμού «Ανοιχτά πάντα κ’ άγρυπνα τα μάτια της ψυχής μου» (βλ. σχετικά και Αγγελάτος, 2000). Αντίστοιχα προσυπογράφοντας τις σχετικές παρατηρήσεις των Μουλλά (Μουλλάς, 1992, 266) και Γκρέκου (Γκρέκου, 2000, 96-97) θα πρέπει να υπογραμμίσουμε το γεγονός της επανεκτίμησης του σολωμικού έργου την εποχή αυτή μέσω της ευρύτερης διάδοσης της συμβολιστικής θεωρίας, ένα ζήτημα που ωστόσο δεν θα θίξουμε εδώ, καθώς απαιτεί ειδική και εκτενή διερεύνηση. Χαρακτηριστική είναι πάντως η παρακάτω παρατήρηση του Παλαμά στον Πρόλογο των σολωμικών *Ευρισκομένων*, όπου ερμηνεύει τη «μουσική ψυχή» της σολωμικής ποίησης υπό το πρίσμα των κυρίαρχων στην Γαλλία κατά τα τέλη του 19^{ου} αι. «νεοιδανιστικών» αισθητικών θεωριών: «Και το γνώρισμα τούτο [εν. η μουσική ψυχή], έτσι

εται ο ποιητής, επιβάλλεται επομένως κατά την κρίση μας να προσθέσει κανείς και τη σύγχρονη του Παλαμά γαλλική κριτική εξετάζοντας την ειδική σημασία που επιτέλεσε η στροφή των γαλλικών γραμμάτων προς τις βόρειες λογοτεχνίες γύρω στα τέλη του 19^{ου} αι.

Για την αποσαφήνιση του ζητήματος αυτού, διαφωτιστικά λειτουργεί η αναφορά του Παλαμά στην «ανακαίνιση του νεολατινικού πνεύματος διά των γερμανικών ιδεών» στο παραπάνω απόσπασμα από το δοκίμιο «Η σαφήνεια και η ασάφεια», καθώς είναι αποκαλυπτική της λειτουργίας που επιτελεί στα ελληνικά γράμματα η πολυσχολιασμένη “βορειομανία” μέσα στο πλαίσιο του “μουσικού αιτήματος”. Θα πρέπει να τονίσουμε εδώ πως η κρίσιμη φράση αντλείται από το άρθρο του Melchior de Vogüé «La renaissance latine – Gabriel d’Annunzio: Poèmes et romans», με το οποίο ο Γάλλος κριτικός το 1895 σύστησε στο γαλλικό κοινό το ντανουτσιακό λογοτεχνικό έργο θέτοντάς το υπό τη σκέπη της στροφής της λογοτεχνίας προς την “école idealiste”. Στην πραγματικότητα το άρθρο αυτό συνεχίζει τη συζήτηση που είχε ανοίξει το 1886 μια ακόμα σημαίνουσα μελέτη του de Vogüé με τίτλο *Le Roman russe* φέρνοντας στο προσκήνιο το ζήτημα των ευεργετικών επιδράσεων του Βορρά στην αποδέσμευση της γαλλικής πεζογραφίας από τα “αντικαλλιτεχνικά” επιστημονικά δεσμά του νατουραλισμού. Η μελέτη του de Vogüé, τον οποίο ο Παλαμάς ήδη το 1893 θεωρούσε ως τον «επιφανέστερο ηγέτη των εν τη συγχρόνω Γαλλία [...] νεοκαθολικών ή Τολστοικών, οίτινες [...] ρέπουσι προς τον μυστικισμόν» (Παλαμάς, 1972 [1893.1], 262), τοποθετείται στην αρχή της σημαντικής συζήτησης που ακολούθησε και εντάθηκε με τη συμβολή και του ίδιου του de Vogüé στα μέσα της δεκαετίας του ’90 υπό την επιδραση της γνωστής μας αναγγελίας για τη «χρεωκοπία της επιστήμης» από τον Brunetière. Στο επίκεντρο της συζήτησης τέθηκε το ζήτημα της επίδρασης των πνευματικών τάσεων του Βορρά στην στροφή της γαλλικής λογοτεχνίας προς τον “ιδανισμό”. Η συζήτηση αυτή που έλαβε χώρα επί γαλλικού εδάφους είχε βέβαια να κάνει με την ανάγκη υπερβασης της συμβολιστικής αισθητικής που θεωρούνταν προϊόν “γερμανισμού” από μια μερίδα διανοούμενων, θέση που υποστήριξε σθεναρά ο Jules Lemaître στο άρθρο του «De l’influence recente des literatures du Nord» (1894) κάνοντας λόγο για την ανάγκη αντιδράσεως του «λατινικού πνεύματος» στην εισβολή των «λογοτεχνιών του Βορρά», όπου συμπεριλαμβάνονται

αποκλειστικά καθώς δείχνεται, ντύνει τώρα με μιαν έξαφνη νεότητα την ποίηση του Σολωμού [...] και την κάνει σύγκαيره της μεγάλης αλλαγής που έγινε στις μερες μας, και που ανθεί και που δεν είπεν ακόμη τον τελευταίο της λόγο, και που θέλει την Τέχνη προφήτισσα του μυστηρίου και του ονείρου και του ιδανισμού, και συνθέτει καθεμιά χωριστή τέχνη σαν από κάποια ιδιαίτερα και πνευματικά και μουσικά χαρίσματα των άλλων αδερφάδων της [...] Τα αποσπάσματα του Σολωμού στο νου μας φέρνουν τη σύγχρονη ψυχή του κοσμοπολιτικού νεοιδανισμού» (Παλαμάς, 1960 [1901.1], 63). Σε αυτά τα συμπραζόμενα θα πρέπει να υπογραμμίσουμε πως ο όρος «κοσμοπολιτικός νεοιδανισμός» αντλείται από τον Melchior de Vogüé.

αδιακρίτως η αγγλική, γερμανική και ρωσική λογοτεχνία. Απέναντι σε αυτήν τη θέση ο de Vogüé αντέταξε τη θεωρία του «κοσμοπολιτικού νεοϊδανισμού»²³¹ χρησιμοποιώντας το παράδειγμα του πεζογράφου D'Annunzio, για να στηρίξει την άποψη πως πρέπει κανείς να μιλά μάλλον για «αναγέννηση» του λατινικού πνεύματος μέσω των πνευματικών επιδράσεων του Βορρά παρά για ανάγκη «αντίδρασης».²³²

Με βάση τα παραπάνω μπορούμε να εξαγάγουμε με ασφάλεια το συμπέρασμα πως ο όρος «νεοϊδανισμός», που χρησιμοποιεί ο Παλαμάς την εποχή αυτή, αντλείται απευθείας από τη γαλλική κριτική. Η παρατήρηση αυτή μας επιτρέπει να κατανοήσουμε τη γεφύρωση της απόστασης μεταξύ του γερμανικού ιδεαλισμού και του «νεοϊδανισμού» των Γάλλων κριτικών που επιχειρεί ο Παλαμάς:

Εις μελέτην του περί του γάλλου ποιητού Αλφρέδρου Δε Βινύ ο επιφανής κριτικός Μελχιόρ Δε Βογκέ παρατηρεί ότι κοινόν αξίωμα κρατεί μεταξύ των ξένων, Γερμανών και Ρώσων: το αξίωμα τούτο είναι ότι οι Γάλλοι στερούνται ποιήσεως. [...] Ο Βογκέ εξηγεί ως εξής: «Οι δικοί μας, λέγει περί των πατρίδος του, οσάκις ψάλλουσι, γνωρίζουν ότι ψάλλουσιν ενώπιον ακροατών· κραυγάζουν, κλαίουν, δέονται, ρεμβάζουν δι'όλους». Κατά ταύτα, των γάλλων ποιητών κύριον γνώρισμα είναι η θεραπεία του κοινού, η κοινωνικότης. [...] Πολλά έτη προ του Βογκέ η κυρία Σταέλ εις το περίφημον περί «Γερμανίας» σύγγραμμά της την υπεροχήν των γερμανών ποιητών, εν συγκρίσει προς τους γάλλους, αποδίδει εις την πνευματικήν ανεξαρτησίαν και εις πρωτοτυπίαν την ατομικήν των πρώτων. Εις την Γερμανίαν, λέγει η Σταέλ, δεν υπάρχει καθωρισμένη καλαισθησία· τα πάντα ανεξάρτητα κατά την ατομικήν βούλησιν. [...] Την ακρίβειαν της γνώμης της γαλλίδος συγγραφέως λαμπρώς επικυρούσιν οι λόγοι του διασήμου φιλοσόφου Εγέλου εις

231 Πρβ. και το ακόλουθο απόσπασμα από το άρθρο «Η φαντασία και η πατρίς»: «Διά να περιορισθώ εις τον αιώνα τούτον, πατέρες της καλλιτεχνικής διανοήσεως ως ο Γκαίτε, ο Βίκτωρ Ουγκώ, ο Τολστόι, ο Δαννούτσιο [...], τυγχάνουσιν εν αυτώ και διαπρύσιοι κήρυκες της διεθνοποιήσεως της φαντασίας, και τα έργα των δέον να λογίζονται ως τέρματα ομού και ως αφετηρία της ενώσεως και της καρποφορίας παγκοσμίω, υπεράνω των πατρίδων, αλλά διά τας πατρίδας ουχ ήττον αγαθοποιών ιδεών» (Παλαμάς, 1970 [1899], 385).

232 «Je me félicite enfin, et c'est là que j'en voulais venir, d'être plus que jamais d'accord avec M. Jules Lemaître sur sa conclusion dernière. Il terminait son article en prophétisant une réaction imminente du génie latin. Sa prophétie est déjà plus qu'à demi accomplie, si je ne me trompe. Essayons de lui en apporter une preuve; avec cette restriction qu'il y a renaissance et non pas réaction contre le Nord. Hélas! on fait rarement un heureux complet. Nous sommes bien obligés de constater, par les aveux mêmes du porte-bannière de cette renaissance, que le plus latin des génies latins a été gravement influencé et foncièrement modifié par "les littératures du Nord"» (de Vogüé, 1895, 190).

την «Ποιητικήν» του· και ούτος την υπεροχήν της γερμανικής ποιήσεως αποδίδει εις τον υπερήφανον ατομισμόν των ποιητών της πατρίδος του· δεν ενδιαφέρονται διά το κοινόν, δεν φροντίζουν να είναι ευάρεστοι προς το κοινόν [...] εν μόνον επιδιώκουσι: το να εκφράζονται κατά την ιδιάζουσαν αυτών ατομικότητα. [...] Εν Γαλλία την καλαισθησίαν δεσμεύουσιν ωρισμένοι κανόνες· εις την Γερμανίαν, αναρχία πλήρης. (Παλαμάς, 1972 [1900], 168)

Διόλου τυχαία το αφηγηρικό σημείο του Παλαμά στο παραπάνω άρθρο, προκειμένου να υπογραμμίσει την «αντικοινωνικότητα» και συνεπώς την υψηλή καλλιτεχνική αξία των πνευματικών προϊόντων του “γερμανικού πνεύματος”, είναι ο de Vogüé, τις απόψεις του οποίου περί υπεροχής του “γερμανικού πνεύματος” εντάσσει σε μια μακρά παράδοση που περιλαμβάνει την Ποιητική του Hegel και στην κορυφή της οποίας τοποθετεί την Madame de Staël και το «Περί Γερμανίας» σύγγραμμά της.

Η υιοθέτηση της άποψης για την ύπαρξη συγκεκριμένων εθνικών «χαρακτηριστικών» που επηρεάζουν τον χαρακτήρα της ποίησης, όπως προκύπτει και από τα παραπάνω άρθρα του Παλαμά, δεν οδηγεί, όπως ορθά έχει θέσει το ζήτημα ο Μαυρέλος, σε «εθνοκεντρικούς εγκλεισμούς», αλλά αντίθετα σε «κοσμοπολίτικα ανοίγματα», μέσω της συγκριτολογικής προοπτικής που αναδεικνύει τις γόνιμες πολιτισμικές ανταλλάγες και οδηγεί στην κατά Παλαμά «διεθνοποίησιν της φαντασίας».²³³ Στα συμφραζόμενα αυτά είναι πολύ σημαντική η διαπίστωση πως η ιδέα για την «ανακαίνιση του νεολατινικού πνεύματος διά των γερμανικών ιδεών», που εξέφρασε ο ποιητής ήδη το 1895 στο άρθρο «Η σαφήνεια και η ασάφεια», υποδεικνύει την επιρροή του γερμανικού ιδεαλισμού στη διαμόρφωση της συμβολιστικής θεωρίας υπό το πρίσμα του «κοσμοπολιτικού νεοϊδανισμού», που βρίσκεται στον πυρήνα της συγκριτολογικής θεωρίας του de Vogüé. Στη σύνδεση της αριστοκρατικής αισθητικής αντίληψης, που έως τώρα θεωρούσε χαρακτηριστικό του “γερμανικού πνεύματος”, με τον γαλλικό συμβολισμό προβαίνει ο ποιητής στο τρόπον τινά συμπληρωματικό, αν όχι διορθωτικό, προς τα παραπάνω άρθρο του με

233 Μαυρέλος, 2005. Πρβ. το άρθρο του Παλαμά «Η φαντασία και η πατρίς»: «Σήμερον ο νατουραλισμός και αύριον ο συμβολισμός!» Ακούω γύρω μου ψιθύρους χλευασμού και ανησυχίας και θλίψεως. Κι εγώ ανακράζω: Καλώς ήλθατε, καλώς να έλθετε, νατουραλισμοί, συμβολισμοί, ιψενογερμανισμοί, και από βορρά και μεσημβρίας, από ανατολής και δύσεως, όλοι οι εις ισμοί σεισμοί, από τους οποίους αν ανατινάσσονται και συντρίβονται ή εξαφανίζονται τα παλαιά εδάφη, νέα νήσοι και νέα στερεά του πνεύματος αναδύονται και θάλλουσιν. Άλλως τε ο νατουραλισμός δεν υπήρξε μεμονωμένη τις εμφάνισις, αλλά πνευματικής κινήσεως φαινόμενον πανευρωπαϊκόν [...]. Καλώς να έλθη ο συμβολισμός, υπερτέρα της τέχνης αντίληψις, νέα και παλαιά εν ταυτώ, αείζωος πνοή ανά τον σκεπτόμενον πολιτισμόν, αν δι' αυτής η ποίησις ημών προώρῃσται ν' αναπτρωθή, από των κλωβών και των λαχάνοκηπων, προς δυσπρόσιτους κορυφάς. Ο γερμανισμός, αρχομένου του αιώνος τούτου, ανεβάπτισεν εις ύδατα ζωής την ανθρωπινην φαντασίαν» (Παλαμάς 1970 [1899], 388).

τίτλο «Οι κοινωνικοί Γάλλοι», που δημοσιεύεται στο επόμενο μόλις τεύχος του εντύπου *Το Περιοδικόν μας*:

Στο περασμένο άρθρο έφερ' αποκλειστικά τα παραδείγματα από τους κορυφαίους της Αγγλογερμανικής Τέχνης. Στο σημερινό τους κορυφαίους αυτούς θα τους διαλέξω από τη γαλλική λογοτεχνία· και θα ιδούμε τότε πως οι φημισμένοι «κοινωνικότατοι» Γάλλοι ξεπερνούν συχνά πυκνά στη μισόκοσμη αγριότητα τους πλέον μισάνθρωπους και τους πλέον καταφρονητικούς από τους ξένους ομοτέχνους τους [...]

Από την ποίηση του Βωδελαιρ, την ακατανόητη στους αμυήτους, πήρην εδώ και είκοσι χρόνια το σύνθημα η ποιητική τέχνη των συμβολιστών, μέσα στους οποίους υπάρχουν αναγνωρισμένης και τρανής αξίας τεχνίτες, όσο κι αν τρέχη τώρα καθένας τους δρόμο δικό του και διαφορετικό. Το λόγο του Κητς «η φαντασία μου είναι μοναστήρι, και του μοναστηριού εγώ είμαι ο καλόγερος», μου φέρνει στο νου η νεωτάτη ποιητική σχολή των Γάλλων, ζωντανή διαμαρτύρηση κατά της κοσμικής τυρανίας και άρνηση μεγαλόφωνη της θεωρίας που θέλει τους Γάλλους κοινωνικότατους. Απλώς περιορίζομαι να σημειώσω σήμερα τρία, τα σημαντικότερα, ονόματα της νέας γαλλικής λογοτεχνίας τ' όνομα του Ρενιέ, του Ουγκώ σα να ειπούμε του συμβολισμού, όταν χτυπάει την ανόητη αξίωση των ντελιτάντηδων του κόσμου να κρίνουν έργο θαυμαστόν όσο και σκοτεινό, σαν εκείνο του Μαλλαρμέ-τ' όνομα του Μωρέας [...] όταν περήφανα χαρακτηρίζει μέσα στους στίχους του την τέχνη του «καλοδουλεμένη και βδελυχή στο χυδαίο πλήθος» τ' όνομα του Ρεμού δε Γκουρμόν, του Σαιντμπέβ της νέας τέχνης, όταν σοφά αποφαινεται πως η τέχνη είναι χάρισμα εξαιρετικό για τους εξαιρετικούς. (Παλαμάς, 1972 [1900.1], 182)

Στο παραπάνω απόσπασμα απηχείται η θέση των Γάλλων κριτικών από τον Brunetiere μέχρι τον de Vogüé που αναγνώρισαν την ευεργετική επίδραση του πνεύματος του Βορρά στη γαλλική ποίηση στο πλαίσιο της πριμοδότησης του πνευματικού “κοσμοπολιτισμού”. Σε αυτό το πλαίσιο λίγο πριν την έκδοση της *Τέχνης*²³⁴ ο Παλαμάς καλωσορίζει τον «γερμανισμό» και την ευεργετική επίδρασή του στο ανθρώπινο πνεύμα:

234 Βλ. Τίλιου-Αντωνίου, 1989.

Καλώς να έλθη ο συμβολισμός, υπερτέρα της τέχνης αντίληψις, νέα και παλαιά εν ταυτώ, αείζωος πνοή ανά τον σκεπτόμενον πολιτισμόν, αν δι' αυτής η ποίησις ημών προώρισται ν' αναπτρωθή, από των κλωβών και των λαχανόκηπων, προς δυσπρόσιτους κορυφάς. Ο γερμανισμός, αρχομένου του αιώνος τούτου, ανεβάπτισεν εις ύδατα ζωής την ανθρωπίνην φαντασίαν. (Παλαμάς, 1970 [1899], 388)

Διαφωτιστικά για τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνεται η κριτική της εποχής τη σχέση του γερμανικού ιδεαλισμού με τον “νεοϊδανισμό” και την ιδεαλιστική αντίληψη της τέχνης που χαρακτηρίζει τον γαλλικό συμβολισμό, λειτουργεί μια σχετική επισήμανση του Καμπύση στο άρθρο του που δημοσιεύεται στην *Τέχνη* το 1899 και είναι αφιερωμένο στον Stefan George. Σ' αυτό ο Καμπύσης έχοντας ως παράδειγμα τον Γερμανό ποιητή περιγράφει την αναβίωση του συμβολισμού στη γερμανική ποίηση της εποχής του βάσει των πολιτισμικών ανταλλαγών μεταξύ Γερμανίας και Γαλλίας, με την ιδεαλιστική θεώρηση της τέχνης να λειτουργεί περίπου ως αντιδάνειο:

Ο Γκεόργκε έζησε πολύν καιρό στα Παρίσια. Ότι επίδρασε πολύ στο πνεύμα του η νεώτερη τάση, η από το Βερλαίν ξεβγαλμένη, είναι πράγμα φανερό. Αλλά όπως θα μπορούσε κανείς να διακρίνει, πως η επίδραση των ρομαντικών της Γερμανίας έσπειρε στη Γαλλία το συνθετικό και το συμβολικό της ποίησης κ' έκαμε ώστε τους άμουσους και ρητορικούς στιχοπλόκους να διαδεχτούν ποιητάδες μουσικοί, έτσι αιστάνεται κανείς, πως ο Γκεόργκε ετάχτηκε ο διάδοχος στην πατρίδα του των μεγάλων λυρικών, που η πνευματική περιοχή τους είταν πια πληρωμένη και πως εχρειάζονταν γι' αυτό το βάφτισμά του στην πνευματική ανάβραση, που ο Βερλαίν άναψε (Καμπύσης 1972 [1899], 457).

Σε αυτά τα δεδομένα η θετική αποτίμηση της “σκοτεινότητας” υπό το πρίσμα της πριμοδότησης της ιδεαλιστικής θεώρησης της τέχνης οδήγησε τον Νιρβάνα το 1898 να ταχθεί υπέρ της παλαμικής ποίησης απαντώντας στην έρευνα του *Άστεως* σχετικά με τον «καλύτερο ποιητή μας», καθώς κατά την κρίση του ο Παλαμάς ανταποκρίνεται στην εικόνα του ποιητή «Ιεροφάντη του ενστίκτου, όχι εξηγούντα ή διδάσκοντα ή νουθετούντα, αλλ' οδηγούντα εις τους μυστικούς δρόμους του ονείρου»:

Αλλ' η τέχνη είνε αισθητικότης και ο όρος «σαφήνεια» εις την σφαίραν

αυτήν δεν σημαίνει απολύτως τίποτε, εκτός όταν σημαίνει πλατειασμόν, κοινοτοπίαν ή βαναυσότητα. Πρέπει όμως να γίνη διάκρισις της σκοτεινότητος της καλλιτεχνικής, από την σκοτεινότητα του αινίγματος, θα ήτο δε αστείον να ζητή κανείς μίαν λύσιν από ένα ποίημα, όπως την ζητή από ένα αίνιγμα. [...] Και ενώ κανείς δεν ερωτά την λύσιν της ωραιότητος αυτής, ενώ ακόμη κανείς δεν ζητεί [...] από την μουσικήν τι θέλει να ειπή μία συμφωνία, αρκουμένου καθενός εις την ψυχικήν κατάστασιν, την οποίαν του γεννά το άκουσμα – όλοι ερωτούν τι θέλει να ειπή η «Ευλογία» του Βωδελαίρ, η «Ηρωδιάς» του Μαλλαρμέ, το «Μεθυσμένον Καράβι» του Ριμπώ. Διά τους ολίγους όμως, οι οποίοι αισθάνονται τας καλλονάς της ποιήσεως αυτής, τα μνημονευθέντα ποιήματα είνε το «λιμπρέττο», το οποίον παρακολουθούν με τους οφθαλμούς, ενώ από τα διάμεσα των γραμμών αναβλύζουν αι μυστικά συμφωνία και οπίσω από τους στίχους αντηχούν αι υπερκόσμια χορωδία. (Νιρβάνας, 1898)

Ο Νιρβάνας εξασφαλίζοντας ξεχωριστή θέση στην «καλλιτεχνική σκοτεινότητα» και διαχωρίζοντάς την από τη «σκοτεινότητα του αινίγματος» θεωρεί πως η συμβολιστική ποίηση λειτουργεί όπως η μουσική εμπειρία, δηλαδή επιδρά άμεσα στο συναίσθημα και δεν επιδέχεται ερμηνείες. Ως εκ τούτου είναι προσβάσιμη μόνο σε εκείνους, τους «ολίγους», που είναι σε θέση να την κατανοήσουν εξαρχής.

Στη δική του απάντηση στην έρευνα του Άστεως ο Παλαμάς, πάντως, επιβεβαιώνοντας εμμέσως την κρίση του Νιρβάνα αρκέστηκε να δηλώσει την πίστη του «προς το ποιητικό εκείνο ιδεώδες», που εξέθεσε το 1892 στον Πρόλογο στα *Μάτια της Ψυχής μου* και κατά συνέπεια στη διακαλλιτεχνική αναλογία μεταξύ της ελευθερωμένης «συμβολικής» ποίησης και της «γερμανικής μουσικής». Την ίδια χρονιά ο Παλαμάς κρίνοντας την πρώτη ποιητική συλλογή του Κ. Χατζόπουλου *Τα τραγούδια της ερημιάς* ως την «λαμπράν επισφράγισι[ν] κανόνος τον οποίον εφαρμόζει από τινος η νέα Ελληνική ψυχή», συνοψίζει τα χαρακτηριστικά της σύγχρονής του ποίησης με άξονα το έργο «των πλείστων εκ των νέων ημών ποιητών, των εμφανισθέντων μετά το 1890»:

Συνείδησις των ορίων των διαχωριζόντων τους δύο κόσμους της πνευματικής ενεργείας: πεζογραφικήν ανάλυσιν και ποιητικήν σύνθεσιν. Αποφυγή της σύγχυσεως και καταπατήσεως των ορίων τούτων. Αποφυγή παντός ό,τι σχετίζει το έμμετρον προς έργον σχοινοτενές,

εκζητήσις του συγκεκριομένου και συνεπτυγμένου και ελλειψοειδούς και παντός προσεγγίζοντος τη φυσιογνωμίαν του δημώδους άσματος και ομοιάζοντος τα ποιήματα προς συντρίμματα μάλλον αγαμάτων ή προς αρτιμελή τοιαύτα. Προσπάθειαν προς απόδοσιν παντός του εντός ημών ονειρωδώς και αλγεινώς αορίστου και δυσκολοεκφράστου, διά τούτο δε και βαθύτερον συνταράσσοντας και ουσιωδέστερον ποιητικού. Αποφυγή της αφηρημένης και κενής φρασεολογίας. Πάσα φράσις και πάσα λέξις έτι εκλεκτός εικονική. Πλούτος λεκτικού, προτίμησις των συνθέτων [...] νέα κατασκευή τοιούτων, κυρίως εκ των επιτατικών και των ακρότητος δηλωτικών επιθέτων (οίον θεόρατα, χιονόανθα, χιλιόχρωμα, ολότρεμα, ολόανα, τρίσβαθα κτλ.), καθόσον επίτασις και ακρότης πάσα ποιήσις και τέχνη. [...] ελευθερωτέρα αλλά εν ταυτώ και αρμονικωτέρα χρήσις του μέτρου και των συνδυασμών αυτού. Ευρυτάτη αντίληψις του χαρακτήρος της ρίμας, άλλοτε μεν πλουσίας και σπανίας, άλλοτε δε, συνηθέστερον, κοινής και ατελούς. Ταύτα είναι, αν δεν απατώμαι, τα μάλλον ουσιώδη γνωρίσματα των πλείστων εκ των νέων ημών ποιητών, των εμφανισθέντων μετά το 1890. (Παλαμάς, 1970 [1898.1], 225-226)

Η παράθεση των παραπάνω ποιητολογικών γνωρισμάτων αποτελεί στην πραγματικότητα ως ένα βαθμό απλουστευτική σύνοψη του συμβολιστικού προγράμματος: επίτευξη ενός «ποιητικού» με την έννοια του υποβλητικού και όχι περιγραφικού, αναπαραστατικού ή αναλυτικού λόγου («ποιητική σύνθεση» και όχι «πεζογραφική ανάλυση») μέσω της χρήσης «δύσκολης» γλώσσας, που θα αποφεύγει τις ρομαντικές ρητορείες αλλά όχι και τους νεολογισμούς, διευκολύνοντας την απόδοση βαθύτερων και ρευστών συναισθημάτων σε μια αντίστοιχη ποιητική μορφή που δε θα υποτάσσεται σε αυστηρούς μετρικούς κανόνες. Η ανάγκη δημιουργίας αυτής της νέας ποιητικής γλώσσας, που κατά τον Παλαμά έκανε την εμφάνισή της γύρω στα 1890, συνοδεύτηκε και στο ελληνικό παράδειγμα, όπως διαπιστώσαμε, από την αντίστοιχη ανάγκη δημιουργίας νέων λογοτεχνικών μορφών και της επίτευξης μιας διαφορετικής μουσικότητας, που θα διευκόλυνε την έκφραση της ποικιλίας των συναισθημάτων. Υπό αυτό το πρίσμα η φράση του Παλαμά στο ίδιο άρθρο ότι «εις τα ωραία γράμματα τα όρια της ποιήσεως μεταξύ εμμέτρου και πεζού λόγου τείνουν να εξαλειφθούν, και συνεχώς εναλλάσσουν και συνταυτίζονται» (αυτ., 218) αποκαλύπτει την κυρίαρχη όψη του «μουσικο αιτήματος» της νεοελληνικής λογοτεχνίας, όπου δεσπόζει το ζήτημα της

ρευστότητας των ορίων μεταξύ ποίησης και πεζογραφίας και της εγκατάλειψης των παραδοσιακών λογοτεχνικών μορφών.

Όπως έγινε εμφανές από την υπεράσπιση της «σκοτεινότητας» σε έναν ικανό αριθμό άρθρων του Παλαμά, ο ποιητής αποδέχεται ως έναν βαθμό την «άτακτη» μουσικότητα που προκύπτει από την εγκατάλειψη του παραδοσιακού έμμετρου στίχου, καθώς αφομοιώνει στον αισθητικό του λόγο τις συμβολιστικές επιδράσεις και την ιδεαλιστική θεώρηση που αποδεσμεύει οριστικά την τέχνη από το καθήκον της τέρψης του κοινού. Με δεδομένη τη σύνδεση της αριστοκρατικής αντίληψης, που διαπνέει τον αισθητικό λόγο του Παλαμά καθ' όλη τη διάρκεια της δεκαετίας αυτής, με το αίτημα της αποδέσμευσης της τέχνης από τους κανόνες, που βρίσκει το διακαλλιτεχνικό του ανάλογο στη «γερμανική μουσική», μπορούμε να επιβεβαιώσουμε την υπόθεση που θέσαμε ήδη στην αρχή αυτού του κεφαλαίου: την επέκταση του στοιχείου της «ποίησης» και εκτός των ορίων της έμμετρης ποίησης. Η στάση αυτή του ποιητή συνιστά, όπως έχει επαρκώς αποδείξει η Κατσιγιάννη, τροποποίηση της παγιωμένης αντίληψης της σύγχρονης κριτικής, που εμφανίζει τον Παλαμά «υπέρμαχο αποκλειστικά της έμμετρης ποίησης» (Κατσιγιάννη, 2001, 142). Στο άρθρο του για τα *Ρόδα και Μήλα* του Ψυχάρη, που δημοσιεύεται στο *Νουμά* το 1900, ο Παλαμάς δίνει έναν αρκετά σαφή ορισμό της «ποιητικής πεζογραφίας»:

[...] και ο πεζογράφος μέσα στον κύκλο της δημιουργικής Φαντασίας, σημαίνει πάντα ποιητής [...] Για το νου που βλέπει κάτι τι και το εκφράζει γκαρδιακά και ωραία σε όποια μορφή, δεν υπάρχει, καλά καλά πεζός λόγος, μα πάντα στίχος χωρίς ρίμα και χωρίς μέτρο κανονικό [...] κάθε φορά που προσπαθείς να πλάσης κάτι τι, ω λογογράφε, ο λόγος σου, θέλεις δε θέλεις γίνεται στίχος. (Παλαμάς, 1972 [1900.3], 221)

Στο εκτενές άρθρο του «Το μυθιστόρημα της ελληνικής ψυχής», που δημοσιεύεται στην *Τέχνη* και είναι αφιερωμένο και πάλι στον Ψυχάρη, ο Παλαμάς, για να περιγράψει τη μορφή και ακολούθως την εντύπωση που προκαλεί ένα «ποιητικό» πεζογράφημα, όπως εν προκειμένω θεωρεί το *Όνειρο του Γιαννίρη*, καταφεύγει και πάλι στη διακαλλιτεχνική αναλογία με τη «γερμανότροπη μουσική».

Ρυθμοί δυσκολοσυμβίβαστοι, ήχοι δυσκολοταίριαστοι· κάποια μουσική, αν όχι με φάλτσα, αλλά με ντισονάντσες περισσές, πολυόργανη, γερμανότροπη, που χτυπάει κακά στ' αυτιά των ερωμένων της Ιταλικής καντάδας. Το ακατάστατον αυτό και το ακλάδευτο και το ακόλαστο των

ιδεών και των μορφών κάνει το έργο του κ. Ψυχάρη δυσκολοχώνευτο κ' ενοχλητό σε όσους έχουν κλασική αντίληψη της τέχνης και το μυθιστόρημα δεν το θέλουν παρά σύμμετρο και κανονικό [...] Γιατί υπάρχουν συγγραφείς και τεχνίτες – προ πάντων στα γερμανικά φύλα – που έπλασαν αριστουργήματα με τον αντίθετο κανόνα του να τ' ανακατώνουν και να παραδιάζουν όλα της ζωής· φτάνει να φέρω για παράδειγμα το Σαίξπηρ [...] κ' επί των ημερών μας τα μυθιστορήματα του μεγάλου Τολστόι. (Παλαμάς, 1960 [1899], 132-133)

Ο στόχος του Παλαμά δεν είναι η υποτίμηση της πεζογραφίας αλλά η κατάδειξη της αναγκαιότητας διατήρησης του ποιητικού στοιχείου ακόμα και σε ένα λογοτεχνικό έργο «χωρίς ρίμα και χωρίς μέτρο κανονικό». ²³⁵ Στην πραγματικότητα βέβαια ό,τι επικροτεί ο Παλαμάς στην «ποιητική πεζογραφία» είναι ο “εξευγενισμός” του πεζού λόγου μέσω της ποίησης, την οποία ταυτίζει με «κάθε τι περίπλοκο και ονειρευτό και δυσκολοέκφραστο» επαναλαμβάνοντας τη διευρυμένη αντίληψη σχετικά με τη σημασία του όρου που διαπιστώσαμε έως τώρα. Η ορθή ωστόσο παρατήρηση της Κατσιγιάννη πως στις θέσεις του Παλαμά περί συγχώνευσης ποίησης και πεζογραφίας υπάρχει ένας απαράβατος όρος, δηλαδή, «η πεζογραφία να τείνει πάντα προς την ποίηση [...] αφού η ποίηση υπερέχει του πεζού λόγου» (Κατσιγιάννη, 2001, 99) αναδεικνύει και το όριο στην έκταση της ενασχόλησης του Παλαμά με το “μουσικό αίτημα” της πεζογραφίας. Η αντίληψη της υπεροχής της ποίησης έναντι της πεζογραφίας αποτυπώνεται ευδιάκριτα στη δυσπιστία του ποιητή απέναντι στο πεζό ποίημα, αφού η μετρική αποδιοργάνωση του στίχου, που συνεχώς κερδίζει έδαφος και στο ελληνικό πνευματικό πεδίο

235 Αυτή η αντίληψη του επιτρέπει έτσι να καλωσορίσει την «ποιητική» πεζογραφία του Επισκοπόπουλου, θεωρώντας πως αυτή επιτυγχάνει ό,τι και η απελευθερωμένη από τους αυστηρούς μετρικούς κανόνες ποίηση: «[...] Ύστερ' από τις πρώτες άθλιες ιστορίες των ψευδορρωμαντισμών και των χοντροκομμένων περιπετειών, ο κ. Επισκοπόπουλος έστησεν, αρχίζοντας από το «Ut dièse mineur», αν όχι με την τελειότητα της ωρμασμένης τέχνης, αλλά με τη λάμψη όλης της ριζοσπαστικής νεότητας, έστησε στη μέση το διήγημα που, αντίθετα προς το κοινωνικό, θα ημπορούσαμε ποιητικό να το πούμε:[...] συστηματικώτερα και αποκλειστικώτερ' από άλλους ο κ. Επισκοπόπουλος ξαλάφρωσε το διήγημα από τα φορτώματα των λαογραφικών και τοπικών καθέκαστα, από τις πεζότητες του ανεκδότου, από τα κλισέ των λεγομένων τύπων, από όλες τις απλότητες και τις καθαρότητες της πεζογραφίας, και ζωγράφισεν –όχι ζωγράφισεν– γοργοάστραψε, με το διήγημα, όχι τη σάρκα, αλλά την ψυχή του κόσμου· όχι του κόσμου, αλλά κάποιου δικού του κόσμου, μαζί πλασμένου από κάποια σκληρή πραγματικότητα και από κάποια «ασύλληπτα ιδανικά», από κάθε τι περίπλοκο και άρρωστο και ονειρευτό και ξεχωριστό και ασυνήθιστο και δυσκολοέκφραστο, και παραμέρισε την τοπιογραφία κ' έδωκε πλέον ευρύχωρη θέση στη μουσική μονωδία, κι άλλαξεν, έτσι, τη δυνατή και πλαστική κ' εύρωστη πρόζα με την πλέον κυματιστή και πολυκίνητη και λιγοθυμισμένη ποίηση» (Παλαμάς, 1960 [1899.1], 409-410). Ενδεικτικός προς αυτήν την κατεύθυνση είναι ο χαρακτηρισμός που ο Παλαμάς αποδίδει το 1901 στον D'Annunzio: «Ποιητής, άπλωσε τον λυρισμό και σ' εκείνα τα είδη του λόγου που επιστημονικές και ηθικολογικές επιρροές τα είχαν υπέρμετρα ρίξει στην πεζογραφική την ανάλυση και στην εμπειρία. Θέλω να πω για το δράμα και το μυθιστόρημα» (Παλαμάς, 1960 [1901], 198).

οδηγώντας προοδευτικά στο πεζό ποίημα, ενέχει κατά τον Παλαμά τον κίνδυνο της “παραμόρφωσης” της ποίησης.²³⁶

**Το Gesamtkunstwerk και το “ύφος της Παρακμής”:
από τον E.T.A. Hoffmann στον D’Annunzio**

Σε σχέση με το όριο αυτό στην παλαμική αποδοχή της συγχώνευσης των λογοτεχνικών ειδών πρέπει να αποτιμηθεί η προσφορά του Νικόλαου Επισκοπόπουλου, του μοναδικού κριτικού που την εποχή αυτή προσέγγισε θεωρητικά το ζήτημα της μείξης των λογοτεχνικών ειδών θέτοντας στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος την πεζογραφία. Οι σχετικά πρόσφατες μελέτες του Αθανασόπουλου και κυρίως του Μαυρέλου ανέδειξαν αυτήν την καθοριστική συμβολή του κριτικού Επισκοπόπουλου στην εξέλιξη του “μουσικού αιτήματος” της νεοελληνικής πεζογραφίας. Η πρόσφατη μάλιστα έκδοση από τον τελευταίο μελετητή επιλεγμένων κριτικών κειμένων του Επισκοπόπουλου από το *Άστυ* και το *Νέον Άστυ* (Επισκοπόπουλος, 2011) αναδεικνύει τη θέση του Επισκοπόπουλου στην ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας σε συνάρτηση με τις πρώτες εκφάνσεις του νεοελληνικού συμβολισμού, όπου κατά τον Μαυρέλο καθίσταται εμφανές πως «υιοθετεί τη διεύρυνση που πιστεύει ότι επέβαλε στη λογοτεχνία η στροφή προς τον ρυθμικό λόγο μετά την εμφάνιση του συμβολισμού» (Μαυρέλος, 2002, 20), ένας «ρυθμικός λόγος» ωστόσο, που όπως διαπιστώσαμε χαρακτηρίζεται από πολυμορφία και απουσία μέτρου, εφόσον πηγάζει από τη διάθεση των συμβολιστών για την “απορρύθμιση” των παραδομένων μορφών. Σε αντίθεση έτσι με τον αμφίθυμο Παλαμά που παρά τις παραχωρήσεις του προς την πεζογραφία, δεν έπαψε ποτέ να θεωρεί πως η ποίηση «δυσκόλως προσοικειώνεται τα πεζογραφικά στοιχεία χωρίς να διατρέξει κίνδυνον να παραμορφωθεί» (Παλαμάς, 1972 [1893], 245), ο Επισκοπόπουλος έθεσε στην αφετηρία και το επίκεντρο των αισθητικών προβληματισμών του την πεζογραφία θεωρώντας πως είναι η ποίηση εκείνη που πρέπει να τείνει προς τον πεζό λόγο προκειμένου να ανανεωθεί εμπλουτίζοντας τους ρυθμούς της.²³⁷ Ως προς την ανάδειξη της σημαντικής συμβολής του Επισκοπόπουλου στην εξέλιξη του αιτήματος “μουσικοποίησης” της λογοτεχνίας, είναι διαφωτιστικό το ακόλουθο παράθεμα:

236 Βλ. Γκρέκου, 2000, 116 και Κατσιγιάννη, 2001, 140 κ.εξ. Πρβ. Γαραντούδης, 2005, 59. Σύμφωνα με το πόρισμα της μελέτης της Κατσιγιάννη, ο Παλαμάς ακολουθώντας το ρεύμα της εποχής συνέθεσε έντεκα πεζά ποιήματα κατά το διάστημα 1899-1903. Ωστόσο «φαίνεται ότι αποκήρυξε σιωπηρώς τα λίγα πεζά ποιήματα που έγραψε, αφού δεν τα περιέλαβε σε κανένα από τα ποιητικά του βιβλία» (Κατσιγιάννη, 2001, 145).

237 Όπως τονίζει ο Μαυρέλος, για τον Επισκοπόπουλο η «νέα ποιητική» είναι δείγμα μιας εξέλιξης που στρέφεται προς τον πεζό λόγο μέσω του απεγκλωβισμού από «την στενοχωριαν του μέτρου και της ομοιοκαταληξίας» (Μαυρέλος, 2011, 45-47).

Η σχετική αφθονία των ποιημάτων είνε βέβαια δείγμα της κάπως πρωτογενούς καταστάσεως της φιλολογίας μας. Η ποίηση και ο ρυθμός είνε τα πρώτα πράγματα, τα οποία ψελλίζουν οι λαοί, και αι πρώται μορφαί, αι οποίαι αναφαίνονται εις την διανοητικήν αφύπνισιν των εθνών. [...] Όταν εξελίσσοντο βραδύτερον αι φιλολογίαι, αι ιδέαι και αι σκέψεις, αποτινάσσονται και χειραφετούνται έξω του ζυγού των ρυθμών και των ομοιοκαταληξιών και ο ανθρώπινος λόγος πτερυγίζει περισσότερον ελευθερωμένος, εις το δράμα, εις το μυθιστόρημα, εις όλα τα είδη τα ευρύτερον και τα βραδύτερον ερχόμενα εις την εξέλιξιν [...]

Ο κ. Καμπύσης αιχμάλωτος της ιδέας, όπως και ο κ. Παλαμάς λαμβάνει όλας τας ελευθερίας με την μορφήν και προσπαθεί να δώση εις την ποίησιν όλην την ευρύτητα του πεζού λόγου. [...] Οι μαθηταί του κ. Παλαμά, όπως και ο κ. Παλαμάς, πράττουν υποθέτω, θανάσιμον αμάρτημα, θέλοντες να πτερυγίσουν υψηλά, να εξαρθούν εκείθεν της σκέψεως, να κατακτήσουν αιθέρα και ουρανόν. Εάν η ποίηση είνε ένα ψέλλισμα αισθηματικών, προορισμένον να ευφραίνη τα ώτα, τότε τα ποιήματα του κυρίου Στρατήγη είνε τα καλλίτερα. Δεν είμαι βέβαιος όμως ότι η ποίηση έχει αυτόν τον προορισμόν. (Επισκοπόπουλος, 2011 [1901.1], 772)

Ο Επισκοπόπουλος έχει πιθανότατα υπόψη του την ανισοσύλλαβη ποιητική σύνθεση του Παλαμά *Οι Χαιρετισμοί της Ηλιογέννητης*, που αποτελεί την πρώτη ολοκληρωμένη εφαρμογή του ελευθερωμένου στίχου στην ελληνική ποίηση,²³⁸ αλλά και ορισμένα ποιήματα του Καμπύση σε πεζό στίχο. Ο Επισκοπόπουλος ωστόσο ερμηνεύει «τας ελευθερίας με την μορφήν» ως μετατόπιση του κέντρου βάρους από την ποίηση, που συνιστά άλλωστε κατά τον νεαρό κριτικό «πρωτογενή κατάσταση» του πνεύματος, στην πεζογραφία. Η φράση-κλειδί «να δώση εις την ποίησιν όλην την ευρύτητα του πεζού λόγου» συνοψίζει μια διαφορετική ερμηνεία του νεοελληνικού αιτήματος της κατάλυσης των ειδολογικών ορίων και της σύζευξης ποίησης και πεζογραφίας θέτοντας στο επίκεντρο αυτή τη φορά όχι την ποίηση αλλά την πεζογραφία αφού, κατά τον Επισκοπόπουλο, το αίτημα της εγκατάλειψης του μέτρου και της ομοιοκαταληξίας δεν εκφράζει τίποτε άλλο παρά μια σαφή τάση της ποίησης να πλησιάσει τον πεζό λόγο. Η προσφορά του αναδεικνύεται καλύτερα αν λάβουμε υπόψη την παρατήρηση της Κατσιγιάννη, πως «στην Ελλάδα, όπως και στη Γαλλία, η πρώτη αποφασιστική αντίδραση προς τα αυστηρά μετρικά σχήματα παρουσιάζεται με τη διαμόρφωση του

238 Βλ. Κατσιγιάννη, 1987, 171.

πεζού ποιήματος» (Κατσιγιάννη, 1987, 168-169). Πράγματι ο Επισκοπόπουλος υπήρξε ο πρώτος που το 1894 επιχείρησε τη μετάφραση ορισμένων πεζών ποιημάτων του Turgenev (*Το Άστυ*, 7.1.94), ενώ τον επόμενο χρόνο μεταφράζοντας τα *Petits poèmes en prose* του Baudelaire καθιερώθηκε ως ο εισηγητής του μοντέρνου γαλλικού πεζού ποιήματος στα ελληνικά.

Το μεικτό είδος του πεζού ποιήματος αποτελεί το κατ' εξοχήν παράδειγμα, όπου απαντώνται οι δύο όψεις του “μουσικού αιτήματος” που συνοψίζεται στη «διττή αρχή», στην οποία βασίζεται το πεζό ποίημα, δηλαδή στο γεγονός, όπως σημειώνει η Κατσιγιάννη, πως «δανείζεται τα εκφραστικά του μέσα από την πρόζα απορρίπτοντας κάθε μετρική σύμβαση, ενώ ταυτόχρονα στην κατασκευή του διεκδικεί μια ποιητική υπόσταση» (Κατσιγιάννη, 1987, 167). Στο επίκεντρο τίθεται βεβαίως η πολυσχολιασμένη ρήση του Baudelaire, πως με τα *Petits poèmes en prose* θέλησε να δημιουργήσει «το θαύμα μιας ποιητικής πρόζας, μουσικής χωρίς μέτρο ή ρίμα, αρκετά εύκαμπτης και αρκετά ευμετάβλητης, ώστε να μπορεί να αποτυπώσει τα λυρικά κινήματα της ψυχής, τους κυματισμούς της ονειροφαντασίας, τα τραντάγματα της συνείδησης» (Baudelaire, 1961, 275-276). Η απόφαση του Baudelaire να αποδεσμεύσει εντελώς την ποίηση από το μέτρο και την ομοιοκαταληξία μέσω της σύγκλισης με την πρόζα, επέτρεψε τη δημιουργία μιας εντελώς νέας ποιητικής αρμονίας, ενός είδους μουσικότητας, που στα αυτιά των συγχρόνων του ήχησε κάποτε σαν “παραφωνία”, με τρόπο δηλαδή ανάλογο με εκείνον που ο Wagner θέλησε να ανανεώσει τη μουσική μέσω της εισαγωγής στη μελωδία δυσαρμονικών μουσικών φθόγγων. Με τον τρόπο αυτό ο Baudelaire στάθηκε ο αδιαμφισβήτητος πρόδρομος των συμβολιστών ποιητών που έκαναν την εμφάνισή τους γύρω στο 1880 και αναζήτησαν στην ποίηση μιαν «αταξία σοφά κατευθυνόμενη», όπως διαπιστώσαμε και παραπάνω. Ταυτόχρονα, όπως παρατηρεί η Κατσιγιάννη, το πεζό ποίημα αποτελεί το πρώτο στάδιο προς την εισχώρηση του «πεζόμορφου λυρισμού και στα άλλα λογοτεχνικά είδη», όπως στο διήγημα και στο μυθιστόρημα, αφού κάποτε «η ανάγκη για μια ποιητικότητα απαλλαγμένη από μετρικούς περιορισμούς δεν μπορούσε να ικανοποιηθεί ούτε και από τα πλατιά πλαίσια του πεζού ποιήματος» (Κατσιγιάννη, 1987, 170-171).²³⁹ Ιδωμένη από τη σκοπιά της πεζογραφίας, η προσφορά του Baudelaire αποκτά ειδικό βάρος, καθώς μέσω των πεζών ποιημάτων του αλλά και του ορισμού που κατέθεσε, καθόρισε ένα συγκεκριμένο είδος πεζογραφίας ή «μοντέλο γραφής»,²⁴⁰

239 Στο ίδιο πλαίσιο εντάσσεται και η παρατήρηση του Σιαφλέκη σχετικά με την ποιητολογική συνάφεια μεταξύ πεζού ποιήματος και διηγήματος: «το πεζόμορφο ποίημα διατηρεί αφενός την ποιητικότητα του ποιήματος κι αφετέρου υιοθετεί την αφηγηματικότητα της σύντομης μορφής που είναι το διήγημα» (Σιαφλέκης, 2009, 131).

240 Βλ. Weir, 1996, 89.

έναν νέο τρόπο πεζογραφικής καλλιτεχνικής έκφρασης, που συνοψίζεται στον όρο «ποιητική, μουσική πρόζα». Το αίτημα δημιουργίας μιας “ποιητικότερης” και συνθετότερης πρόζας, η οποία στοχεύει στην έκφραση της πολυπλοκότητας που χαρακτηρίζει τη “μοντέρνα ευαισθησία”, δικαίως έχει αναγνωριστεί από τη σύγχρονη κριτική ως το πρώτο στάδιο στην καλλιέργεια της “μουσικοποιημένης” πεζογραφίας.²⁴¹ Η υποδοχή του μπωντλερικού πεζού ποιήματος το 1895 μέσω των μεταφράσεων του Επισκοπόπουλου θα μπορούσε ακολούθως να θεωρηθεί ως σημείο καμπής για το “μουσικό αίτημα” της νεοελληνικής πεζογραφίας, καθώς με αυτό εισάγεται μια εντελώς μοντέρνα αντίληψη της λογοτεχνικής έκφρασης, τέτοια που καθιστά δυσδιάκριτα τα όρια μεταξύ των ειδών. Με βάση τα παραπάνω δεν πρέπει να προκαλεί εντύπωση πως ο μεγαλύτερος θιασώτης της «ποιητικής πεζογραφίας» κατά την εποχή αυτή τόσο σε επίπεδο θεωρίας όσο και πράξης δεν ήταν άλλος από τον Επισκοπόπουλο.

Τον Απρίλιο του 1894 με αφορμή την παρισινή παράσταση του ιψενικού δράματος *Bygmester Solness* και πριν ακόμα την καίρια παρέμβαση του Παλαμά στο πλαίσιο της ελληνικής συζήτησης περί «βορειομανίας», ο Επισκοπόπουλος υπογράμμισε τη συμπίεση του Νορβηγού δραματουργού με «το ρεύμα του μυστικισμού και των συμβόλων, το οποίο εισέρχεται νικηφόρο εις την νεωτέραν φιλολογίαν» (Επισκοπόπουλος 2011 [1894], 128). Λίγους μήνες αργότερα ακολούθησε η αναγγελία της «χρεωκοπίας της επιστήμης» από τον Brunetière και ο Επισκοπόπουλος μετέφερε εντελώς έγκαιρα στο ελληνικό κοινό τη συζήτηση που άνοιξε ο Γάλλος κριτικός με το άρθρο του στη *Revue des Deux-Mondes*:

Ολίγοι, βέβαια, αγνοούν την φιλολογικήν ζύμωσιν, η οποία τελείται τώρα εις την Ευρώπη και την δημιουργίαν νέας φιλολογικής θρησκείας, η οποία υποφώσκει εις την Γαλλίαν - εις την καρδίαν αυτής της όλης φιλολογικής κινήσεως. [...] Η επισήμως αναγγελθείσα τελευταίως υπό του Βρυνετιέρ «χρεωκοπία της επιστήμης», την οποία πολλοί παραδέχονται, συνεπαίρνει πιθανώς μαζί της και την φιλολογικήν σχολήν η οποία εξήλθεν από τα σπλάχνα της και αφήνει πεδίων ελεύθερον εις την νέαν μορφήν της ιδανιστικής τέχνης εις την αβάπτιστον ακόμη φιλολογίαν των ιδεών και του μυστικισμού, η οποία εδημιουργήθη κυρίως από την επίδρασιν των ξένων φιλολογιών. [...] «Δημιουργείται εις τας ημέρας μας έλεγεν ο Βογκέ εις το βιβλίον του περί

241 Βλ. Hutchinson, 2011, 117 κ. εξ.

του Ρωσικού μυθιστορήματος υπεράνω πάσης εθνικότητας εν πνεύμα πανευρωπαϊκόν, μία γενική βάσις αναπτύξεως και ιδεών και τάσεων, κοινών εις όλας τας ανεπτυγμένας φιλολογίας». (Επισκοπόπουλος 2011 [1895], 188)²⁴²

Η ταύτιση του συμβολισμού με το γενικότερο φιλοσοφικό και αισθητικό ρεύμα του «ιδανισμού»²⁴³ που επιχειρεί ο Επισκοπόπουλος καθίσταται σαφέστερη στο άρθρο του με τον χαρακτηριστικό τίτλο «Νέα Ζωή». Σε αυτό ο νεαρός κριτικός αποτυπώνει την ευεργετική επίδραση του ανορθολογισμού, που κατά την κρίση του αποτελεί κυρίως προϊόν του «Βορρά», στην αναγέννηση του ευρωπαϊκού πνεύματος:

Και η τέχνη, η ακολουθούσα κατά βήμα τας πνευματικές επαναστάσεις, η τέχνη αναγεννάται. Η ζωγραφική, η ποίησις, το θέατρον προπάντων ιδρύεται επί νέων βάσεων. [...] είνε πλέον η Ιδέα υπεράνω χαρακτήρων, υπεράνω συμβάντων, υπεράνω ατόμων. [...] Παντού η ίδια ζύμωσις. Εις την ζωγραφικήν, εις την ποίησιν, δεν είνε πλέον μορφαί απλαί· είνε το άγνωστον το σήμερον άγνωστον η ιδέα, η οποία δεσπόζει, κυριεύει. Και ο συμβολισμός, τον οποίον τόσον περιγελώμεν, δεν είνε άλλο παρά εν ψηλάφημα μία αναζήτησις εκείθεν του γνωστού εις νέα πλατεά ιδανικά [...]. (Επισκοπόπουλος 2011 [1895.5], 288-291)

Τα παραπάνω αποσπάσματα επιβεβαιώνουν τη θέση του Μαυρέλου σχετικά με τον καταλυτικό ρόλο που έπαιξαν οι κρίσεις και οι θέσεις των Brunetiere, Lemaître και de Vogüé στη διαμόρφωση των αισθητικών αντιλήψεων του Έλληνα κριτικού.²⁴⁴ Ακολούθως ο Επισκοπόπουλος, όπως και ο Παλαμάς την ίδια εποχή, ερμηνεύει στο πλαίσιο ενός ευεργετικού φιλολογικού κοσμοπολιτισμού²⁴⁵ την τάση της γαλλικής σκέψης να οικειοποιηθεί τη «φιλολογία των ιδεών και του μυστικισμού» που χαρακτηρίζει τους βόρειους λαούς, και ακολούθως υποστηρίζει σθεναρά την «κοσμοπολίτικη τάση των ξένων φιλολογιών» και την ροπή τους προς την «ιδανιστική τέχνη», ως το μοντέλο που θα έπρεπε να υιοθετήσουν και οι Έλληνες λογοτέχνες.

242 Πρβ. και το άρθρο του Μπόεμ «Το κοσμοπολίτικον πνεύμα» που δημοσιεύθηκε την ίδια εποχή στο *Περιοδικόν μας*: Δ. Χατζόπουλος, 1900.

243 Πρβ. τα άρθρα του που δημοσιεύονται στο *Άστυ* στις 14.1.1894 και 14.12.1895.

244 Μαυρέλος, 2011, 59.

245 Μαυρέλος, 2001, 357 κ. εξ. Πρβ. Μαυρέλος 2001.1, 101-106.

Στη νεκρολογία του για τον Émile Zola το 1902 ο Επισκοπόπουλος είχε ερμηνεύσει συμβολικά τον θάνατο του Γαλλου συγγραφέα ως την επισφράγιση του θανάτου μιας «εποχής, [...] ολοκλήρου σχολής και ολοκλήρου τεχνοτροπίας». Ο «μάλλον τελειωτικός και ολοκληρωτικότερος [θάνατος] του νατουραλισμού, του τελευταίου φιλολογικού ρεύματος του αιώνας» (Επισκοπόπουλος 2011 [1902.1], 73), καθώς δεν αποτέλεσε τίποτε άλλο παρά φυσικό επακόλουθο της «χρεωκοπίας της επιστήμης» και της ευρείας επίδρασης του «ιδανισμού» στα προϊόντα του πνεύματος, σήμανε ταυτόχρονα την αναγέννηση του μυθιστορηματικού είδους:

Έπρεπε προπάντων να σημειώση κανείς τον λιγγιώδη δρόμον τον οποίον εξετέλεσεν κατά την εκατονταετίαν αυτήν, την τεχνοτροπίαν, η οποία άρδην μετεβλήθη και προ πάντων τας νέας τάσεις αι οποίαι με τον Δ'Αννούντσιον, τον Φρανς και τους Σκανδιναυούς διηγηματογράφους πλησιάζουν το μυθιστόρημα προς την φιλοσοφίαν, το πλησιάζουν προς την ποίησιν, το πλησιάζουν προς την μουσικήν και προσπαθούν να το εκθέσουν ως συμπόσιον των αισθήσεων όλων. Ευτυχώς η ανάπτυξις αυτή ανήκει εις τον εικοστόν αιώνα [...]. (Επισκοπόπουλος, 2011, 1901, 742-743)

Η ρομαντικών καταβολών θεώρηση του μυθιστορήματος ως “υπερ-είδους”, που συμπεριλαμβάνει όλες τις μορφές της πνευματικής έκφρασης, στο κατώφλι του 20^{ου} αι. εξασφαλίζει, κατά τον Επισκοπόπουλο, ξανά στο μυθιστόρημα την κυρίαρχη θέση μεταξύ των λογοτεχνικών ειδών. Μετά τον «θάνατο του νατουραλισμού» το μυθιστόρημα, εφόσον αποδεσμεύεται από τους περιορισμούς της ρεαλιστικής αναπαράστασης και της επιστημονικής παρατήρησης, λαμβάνει μια διευρυμένη μορφή «καλύπτον και απορροφόν [sic] όλα τα άλλα είδη» (Επισκοπόπουλος, 2011 [1901], 735), καθώς αφομοιώνεται στον πεζό λόγο ο λυρισμός και η μουσικότητα. Υπό αυτό το πρίσμα η ανανέωση των λογοτεχνικών ειδών μέσω της «εισόδ[ου] της μουσικής και της ευρύτητος εις την ποίησιν και την πεζογραφίαν» αποτελεί το αποτέλεσμα της επιρροής του «ποιητικώτατου και φιλοσοφικώτατου Βορρά», όπως τουλάχιστον τον αφομοίωσε το γαλλικό πνεύμα του 19^{ου} αι.

Η αισθητική εξέλιξη που συνιστά η «νέα μορφή ιδανιστικής τέχνης» και οδηγεί στην καλλιέργεια της «φιλολογία[ς] των ιδεών και του μυστικισμού», αν και κατά τον Επισκοπόπουλο στην περίπτωση του ελληνικού παραδείγματος βρίσκεται σε εμβρυακό στάδιο, είναι εντούτοις ανιχνεύσιμη στην εγκατάλειψη της «πατριωτικής ποίησης» από τον Παλαμά αλλά και της «ξηράς αφήγησης» στην πεζογραφία. Η πρόοδος, που

παρατηρείται κατά τον Επισκοπόπουλο στη σύγχρονή του ελληνική λογοτεχνική παραγωγή και αντικατοπτρίζεται στη σταδιακή εγκατάλειψη της κανονιστικής αντιμετώπισης των ειδών, δηλώνεται εμφατικά στο άρθρο του με τον χαρακτηριστικό τίτλο «Αι νέαι μορφαί της ελληνικής φιλολογίας» δημοσιευμένο στο *Άστυ* το 1901. Ο Επισκοπόπουλος χαιρετίζοντας εμμέσως τη «μουσική επανάσταση», που την ίδια περίπου περίοδο σημείωσε ο Μπόέμ, προβαίνει στον δικό του ανάλογο απολογισμό της δεκαετίας που πέρασε:

Μια άλλη πρόδος αναμφισβήτητος της φιλολογίας μας, μία πρόδος λανθάνουσα, αλλά μολαταύτα πραγματική, είνε η είσοδος της τεχνοτροπίας και της μουσικής εις την γλώσσαν και την σύνθεσιν. Από τον καιρόν των πρώτων ατέχνων πρωτογενών ελληνικών διηγημάτων και ποιημάτων η πρόδος είνε ανυπολόγιστος. Εις ένα έκαστον των συγγραφέων ημπορεί κανείς να παρατηρήση την μεγάλην μουσικήν εξέλιξιν της φόρμας και των ιδεών. Εις τα πρώτα διηγήματα του κ. Καρκαβίτσα, τα ωραία μόνον εις την παρατήρησιν, δύναται να παραβάλλη κανείς ως αγνώριστα τα «Λόγια της Πλώρης», όπου τα πράγματα όλα είνε έμψυχα, όπου τα στοιχεία έχουν υπόστασιν συμβολικήν, [...] και όπου η ξηρά αφήγησις εξίχθη μέχρι της μουσικότητος εποποιία. Ο Παλαμάς από των πατριωτικών τραγουδιών εξίχθη μέχρι των «Ματιών της Ψυχής» και της «Ηλιογέννητης», ανακτόρων καλλονής και ευρυθμίας, όπου κρύπτονται οι μεγαλύτεροι της νοήσεως θησαυροί. Εις το έργον του Μαλακάση, του Επαχτίτη, του Βασιλικού, του Γρυπάρη, του Νιρβάνα προπάντων, η αυτή μεταβολή παρετηρήθη, η αυτή απολάκτισις της αρχαίας ποιητικής και της αρχαίας τεχνοτροπίας, η είσοδος η θριαμβευτική της μουσικής και της ευρύτητος εις την ποίησιν και την πεζογραφίαν. Και η γλώσσα επίσης συνησθάνθη την μουσικήν αυτήν επίδρασιν και έχομεν θαύματα εις το είδος αυτό της *ποιητικής πεζογραφίας*. [...]

Και φαίνεται ως αν το όνειρον, το οποίον ο Δ' Αννούντσιο συνέλαβεν, όταν έγγραφε τον «Θρίαμβον του Θανάτου», να είνε δηλαδή η γλώσσα και το ύφος ένα «έργον καλλονής και ποιήσεως» να επραγματοποιήθη, να έλαβε σάρκα και οστά εις την γεννωμένην φιλολογίαν μας. (Επισκοπόπουλος 2011 [1901.2] 798-805. Η έμφαση δική μου)

Ο παραλληλισμός της αισθητικής τάσης, που αντιπροσωπεύει «η ποιητική πεζογραφία» του D'Annunzio, με τα *Μάτια της Ψυχής μου*, με τις δύο ποιητικές συλλογές του Κ. Χατζόπουλου ή με τα *Λόγια της Πλώρης* του Καρκαβίτσα στο παραπάνω άρθρο γίνεται οπωσδήποτε κατάχρηστικά. Το γεγονός πως ο Επισκοπόπουλος χρησιμοποιεί το παράδειγμα του Ιταλού συγγραφέα, για να περιγράψει αναδρομικά τη “μουσική” στροφή της ελληνικής λογοτεχνικής παραγωγής είναι αποκαλυπτικό τόσο της εύρειας αποδοχής που γνώρισε το έργο του Ιταλού πεζογράφου, όσο και της λειτουργίας που επετέλεσε η υποδοχή της γαλλικής πρόσληψης της αισθητικής θεωρίας και ποιητικής του ντανουντσιακού μυθιστορήματος στην ενίσχυση της “μουσικής” τάσης της νεοελληνικής πεζογραφίας. Όπως θα επιχειρήσουμε να δείξουμε στην συνέχεια, ο Ιταλός ποιητής και πεζογράφος αποτελεί στα τέλη του 19^{ου} αι. το κατ’ εξοχήν πρότυπο για την επίτευξη μιας «ποιητικής πεζογραφίας», που στο ελληνικό παράδειγμα ισοδυναμούσε με την ολοκληρωτική αναγέννηση του είδους, όχι μόνο για τον νεαρό Επισκοπόπουλο, αλλά και για το σύνολο σχεδόν των Ελλήνων διανοουμένων που αυτή την εποχή δέχθηκαν την επιρροή των πνευματικών κινήματων της αισθητικής νεωτερικότητας.²⁴⁶ Το ποιητολογικό πρότυπο που συνιστά η «ποιητική πεζογραφία» του D'Annunzio για το ελληνικό παράδειγμα αποτελεί το αποκορύφωμα της εξέλιξης που είχε αρχίσει να διαμορφώνεται στο διήγημα και στον πυρήνα της οποίας τίθεται «η μουσική εξέλιξις της φόρμας και των ιδεών» ως κύρια έκφανση της «φιλολογίας των ιδεών και του μυστικισμού».

Υπό το πρίσμα αυτής της θεώρησης θα πρέπει να εξετάσουμε την καλλιέργεια της «ευρύτητας», που πριμοδοτεί στο παραπάνω απόσπασμα ο Επισκοπόπουλος ως κατ’ εξοχήν γνώρισμα αυτής της αναγκαίας αισθητικής εξέλιξης. Η ανάγκη εμπλουτισμού των εκφραστικών μέσων και των λογοτεχνικών μορφών οδηγεί, όπως διαπιστώσαμε εξετάζοντας και τον παλαμικό αισθητικό λόγο, στην αναγωγή της εκφραστικής και μορφικής “πολυπλοκότητας” κάποτε σε τεκμήριο της αισθητικής αξίας του λογοτεχνήματος και συνακόλουθα στην τοποθέτηση της εκφραστικής και μορφικής “απλότητας”, που προκαλεί την εύκολη συγκίνηση και απλώς «ευφραίνει τα ότα», στον αντίποδα της υψηλής καλλιτεχνικής αξίας.

Το αίτημα για την επίτευξη μιας “ποιητικότερης” και άρα “καλλιτεχνικότερης” πεζογραφίας σε αυτά τα συμφραζόμενα εξέφρασε από τους πρώτους ο Ξενόπουλος στο οργισμένο άρθρο που έγραψε το 1892 προς υπεράσπιση του Βιζυηνού με αφορμή τον εγκλεισμό του τελευταίου στο Δρομοκαΐτειο Ψυχιατρείο αποδοκιμάζοντας «τα ταπεινά και χαμαιζήλα του συρμού ηθογραφήματα, τα τόσον απειρότεχνα και ανιαρά»:

246 Ήδη στα μέσα της δεκαετίας του '90 ο Επισκοπόπουλος τοποθετεί τα «μάλλον μυστικιστικά έργα» του D'Annunzio στο αντιορθολογιστικό πλαίσιο ως «τα αναγκαία αποτελέσματα» των αρνήσεων του Κοντ και του Σπένσερ» (Επισκοπόπουλος, 2011 [1895.6], 291-295).

Δεν ηξεύρω ακόμη ποίαν ιδέαν καταδέχονται να έχωσι περί αυτού [του Βιζυηνού] οι κριτικοί και οι ερασιτέχναι όσοι λησμονούντες ότι ποίησις πεζή είνε και το διήγημα, τέχνη, ύψος ιδανικόν, εκθειάζουσι και μονονού θεωρούσιν ως προοίμια της εθνικής φιλολογικής αναγεννήσεως, τα ταπεινά και χαμαίζηλα του συρμού ηθογραφήματα, τα τόσον απειρότεχνα και ανιαρά. Αλλ' εγώ προς τον διηγηματογράφον Βιζυηνόν εσυνείθισα να τρέφω υπόληψιν όσσην και προς τον ποιητήν, αφ' ότου εις τας πεζάς του σελίδας ησθάνθην πολλάκις το ρίγος της συγκινήσεως εκείνης, την οποίαν μόνην η αληθής Τέχνη ηξεύρει να μεταδίδει. (Ξενόπουλος, 1892, 266)

Ένα ανάλογο «ρίγος συγκινήσεως» διέκρινε και ο Παλαμάς που αναφερόμενος στο «Μόνον της ζωής του ταξείδιον» υπογράμμισε πως «το διήγημα πτερυγίζει μέχρι των υψηλών σφαιρών της αγνής ποιήσεως» και οι ήρωές του αποτελούν «πλάσματα γερμανικής ευαισθησίας» (Παλαμάς, 1970 [1896], 161). Την ίδια χρονιά ο Επισκοπόπουλος σε άρθρο του με αφορμή τον θάνατο του Βιζυηνού συμπλήρωσε με μια καιρίας σημασίας παρατήρηση τις παραπάνω κρίσεις των Ξενόπουλου και Παλαμά ερμηνεύοντας την «παραφροσύνη του ποιητού» ως άρνηση του υλικού κόσμου και συνδέοντας την «ιδανιστική τέχνη» με την τρέλα. Υπερασπιζόμενος την ψυχική ασθένεια ως τον «ακάνθινο στέφανο με τον οποίον η μεγαλοφυία αποθεώνει τα τέκνα της τα εκλεκτά», τοποθέτησε τον Βιζυηνό δίπλα στους μεγάλους Ευρωπαίους εκπροσώπους της Παρακμής, «τον Μωπασσάν, [...] τον Βωδελαιρ» και τον άγνωστο ακόμη τότε στην Ελλάδα φιλόσοφο του «Ζαραθούστρα» [sic]. Με βάση τα παραπάνω, τα διηγήματα του Βιζυηνού ως προϊόντα του “ιδανισμού” και της “χρεωκοπίας της επιστήμης”, διεκδικούν κατά τον Επισκοπόπουλο μια ξεχωριστή θέση στο νεοελληνικό πνευματικό πεδίο:

Φαντασθείτε αυτόν βαπτίζοντα το πνεύμα του ως ουδείς άλλος Έλληνας εις τα νάματα τα υψηλά, αλλ' απελπιστικά της φιλοσοφίας του Καντίου και του Φίχτε, βλέποντα τον κόσμον υπό όψιν αλλοίαν, μούμενον εις τα υψίστας κατακτήσεις του πνεύματος. Τον άνθρωπον αυτόν τον ασθενή την φύσιν, έμπροσθεν του οποίου ηνοιχθησαν όλα τα ιδανικά. (Επισκοπόπουλος, 2011 [1896], 319-322)

Στον αντίποδα του διηγήματος που προκαλεί αυτό το «ρίγος συγκινήσεως» βρίσκεται το διήγημα που «λικνίζει τα ότα». Η φράση του Επισκοπόπουλου περιγράφει την απλοϊκή

συγκίνηση, θυμίζοντάς μας βεβαίως τη διακαλλιτεχνική αναλογία με το λαϊκό άσμα που είχε χρησιμοποιήσει ο Παλαμάς στον Πρόλογο στα *Μάτια της Ψυχής μου*. Το είδος αυτό της εντύπωσης χαρακτηρίζει κατά τον Επισκοπόπουλο τη «Μαζώχτρα» του Εφταλιώτη, για την οποία το 1900 ο νεαρός κριτικός επεσήμανε ακριβώς την «απλότητα», την «έλλειψη μέσων» και τη «μετριότητα συγκινήσεως» (Επισκοπόπουλος, 2011 [1900.1]), που χαρακτηρίζουν το διήγημα αλλά και γενικώς το λογοτεχνικό έργο του Εφταλιώτη. Τα χαρακτηριστικά αυτά, αν και δεν κατακρίνονται ρητά από τον Επισκοπόπουλο, αποτελούν εντούτοις δείγματα μιας μάλλον «αφελεστάτης», χωρίς καλλιτεχνικές αξιώσεις, πεζογραφίας, την οποία «δεν ημπορούν ν' αντιληφθούν οι εκνευρισμένοι από βιαιότερα, προκλητικότερα, πυρετωδέστερα και προσελκυστικότερα θεάματα», εκείνοι δηλαδή που θα συγκινούνταν και από τη «γερμανική μουσική», όπως είχε υπογραμμίσει ο Παλαμάς ήδη το 1892.

Το αίτημα των Ελλήνων διανοουμένων συνοψίζεται επομένως στην καλλιέργεια του «καλλιτεχνικού» διήγηματος και του είδους της συγκίνησης που θα ήταν το αποτέλεσμα της «δυσκολίας της έκφρασης», η οποία, όπως ορθά παρατηρεί ο Αθανασόπουλος, την εποχή αυτή «αποτελεί ένα αίτημα της πρόζας που είναι υφολογικό αλλά και νοηματικό» (Αθανασόπουλος, 2002, 33). Επιπλέον το αίτημα αυτό βρίσκεται σε συνάρτηση με τη θετική αποτίμηση της «σκοτεινότητας» και της «ασάφειας» στην ποίηση, που, όπως διαπιστώσαμε, εκδηλώνεται στα ελληνικά γράμματα με την υποδοχή της συμβολιστικής αισθητικής. Σε αυτό το πλαίσιο εντάσσεται το πρώτο άρθρο του Επισκοπόπουλου που δημοσιεύτηκε το 1893 στο *Άστρ* αφιερωμένο στο «σύγχρονο διήγημα». Το άρθρο του νεαρού κριτικού δεν αποτελεί τίποτε άλλο παρά ένα εγκώμιο στο «φανταστικό διήγημα», που κατά τον συντάκτη συνέβαλε στην «εξέλιξιν και τελειοποίησιν» του είδους προερχόμενο «εκ της νοσηράς, και προς ανεπίτευκτον πρωτοτυπίαν τάσεως της νεωτέρας φιλολογίας»:

Εις την βαθμιαίαν ταύτην εξέλιξιν και τελειοποίησιν του διηγήματος χωριστήν κατέλαβε θέσιν το φανταστικόν διήγημα, άγνωστον σχεδόν κατά τον παρελθόντα αιώνα, δύσκολον είδος, απαιτούν ιδιοφυΐαν ιδιαιτέραν, ως θέμα έχον τας αιθερίους ή φοβεράς χώρας του φανταστικού, το οποίον όλως διαφόρως εκαλλιέργησεν ο Χόφμαν, ο Πόου, ο Χάουτορν, οι ολίγοι, αλλά μεγάλοι δημιουργοί του. [...]
Όλους όμως τους υπερέβη με την πλουσίαν, την ανεξάντλητον φαντασίαν του, την ακριβή, την βαινουσάν μαθηματικώς, την ως κανόνα έχουσα την λογικήν, και με την περιγραφήν του την επιμελημένην ο Πόου [...]

ο κατέχων εις ύψιστον βαθμόν το δώρον της φρίκης και του φόβου, ο ενσπείρων εις τον νουν μας την αμφιβολίαν, με την ακριβειάν του τη μαθηματική, ο καταπλήσσω ημάς με τας μυστηριώδεις αναλογίας και τας συγγενείας τας οποίας ανευρίσκει μεταξύ των διαφορετικωτέρων αντικειμένων (Επισκοπόπουλος, 2011 [1893], 102-103).

Ο θαυμασμός του Επισκοπόπουλου για τον Edgar Allan Poe, που, όπως θα δούμε σε επόμενο κεφάλαιο της μελέτης μας, δεν περιορίζεται στο θεωρητικό επίπεδο, οπωσδήποτε πηγάζει από τη γνωστή, γόνιμη ενασχόληση του δασκάλου του Εμμ. Ροΐδη με τον Αμερικανό λογοτέχνη²⁴⁷ και την ήδη διαμορφωμένη μεταφραστική παράδοση του είδους του «φανταστικού διηγήματος» στην Ελλάδα.²⁴⁸ Ο Poe αποτέλεσε πράγματι το πρότυπο για την καλλιέργεια ενός εντελώς διαφορετικού είδους διηγήματος από το ηθικοπλαστικό και πατριδολατρικό ηθογραφικό διήγημα, που έως τότε δέσποζε στα ελληνικά γράμματα, συμβάλλοντας τελικά στην ανανέωση του είδους. Στο σημείο αυτό επιβάλλεται ωστόσο να σταθούμε στην αναφορά του Επισκοπόπουλου στον E.T.A. Hoffmann, τον οποίο μάλιστα θα αποκαλέσει αργότερα αλλού «Γερμανό προάγγελο του φανταστικού μυθιστορήματος» που είναι «ο μόνος όστις προεχάραξεν εις τον Πόε την οδόν» (Επισκοπόπουλος, 2011 [1901.3, 821). Η τοποθέτηση του Hoffmann από τον Επισκοπόπουλο στην κορυφή της παράδοσης του «φανταστικού διηγήματος», είναι σημαντική καθώς φέρνει και πάλι στο προσκήνιο την ευεργετική επίδραση του “γερμανικού πνεύματος” στο πνευματικό πεδίο των ημερών του. Σε αυτά τα συμφραζόμενα είναι σημαντικό να σημειώσουμε πως ο Hoffmann αναφέρεται επανειλημμένα και στο *Le roman russe*, τη σημασία και τη μεγάλη επιρροή του οποίου στον ελληνικό πνευματικό χώρο κατά τη δεκαετία αυτή σημειώσαμε ήδη. Ο de Vogüé έθεσε τον Γερμανό ρομαντικό στην αφετηρία της μεγάλης “βόρειας” παράδοσης που εμφύσησε νέα πνοή στην πεζογραφία στα τέλη του 19^{ου} αι θεωρώντας πως η πνευματική παραγωγή των Ρώσων πεζογράφων πηγάζει στην πραγματικότητα από το ρομαντικό έργο του Hoffmann και την κυριαρχία σε αυτό του στοιχείου της φαντασίας που αποδεσμεύει την πεζογραφία από το καθήκον της στείρας αποτύπωσης της πραγματικότητας.²⁴⁹

247 Γεωργαντά, 1985, 34-42. Οι μεταφράσεις του Poe από τον Ροΐδη είναι οι εξής: «Το πάθημα του Βαλδεμάρου» (1877), «Ο αλλόκοτος φονεύς» (1878), «Ο καρδιόκτυπος» (1879), «Η στρογγυλή εικών» (1879), «Ο Χρυσοκάραβος» (1895).

248 Δάλλας, 1997, 35.

249 «or Gogol fut très influencé par Hoffmann, il a tenté de l'imiter dans une assez médiocre nouvelle, le Portrait; mais il n'avait pas la fantaisie inquiétante de l'Allemand; ses diables sont bons enfants, et le diable bon enfant mênnuie. Enfin, à côté des pages où les émotions de jeunesse entraînent librement la plume, il y en a d'autres où je sens la rouerie du lettré, travaillant sur des thèmes populaires» (de Vogüé, 1886, 210). Η επιρροή του Hoffmann στον Gogol είναι πάντως γνωστή και τεκμηριωμένη από τη σύγχρονη έρευνα: Βλ ενδεικτικά: Meyer, 2000, 62-73.

Υπό το πρίσμα της αναφοράς στην καταλυτική επίδραση του γερμανικού ρομαντισμού, και ειδικά για τους σκοπούς μας, φέρει ειδικό βάρος το γεγονός πως ο Hoffmann δεν βρίσκεται μόνο στην κορυφή της παράδοσης του «φανταστικού διηγήματος», όπως την σκιαγραφεί ο Επισκοπόπουλος στο άρθρο του, αλλά διεκδικεί και την πατρότητα του “μουσικοποιητικού” αφηγηματικού μοντέλου, που πηγάζει από «τας μυστηριώδεις αναλογίας και τας συγγενείας [...] μεταξύ των διαφορετικών αντικείμενων». Είναι αυτό που θα συνδεθεί αργότερα κατ’ εξοχήν με το βαγκνερικό ολικό έργο τέχνης εκβάλλοντας στο αίτημα μείξης των τεχνών. Στις αρχές του 1894 ο Ν. Επισκοπόπουλος συστήνοντας με το δεύτερο άρθρο του στο ελληνικό κοινό την «πρώτην αυτήν συμβολιστικήν θεωρίαν των μυστικών σχέσεων μεταξύ των διαφόρων αντικειμένων» ανιχνεύει τις καταβολές της μοντέρνας ποιητικής χρήσης της συναισθησίας παραθέτοντας τις τρεις πρώτες στροφές από τις μπλωντλερικές «Correspondances»:²⁵⁰

[...] μόνον αυτών πατέρα και ηγέτην και ανακαινιστήν ανεγνώριζον τον Βωδελαιρ, τον λεπτόν, τον σκοτεινόν, τον παράδοξον, τον decadent ποιητήν των Fleurs du Mal. Αυτός πρώτος ενθουσιασμένος, μαγεμένος από την σκοτεινότητα, την αοριστίαν, την επιτήδευσιν αν θέλετε, του Πόου, ανεκαίνισε την φιλολογίαν των εντυπώσεων, των συναισθημάτων και υπήρξεν ο απόστολος, ο λάτρης της sensation, προσπαθών προ πάντων να αποδίδη ουχί την περιγραφήν, την όψιν των αντικειμένων, αλλά την εντύπωσιν, την επίδρασιν την οποίαν τα αντικείμενα ταύτα, αι μορφαί αυταί εξήσκουν επί των νεύρων του. Εις τινα μάλιστα των ποιημάτων του, ο συνδυασμός, ο πλούσιος ο πολύπλοκος των τοιούτων εντυπώσεων, η αφθονία και η παραδοξότης των μεταφορών και των παρομοιώσεων και η μυστική συγγένεια, την οποίαν δημιουργεί μεταξύ διαφόρου φύσεως συναισθημάτων, δίδουσι χροιάν τινα συμβολικήν, πολύ καταληπτήν

250 Είχε βέβαια προηγηθεί κατά τρία χρόνια το ποίημα του Καβάφη «Αλληλουχία κατά τον Βωδελαιρ», όπου στους στίχ. 7-24 εγκιβωτίζεται μετάφραση από το σονέτο του Baudelaire «Correspondances», χωρίς πάντως να τηρείται το μετρικό σχήμα του πρωτοτύπου. Πρβ. και τη δημοσίευση του ακόλουθου ανυπόγραφου άρθρου ένα χρόνο νωρίτερα στο *Άστυ*: «Οι συμβολισταί φρονούν ότι τα πάντα αναμειγνύονται εν ημίν. Ό,τι σκέπτομαι, έλεγε τις εξ αυτών, χρωματίζεται από ό,τι κάμνω και βλέπω. [...] Εάν θέλω ν’ αφηγηθώ την πραγματικήν μου ζωήν, πρέπει να εύρω σύμβολα αρκετά καταληπτά, διά να περιλάβουν όλην μου την διάνοιαν και όλας μου τας ψυχικάς οπτασίας. Διά τον σημερινόν φιλόσοφον δεν υπάρχει ούτε ύλη, ούτε πνεύμα· υπάρχουν μόνο φαινόμενα. Δια τον καλλιτέχνην της αύριον δεν θα υπάρχουν ούτε ψυχολογία, ούτε συλλογαί γεγονότων. Θα υπάρχουν μόνον σύμβολα. Σύμβολα εκπροσωπούντα αισθητώσ και κατά το εφικτόν τελείως όλας τας δονήσεις της ψυχής του ποιητού· σύμβολα υπεράνω χρόνου, τόπου [...] σύμβολα μη υποτασσόμενα εις ουδένα άλλον κανόνα, εκτός των απορρεόντων εξ αυτής της φύσεως του ανθρώπου και διά τούτο ακριβώς μη διακρίνοντα όρια ποιήσεως, μουσικής, ζωγραφικής, αλλά θεωρούντα την τέχνην μίαν και ενιαίαν» (*Το Άστυ*, 24.12.1890. Η έμφαση δική μου).

όμως ακόμη χροιάν πρωτογόνου συμβολισμού. Παράδειγμα είναι οι ολίγοι αυτοί στίχοι από τας *Correspondances* [...]. (Επισκοπόπουλος, 2011 [1894.1], 103-108. Η έμφαση δική μου)

Αν και η τεχνική της συναισθησίας απαντά ως γνωστόν ήδη στους αρχαίους συγγραφείς η χρήση της στη λογοτεχνία θα παγιωθεί μόλις το 19^ο αι., όταν ο Baudelaire θα συμπεριλάβει στο *Salon de 1846* ένα απόσπασμα από την *Kreisleriana* (1810-1814) του Hoffmann, όπου ο Γερμανός ρομαντικός αποδίδει, την πρωτόγνωρη συναισθητική εμπειρία, που του προσέφερε το άκουσμα της μουσικής.²⁵¹ Η σημασία της ενσωμάτωσης του αποσπάσματος αυτού του Hoffmann στον κριτικό λόγο του Baudelaire υπήρξε τεράστια για την ιστορία της λογοτεχνίας και ειδικότερα για την ιστορία της μουσικολογοτεχνικής διακαλλιτεχνικότητας, αν αναλογιστούμε πως γέννησε δύο προγραμματικά διακαλλιτεχνικά λογοτεχνικά κείμενα: τις μπωντλερικές «*Correspondances*» και τα «*Voyelles*» του Rimbaud. Πολύ περισσότερο η ιδέα της συναισθησίας αντιστοιχεί στην ιδέα πρόσμιξης και αλληλεπίδρασης των τεχνών, που κατά τον Baudelaire και αργότερα τον Gautier αποτελεί σύμπωμα της αισθητικά ανατιμημένης εποχής της Παρακαμής και κατ' επέκταση και των προϊόντων της στο πεδίο των τεχνών.²⁵²

Ο Baudelaire τοποθετείται στην κορυφή της παράδοσης που γέννησε τον παρακμιακό βαγκνερισμό όσο και την υπό το πρίσμα του βαγκνερισμού ερμηνεία της συναισθησίας, καθώς αυτή αποτέλεσε το κύριο σημείο αναφοράς των Γάλλων συμβολιστών στον Γερμανό συνθέτη. Μέσω της ανάλυσης της βαγκνερικής τέχνης στο μεγάλης ιστορικής σημασίας άρθρο του «Richard Wagner et Tannhäuser à Paris» (1861), ο Baudelaire συνέδεσε αναδρομικά με το βαγκνερικό παράδειγμα ένα μέρος των δικών του ποιητολογικών επιλογών, που συνοψίζονται στην αισθητική θεωρία των «αναλογικών σχέσεων» αναδεικνύοντας ταυτόχρονα την εκλεκτική συγγένεια του έργου και των αισθητικών αντιλήψεών του με τη βαγκνερική τέχνη. Η προσπάθεια αυτή έλαβε συγκεκριμένη μορφή με την παράθεση των οχτώ πρώτων στίχων του παλαιότερου

251 «Nicht sowohl im Traume als im Zustande des Delirierens, der dem Einschlafen vorhergeht, vorzüglich wenn ich viel Musik gehört habe, finde ich eine Übereinkunft der Farben, Töne und Düfte. Es kömmt mir vor, als wenn alle auf die gleiche geheimnisvolle Weise durch den Lichtstrahl erzeugt würden und dann sich zu einem wundervollen Konzerte vereinigen müßten. – Der Duft der dunkelroten Nelken wirkt mit sonderbarer magischer Gewalt auf mich; unwillkürlich versinke ich in einen träumerischen Zustand und höre dann wie aus weiter Ferne die anschwellenden und wieder verfließenden tiefen Töne des Bassethorns» (Hoffmann, 1993, 63).

252 Την άποψη αυτή εκφράζει στο «*L'art philosophique*», που γράφτηκε πιθανότατα το 1859 αλλά δημοσιεύθηκε μετά θάνατον. Βλ. σχετικά: Calinescu, 1987, 166.

ποιήματος «Correspondances»²⁵³ ως αναπόσπαστου μέρους της «traduction inévitable» της εκστατικής, συναισθητικής εμπειρίας, που προσφέρει στον δέκτη η βαγκνερική μουσική, μια “πρόταση ανάγνωσης”, θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς, του ποιήματος εκ μέρους του ίδιου του ποιητή. Με αφορμή την “πολιτογράφησή” του ως βαγκνεριστή ο Baudelaire κατόρθωσε όμως και κάτι πολύ σημαντικότερο: να θέσει τις βάσεις για τη δημιουργία ενός μουσικολογοτεχνικού ποιητολογικού μοντέλου, προτείνοντας μια συγκεκριμένη, σχεδόν αντικειμενική, μορφή λεκτικής απόδοσης της “εντύπωσης” που αποκομίζει ο δέκτης από τη βαγκνερική μουσική σε μορφή πεζόμορφης ποίησης υπογραμμίζοντας παράλληλα τα στοιχεία εκείνα του βαγκνερικού μελοδράματος, που θα αποτελέσουν τα βασικά μοτίβα του παρακμιακού λογοτεχνικού βαγκνερισμού.²⁵⁴ Επιπλέον είναι σημαντικό να σημειώσουμε πως η εντύπωση, που κατά τον Baudelaire αποκομίζει ο δέκτης από τη βαγκνερική μουσική, είναι διόλου τυχαία συναισθητική. Μέσα από το άρθρο του ο Baudelaire αναδεικνύει έτσι τη σύνδεση της βαγκνερικής μουσικής με μια εκστατική (συν)αισθητική εμπειρία όντας ο πρώτος λογοτέχνης που ήδη στα μέσα του 19^{ου} αι. θα πραγματευτεί ανοιχτά τη δυνατότητα και τον τρόπο της λεκτικής απόδοσής της. Έτσι παρουσιάζεται μέσα από τις ρομαντικές επιβιώσεις του ένας τρόπος λεκτικής απόδοσης της βαγκνερικής μουσικής ή αλλιώς ένας τρόπος, με τον οποίο η γλώσσα θα μπορούσε να πλησιάσει πιο κοντά στη βαγκνερική μουσική, να “μουσικοποιηθεί”: με έναν λυρικό λόγο, που θα αποκαλύπτει μια καθολική καλλιτεχνική σύλληψη και παράλληλα θα αποδίδει μέσω της χαλάρωσης της νοηματικής αλληλουχίας το μεθυστικό παραλήρημα, την εκστατική ονειροπόληση του δέκτη, αποτέλεσμα της “εντύπωσης” που προκαλεί η γερμανική μουσική. Σε αυτό το πλαίσιο πρέπει να υπογραμμιστεί το γεγονός πως η αφορμή για τη συγγραφή του μπωντλερικού δοκιμίου αποτέλεσε η απολύτως αρνητική υποδοχή του *Tannhäuser* από το γαλλικό αστικό κοινό το 1861. Ο Baudelaire, νιώθοντας ντροπή για τους συμπατριώτες του, μέσω του απολογητικού δοκιμίου του δεν στόχευε μόνο στην αποθέωση της βαγκνερικής τέχνης αλλά κυρίως στην κατάδίκη του κοινότοπου αστικού γούστου και συνακόλουθα στην υπεράσπιση της “εντύπωσης” που προκαλεί η βαγκνερική τέχνη, η οποία σύμφωνα με τον ίδιο, μπορεί να εκτιμηθεί μόνο από εκείνους που αντιτίθενται αισθητικά και ιδεολογικά στην αστική banalité. Στο σημείο αυτό θα πρέπει να τονίσουμε πως τα ποιητολογικά χαρακτηριστικά της “μετάφρασης” της βαγκνερικής

253 Αν και το πρόβλημα της ακριβούς χρονολόγησης των επιμέρους ποιημάτων της συλλογής *Les Fleurs du Mal* περιμένει μέχρι σήμερα την οριστική του λύση, ο χρόνος συγγραφής του ποιήματος «Correspondances» έχει σχεδόν με βεβαιότητα τοποθετηθεί από την κριτική στη τριετία μεταξύ 1842 και 1845, μια εικοσαετία δηλαδή πριν την κυκλοφορία του άρθρου. Το ποίημα είχε συμπεριληφθεί στην πρώτη έκδοση της συλλογής *Les Fleurs du Mal*, που κυκλοφόρησε στο Παρίσι το 1857.

254 Βλ. σχετικά: Koppen, 1973, 125.

μουσικής, που εισήγαγε ο Baudelaire με το άρθρο του, θυμίζουν ό,τι όρισε ο Gautier έξι χρόνια αργότερα ως «ύφος της Παρακμής» στο παράδειγμα των *Les Fleurs du mal*, όπου το αίτημα της μείξης των διαφορετικών τεχνών μέσω ενός ποιητικού λόγου που εγκαταλείπει τις συμβάσεις και αποδίδει την «παρακμιακή ευαισθησία», αποτέλεσε ένα από τα κυριότερα γνωρίσματά του. Ο κατά Gautier πολύ σημαντικός ορισμός του «ύφους της Παρακμής» μεταφράστηκε το 1900 στα ελληνικά στο πλαίσιο της δημοσίευσης της μελέτης του Henri de Régnier «Poètes d'aujourd'hui et Poésie de demain» στο *Περιοδικόν μας*:

Το ύφος της παρακμής, λέγει ο Θεόφιλος Γκωτιέ, δεν είναι άλλο τι ειμή η τέχνη η φθάσασα εις το σημείον εκείνο της ωριμότητος, το οποίον καθορίζουν με τους κλίνοντας ηλίους των, οι γηράσκοντες πολιτισμοί. Ύφος πλούσιον, σύνθετον, σοφόν, πλήρες αποχρώσεων και εκζητήσεων, επεκτείνουν τα όρια της γλώσσης, δανειζόμενον από όλα τα λεξιλόγια, λαμβάνον χρώματα εξ όλων των πυξίδων, τόσουν εξ όλων των οργάνων, αγωνιζόμενον ν' αποδώση την σκέψιν εις ό,τι έχει μάλλον αύτη ανέκφραστον και την μορφήν να περιβάλη με πλαίσια όσω του δυνατόν αόριστα και φευγαλέα. [...] Ουδέν δε δυσχερέστερον, προσθέτει ο Θεόφιλος Γκωτιέ, του ύφους αυτού του περιφρονουμένου υπό των σχολαστικών, διότι εκφράζει νέας ιδέας υπό νέαν μορφήν και μετά λέξεων τέως πρωτακούστων. (de Régnier, 1900, 114)

Αυτός ο τρόπος λεκτικής απόδοσης της μουσικής εμπειρίας ανταποκρίνεται σε κάθε περίπτωση στο βασικό κριτήριο καθορισμού της υψηλής καλλιτεχνικής αξίας του λογοτεχνήματος και γενικά του έργου τέχνης που στην πλειοψηφία τους έθεσαν οι Έλληνες λογοτέχνες τη δεκαετία αυτή: την αντίθεση στην “εύκολη συγκίνηση”, που αποτελεί, όπως διαπιστώσαμε, προϊόν του “απλού ύφους”. Ακολούθως στο παραπάνω απόσπασμα του σημαντικού άρθρου του Επισκοπόπουλου διαπιστώνουμε την πρωτοδοτική της «φιλολογίας των εντυπώσεων», όπου βρίσκεται συμπυκνωμένο το συμβολιστικό αισθητικό πρόγραμμα, που αποζητά «ουχί την περιγραφήν, την όψιν των αντικειμένων, αλλά την εντύπωσιν, την επίδρασιν την οποίαν τα αντικείμενα ταύτα, αι μορφαί αυταί εξήσκουν επί των νεύρων».

Είναι πολύ σημαντικό για τη συνέχεια αλλά και προς επιβεβαίωση των προηγούμενων διαπιστώσεων, να υπογραμμίσουμε εδώ πως ο Επισκοπόπουλος απηχώντας τις θέσεις του Brunetière τελικά εντάσσει το αισθητικό πρόγραμμα της Παρακμής, στην κορυφή

του οποίου τοποθετεί τον Baudelaire και τον Poe, στη γενικότερη αισθητική τάση που αντιπροσωπεύει ο “ιδανισμός” και η απομάκρυνση από το πνεύμα του ορθολογισμού.²⁵⁵ Ο Επισκοπόπουλος αντιμετωπίζει έτσι τη λογοτεχνική Παρακμή ως μια κατ’ εξοχήν ανανεωτική αισθητική τάση, χωρίς ωστόσο να μπορεί να διακρίνει μεταξύ του ιφηνικού συμβολισμού και της νοσηρής αισθητικής του Poe:

Προς τον τοιούτον άλλως τε συμβολισμόν όστις είνε απλούστατα και ο συμβολισμός του Γκαίτε, του Σέλλευ, του Πόου, του Βωδελαίρ, του Ίψεν έχει τάσεις η σημερινή κοινωνία, τον διψά η νεωτέρα γενεά η ρέπουσα προς το ιδεώδες και το μυστικισμόν. (Επισκοπόπουλος, 2011 [1894.1], 108)

Δεν γνωρίζουμε με βεβαιότητα αν ο Επισκοπόπουλος είχε διαβάσει το βαγκνερικό άρθρο του Baudelaire. Τουλάχιστον το 1895, πάντως, γνώριζε σίγουρα την αποτυχημένη παρισινή παράσταση του *Tannhäuser* που αποτέλεσε την αφορμή για τη συγγραφή του. Παράλληλα το εν λόγω άρθρο του Επισκοπόπουλου με τον τίτλο «Ταρχούζερ» και θέμα μια σύγχρονη γαλλική παράσταση του βαγκνερικού δράματος, όπου διαβάζουμε την παραπάνω πληροφορία,²⁵⁶ αποτελεί την πρώτη αναλυτική αναφορά σε έργο του Γερμανού συνθέτη από τις αρχές της κρίσιμης αυτής δεκαετίας. Σε κάθε περίπτωση πάντως το μοντέλο αφηγηματικής μουσικοποίησης που συνιστά η επανεμφάνιση των «Corrondances» στο βαγκνερικό πλαίσιο, θα φτάσει στην Ελλάδα μέσω των επιβιώσεων του στο έργο του πεζογράφου που την περίοδο αυτή επηρέασε όσο κανείς άλλος τη διαμόρφωση του “μουσικού αιτήματος” της νεοελληνικής πεζογραφίας.

Στη συνέχεια της διερεύνησης της σχέσης του νεοελληνικού “μουσικού αιτήματος” με την αισθητική τάση που διαμορφώνει το γαλλικό αίτημα της «ανακαίνισης του νεολατινικού πνεύματος διά των γερμανικών ιδεών», θα τοποθετούσαμε τη θέση πως «ο σημαντικότερος διάλογος της πρόσληψης του Wagner είναι χωρίς αμφιβολία [...] κατ’ εξοχήν η πεζογραφία του Gabrielle D’Annunzio».²⁵⁷ Πράγματι με την υποδοχή της πεζογραφίας του D’Annunzio διαμορφώνεται ουσιαστικά ο ελληνικός λογοτεχνικός βαγκνερισμός ενισχύοντας το μουσικό αίτημα της νεοελληνικής “ποιητικής πεζογραφίας” της περιόδου.

255 Πρβ. Μαυρέλος, 2001, 102.

256 Επισκοπόπουλος, 2011, 1895.1.

257 Κατσιγιάννη, 2009, 147. Ο Γλυτζουρής υποδεικνύει τη συνάφεια της ποιητικής του D’Annunzio με τη συμβολιστική αισθητική και υπογραμμίζει τον διαμεσολαβητικό ρόλο του Ιταλού συγγραφέα στην υποδοχή του γαλλικού συμβολισμού σημειώνοντας πως για τους Έλληνες διανοούμενους «ο σκοτεινός γαλλικός Συμβολισμός μπορούσε να ‘χωνευτεί’ πιο εύκολα μέσα από τον μεσογειακό Αισθητισμό του Ιταλού» (Γλυτζουρής, 2009, 72).

Το μέγεθος της επιρροής του D'Annunzio στον ελληνικό πνευματικό χώρο σημείωσε ήδη το 1903 με έντονη κριτική διάθεση ο Ηλίας Βουτιεριδής κάνοντας λόγο για «ντανουτζιονισμό» και «μιμητές του ύφους του Ιταλού συγγραφέα» στο γύρισμα του αιώνα, ξεχωρίζοντας μεταξύ των τελευταίων τον Επισκοπόπουλο και τον Νιρβάνα.²⁵⁸ Στην συνέχεια της κριτικής αυτής ανάγνωσης τοποθετείται και η πιο πρόσφατη μελέτη του Σαχίνη που εξετάζοντας την «πεζογραφία του αισθητισμού» υπογράμμισε τη φανερή ποσοτική υπεροχή των κριτικών αναφορών στον D'Annunzio και τη μεγάλη επίδραση του Ιταλού στην «πεζογραφία του αισθητισμού» περιοριζόμενος ωστόσο στην επισήμανση της μίμησης του Ιταλού συγγραφέα από τους Έλληνες «αισθητιστές».²⁵⁹

Η παρουσία του D'Annunzio στα ελληνικά γράμματα προηγήθηκε της φυσικής παρουσίας του στην Ελλάδα τον Ιανουάριο του 1899, καθώς και της πρώτης μετάφρασης έργου του, ενός αποσπάσματος από τον «βαγκνερικό» *Trionfo della Morte*, που δημοσιεύθηκε το 1897 στο βραχύβιο αθηναϊκό περιοδικό *Ολύμπια*²⁶⁰ σε μετάφραση του επτανήσιου ιταλομαθούς ποιητή Στέφανου Μαρτζώκη. Ο Επισκοπόπουλος, αν και εκείνος ιταλομαθής, τον Ιούνιο του 1895 συστήνει στο ελληνικό αναγνωστικό κοινό του *Άσπεως* τον «μέγαν Ιταλόν μυθιστοριογράφον» με αφορμή τη δημοσίευση της γαλλικής μετάφρασης του μυθιστορήματος *Trionfo della Morte* λίγους μήνες πριν στην *Revue des Deux Mondes* του Fr. Brunetière.²⁶¹ Το γεγονός αυτό επιβεβαιώνει την πεποίθηση πως η ελληνική πρόσληψη του έργου του D'Annunzio ακολουθεί την πορεία του Ιταλού μυθιστοριογράφου στον γαλλικό πνευματικό χώρο, όπου πρωτίστως το μυθιστορηματικό

258 «Πόση όμως αλήθεια και ειλικρίνεια βρίσκει κανείς στην εργασίαν αυτήν; Είνε καθαυτό δική του; Όχι! Δεν το λέω εγώ, το λένε οι αδελφοί Γκονκούρ, ο Δ'Ανουόντσιο, ο Μπουρζέ, ο Ράσκιν, και άλλοι, καθώς θα δούμε. Ο κ. Νιρβάνας θέλησε πρώτ' απ'όλα να δείξη ότι έχει ύφος, style, όπως λένε οι Γάλλοι. Γι' αυτό παραδιάβασε τους παραπάνω. Αντί όμως να υποστή την επήρειά τους στα έργα του, παρατήρησε και συχνά τους αντίγραψε. [...] Το πρώτο του βιβλίο είναι το «Από την Φύσιν και από την Ζωήν». Ανοίχτε οποιαδήποτε σελίδα και αμέσως θα νομίσετε ότι διαβάζετε κανένα κομμάτι του Δ'Ανουόντσιο. Όλες οι επικλήσεις, οι παρομοιώσεις, τα επίθετα, φράσεις ολόκληρες, φωνάζουν ότι είναι μεταφρασμένες από το Ιταλικό. «Οι Παρθένες των Βράχων», «ο Θρίαμβος του Θανάτου», και άλλα του Ιταλού συγγραφέα έχουν πολύ μέρος στις σελίδες του βιβλίου αυτού» (Βουτιεριδής 1903, 2-3). Πρβ. Βουτιεριδής 1924, 249 και Βουτιεριδής 1931, 30-31. Την ίδια κατηγορία περί μιμητισμού του D'Annunzio είχε αποδώσει ο Εφταλιώτης στους Έλληνες λογοτέχνες σε άρθρο του στο *Άστυ*, στις 21.7.1899 προκαλώντας την αντίδραση του Παλαμά. Βλ. Παλαμάς 1970 [1899], 379-388.

259 Σαχίνης 1981, 155.

260 «Καλοκαίρι», απόσπασμα από το μυθιστόρημα *Ο θρίαμβος του θανάτου (Il trionfo della morte)*, Σ. Μαρτζώκης (μτφ.), *Ολύμπια*, 6 (1897), 161. Την πληροφορία άντλησα από τη διπλωματική μεταπτυχιακή εργασία του Φίλιππου Παππά, Πρώτα στοιχεία για την παρουσία του Γκαμπριέλε Ντ'Ανουόντσιο στην Ελλάδα, Παν/μιο Κρήτης, 2005, 143.

261 Επισκοπόπουλος, 2011[1895.2]. Τα σημαντικότερα άρθρα του Επισκοπόπουλου για τον D'Annunzio που δημοσιεύονται στο *Άστυ* και το *Νέον Άστυ* είναι τα εξής: «Γαβριήλ Δ'Ανουόντσιο», (3.6.1895), «Αι παρθέναι των Βράχων», (22.10.1895), «Ο ποιητής της νεκράς πόλεως», (19.1.1898), «Ο Δ'Ανουόντσιο εν Αθήναις», (18.1.1899), «Γαβριήλ Δ'Ανουόντσιο», (21.1.1899), «Το νέον μυθιστόρημα του Δ'Ανουόντσιο», (18.3.1900), «Το επεισόδιον Δ'Ανουόντσιο», (17.15.1900), «Εν ιδεώδες βιβλίου», *Το Νέον Άστυ*, (4.4.1902).

του έργου γνώρισε ενθουσιώδη υποδοχή πριν ακόμα την καθιέρωσή του στη γείτονα χώρα.²⁶² Στο γαλλικό πνευματικό πεδίο το μυθιστόρημα του D'Annunzio ως αντίδοτο του νατουραλισμού επιτέλεσε την ίδια λειτουργία με το ρωσικό «ψυχολογικό» μυθιστόρημα, όπως αυτή διατυπώθηκε από τον Melchior de Vogüé στη μελέτη του *Le Roman Russe* (1886) μια δεκαετία περίπου πριν τη δημοσίευση του σημαντικού άρθρου του για τον D'Annunzio,²⁶³ στο οποίο, όπως διαπιστώσαμε, αναφέρθηκε εμμέσως ο Παλαμάς στο δοκίμιο «Η σαφήνεια και η ασάφεια». Μέσω των μεταφράσεων του Georges Hérelle και του άρθρου του de Vogüé ο D'Annunzio αναδείχθηκε σε έναν από τους σημαντικότερους πεζογράφους του *fin de siècle* γνωρίζοντας σταδιακά πανευρωπαϊκή αναγνώριση.²⁶⁴ Η έκδοση στα μέσα της δεκαετίας του '90 των γαλλικών μεταφράσεων της τριλογίας των «Μυθιστορημάτων του Ρόδου» (*Romanzi delle Rose*), που περιλάμβανε εκτός από το τελευταίο και σημαντικότερο *Trionfo della morte* (1894) τα *Il piacere* (1889) και *L'innocente* (1892) γνώρισε αμέσως τη θερμή υποδοχή του γαλλικού αναγνωστικού κοινού, που είδε στον έντονο αισθησιασμό, τη λυρική έκφραση και το εκλεπτυσμένο ύφος των μυθιστορημάτων του D'Annunzio το ιδανικό αντίδοτο στην πεζότητα και τη “χυδαιότητα” του νατουραλιστικού μυθιστορήματος.

Στα συμφραζόμενα αυτά αποκτά ειδικό βάρος το γεγονός πως η παρουσίαση του D'Annunzio στο ελληνικό αναγνωστικό κοινό από τον Επισκοπόπουλο συνδέεται εξ αρχής με την ελληνική συζήτηση περί “βορειομανίας” και της ευεργετικής επίδρασης των πνευματικών τάσεων του Βορρά στην ανανέωση της ελληνικής λογοτεχνίας. Το πρώτο άρθρο, με το οποίο ο Επισκοπόπουλος παρουσίασε το 1895 στο ελληνικό κοινό τον D'Annunzio, αποτελεί στην πραγματικότητα μια ελεύθερη απόδοση του σημαντικού άρθρου, με το οποίο ο de Vogüé θέλησε να υπερασπιστεί τις επιδράσεις του Βορρά

262 Ο D'Annunzio άρχισε να γίνεται γνωστός στο γαλλικό αναγνωστικό κοινό το 1892 με τη μετάφραση του πεζού *L'Innocente*, που άρχισε να δημοσιεύεται σε συνέχειες στο *Le Temps* στις 24.9.1892. Η μετάφραση αυτή σηματοδότησε το ξεκίνημα μιας λαμπρής πορείας για τον Ιταλό συγγραφέα στα γαλλικά γράμματα, καθώς και την απαρχή της ευρωπαϊκής αναγνώρισης του D'Annunzio, που έως τότε είχε γνωρίσει τη μάλλον χλιαρή υποδοχή του ιταλικού αναγνωστικού κοινού υποκινούμενη από τις αρνητικές κριτικές του ιταλικού τύπου. Βλ. Gullace, 1966.

263 Γράφει χαρακτηριστικά ο de Vogüé στο άρθρο του για τον D'Annunzio: «La révélation du roman russe va donner à sa pensée une forte secousse et perfectionner son intelligence; il en gardera même un peu de mysticisme, mais ce sera le mysticisme sensuel et court d'un païen, un effarement plus rêveur devant le grand Pan, plus d'aptitude encore à prendre l'amour en souffrance. George Aurispa, le substitut d'André Sperelli dans *le Triomphe de la Mort*, dit très justement de lui-même qu'il est 'un ascétique sans Dieu'. Ce même Sperelli regarde jusqu'au fond de sa conscience, dans *le Plaisir*, et il y voit le sens moral remplacé par le sens esthétique» (de Vogüé, 1895, 200).

264 Η πρόσληψη της πεζογραφίας του D'Annunzio στη Γαλλία προηγήθηκε εκείνης του θεατρικού του έργου. Για την πρόσληψη του θεατρικού συγγραφέα D'Annunzio στην Ελλάδα βλ. Γλυτζουρής, 2009 και Πούχγερ, 1996. Το ενδιαφέρον για τον θεατρικό συγγραφέα D'Annunzio αυξάνεται κυρίως με την έκδοση του περιοδικού *Παναθήναια*, όπου δημοσιεύεται για πρώτη φορά μετάφραση του *Citta Morta*, που ανέβηκε από το Βασιλικό Θέατρο το 1913.

στη γαλλική λογοτεχνία. Εξ ου και η «προφανής» σύνδεση του πεζογραφικού έργου του D'Annunzio με το ρωσικό «ψυχολογικό» μυθιστόρημα που επιχείρησε ο Επισκοπόπουλος:

[...] θα ήθελα και εγώ να σας παρουσιάσω δι' ολίγων τον μέγαν Ιταλόν μυθιστοριογράφον, όστις αποτελεί την ώραν αυτήν το φιλολογικόν θέμα την Ευρώπης ολοκλήρου, όλων των πνευματικών κύκλων, όλων των κριτικών και εν τω προσώπω του οποίου ο Βογκέ εχαιρέτιζε πρότινος την λατινικήν αναγέννησιν, νέαν πλημμύραν φιλολογικού χυμού, μέλλοντος να κυκλοφορήση ζωήν νέαν εις την πνευματικήν εξάντλησιν της δύσεως [...]

Η ψυχολογική δεινότης του Ιταλού συγγραφέως και εις τα σπάνια θέματα ακόμη, όπου ο έρωσ δεν αποτελεί το κυριεύον πάθος είνε βαθυτάτη, όπως και η περιγραφική του δύναμις είνε σπάνια. Ο «Ιωάννης Επίσκοπος», γραφείς προφανώς υπό την επίδρασιν του Τολστόι και του Δοστογιέφσκι, δύναται νομιζόμεν να καταταχθή εις τα αριστουργήματα του ψυχολογικού μυθιστορήματος της τελευταίας εικοσαετηρίδος. (Επισκοπόπουλος, 2011[1895.2], 209, 211-212)

Στο ίδιο άρθρο του Επισκοπόπουλου απαντά όμως μια ακόμη πολύ σημαντική θέση της γαλλικής κριτικής της εποχής. Μεταφέροντας τις πληροφορίες που αντλεί από το προαναφερθέν άρθρο του de Vogüé, ο Επισκοπόπουλος υπογραμμίζει την αισθητική συγγένεια που συνδέει τον Ιταλό συγγραφέα με το νοσηρό ερωτισμό της μπωντλερικής ποίησης εντάσσοντας τον Ιταλό μυθιστοριογράφο στην αισθητικά ανατιμημένη λογοτεχνία της Παρακμής. Πράγματι στην τριλογία των «Μυθιστορημάτων του Ρόδου» και ειδικά στο τελευταίο μέρος της, το *Trionfo della Morte*, κυριαρχούν τα θέματα του νοσηρού ερωτικού πάθους και της ηδονής του θανάτου:

[...] ο κύκλος των μυθιστορημάτων του Ρόδου, «Παρείσακτος», «Το Τέκνον της Ηδονής», «Ο Θρίαμβος του Θανάτου», έχουν εν κοινόν θέμα την γυναικείαν σάρκα, την ενατένισιν της αιωνίας Σφιγγός, την σπουδήν της καρδιάς της, την εξέτασιν της αγκάλης της, την ανατομίαν της ηδονής, την οποία δίδει, την λύσιν των μυστηρίων τα οποία προκαλεί. Ο έρωσ, ο έρωσ ο υλικός του αρχαίου κόσμου, ο έρωσ τον οποίον έψαλεν ο Λουκρήτιος, ο έρωσ ο οποίος ευρίσκεται ενδεδυμένος

με μυστικισμόν και παραφροσύνην εις τα ποιήματα του Βωδελαιρ, έρωσ σαρκικός γεμάτος επιθυμίας, γεμάτος δίψαν αποτελεί το θέμα του Ιταλού μυθιστοριογράφου. (Επισκοπόπουλος, 2011[1895.2], 210)

Ο de Vogüé, στο εν λόγω άρθρο του, κατονομάζει επανειλημμένα τον Baudelaire ως την πηγή έμπνευσης της νταννουσιανικής αισθητικής,²⁶⁵ θέση που μας οδηγεί, όπως θα διαπιστώσουμε στη συνέχεια, στην καρδιά της πεζογραφίας του παρακμιακού βαγκνερισμού. Τις οφειλές του D'Annunzio στον Baudelaire θα υπογραμμίσει πολύ αργότερα και ο Παλαμάς στον Πρόλογο της μετάφρασης *Εκλογή από τα Άνθη του Κακού του Ch. Baudelaire* (1932) από τον Χ. Γ. Αθανασιάδη: «Ό,τι μ'ενδιαφέρει εδώ είναι καθώς τα σημειώνω, τα ονόματα δύο μεγάλων ποιητών, του ιταλού D'Annunzio και του Άγγλου Swinburne που [...] πρόκειται μεγαλοπρεπή μαρτύρια της επιρροής του Baudelaire έξω από την πατρίδα του» (Παλαμάς, 1960 [1932], 544). Ανεπηρέαστα από τις ήδη καταδικασμένες «επιστημονικές και ηθικολογικές επιρροές» τα μυθιστορήματα του D'Annunzio μπορούν έτσι εξαρχής να χαρακτηριστούν με θετική διάθεση «συμβολικά» και «εκφυλισμένα» από τον Επισκοπόπουλο:

Το μόνον, το οποίο ο Γάλλος αρθρογράφος μας βεβαιοί και το οποίον κανείς αναγνώστης του «Θριάμβου του Θανάτου» δεν θα διστάση να πιστεύση, είνε ότι η γλώσσα, η μουσική και αι περιγραφαί του εκτάκτως εκφυλισμένου και συμβολικού αυτού μυθιστορήματος είνε μαγεία ανέφικτος. (Επισκοπόπουλος, 2011, 1895.4, 271)

Την πιο απτή απόδειξη της συγγένειας αυτής προσέφερε πάντως ο ίδιος ο D'Annunzio, όταν σε άρθρο του που δημοσιεύθηκε στις 28.6.1886 στην εφημερίδα *La Tribuna* εξέθεσε το ποιητολογικό όραμά του που δεν αποτελεί τίποτε άλλο παρά παράφραση του μπωντλερικού ορισμού του *roème en prose*, που σημειώσαμε νωρίτερα: «Io son di parere, e forse ritornero sull'argomento, che oramai I libretti si debbano fare in prosa, in una prosa poetica, fluida, senza ritmo e senza rima, agile tanto da piegarsi a tutti I variissimi movimenti musicali».²⁶⁶ Αυτός ο “μοντέρνος” τρόπος μουσικής έκφρασης που είχε οραματιστεί ο Baudelaire και υιοθέτησε ο D'Annunzio στα μυθιστορήματά του απηχεί κατ'αρχάς την προσπάθεια υπέρβασης της άκαμπτης κομποέπειας των παρνασιιστών

265 «La note dominante est cette observation cruelle, analytique, quelquefois macabre, plus souvent triste d'une tristesse de chair lasse, qui m'a fait répéter déjà le nom de Baudelaire comme celui du plus fréquent inspireur de M. d'Annunzio» (de Vogüé, 1895, 196).

266 Όπως παρατίθεται στο: Raimondi, 1984, 316.

και δημιουργίας ενός ποιητολογικού μοντέλου υπερπήδησης των νατουραλιστικών αδιεξόδων μέσω της ανάκτησης της λυρικής έκφρασης, που θα αποδίδει το “όνειρο” και τους “κυματισμούς” των συναισθημάτων.

Υπό αυτό το πρίσμα δεν είναι τυχαίο το γεγονός, πως η εποχή που οι Έλληνες λογοτέχνες στρέφουν την προσοχή τους στο παράδειγμα του D'Annunzio συμπίπτει με την εισαγωγή στο ελληνικό πνευματικό πεδίο του μπωντλερικού πεζού ποιήματος. Ο μεταφραστής των μπωντλερικών *Petits poèmes en prose* Επισκοπόπουλος στο δεύτερο άρθρο που αφιέρωσε στον D'Annunzio, εξαιρεί τον Ιταλό συγγραφέα, που είναι «προπάντων ποιητής» έχοντας «ιδανικά λυρισμού και σχέδια νέων ρυθμών και προσωδιών» παρέμποντας στο είδος της μουσικότητας που αναζήτησε ο Baudelaire και υιοθέτησαν οι πρώτοι Γάλλοι συμβολιστές και συνοψίζεται στον συγκεκριισμό της “μουσικής” του νοήματος και της ρυθμικής πολυφωνίας που προκύπτει από την απελευθέρωση των μορφών.

Ο D'Annunzio εξέθεσε αναλυτικότερα τα ποιητολογικά γνωρίσματα αυτής της «ποιητικής πρόζας» το 1894 στον Πρόλογο της πρώτης ιταλικής έκδοσης του *Trionfo della Morte*. Ο Πρόλογος, που μεταφράστηκε σχεδόν αμέσως στα γαλλικά,²⁶⁷ αποκτά ιδιαίτερη βαρύτητα, καθώς σε αυτόν ο Ιταλός μυθιστοριογράφος εν είδει προγράμματος παραθέτει τα ποιητολογικά γνωρίσματα ενός «ιδανικού βιβλίου μοντέρνας πρόζας» εκφράζοντας ταυτόχρονα την πεποίθηση της εκπλήρωσης του στόχου αυτού στο τρίτο μέρος των «Μυθιστορημάτων του Ρόδου». Το «έργο καλλονής και ποιήσεως» του D'Annunzio επιτυγχάνεται, όπως ο ίδιος πληροφορεί τον αναγνώστη, μέσω της εγκατάλειψης των συμβάσεων του ρεαλιστικού μυθιστορήματος, αφού, όπως προειδοποιεί, στο *Trionfo della Morte* δεν θα βρει κανείς «την ροή μιας καλοδουλεμένης πλοκής, αλλά μάλλον την ροή των καταστάσεων της συνείδησης μιας μοναδικής ύπαρξης που αποκαλύπτει τον εαυτό της»:

[...] v'è, sopra tutto, il proposito di fare opera di bellezza e di poesia, prosa plastica e sinfonica, ricca d'immagini e di musiche. [...] E gli psicologi appunto, poiché sembra che i nuovi romanzieri d'Italia inclinino a questa scienza, gli psicologi in ispecie hanno per esporre le loro introversioni un vocabolario d'una ricchezza incomparabile, atto a fermare in una pagina con precision grafica le più tenui fuggevoli onde del sentimento, del pensiero e fin dell' incoercibile sogno. E, nel tempo medesimo, insieme con questi esattissimi segni, hanno elementi musicali così vari e così efficaci da poter gareggiare con la grande orchestra wagneriana ne suggerire ciò

267 Gullace, 1996, 8-18.

che soltanto la Musica può suggerire all'anima moderna [...] Come negli antichi *Trionfo della Morte* il pittore adunava le fuggitive grazie della Vita, così in questo Trionfo io più volte le feste ho celebrato de'suoni, de'colori e de le forme. Io ho circondato di luce, di musica e di profumo le tristezze e le inquietudini del morituro. [...] Noi tendiamo l'orecchio alla voce del magnanimo Zarathustra; e Prepariamo nell'arte con sicura fede l'avvento dell'UEBERMENSCH, del Superuomo. (D'Annunzio, 1964 [1894], 655-658)²⁶⁸

Ο D'Annunzio φιλοδοξούσε το *Trionfo della morte* να αποτελέσει την αφετηρία για τη δημιουργία μιας εντελώς νέας μορφής πεζογραφίας όχι μόνο εξαιτίας της υποτίμησης της σημασίας της πλοκής χάριν της «υποκειμενικής παραμόρφωσης», για να θυμηθούμε τον ορισμό της «συμβολιστικής πεζογραφίας» του Μορέας, της αποτύπωσης δηλαδή του εσωτερικού κόσμου του ήρωα αλλά και της ανάμιξης σε αυτό λυρικών και αφηγηματικών τρόπων. Η αναφορά στη βαγκνερική τέχνη σε συνδυασμό με την πρόθεση «ανάμιξης φωτός, μουσικής και αρώματος» αποτελεί βεβαίως μια ακόμα έμμεση υπόδειξη εκ μέρους του D'Annunzio των μπωντλερικών οφειλών του. Το ύφος της πεζογραφίας του D'Annunzio, που αποτέλεσε αντικείμενο θαυμασμού από τους Γάλλους διανοούμενους και εκφράστηκε ως «αναγέννηση του λατινικού πνεύματος», ήταν εν μέρει και αποτέλεσμα της ερμηνείας που ο D'Annunzio απέδωσε στο βαγκνερικό Gesamtkunstwerk υπο την επιρροή της γαλλικής συμβολιστικής παράδοσης και ιδιαίτερα της επανερμηνείας των μπωντλερικών «Correspondances» στο βαγκνερικό πλαίσιο.

Ο πρόλογος του D'Annunzio που συνόδευε το *Trionfo della morte* ήταν πιθανότατα γνωστός στους Έλληνες διανοούμενους, όπως αποκαλύπτουν οι συχνές αναφορές στη συναισθησία καθώς και η χρήση της φράσης «έργο καλλονής και ποιήσεως» από τον Επισκοπόπουλο προκειμένου να περιγράψει το «ιδανικό» πεζογράφημα:

Και είνε προπάντων [...] ο μέγας δημιουργός καλλωνών, ο διψών μορφάς αμιμημήτους και καμπύλας τελείας και χρώματα αρμονικά, ο φιλοδοξών, καθώς λέγει ο ίδιος, να κάμνη πάντοτε «έργα καλλονής και ποιήσεως», ο θέλων να συνδυάση την μουσικήν με τον πεζόν λόγον και θέλων να εκτελέση εις τα έργα του το θαύμα, το οποίον εξέτελεσεν ο Βάγνερ εις τα ιδικά του και να δίδη εντύπωσιν σύνθετον όλων των τεχνών και να έχη ο λόγος την λάμψιν των μαρμάρων· και την γοητείαν των στίχων και το

268 Πρβ. Adams, 1968, 262-264.

χρώμα των εικόνων και της μουσικής την έκφρασιν. (Επισκοπόπουλος, 2011 [1899], 527)

Και αλλού:

Το ιδεώδες του, ως γνωστόν είνε το ιδεώδες του Βάγνερ, η σύμπραξι όλων δηλαδή των αισθήσεων, προς δημιουργίαν μιας καλλιτεχνικής εντυπώσεως. Το έργον της τέχνης, κατά τον δ' Αννούντσιο, όπως και κατά τον διδάσκαλόν του Μπαυρώυτ, πρέπει να ομιλή όχι μόνον εις το πνεύμα, αλλά και εις τα ώτα, τους οφθαλμούς, την αφήν ακόμη και την γεύσιν. [...] Η αρχιτεκτονική, η ορχηστική, η ποίησις η μουσική, η ζωγραφική, όλαι αι πλαστικά, όλαι αι μιμητικά τέχνηαι πρέπει να αποτελούν μίαν συναυλίαν, να αρμονίζωνται εις ένα σύνολον προς παραγωγήν τελείας εντυπώσεως. (Επισκοπόπουλος, 2011 [1902], 21)

Και όλος αυτός ο κύκλος των έργων δεν είνε παρά μία μεγάλη εποποιία εις την οποίαν το ύφος καθόσον προχωρεί προς το τέλος, προς το βασίλειον της χαράς, γίνεται και ποιητικώτερον, ρυθμικώτερον, εκσπά εις μεγάλας φράσεις πλήρεις καλλονής και μουσικής. [...] ο Δ' Αννούντσιο [...] κατέστη ιερεύς της ποιήσεως και ανεκαίνισε το μυθιστόρημα με τας «Παρθένους των Βράχων», εισαγαγών εντός αυτών τον ρυθμόν.

Επ' ευκαιρία της «Νεκράς Πόλεως» ηθέλομεν μόνον να είπωμεν ότι ο μέγας Ιταλός συγγραφέας [...] είνε προ πάντων ποιητής, μεθυσμένος από χρώματα και από ήχους, ποιητής διά μέσου όλων των πεζών του έργων, έχων ιδανικά λυρισμού και σχέδια νέων ρυθμών και νέων προσωδιών, αληθής «απόστολος νέας ποιητικής αναγεννήσεως», όπως τον ωνόμασεν ο Βογκέ. (Επισκοπόπουλος, 2011 [1998], 372)

Στο τελευταίο από τα παραπάνω αποσπάσματα αναδεικνύεται ο σημαντικός ρόλος του D'Annunzio στη διαμόρφωση του αιτήματος “μουσικοποίησης” της νεοελληνικής πεζογραφίας, που έγκειται κυρίως στο γεγονός πως ο Ιταλός συγγραφέας ενσωματώνει στο ποιητολογικό του πρόγραμμα τα δύο βασικά χαρακτηριστικά της βαγκνερικής μουσικής, που οικειοποιήθηκαν πρώτοι οι Γάλλοι συμβολιστές προκειμένου να ενισχύσουν το αισθητικό τους πρόγραμμα: τη ρυθμική πολυμορφία που οδηγεί στη μείξη των ειδών και τη συναισθησία που (παρ)ερμηνεύθηκε ως το ανάλογο του Gesamtkunstwerk. Με

τον τρόπο αυτό ο βαγκνερισμός του D'Annunzio προσφέρει στους Έλληνες λογοτέχνες ένα νέο πρότυπο υψηλής καλλιτεχνικής έκφρασης που απαντά ικανοποιητικά στο “μουσικό αίτημα” ανανέωσης της νεοελληνικής πεζογραφίας μέσω της αποδέσμευσης από το “απλό ύφος” και την “εύκολη συγκίνηση”. Στο ίδιο το αισθητικό πρόγραμμα του D'Annunzio και ακολούθως στην ενθουσιώδη και συχνά άκριτη υποδοχή του έγκειται όμως ταυτόχρονα, όπως θα διαπιστώσουμε στη συνέχεια, και η επιφανειακή αντίληψη της Παρακμής που χαρακτηρίζει την πρώτη αυτή περίοδο του ελληνικού συμβολισμού. Ο Ιταλός συγγραφέας υιοθέτησε με ενθουσιασμό την ιδέα της «Λατινικής Αναγέννησης» και τον πρωταγωνιστικό ρόλο που του απέδωσε ο de Vogüé.²⁶⁹ Η θέση του Γάλλου κριτικού σχετικά με την ευεργετική επίδραση των πνευματικών προϊόντων του Βορρά στις λογοτεχνίες του Νότου ανταποκρινόταν στη βασική αντίληψη του D'Annunzio πως η *rinascimento latino* θα μπορούσε να επιτευχθεί, ακολουθώντας το γερμανικό πρότυπο “αναγέννησης” που ενσάρκωνε όμως, κατά την κρίση του, ταυτόχρονα η φιλοσοφία του Nietzsche και η μουσική του Wagner.

Ακριβώς στο γύρισμα του αιώνα δημοσιεύεται η δεύτερη ελληνική μετάφραση μυθιστορήματος του D'Annunzio. Πρόκειται και πάλι για ένα απόσπασμα, αυτήν τη φορά από το δεύτερο “βαγκνερικό” μυθιστόρημα του Ιταλού, το *Il Fuoco*, που παρουσιάστηκε στο *Περιοδικόν μας* (D'Annunzio, 1900) από τον Γεώργιο Λαμπελέτ, έναν μόλις μήνα μετά την έναρξη της δημοσίευσής του σε συνέχειες στη *Revue de Paris*. Το έντυπο του Γεράσιμου Βώκου προανήγγειλε τη μετάφραση με το ακόλουθο σημείωμα:

Η «Φωτιά» είναι το πρώτον μέρος μιας νέας Τριλογίας, έχουσης ως θέμα την δοξολογίαν της Ζωής [...]. Το νέον έργον του μεγάλου συγγραφέως κρίνεται ως υπερβάλλον όλα τα προηγούμενα εις τον λυρισμόν και το πάθος και αποτελούν μουσικὴν συμφωνίαν, της οποίας αδύνατον να δώση κανείς ιδέαν με μίαν ξηράν ανάλυσιν. Διότι το έργον αυτό, καθ'εαυτό στερείται πάσης υποθέσεως. [...] Το «Περιοδικόν μας» εις προσεχές φύλλον θα προσφέρη εις τους αναγνώστας του εν μεταφράσει ένα από τα ωραιότερα και χαρακτηριστικώτερα κεφάλαια του μεγάλου γόητος, όστις θεωρείται γενικώς ως αναγεννήσας την Ιταλικὴν Τέχνην. (Το *Περιοδικόν μας*, 31.3.1900, 100)

Ο σκοπός του D'Annunzio με την τρίτη, ημιτελή τριλογία του, από την οποία ολοκληρώθηκε τελικά μόνο το *Il Fuoco*, ήταν η υπέρβαση της Παρακμής μέσω της κα-

269 Βλ. σχετικά: Hughes-Hallett, 2013, και Becker, 1991, 231-241.

ταφυγής στον Υπερανθρωπισμό, που είχε ήδη εξαγγείλει στον Πρόλογο του *Trionfo della Morte*. Ωστόσο, παρόλο που η ελληνική κριτική υποδέχθηκε το μυθιστόρημα ως «μια νίκη του συγγραφέως κατά της απελπισίας και της αρνήσεως και μία είσοδος του εις την Χαράν και την Ζωήν» (Επισκοπόπουλος, 2011 [1900]), στην πραγματικότητα το *Il Fuoco* επιβεβαιώνει την άποψη της σύγχρονης κριτικής πως το σχέδιο υπέρβασης της Παρακμής, που προώθησε ο D'Annunzio, παρέμεινε ανολοκλήρωτο. Ως προς αυτό είναι σημαντική η παρατήρηση του Korpen ότι, όπως και οι ήρωές του, έτσι και ο D'Annunzio όσον αφορά τουλάχιστον το φιλόδοξο μυθιστορηματικό του πρόγραμμα τελικά «παραμένει εγκλωβισμένος στη γοητεία της Παρακμής» (Korpen, 1973, 239). Πράγματι ο «υπεράνθρωπος» ήρωας του μυθιστορήματος Andrea Sperelli φέρει όλα τα σημεία της νευρικής υπερευαισθησίας των «παρακμιακών» Stelio Effrena και Geogio Aurispa θαυμάζοντας εκστατικά την παρακμιακή ομορφιά της Βενετίας, τα χρώματα, τους ήχους, και τα αρχιτεκτονικά μνημεία, οι περιγραφές των οποίων καταλαμβάνουν το μεγαλύτερο μέρος του *Il Fuoco* και αποδίδονται με το περίτεχνο λυρικό ύφος που χαρακτηρίζει το «ύφος της Παρακμής». Ακολούθως η αίσθηση και η αποτύπωση της Παρακμής στο έργο του D'Annunzio πηγάζει από μια μάλλον «εξωτερική», επιφανειακή αντίληψη του φαινομένου, όπου τα παρακμιακά μοτίβα και το χαρακτηριστικό αφηγηματικό ύφος εμφανίζονται μάλλον ως διακοσμητικά στοιχεία που προάγουν τον έντονο αισθησιασμό, αφού η οδύνη των ηρώων του «ούτε πηγάζει ούτε οδηγεί τελικά σε μια κριτική της κοινωνικής πραγματικότητας μέσα από την οπτική ενός τραυματισμένου Εγώ» (Γλυτζουρής, 107).²⁷⁰

Στον Πρόλογο του *Trionfo della Morte* και συγκεκριμένα στην επίκληση του Υπερανθρώπου δίπλα στην αποθέωση της «βαγνερικής ορχήστρας» διαφαίνεται ήδη η ιδιαιτερότητα της στάσης του Ιταλού πεζογράφου απέναντι στο ζήτημα της Παρακμής, στάση που καθόρισε και την αισθητική θεωρία του. Η «Λατινική Αναγέννηση» που ευαγγελιζόταν ο D'Annunzio θα μπορούσε να επιτευχθεί, όπως ήδη σημειώσαμε, μέσω της υιοθέτησης των πνευματικών προϊόντων του γερμανικού πνεύματος με τη βαγνερική μουσική και τον νιτσεικό Υπεράνθρωπο να παίζουν όμως παραδόξως εξίσου σημαντικό ρόλο. Ο D'Annunzio, παρόλο που γνώριζε καλά το περιεχόμενο της νιτσεικής πολεμικής μέσω της γαλλικής μετάφρασης του *Der Fall Wagner*, δεν επηρεάστηκε από αυτήν αλλά αντίθετα έσπευσε να υπερασπιστεί τον συνθέτη από τις κατηγορίες που εξαπέλυσε εναντίον του ο φιλόσοφος στο άρθρο του με τον τίτλο *Il caso Wagner* που δημοσιεύθηκε σε τρεις συνέχειες στην εφημερίδα *La Tribuna* από τον Ιούλιο έως τον

270 Πρβ. Weir, 1995, 103-109 και Hinterhäuser, 1965.

Αύγουστο το 1893.²⁷¹ Ότι προπάντων χαρακτηρίζει την οπτική του D'Annunzio, όπως αυτή παρουσιάζεται στο άρθρο του, είναι η προσπάθεια να συμφιλιώσει τον πρώιμο βαγκνεριστή με τον όψιμο Nietzsche του Ζαρατούστρα. Παρότι έτσι συμερίζεται το όραμα της έλευσης του Υπερανθρώπου, ο D'Annunzio, σε αντίθεση με τον Nietzsche, δεν τοποθετείται κριτικά απέναντι στην Παρακμή ως ένα φαινόμενο που πηγάζει από και ταυτόχρονα εκφράζει μια “άρρωστη” πολιτισμική κατάσταση, με αποτέλεσμα να εξακολουθεί να αποτιμά θετικά τα πνευματικά προϊόντα της από αισθητική άποψη και προπάντων το έργο του Wagner. Η αρνητικά φορτισμένη απόφαση του Nietzsche στο κείμενο πολεμικής *Der Fall Wagner* πως «ο Wagner συνοψίζει τη νεωτερικότητα» («Wagner resümiert die Modernität»)²⁷² αντιστρέφεται από τον D' Annunzio και αποκτά θετικό πρόσημο. Ο Ιταλός συγγραφέας θεωρούσε τον Wagner αξιοθαύμαστο εκφραστή της νεωτερικότητας, που κατόρθωσε να ανυψώσει την καλλιτεχνική έκφραση σε αντίθεση με τον Nietzsche, που, κατά τον D'Annunzio, προτίμησε να θέσει εαυτόν εκτός της εποχής του απορρίπτοντάς την.²⁷³ Χαρακτηρίζοντας τη βαγκνερική μουσική «αριστοκρατική» και «ηρωική» ο D'Annunzio επιχείρησε βέβαια μια μάλλον ιδιοσυγκρασιακή ερμηνεία της “περίπτωσης Wagner”, καθώς στα μάτια του ο Γερμανός συνθέτης ενσάρκωνε το αρχέτυπο του ποιητή-ήρωα, μέσω του οποίου θέλησε να αυτοπροσδιοριστεί και ο ίδιος ο Ιταλός συγγραφέας. Όπως και ο ήρωάς του Andrea Sperelli, ο D'Annunzio αυτοσκοηνοθετείται ως ένας ιδεαλιστής διανοούμενος που ενεργεί υπακούοντας μόνο στο υψηλό κάλεσμα της τέχνης.

Αποφεύγοντας την κριτική του φιλοσόφου στον Wagner, δηλαδή παρακάμπτοντας το ενδιάμεσο και κρίσιμο στάδιο της φιλοσοφικής αλλά και αισθητικής απόρριψης του παρακμιακού βαγκνερισμού, ο D'Annunzio εξακολουθούσε να μεταφέρει στο έργο του την αισθητικά ανατιμημένη *Nervenkunst* όπως τη γνωρίζαμε από τον Baudelaire διανθισμένη με τη νιτσεική θεωρία περί “υπερανθρωπισμού” και όχι την κριτική που της άσκησε ο Nietzsche. Ο D'Annunzio απορρίπτοντας κατηγορηματικά την επίθεση του Nietzsche εναντίον της αισθητικής αξίας της βαγκνερικής μουσικής ως «ανώφελα άδικη» και «απολύτως λανθασμένη» όχι μόνο απαλλάσσει τη βαγκνερική τέχνη από τις νιτσεικές κατηγορίες επιμένοντας στην υπεράσπιση της παρακμιακής αισθητικής, αλλά ταυτόχρονα συναρπεί τον θαυμασμό του για τον Meister, την ένθερμη υπεράσπιση της θεωρίας του υπερανθρωπισμού και το όραμά του για την αναγέννηση του νεολατινικού πνεύματος στο πρότυπο του γερμανικού παραδείγματος, σε μια εντελώς ιδιόμορφη

271 Βλ σχετικά: Grey/Westby, 2012 όπου δημοσιεύεται και αγγλική μετάφραση του άρθρου του D'Annunzio από τους Grey και Westby.

272 Nietzsche 1926 [1888], 5.

273 Hinterhäuser, 1965, 244.

ηρωολατρική θεωρία ρομαντικών αποχρώσεων αντίστοιχη με εκείνη που θα χαρακτηρίσει τον ελληνικό ντισεϊσμό στο γύρισμα ακριβώς του αιώνα.

Με εξαίρεση πάντως τους θιασώτες του “φιλολογικού κοσμοπολιτισμού” όπως τον de Vogüé, η σταδιακή προσχώρηση του D’Annunzio στον ντισεϊσμό και η ταυτόχρονη άρνησή του να απαγκιστρωθεί από τον παρακαμιακό βαγκνερισμό επικρίθηκαν από τη γαλλική αλλά και την ιταλική κριτική που αντιλαμβάνονταν τη “Λατινική Αναγέννηση” κυρίως ως αποκάθαρση από το ξενόφερτο γερμανικό πνεύμα. Με αφορμή τη γαλλική έκδοση του *Il Fuoco*, το *Περιοδικόν μας* δημοσίευσε ένα σύντομο ανύπογραφο άρθρο, που μετέφερε στο ελληνικό αναγνωστικό κοινό τους απόηχους της ιταλικής και γαλλικής κριτικής για το νεοεκδοθέν μυθιστόρημα του D’ Annunzio:

Ο Ερρίκος Πανζάνη ειρωνεύεται λεπτότατα και τας υπερ της Λατινικής Αναγεννήσεως τάσεις του συγγραφέως, όστις μολαταύτα κατ’εξοχήν φαίνεται επηρεασμένος από την φιλολογίαν και την τέχνην του Βορρά [...] Εις την δριμύτητα, με την οποίαν ο Πανζάνη κρίνει τον Δ’ Αννούντζιο, ο κριτικός του παρισινού «Χρόνου» Βυζεβά, ανευρίσκει μίαν αυστηρότητα ενωμένην με πολλήν αδικίαν, αποβλέπων εις την καθαρώς καλλιτεχνικήν ανάγκην, διά την οποίαν ο εγωισμός του Δ’ Αννούντζιο και αι τάσεις του προς αναγέννησιν του λατινικού πολιτισμού είνε απλά μέσα, υπό την καλλιτεχνικήν αυτών εκδοχήν. [...] Εν τούτοις ο Βυζεβά την επιστολήν αυτήν του Πανζάνη θεωρεί, ως σπουδαιότατον φιλολογικόν «δοκουμέντο». Πράγματι, λέγει ο γάλλος κριτικός, κακήν συνήθειαν επήρην εσχάτως ο Δ’ Αννούντζιο ν’ αναμιγνύη εις τας ηδονικάς του εικόνας σκέψεις και αξιώματα δανεισμένα από τον Νίτσε, τον Βάγνερ, τον Ίψεν και τον Ράσκιν. (*Το Περιοδικόν μας*, 14.5.1900, 216)

Εκτός από την δημοσίευση αυτής της σύντομης σύνοψης της κριτικής του Panzani και του πρώην ένθερμου βαγκνεριστή Théodor de Wyzewa οι Έλληνες συμβολιστές της εποχής δεν σχολίασαν περαιτέρω αυτήν την ιδιόμορφη στάση του D’Annunzio. Αντίθετα φαίνεται πως υιοθέτησαν το αισθητικό πρόγραμμα του Ιταλού προσαρμόζοντάς το στις αισθητικές και ιδεολογικές ανάγκες τους, όπως αποκαλύπτει η παρακάτω ενθουσιώδης κριτική του Επισκοπόπουλου για την άρτι εκδοθείσα γαλλική μεταφράση του *Il Fuoco*:

Μια μουσική συμφωνία, εκτραγωδούσα όλους τους παραληρισμούς του

πάθους και της καλλιτεχνικής μέθης· εκτυλίσσουσα έμπροσθέν μας ό,τι η φύσις έχει ωραίον εις χρώματα και ήχους και εις τοπία· εκθέτουσα προ των οφθαλμών μας μίαν γιγαντιαίαν πύρινην εικόνα όλων των μελαγχολικών τόνων φθινοπώρου και δόσεως και μαραινομένης καλλονής· μία μουσική συμφωνία έχουσα ως πλαίσιον την Βενετιάν ολόκληρον. [...]

Το έργον δεν τελειώνει. Τα μυθιστορήματα αυτά του κύκλου της ενεργείας, της ηδονής και της φιλοδοξίας, τα οποία έχουν ως θέμα την δοξολογίαν της Ζωής [...] θα είνε τρία τον αριθμόν. Η «Φωτιά» είνε το πρώτον· η «Νίκη του Ανθρώπου» προετοιμάζεται και το τρίτον, ο «Θρίαμβος της Ζωής» [...] θα είνε έτοιμον μετά μίαν διετίαν. (Επισκοπόπουλος, 2011 [1900], 642-643)

Την ίδια εποχή ο μεταφραστής του D'Annunzio²⁷⁴ και μουσικολόγος Λαμπελέτ σημείωνε την επίδραση που άσκησε ο Wagner «επί της συγχρόνου πεζογραφίας και ποιήσεως» επικαλούμενος τη «μουσική έκφραση» στο λογοτεχνικό έργο του D'Annunzio, που αποτελεί κατά την κρίση του το κύριο παράδειγμα βαγκνερικής επίδρασης στη λογοτεχνία. Ο Λαμπελέτ επιχείρησε να φωτίσει την εκφραστική δύναμη της μουσικής σημειώνοντας την αντιστοιχία ανάμεσα στον μουσικό ήχο με τα χρώματα και τις ιδέες:

Έκαστον χρώμα αντιστοιχεί προς ωρισμένον ήχο, η αίσθησις δε της αρμονίας διαφόρων χρωμάτων, δύναται να αντιστοιχεί προς την αίσθησιν της αρμονίας διαφόρων ήχων. Η μουσική όμως δεν περιορίζεται εις το να εκφράση μόνον τον χρωματισμόν της ύλης αλλά και εκείνον της ιδέας ή του αισθήματος. Υπάρχουν ιδέαι πένθιμοι, αισθήματα ζοφερά τα οποία δύναται να γενικεύση ή όψις πενθίμων και ζοφερών πραγμάτων και τα οποία ως είπομεν αντιστοιχούσι προς το μέλαν χρώμα, όπως υπάρχουν επίσης ιδέαι φωτοβόλοι και ζωηραί, τας οποίας επίσης δύναται να γεννήση η όψις φωτοβόλων και ζωηρών πραγμάτων, αι οποίαι εκδηλούνται εις την μουσικήν διά των οξυτέρων ήχων οι οποίοι αντιπροσωπεύουν τα ζωηρότερα χρώματα.

[...] Ο Βάγνερ αναπτύξας και τελειοποιήσας όσον ουδείς άλλος σύγχρονός του είδη τινά εις την τέχνην του υπήρξεν ο διδάσκαλος και υποβολεύς και δι' άλλας τεχνας. [...] Απόδειξις μεγάλη είνε η πεζογραφία και η ποίησις του Δ'Αννούντσιο η μουσική έκφρασις της οποίας κατά

274 Ο Λαμπελέτ μετέφρασε το 1900 και δημοσίευσε στο *Περιοδικόν μας* το ποίημα του D'Annunzio «Ωδή για τον θάνατο ενός καταστροφέως» (D'Annunzio, 1900.1).

μέγα μέρος οφείλεται ίσως εις την επίδρασιν της βαγνερικής μουσικής.
(Λαμπελέτ, 1900, 147-153)²⁷⁵

Η “αναγέννηση” που κόμιζε η ποιητική του μυθιστορήματος του D’Annunzio στο ελληνικό πνευματικό πεδίο, βασίστηκε κυρίως στη θετική απότιμηση της αισθητικής αξίας του συμβολισμού και ειδικά του βαγκνερισμού ως μέσων ανανέωσης της λογοτεχνίας, στη θεώρησή τους δηλαδή κυρίως ως ανανεωτικών αισθητικών προγραμμάτων στο πλαίσιο της υποδοχής των ευρωπαϊκών ανορθολογιστικών πνευματικών τάσεων που συνοψίστηκαν στον γενικό όρο «(νεο)ιδανισμός»²⁷⁶ και στήριξαν την έκφραση του νεοελληνικού “μουσικού αιτήματος”. Η υποδοχή αυτή αποδεικνύεται ακολούθως επιδερμική στον βαθμό που απουσίαζε από το ελληνικό πνευματικό πεδίο της δεκαετίας 1892-1902 η κριτική της Παρακμής ως πολιτισμικής κατάστασης και η συνειδητοποίηση της λειτουργίας της “αρρώστιας” ως απαραίτητου ενδιάμεσου σταδίου στη διαδικασία υπέρβασής της. Συνεπώς οι Έλληνες συμβολιστές κατά την τελευταία δεκαετία του αιώνα, δεν αισθάνθηκαν την ανάγκη να υπερβούν την Παρακμή γιατί ποτέ δεν αντιλήφθηκαν την “αρρώστια” ως ένα απαραίτητο στάδιο σε μια διαδικασία “ανάρρωσης” και συνεπώς ως μια κοινωνική και πολιτισμική πραγματικότητα που πρέπει να υπερβούν. Η παρακμιακή ευαισθησία που στο ευρωπαϊκό παράδειγμα πηγάζει από τη συνειδητοποίηση και τη βίωση της μοντέρνας παρακμιακής εποχής, για την πλειοψηφία των Έλλνων συμβολιστών, αντίθετα, αποτελεί ένα μάλλον εξωτερικό, καθαρά αισθητικό, φαινόμενο που εξαντλείται σε έναν ντανουτσιακού τύπου αριστοκρατισμό. Υπό το πρίσμα της απουσίας της κοινωνικής διάστασης της λογοτεχνικής Παρακμής δεν θα πρέπει να προκαλει εντύπωση το γεγονός πως ο νιτσειϊκός αντιβαγκνερισμός απουσιάζει ολοκληρωτικά από το ελληνικό *fin-de-siecle*.

275 Η σύνδεση του D’Annunzio με τον βαγκνερισμό και την αναζήτηση της μουσικής έκφρασης στην πεζογραφία που επιχειρεί ο Λαμπελέτ δηλώνεται περισσότερο εμφατικά σε ένα λογοτεχνικού ύφους κριτικό κείμενο του ίδιου που δημοσιεύεται στο περιοδικό Κριτική το 1903. Το «Turris Infracta» με τον υπότιτλο «Διάλογος μέσα σε ένα όνειρο» έχει τη μορφή διαλόγου ανάμεσα στην ποίηση και τη μουσική και διόλου τυχαία είναι αφιερωμένο στον D’Annunzio: «Ανάμεσα στις άλλες τέχνες, νοιώθω πως διαφορετική ξεχωρίζω. Οι άλλες αδελφές μου αισθητοποιούν την ίδια και το αίσθημα με τις μορφές της ύλης. Υπάρχουν όμως στην ψυχή κορυφές και βάθη που δεν βρίσκουν μορφή στην ύλη για να αισθητοποιηθούν. Και γι’ αυτές τις κορυφές, και γι’ αυτά τα βάθη, χρειάζεται η τέχνη που αμέσως φανερώνει χωρίς της ύλης τη βοήθεια. Και εγώ είμαι η άμεσος φανέρωσις της ψυχής που κρύβεται μέσα στην ύλη. Και σένα άυλη σε θέλουνε στις μορφές σου, αλλά νοιώθω τώρα πως ο ποιητικός λόγος είναι υλικώτερος του ήχου. [...] Χύνουν τα λόγια σου ένα νέο φως μεσ’ στην ψυχή μου, και διαφορετική σε αισθάνομαι έτσι φωτισμένη και ανώτερη. Αρχίζει τώρα να γεννιέται μέσα μου ένας πόθος υποταγής σ’εσένα, και τρέφει την ψυχή μου ο πόθος αυτός με νέας ζωής ουσία και νέας χαράς» (Λαμπελέτ, 1903, 78).

276 Πρβ. Κακλαμάνος, 1901, 60-61.

Η “ποίηση” της νιτσεικής φιλοσοφίας και η βαγκνερική ηρωολατρία

Στη διαμεσολάβηση του D’Annunzio κατά την υποδοχή του βαγκνερικού αφηγηματικού μοντέλου “μουσικοποίησης” έγκειται εν πολλοίς η απουσία από το ελληνικό πνευματικό πεδίο της ύστερης νιτσεικής κριτικής προς το πρόσωπο και το έργο του Γερμανού συνθέτη, ο οποίος κατά τον φιλόσοφο αποτέλεσε την ενσάρκωση του παρακματικού πνεύματος. Πίσω από τη λειτουργία που επιτέλεσε η νιτσεική φιλοσοφία για τα ελληνικά γράμματα στο γύρισμα του αιώνα ανιχνεύεται μια ανάλογη πεποίθηση των Ελλήνων διανοουμένων με εκείνη του D’Annunzio, πως το πρότυπο για την “αναγέννηση” του ελληνικού πνεύματος θα έπρεπε να αναζητηθεί στις πνευματικές εκδηλώσεις του γερμανικού πνεύματος, εξέχουσα θέση μεταξύ των οποίων καταλάμβανε όχι μόνο η φιλοσοφία του Nietzsche αλλά και η μουσική του Wagner.

Η επίσημη υποδοχή της νιτσεικής σκέψης στην Ελλάδα το 1899 αποτελεί την κορύφωση της τάσης που διαπιστώσαμε ότι έκανε την εμφάνισή της στο ελληνικό πνευματικό πεδίο ήδη στις αρχές της δεκαετίας. Στο σημείο αυτό κρίνεται απαραίτητη η υπενθύμιση της μεθοδολογικής γραμμής που έγκαιρα χάραξε ο Δημαράς: «Αν θέλουμε να αναζητήσουμε την κύρια πηγή των πληροφορήσεών μας, αναφορικά με τα πνευματικά θέματα της κεντρικής και της δυτικής Ευρώπης, και συνεπώς, σχετικά με τον Νίτσε, προς τη Γαλλία έχουμε να στρέψουμε τα μάτια μας» (Δημαράς, 1986, 49-50). Ως εκ τούτου η δεξίωση του Νίτσε, όπως και συνολικά η “βορειομανία” αποτελεί το αποτέλεσμα του “φιλολογικού κοσμοπολιτισμού” και της στροφής της γαλλικής σκέψης, που ποτέ δεν έπαψε να τροφοδοτεί την ελληνική διάνοηση, προς το “γερμανικό πνεύμα”.

Το ιδεολογικό και αισθητικό πλαίσιο, στο οποίο εντάσσεται ο νεοελληνικός νιτσεισμός στο γύρισμα του αιώνα μπορεί να αποδοθεί με τα λόγια του Γλυτζουρή ως «ιδεαλιστική ρομαντική ισοπέδωση» της φιλοσοφίας του Nietzsche (Γλυτζουρή, 2009, 390). Σε μια αντίστοιχη θέση είχε καταλήξει άλλωστε νωρίτερα και ο Δημαράς σημειώνοντας πως «ο νιτσεισμός έδίδαξε την ύπαρξη χαρισματικών λαών και την ύπαρξη ηγετικών ατόμων», ικανοποιώντας τη ροπή του διανοούμενου ελληνισμού προς τον μεσσιανισμό (Δημαράς, 1986, 48). Στο πλαίσιο της γενικότερης τάσης που αντιπροσωπεύει αυτό του είδους η ρομαντική ηρωολατρία που προάγει την «πίστη σε ανώτερες, ρομαντικές κατά βάση, ανθρώπινες μορφές, τους ήρωες», που ήταν γεννημένοι «για να γίνουν ηγέτες και να λατρευτούν από τον λαό» (Γλυτζουρή, 2009, 284) εντάσσεται η παρουσία του Carlyle στο νιτσεικό *Διόνυσσο* και ειδικότερα του αποσπάσματος από το *On Heroes* με τον χαρακτηριστικό τίτλο «Ο Ποιητής» που συνοδεύεται από το ακόλουθο προλογικό σημείωμα:

Ἡρωας λέγων ο Κάρλαιλ εννοεῖ τους Μεγάλους Ἄνδρας. Ἡρωϊσμόν δε των ανδρῶν αυτῶν το μεγαλειόν. Η μεγαλοφυΐα ευρίσκει ἐπίσης ἄλλον υπερήφανα μεγαλόφωνον ὄραν [sic]: Ἡρωϊκόν Δῶρον! Οὕτω εἰς αὐτὴν την σεθρὰν των ἐξ πολυσελίδων αναγνωσμάτων που αποτελοῦν το βιβλίον των Ἡρώων, ο Μέγας Ἀνήρ, ἤγουν ο Ἡρωας, ἐξετάζεται πρῶτα ο Θεός. Ἐπειτα ως Προφήτης, Ποιητής, Ἱερεὺς, Ἄνθρωπος των Γραμμάτων και τελευταία Βασιλεὺς.[...] Ὅμως μία ἀπὸ τας σκιάς του φωτεινοῦ νου του Ἄγγλου συγγραφέως εἶναι ἰσως κάποιος στενός σεβασμός προς ἐκεῖνα ακριβῶς τα εἶδωλα που με τὴν τὴν ἀκάθεκτον ὀρμὴν ἐγκρέμισεν ο Νίτσε. (Carlyle, 1981 [1902], 6)

Ἡ ρητορική της αναγέννησης και το ιδεώδες της ηρωολατρίας που χαρακτηρίζει τις αισθητικές κρίσεις των Ἑλλήνων νιτσειστών προέρχεται σε μεγάλο βαθμὸ ἀπὸ την ἐρμηνεία της νιτσεικῆς φιλοσοφίας που προώθησε ο *Mercure de France*²⁷⁷ καθώς και η πολὺ δημοφιλὴς την ἐποχὴ ἐκείνη μελέτη του Henri Lichteberger *La philosophie de Nietzsche* (1898) ἐρμηνεία που βέβαια πρέπει να ἀποδοθεῖ ουσιαστικά στις μεθοδεύσεις της Elisabeth Förster Nietzsche. Εἰδικὰ το βιβλίον του Lichtenberger, στο ὁποῖο παραπέμπει ρητὰ ο Νιρβάνας στην ἀρχὴ της μελέτης του με την ὁποία εἰσάγεται η νιτσεικὴ σκέψη στην Ἑλλάδα, ἀπέτελεσε τὴ βασικὴ πηγὴ ἀντλήσης των νιτσεικῶν ιδεῶν ὄχι μόνο για τον ἴδιο και μια δεκαετία ἀργότερα για τον Καζαντζάκη, ἀλλὰ και για τον γερμανόφωνο Καμπύση που διάβασε τὸ ἔργο του Γάλλου συγγραφέα τὸ 1899 μέσω της γερμανικῆς μετάφρασης της ἀδελφῆς του φιλοσόφου ὅπως μας πληροφορεῖ ἄλλωστε ο ἴδιος στο εἰσαγωγικὸ σημείωμα των μεταφράσεων των νιτσεικῶν ποιημάτων *Διονύσου Διθύραμβοι*, που ἐπιχειρήσε λίγο πριν τον θάνατό του (Καμπύσης, 1972 [1900], 772-773).²⁷⁸ Ο Lichteberger υπερασπιζόταν τὴ φιλοσοφία του Νίτσε ἀπὸ τὴ μόνιμη κατηγορία των ἀντιπάλων του (ὅτι ἀποτελοῦσε δηλαδὴ τὸ προϊόν ἐνὸς ἀρρωστοῦ μυαλοῦ) και τὴν παρουσίαζε ως μια πρόταση ἐξόδου ἀπὸ τὴν παρακμὴ που θα μπορούσε να συμβάλει στην ἀναζωογόνηση της γαλλικῆς κοινωνίας.²⁷⁹

277 Βλ. σχετικὰ: Ματθιόπουλος, 2005, 260 κ.εξ.

278 Πρβ. τὴν παρατήρηση του Κ. Χατζόπουλου στο ἐκτενὲς ἀρθρο – νεκρολογία για τον Καμπύση που δημοσιεύθηκε στον *Διόνυσσ*: «Μία υποψία ἐνὸς ἀγνώστου, μια λαχταρὰ κατιτίς ἄλλου του συντετάραιζε τὸ πνεῦμα. Ὅχι του νέου που ἐπικοινωνούσαμεν ἄλλοι διὰ του *Mercure de France* που μας ἤρχετο ἀπὸ τὸ Παρίσι με νέα εἶδωλα. Μ'αὐτὰ μειδιούσε εἰρωνικὰ ο Καμπύσης και η ἀόριστος πνοὴ της φιλοσοφίας του υπερανθρώπου, που ἔφθανε με τὸ βιβλίον του Lichtenberger σύγχρονα τότε διὰ να φασκιώσει τον στωβισμό μας, στου Καμπύση τὴν σκέψιν χάραζεν ἄλλα ἰδανικά, τὸ ἐστρεφε προς ἄλλους δρόμους τὸ πνεῦμα, κάποιον νέο ψαλμὸ του τόνιζε στην ψυχὴ» (Κ. Χατζόπουλος, 1981 [1902], 68).

279 Βλ. σχετικὰ: Γλυτζουρή, 2009, 210-211.

Ωστόσο ανάμεσα στον γαλλικό νιτσεισμό και την ελληνική εκδοχή του μπορούμε να εντοπίσουμε μια καθοριστική διαφορά. Η “αναζωογονητική” πνοή που εμφύσησε ο Nietzsche στο γαλλικό πνευματικό πεδίο συνδέεται με τη σφοδρή κριτική, που εξαπέλυσε ο φιλόσοφος εναντίον της Παρακμής και ακολούθως με την προσπάθεια υπέρβασής της και ως εκ τούτου είναι απολύτως σχετική με τη σταδιακή αποστασιοποίηση μιας μερίδας Γάλλων διανοουμένων από τον παρακμιακό γαλλικό βαγκνερισμό από τα μέσα της δεκαετίας του '90 και εξής.²⁸⁰ Σε αυτό το πλαίσιο αποκτά ειδικό βάρος το γεγονός πως η περίπλοκη όσο και καίρια για την κατανόηση της νιτσεικής φιλοσοφίας ιδέα της υπέρβασής της Παρακμής δεν νοείται ούτε μπορεί να κατανοηθεί σε βάθος χωρίς τη συνεξέταση της πολυσχολιασμένης ρήξης του φιλοσόφου με τον Wagner. Σε αντίθεση ωστόσο με τη Γαλλία, όπου μεταφράζεται εγκαίρως το *Der Fall Wagner*, οι Έλληνες νιτσειστές, υιοθετώντας το ντανουντσιακό μοντέλο, αποσιωπούν ή ορθότερα αγνοούν την ουσία των αντιβαγκνερικών νιτσεικών κειμένων και παρακάμπτουν το ουσιαδές ενδιάμεσο στάδιο της συνειδητοποίησης της ανάγκης υπέρβασής της πολιτισμικής κατάστασης που συνιστά η Παρακμή. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα να προσλαμβάνουν εντελώς επιφανειακά τη νιτσεική φιλοσοφία αδυνατώντας να αντιληφθούν τις μετατοπίσεις που παρατηρούνται στη σκέψη του πρώιμου και ώριμου Nietzsche. Έτσι οι Έλληνες νιτσειστές εξακολουθούν γύρω στα 1900 να θεωρούν τόσο τον Wagner, όσο και τον Nietzsche εξίσου εκφραστές του “αναζωογονητικού” γερμανικού πνεύματος. Στο σημείο αυτό θα θέλαμε να προσθέσουμε πάντως μία ακόμη παράμετρο στην ισοπεδωτική ρομαντική ερμηνεία του Nietzsche, που έχουν σημειώσει τόσο ο Γλυτζουρής όσο και ο Πολυχρονάκης,²⁸¹ το γεγονός δηλαδή πως αυτή αποτελεί μεταξύ άλλων και το αποκορύφωμα της “νεοϊδανιστικής” τάσης που αντιπροσωπεύει ο ιδιόμορφος παρακμιακός βαγκνερικός νιτσεισμός του D'Annunzio.

Βάσει των παραπάνω πρέπει να υπογραμμίσουμε εδώ πως ο γαλλικός συμβολισμός εξακολουθεί να είναι δυναμικά παρών όχι μόνο στην *Τέχνη*, όπου πρωτοπαρουσιάζεται η νιτσεική φιλοσοφία, αλλά και στις σελίδες του γερμανόφιλου *Διονύσου*, καθώς και των υπολοίπων εντύπων που αποτέλεσαν βήμα των Ελλήνων νιτσειστών, όπως το *Περιοδικόν μας* και τα *Παναθήναια*.²⁸² Στον ένα μόλις χρόνο της κυκλοφορίας του το περιοδικό των Μποέμ και Καμπύση φιλοξενεί ενδεικτικά τρία ποιήματα του Paul Verlaine,

280 Βλ. σχετικά: Forth, 1993.

281 Ο Πολυχρονάκης εξετάζει τη ρομαντική ερμηνεία του Nietzsche από τους Έλληνες νιτσειστές σε σχέση με το παράδοξο της ταυτόχρονης νιτσεικής ερμηνείας του επτανησιακού ιδεαλισμού στις σελίδες της *Τέχνης* και του *Διονύσου* σημειώνοντας πως «αν οι αδελφοί Χατζόπουλοι, ο Καμπύσης ή ο Νιρβάνας ή κι αυτός ακόμη ο Παλαμάς, ερμήνευσαν τον επτανησιακό ρομαντισμό νιτσεικά είναι γιατί πρωτίστως ερμήνευσαν τον Νίτσε ρομαντικά» (Πολυχρονάκης, 2012, 38).

282 Για μια συγκριτική επισκόπηση της *Τέχνης* και του *Διονύσου*, βλ: Βουτουρής, 2006, 252-263.

δύο του Remy de Gourmont, ένα απόσπασμα από το *Figures et Caractères* του Henri de Régnier, ένα απόσπασμα από τις *Stances* του Jean Moréas, ένα διήγημα του Camille Mauclair, αποσπάσματα έργων του Maurice Maeterlinck, καθώς και δύο μεταφράσεις έργων του φίλα προσκείμενου στον γαλλικό συμβολισμό και βαθιά επηρεασμένου από την ποίηση του Verlaine, Stefan George αλλά και του κατ' εξοχήν Έλληνα συμβολιστή ποιητή, Κωνσταντίνου Χατζόπουλου.²⁸³ Οι παραπάνω παρατηρήσεις μας επιτρέπουν να διατυπώσουμε εξαρχής τη θέση πως η νιτσεική “αναγέννηση” στο ελληνικό παράδειγμα τίθεται στη συνέχεια του αιτήματος της αισθητικής ανανέωσης, το οποίο ενίσχυσε στις αρχές της προηγούμενης δεκαετίας η υποδοχή του γαλλικού συμβολισμού. Επιπλέον, η υποδοχή της νιτσεικής φιλοσοφίας συμβάλλει, σύμφωνα με την εύστοχη διατύπωση του Γλυτζουρή, στην «αναζωογόνηση της διαδικασίας μεταβίβασης της κληρονομικότητας» του ένδοξου παρελθόντος (Γλυτζουρή, 2009, 434) και ως εκ τούτου δεν σχετίζεται με τη συνειδητοποίηση της ανάγκης υπέρβασης της πολιτισμικής κατάστασης που συνιστούσε η Παρακμή και θα οδηγούσε μακριά από τον γαλλικό συμβολισμό και φυσικά τον βαγκνερισμό.

Η αφετηρία της ελληνικής υποδοχής του γαλλικού νιτσεισμού και οι λειτουργίες που επετέλεσε ο ελληνικός νιτσεισμός στο πνευματικό πεδίο εντοπίζονται με βάση τα παραπάνω κυρίως στο γεγονός πως «ο Νίτσε επανερχόταν με έναν εντελώς νέο τρόπο στον αρχαίο ελληνικό κόσμο» (Ματθιόπουλος, 2005, 339). Η επαναανάκλυψη της αρχαιότητας που σηματοδοτεί η έκδοση της πρώτης νιτσεικής μελέτης το 1872 παράλληλα με την ανακάλυψη της Τροίας και των Μυκηνών από τον Schliemann στις αρχές της δεκαετίας του '70 ισοδυναμεί με τη στροφή στο αρχαϊκό και την ανάδειξη της σκοτεινής πλευράς του αρχαιοελληνικού κόσμου, με αποτέλεσμα αυτή η νέα ανάγνωση και ερμηνεία να τοποθετείται ακριβώς στον αντίποδα της κλασικιστικής οπτικής, που όρισε η «edle Einfalt und stille Größe» του Winckelmann.²⁸⁴ Σε αντίθεση έτσι με αυτήν ο Nietzsche του *Die Geburt der Tragödie* προβαίνει στη “μοιραία” για την κυριαρχία της κλασικιστικής αισθητικής κίνηση να θέσει στο επίκεντρο της μελέτης του τη μορφή του θεού Διονύσου,²⁸⁵ ο οποίος βρισκόταν μέχρι τότε στο περιθώριο για χάρη του θεού Απόλλωνα, του κατ' εξοχήν εκφραστή των ιδανικών της ισορροπίας, της αρμονίας και

283 Βλ. αντίστοιχα: «Αισθηματικός Διάλογος» και «Δύο ποιήματα», *Ο Διόνυσος*, τ. Α', 60 και 123, «Τα νερένια μάτια» και «Αι φευγαλέαι», *Ο Διόνυσος*, τ. Α', 52 και 161, «Ένα Νέος», *Ο Διόνυσος* τ. Α', 190, «Ο θρίαμβος εις το σκότος», *Ο Διόνυσος*, τ. Α', 117, «Αι επτά Πριγκίπισσαι», *Ο Διόνυσος*, τ. Α', 165. «Το τραγούδι του Νάνου», *Ο Διόνυσος*, τ. Α', 58.

284 Βλ σχετικά: Prange, 2013.

285 Ας σημειώσουμε εδώ πως για την κλασικιστική οπτική του Winckelmann την «υψηλότερη ιδέα της ανθρωπίνης ομορφιάς» και το «υψηλότερο ιδανικό της τέχνης» ενσάρκωνε το άγαλμα του Απόλλωνα του Μπελβεντέρε. Βλ. σχετικά: Landfester, 2002, 101-102.

του μέτρου. Το διονυσιακό πνεύμα εκφράζοντας την απαραίτητη για τον πρώιμο Nietzsche πεσιμιστική αντίληψη του κόσμου, ξεπερνά τον ηθικοδιδασκισμό και την ουμανιστική αισιοδοξία της κλασικιστικής θεώρησης της αρχαιότητας αναδεικνύοντας την αναγκαιότητα της συνύπαρξης του απολλώνιου στοιχείου με την έλλειψη μέτρου, την αταξία και την δυσαρμονία.

Στον *Διόνυσο* των Δ. Χατζόπουλου (Μπόέμ) και Καμπύση δημοσιεύονται δύο εκτενή μεταφρασμένα αποσπάσματα νιτσεικών έργων που θέτουν στο επίκεντρο τον αρχαιοελληνικό κόσμο: στον πρώτο τόμο μεταφράζεται ένα απόσπασμα από το *Götzen-Dämmerung* με τον χαρακτηριστικό τίτλο «Τι οφείλω εις τους αρχαίους»²⁸⁶ και στον δεύτερο τόμο ένα απόσπασμα από το *Die Geburt der Tragödie*. Και τα δύο αποσπάσματα επιλέγονται προφανώς για να στηρίξουν τη γραμμή που απαρέγκλιτα ακολούθησε το βραχύβιο έντυπο και μπορεί να συνοψιστεί στην εμφατική διατύπωση του Μπόέμ, πως «η εκλαμπρότερη λάμψις του Ελληνισμού ευρίσκεται εις την νιτσειακήν αντίληψιν» (Δ. Χατζόπουλος, 1981 [1902], 315). Οι διευκρινίσεις στις οποίες προβαίνει ο Μπόέμ, προκειμένου να υπερασπιστεί την επιλογή του τίτλου του περιοδικού απέναντι στις κατηγορίες του Ψυχάρη περί φιλογερμανισμού δεν αφήνουν πολλά περιθώρια αμφισβήτησης της ιδεολογικής ανάγνωσης της νιτσεικής φιλοσοφίας από τον κύκλο του περιοδικού:

[...] Ο Διόνυσος είναι όνομα ελληνικό μετουσιωθέν μέσα εις την ελληνικήν συνείδησιν με όλας τα ωραιότητάς του ώστε να γεννήσουν έναν Διθύραμβο. Το όνομα το επήραμε τόσον από τον τόπο όπου εκαρποφόρησε όσον από την αντίληψη ενός (ασήμαντου;) Γερμανού που ησθάνθη τον Ελληνισμόν όσον βέβαια το γαλλικόν πνεύμα δεν ηδυνήθη να τον αισθανθή. (Δ. Χατζόπουλος, 1981 [1902], 313)

Αυτή η “ελληνοκεντρική” πρόσληψη του νιτσεισμού, όπως έχει επισημανθεί εγκαίρως από τους Δημαρά και Τζιόβα και πιο πρόσφατα από τους Γλυτζουρή και Ματθιόπουλο²⁸⁷ εμπλουτίζει και ανανεώνει τη ρητορική της αναγέννησης του Ελληνισμού, όπως επέβαλε άλλωστε εν μέρει και η ήττα του 1897. Εκτός όμως από την παραπάνω ιδεο-

286 «Συγκινούμεθα πολύ διαφορετικά, όταν εξετάζωμεν την ιδέαν «Ελληνισμός» όπως εσχμάτισαν περί αυτής γνώμην ο Βίνκελμαν και ο Γκαίτε και αναγνωρίζομεν το ασυμβίβαστόν της με το στοιχείον αυτό οπόθεν γεννάται η διονυσιακή τέχνη – με τον οργανισμόν. Είμαι αληθώς βέβαιος ότι ο Γκαίτε θα απέκλεισε κατ' αρχήν μίαν ιδέαν ανάλογον προς τας πιθανότητας της ελληνικής ψυχής. Κατά συνέπειαν ο Γκαίτε δεν ηγούει τους Έλληνας. Διότι μόνον διά των διονυσιακών μυστηρίων, διά της ψυχολογίας της διονυσιακής διαθέσεως εκφράζεται η θεμελιώδης πραγματικότητα του ελληνικού ενστίκτου η «του ζην θέλησις» του» (Nietzsche, 1981 [1901.1], 284). Την ίδια εποχή δημοσιεύεται στο *Περιοδικόν μας* ένα ακόμα απόσπασμα με τίτλο «Οι Τύραννοι του πνεύματος» (14.3.1900).

287 Δημαράς, 1986, Τζιόβας, 1986, Ματθιόπουλος, 2005 και Γλυτζουρής, 2009.

λογική λειτουργία που αναλαμβάνει να επιτελέσει η νιτσεϊκή σκέψη για τον ελληνικό πνευματικό κόσμο, η επιλογή του συγκεκριμένου αποσπάσματος από το *Die Geburt der Tragödie* αποκαλύπτει και κάτι ακόμη: τον πρωταγωνιστικό ρόλο που επιφυλάσσουν στην τέχνη και ειδικότερα στη λογοτεχνία οι Έλληνες νιτσεϊστές. Γιατί το απόσπασμα που επιλέγεται προς μετάφραση στον *Διόνυσο* πραγματεύεται την έντονη κριτική που άσκησε ο Γερμανός φιλόσοφος στον Σωκράτη και τον Πλάτωνα ως εκφραστές της ορθολογιστικής σκέψης και αρνητές της «καλλιτεχνικής μέθης»:

Ας φαντασθώμεν, όμοιον με τον μοναδικόν και τερατώδη οφθαλμόν ενός κύκλωπος, τον οφθαλμόν του Σωκράτους προσηλωμένον εις την τραγωδίαν, τον οφθαλμόν εκείνον, τον οποίο ποτέ δεν εθέρμανε η ευγενής μέθη του καλλιτεχνικού ενθουσιασμού [...] η φιλοσοφική σκέψις σκεπάζει την τέχνην με την βλάστησίν της και την αναγκάζει να κουλουριασθή στενά επάνω εις τον κορμόν της διαλεκτικής. Η Απολλώνειος τάσις μετεβλήθη εις σχηματοποίησιν λογικήν· παρατηρήσαμεν ήδη εις τον Ευριπίδην κάτι ανάλογον, και, πλην αυτού μίαν μεταμόρφωσιν της διονυσιακής συγκινήσεως εις αισθήματα φυσιοκρατικά. (Nietzsche, 1902, 261)

Κατά τον πρώιμο Nietzsche, το πνεύμα του ορθολογισμού απέτυχε να εισχωρήσει σε βάθος, να κατανοήσει και να ερμηνεύσει ορθά όχι μόνο το ελληνικό πνεύμα αλλά και το τελειότερο πνευματικό προϊόν του την τραγωδία όντας ασύμβατο με την αληθινή καλλιτεχνική δημιουργία. Κάτι ανάλογο διαπιστώνουν οι Έλληνες νιτσεϊστές για τους οποίους το ορθολογιστικό πνεύμα εκπροσωπείται στο ελληνικό πνευματικό πεδίο της εποχής τους μεταξύ άλλων από τους περιορισμούς, που επιχειρεί να επιβάλει τόσο ο Ψυχάρης όσο και οι «σκουριασμένοι διαβήτες των κριτικών της παλαιάς σχολής». Απέναντι έτσι στους «διδασκάλο[υς] από το πνεύμα της αρχαιότητας [που] γίνονται κωμικότεροι και του Καραγκιόζη», όπως ο Α. Βλάχος, αλλά και τον εξοστρακισμό της «ελευθερίας της εμπνεύσεως» και του «ελευθέρου εναγκαλισμού των μεγάλων πνευμάτων» που επιφέρει η προερχόμενη από ένα «ωρισμένον σύστημα» ψυχαρική «αυθύπαρκτος φιλολογία», ο Μποέμ αντιπαραβάλλει την άποψη πως, «αν υπάρχει αλήθεια, θα είνε το λεχθέν ότι το γράφειν δεν είνε σύστημα, αλλ' έμπνευσις. [...] Είνε τύχη, είνε εκδήλωσις αυτόματος, είνε άμεσος διάχυσις της ψυχής επί του χάρτου» (Δ. Χατζόπουλος, 1981 [1901], 85). Η τελευταία αυτή απόφαση αποτελεί τη βάση για την αρνητική αισθητική αποτίμηση από τον Μποέμ του συνόλου σχεδόν της παρελθοντικής και σύγχρονης του πεζογραφίας. Στο στόχαστρο του κριτικού του *Διονύσου* τίθεται η συλλογή

διηγημάτων «Παλιές Αγάπες» του Καρκαβίτσα, που παρά τον πρόλογο-ύμνο προς την τέχνη που τα συνοδεύει, η πλειοψηφία των διηγημάτων είναι «παιδικής αντιλήψεως και συνθέσεως», αντιπροσωπευτικά της «δημοσιογραφικής ηθογραφίας» και δεν περιβάλλονται «με το ένδυμα της ευρυτέρας σκέψεως και έξω από τον χρόνο». Από τα βέλη του Μποέμ δεν θα μπορούσε να γλυτώσει φυσικά ούτε ο Παλαμάς του διηγήματος «Ο Θάνατος του Παληκαριού»,²⁸⁸ που αποτελεί προϊόν της «βιομηχανική[ς] φιλολογική[ς] επιχειρή[εως]» του ποιητή, και πολύ περισσότερο το «ξηρό και άκαμπτο ύφος» του Δροσίνη (Δ. Χατζόπουλος, 1981 [1901.1], 73-74).

Στις παραπάνω ενδεικτικές κρίσεις του Μποέμ ανιχνεύεται επομένως η ίδια αισθητική αντίληψη που, όπως διαπιστώσαμε, είναι παρούσα στο ελληνικό πνευματικό πεδίο από τις αρχές της τελευταίας δεκαετίας του αιώνα, καθώς ό,τι στηλιτεύεται μέσω της απόρριψης της σύγχρονης καθώς και της προηγούμενης λογοτεχνικής παραγωγής είναι γενικότερα η δεσμευση της καλλιτεχνικής δημιουργίας και του καλλιτέχνη από δογματισμούς και κανόνες. Η θεμελίωση του αιτήματος ανανέωσης της νέας ελληνικής λογοτεχνικής παραγωγής και αναγέννησης του Ελληνισμού επιχειρείται έτσι στη σύζευξη με το “ελεύθερο” διονυσιακό πνεύμα που για τους Έλληνες διανοούμενους αποτελεί ταυτόχρονα το τεκμήριο της συνέχειας στις σχέσεις συγγένειας του νέου ελληνισμού με την αρχαιότητα. Το 1899 ο Παλαμάς στην βιβλιοκρισία του για τη μελέτη του Νιρβάνα συνοψίζει με εύλωτο τρόπο από τις σελίδες της *Τέχνης* τις ιδεολογικές και αισθητικές ανάγκες που κλήθηκε να καλύψει η νιτσεϊκή θεωρία στο γύρισμα του αιώνα υπό το πρίσμα της επανερμηνείας της ελληνικής αρχαιότητας:

Έπειτα η ποιητική φιλοσοφία του Νίτσε έχει μιαν άλλη χάρη, ξεχωριστή, για τον Ελληνικό κόσμο, τον κόσμο που αντιλαμβάνεται τα εθνικά, κάπως διαφορετικά από τους λογοκλόπους των συλλαλητηρίων. Μας θυμίζει, σύμφωνα πάλι με το νόμο της «αιώνιας επιστροφής» τους μεγαλοφάνταστους καιρούς του ελληνικού πνεύματος. (Παλαμάς, 1899, 189)²⁸⁹

Ο χαρακτηρισμός «ποιητική φιλοσοφία» που χρησιμοποιεί ο Παλαμάς είναι καίριας σημασίας για τη λειτουργία που επιτελεί η νιτσεϊκή φιλοσοφία στα ελληνικά γράμματα και ως αισθητική θεωρία.²⁹⁰ Αυτή αναδεικνύεται στη μελέτη, με την οποία η νιτσεϊκή

288 Για την αντιπαλότητα του κύκλου του *Διόνυσου* με τον Παλαμά, βλ. Βουτουρής, 2006, 260-271.

289 Πρβ. Παλαμάς, 1960 [1901], 193-194.

290 Για μια ανάλογη ερμηνεία της νιτσεϊκής φιλοσοφίας ως “ποίησης” που προώθησε η φιλοκαθολική *Revue des Deux-Mondes* στην Γαλλία βλ. Ματθιόπουλος, 2005, 341-343. Σύμφωνα με τον Ματθιόπουλο, «στο

σκέψη εισάγεται επισήμως στην Ελλάδα ένα χρόνο πριν την έκδοση του *Διονύσου*. Στη μελέτη του Παύλου Νιρβάνα με τίτλο «Η φιλοσοφία του Νίτσε», που δημοσιεύεται στην *Τέχνη* σε συνέχειες, σημειώνεται ως το βασικότερο χαρακτηριστικό της νιτσεϊκής σκέψης η «ποιητική σύλληψη». Αυτή έγκειται ακριβώς σε αυτήν την απουσία συστήματος:

Το έργο του Νίτσε είναι σαν ένα τρομακτικό γκρέμισμα από την ορμή του πάθους. Και μέσα στο έργον αυτό, από το οποίον έλειψε το δέσιμο του αρχιτεκτονικού δαιμονίου, βρίσκονται σκορπισμένες οι μεγαλόπρεπες κολόνες και τα θαυμάσια αετώματα και τα μεγαλόπετρα θεμέλια [...] Ποιος θ' ανοικοδομήση, ποιος θα ρεστοράρη το μεγαλοφάνταστο ναό; Εγώ δεν βλέπω άλλον από τον ποιητή. Θέλω να είπω ότι μόνον οι ποιητικές φύσεις, όσες αντιμετωπίζουν τα προβλήματα της ζωής με την καλλιτεχνική εκείνη μέθη, την οποίαν ζητεί κάπου από τον καλλιτέχνην ο ίδιος ο Νίτσε, μόνον οι ποιητικές φύσεις, όσες αντιλαμβάνονται το περιβάλλον μέσα από μίαν ιδιαίτερην ευαισθησία, μόνον αυτές μπορούν να συλλάβουν ακέραια τη φιλοσοφική δημιουργία του Νίτσε. (Νιρβάνας 1968 [1899], 151)

Η «έκσταση του ποιητή» που κατονομάζει ο Ματθιόπουλος ως την «κύρια έγνοια του Νιρβάνα» (Ματθιόπουλος, 2005, 345) αποκαλύπτει επομένως κάτι πολύ ουσιαστικότερο από την άγνοια του Έλληνα κριτικού για τη νιτσεϊκή φιλοσοφία: τη συνολική στάση των Ελλήνων διανοουμένων απέναντι στη νεοελληνική λογοτεχνική παράδοση της Α΄ Αθηναϊκής Σχολής και της λαογραφικού προσανατολισμού ηθογραφίας – στάση που, όπως διαπιστώσαμε, άρχισε να διαμορφώνεται ήδη στις αρχές της δεκαετίας αυτής.

Αυτή η ερμηνεία της νιτσεϊκής φιλοσοφίας από τον Νιρβάνα οπωσδήποτε είναι απολύτως σχετική με την επιλογή προς μετάφραση (και πάλι από τον ίδιο) ενός αποσπάσματος από το *Also sprach Zarathustra* με τον τίτλο «Οι Ποιηταί», που δημοσιεύθηκε στην *Τέχνη* την ίδια περίοδο.²⁹¹ Το απόσπασμα αυτό, που συνιστά την πρώτη μετάφραση νιτσεϊκού έργου στα ελληνικά, είναι ιδιαίτερα σημαντικό όχι μόνο γιατί ενισχύει την ερμηνεία του «ποιητή-φιλοσόφου» που επιχείρησε ο Νιρβάνας και κατά συνέπεια το αίτημα της αποδέσμευσης της ποιητικής δημιουργίας από τα δεσμά των κανόνων που επέβαλε το ακαδημαϊκό κατεστημένο, αλλά και γιατί εισάγει μια ακόμα μορφή δίπλα

γαλλικό περιβάλλον, η υπογράμμιση την ποιητικότητας της φιλοσοφίας του Νίτσε ήταν έμμεση αλλά σαφής προσπάθεια υποβάθμισής της» (Ματθιόπουλος, 2005, 343).

291 Nietzsche, 1899.

σε αυτήν του θεού Διόνυσου και μια ακόμα ιδέα που τεκμηριώνει τη συγγένεια με τους προγόνους: τον Υπεράνθρωπο και την ιδέα της “αιώνιας επιστροφής”. Ταυτόχρονα όμως με τη δημοσίευση του αποσπάσματος αυτού συστήνεται ένα νέο μορφολογικό πρότυπο για την ελληνική λογοτεχνία σε πλήρη αρμονία με το αίτημα ανεξαρτησίας της τέχνης και της προώθησης των υβριδικών λογοτεχνικών μορφών που, όπως διαπιστώσαμε, είχε ήδη κάνει την εμφάνισή του στις αρχές της τελευταίας δεκαετίας του αιώνα. Όπως σημειώνει χαρακτηριστικά η Κατσιγιάννη: «Ο Ζαρατούστρας, γραμμένος σε versets, γίνεται μείζον μορφικό πρότυπο της ευρωπαϊκής ποιητικής πρόζας» (Κατσιγιάννη, 2001,180). Έτσι το «λαμπρό, μοναδικής έντασης, ελεύθερο και ποιητικό ύφος» της νιτσεικής φιλοσοφίας, που δεν απέχει πολύ από το «έργον καλλονής και ποιήσεως» του D’Annunzio, προστίθεται στα πρότυπα που ενίσχυσαν την εποχή αυτή το αίτημα απελευθέρωσης των μορφών. Χαρακτηριστικότερο παράδειγμα αποτελούν τα «Γερμανικά Γράμματα» του Καμπύση που δημοσιεύονται στην *Τέχνη* σε μορφή ποιητικής πρόζας.²⁹² Η υπόθεση αυτή επιβεβαιώνεται αλλωστε από την απόφανση του ένθερμου Έλληνα νιτσειστή πως «ο Ζαρατούστρας του Νίτσε ανεβάζει τη φιλοσοφία στη μουσική» με τέτοιο τρόπο, ώστε η μελοποίησή του από τον Strauss μοιάζει περιττή:

... Παιδί του Τόνου θα καλούσα τον Νίτσε. Τον αιστάνομαι πάντα στον ωκεανό του να πλέχει. Από τον Τόνο άρχισε και στον Τόνο εβυθίστηκε. Ω! να αιστάνθηκε άλλος περσότερό του του Τόνου τη σημασία; Μέσα εκεί παλεύει η προσπάθειά του κι από το Τόνο ξεβγαίνει η μορφή του μεγάλου του ονείρου. Τα κύματα του Τόνου, η Ζωή κι ο δρόμος της Ζωής! [...]. (Καμπύσης, 1972 [1900.4], 537)

Η ταυτόχρονη υποδοχή του *Also sprach Zarathustra* και του *Die Geburt der Tragödie* από τους Έλληνες διανοούμενος αποκαλύπτει όμως τη σημαντικότερη πτυχή του ιδιαίτερου χαρακτήρα του ελληνικού νιτσεισμού: ο θεός Διόνυσος μπορεί να αντιπροσωπεύει την ελευθερία και την ανυπακοή στους κανόνες φέρνοντας τη ρήξη με την άγνη αρχαιολατρία του παρελθόντος, ωστόσο σε καμία περίπτωση δεν είναι ο ίδιος σκοτεινός θεός, εκφραστής του πεσιμισμού, που υπό την επιρροή του Schopenhauer έπλασε ο νεαρός Nietzsche. Αυτό έχει ως αποτέλεσμα ο θεός Διόνυσος να αποκτά στις αισθητικές κρίσεις των Ελλήνων διανοουμένων τα ίδια “ηρωικά” χαρακτηριστικά με

292 Εμφανώς επηρεασμένη από το νιτσεικό *Ζαρατούστρα*, τόσο υφολογικά και μορφολογικά όσο και θεματικά, είναι η νουβέλα του Κωνσταντίνου Θεοτόκη με τον τίτλο «Πάθος» που δημοσιεύθηκε σε συνέχειες στην *Τέχνη* το 1899 (σσ. 98-107, 143-156, 175-188 και 225-236). Αξιοσημείωτο είναι επίσης το γεγονός πως στο «Πάθος» συμπεριλαμβάνεται η τυπογραφική αποτύπωση μέρους της παρτιτούρας από την Σονάτα για πιάνο του Beethoven No. 8, Op. 13, γνωστή και ως *Sonata Pathétique*.

τον Υπεράνθρωπο. Ο θεός Διόνυσος γίνεται έτσι σύμβολο της «υγείας και της αναγεννήσεως» που θα κατορθώσει μέσω της επιστροφής στο ένδοξο παρελθόν να επιφέρει τη λύτρωση των «ατόμων και των λαών από τους δασκάλους και τους προμηθευτάς «χρυσών καταποτίων εις τα γράμματα», κατά τη χαρακτηριστική διατύπωση του Μποέμ. Οι παραπάνω ερμηνείες αποτυπώνονται ευδιάκριτα προπάντων στις κρίσεις του Καμπύση τόσο στον *Διόνυσο* και την *Τέχνη* όσο και στη μελέτη του «Φρειδεरिकος Νίτσε» που δημοσιεύεται το 1900 στο *Περιοδικόν μας*. Στο άρθρο που προτάσσει στο πρώτο τεύχος του *Διονύσου* την επόμενη χρονιά συγκαταλέγει στις «διονυσιακές μάσκες» όχι μόνο τον Αισχύλο αλλά και τους Wagner και Bismarck τονίζοντας πως «η ιδέα του θεάτρου της Μπαυρώιτ είναι κρυφομίλημα της Αισχυλικής ιδέας του θεάτρου του Διονύσου» (Καμπύσης, 1972 [1901], 505).

Σχετική είναι η μετάφραση και παρουσίαση στον *Διόνυσο* του πρόσφατα τότε δημοσιευμένου άρθρου του ένθερμου Αγγλο-Γερμανού βαγκνεριστή Hiouston Stewart Chamberlain με τίτλο «Η θέσις του Ριχάρδου Βάγνερ εις την Ιστορίαν». Η συμπερίληψη στις σελίδες του *Διονύσου* του παραπάνω άρθρου του αμφιλεγόμενου – λόγω της αποκάλυπτης υποστήριξης της θεωρίας των φυλετικών διακρίσεων²⁹³ – συγγραφέα της ογκώδους μελέτης *Die Grundlagen des Neunzehnten Jahrhunderts* (1899) γίνεται με αφορμή την εικοσιπενταετηρίδα του Bayreuth. Ωστόσο στην πραγματικότητα πρέπει να αποδοθεί μάλλον στο γεγονός πως ο Chamberlain υποστήριζε στο άρθρο του τη σχέση συγγένειας και συνέχειας του βαγκνερικού δράματος με την αρχαία ελληνική τραγωδία:

Εις τον έτι ευρύτερον κύκλον της εν γένει αρείας ποιήσεως [...] το μεγαλύτερον δι' ημάς ενδιαφέρον έγκειται εις την σχέσιν προς το ελληνικόν δράμα. Αναμφιβόλως όχι διά των Ιταλών και των Γάλλων, ούτε διά του αξιοθρήνητου μελοδράματός μας, αλλά μόνον και πρώτον διά του Βάγνερ έχομεν προσεγγίσει το δράμα αυτό. [...] Η νέα όμως τεχνική πηγάζει από μίαν νέαν ψυχήν, μίαν ψυχήν διαφορετικά προσανατολισμένην και της οποίας το βλέμμα μένει διά τούτο εις άλλα μέρη της «μεγάλης» και «μικράς» φύσεως προσηλωμένον. Μπορούσε κανείς, [...] να παραστήση το σοφόκλειον και το βαγνερικόν δράμα ως δύο κύκλους τεμνομένους, κατέχοντας όθεν μίαν κοινήν περιοχήν, έκαστος όμως των οποίων κατά μέγα μέρος κείται έξωθεν του άλλου. (Chamberlain, 1981 [1901], 204)

293 Βλ. σχετικά: Field, 1981.

Βάσει της συγγένειας, που διακρίνει μεταξύ του βαγκνερικού δράματος και της αρχαίας ελληνικής τραγωδίας, ο Chamberlain προωθεί την εικόνα του Wagner ως “ανανεωτή” του γερμανικού πνεύματος και ταυτόχρονα επιχειρεί να υπογραμμίσει την ανάγκη επανεκτίμησης και βαθύτερης κατανόησης της βαγκνερικής τέχνης, η οποία, κατά την κρίση του, δεν είχε ακόμη καταλάβει τη θέση που της άξιζε στη – γερμανική κυρίως – πνευματική ιστορία. Κι αυτό παρατηρούσε πως συνέβαινε μέχρι τις μέρες του «παρ’όλας τας υποκινήσεις που προήλθαν από τον Νίτσε, τον Στάν και τον Χανς φον Βολτσόγεν». Είναι προφανές ότι στην τελευταία αυτή θέση του Chamberlain απηχείται η πολιτική της Elisabeth Förster Nietzsche, που όντας εντελώς αντίθετη με την απόρριψη του συνθέτη από τον φιλόσοφο φρόντισε να υποβαθμίσει, αν όχι να αποσιωπήσει, τη σημασία των ύστερων αντιβαγκνερικών κειμένων του Nietzsche θεωρώντας τα προϊόν της ασθένειάς του. Έτσι δεν πρέπει να προκαλεί εντύπωση η τοποθέτηση του Nietzsche δίπλα στον Hans von Wolzogen, εκδότη της εφημερίδας *Bayreuther Blätter*, ιδρυτή του *Richard Wagner Verein* και μετέπειτα υμνητή του Hitler.²⁹⁴

Όμως και η (ανώνυμη) μετάφραση και δημοσίευση ενός εκτενούς αποσπάσματος από το νιτσεϊκό κείμενο πολεμικής *Nietzsche contra Wagner* στον *Διώνυσο* το 1902 είναι ενδεικτική των ερμηνειών που περιγράψαμε παραπάνω. Το απόσπασμα συνοδεύεται από το διευκρινιστικό σχόλιο πως η μετάφραση δημοσιεύεται «επ’ ευκαιρία της εικοσιπενταετηρίδος της Μπάυρωιτ» και με τον τρόπο αυτό αποκόπτεται από τα συμφραζόμενα της νιτσεϊκής κριτικής της Παρακμής στα οποία κανονικά εντάσσεται.²⁹⁵

Ο σκοπός τον οποίον επιζητεί η νεωτέρα μουσική εις ό,τι αποκαλούν σήμερον με ένα όρο εκφραστικώτατον αλλά σκοτεινόν «η άπειρος μελωδία» δύναται να εκφρασθή ούτω: Μπαίνει κανείς εις την θάλασσαν, γλυστρά αγάλι αγάλια έως ότου εγκαταλείπεται εις την διάθεσιν του στοιχείου, τότε πρέπει να κολυμβήση. Εις τον ελαφρόν, επίσημον και φλογερόν ρυθμόν της αρχαίας μουσικής, εις την εξ υπαμοιβής ζωηράν και βραδείαν κίνησιν της επεζητείτο κάτι άλλο – επεζητείτο ο Χορός. Το απαραίτητόν της μέτρο, η ανάγκη του να τηρώνται μερικά κλίμακες χρόνου και εντάσεως αυστηρώς ωρισμένα εβίαζον την ψυχήν του ακροατή εις μίαν σκέψιν συνεχή – επί των αντιθέτων ευστροφιών των δροσερών αυτών ρευμάτων προερχομένων εκ της σκέψεως και της υπερπυρωμένης πνοής του ενθουσιασμού εστηρίζετο το θέληματρον πάσης καλής μουσικής. – Ο Ριχάρδος Βάγνερ ηθέλησε να

294 Βλ. σχετικά: Klee, 2007, 675.

295 Πρβ. Λαμπρέλλης, 2009, 73.

δημιουργήση άλλου είδους κίνησιν, – ανέτρεψε τους φυσιολογικούς όρους της μουσικής ως αυτή υφίστατο. Να κολυμβά τις, να μετεωρίζεται,– να μη βαδίζει πλέον ούτε να χορεύη. [...] Η «άπειρος μελωδία» ζητεί ακριβώς να θράυση πάσαν ενότητα χρόνου και δυνάμεως, κάποτε μάλιστα ούτε σκοτίζεται δι’ αυτήν την ενότητα, – ευρίσκει τον επινοητικόν πλούτον της ακριβώς εις ό,τι δι’ ένα αυτί άλλης εποχής ηχεί ρυθμικόν παράδοξον και ως βλασφημία. Δια της μιμήσεως, της επικρατήσεως ενός τέτοιου γούστου θα εγέννατο διά την μουσικήν κίνδυνος μεγαλύτερον του οποίου δεν θα ηδύνατο τις να φαντασθή – η πλήρης αλλοίωσις του ρυθμικού αισθήματος, το χάος εις την θέσιν του ρυθμού. (Nietzsche, 1981 [1901], 104)

Το αρνητικό πρόσημο που τοποθέτησε ο Γερμανός φιλόσοφος μπροστά από την “ατέλειωτη μελωδία”, θα αγνοηθεί επιδεικτικά από τους Έλληνες ντισεϊστές και βαγκνεριστές και έτσι η καινοτόμος μουσική τεχνική του συνθέτη θα ενταχθεί στη ρητορική της αναγέννησης ως σύμβολο της καλλιτεχνικής ελευθερίας αλλά και της μορφολογικής απελευθέρωσης, διατηρώντας τη λειτουργία που της είχαν προσδώσει στο παράδειγμα των Γάλλων βαγκνεριστών και οι πρώτοι Έλληνες θιασώτες του Γαλλικού συμβολισμού, όπως ο Στεφάνου, στις αρχές της δεκαετίας του ’90. Σε συνάρτηση με την απελευθερωμένη ποιητική μορφή του Ζαρατούστρα, όπως διαπιστώνουμε διαβάζοντας τον Πρόλογο από τον *Δωδεκάλογο*:

Πρώτ’ απ’ όλα η νέα Ποίηση έχει κάτι τι κομματιαστό. Είναι το σημάδι που κάνει το ποίημα να παραλλάζει από τις κανονικά και σύμμετρα πλεγμένες, με αρχή, μέση και τέλος ιστορίες, και να το δείχνει πιο πολύ σα σύντριμμα από κάποιο άλλο ποίημα που δεν ξέρουμε, και κάτι τι χωρίς αρχή και τέλος, που παύει και που δεν αναπαύει, που είναι σαν την «απέραντη μελωδία» τη Βαγνερική [...] Η αρμονία, το μέγα γνώρισμα του ελληνικού νου, δε μετριέται με την πήχη των κλασσικών κανόνων. Αρμονία τάχα δε σημαίνει να σφιχτοταιριάζεις τη μορφή και την ουσία στο έργο σου σε τρόπο που να μη μπορεί το ένα να υπάρχει ακέραιο χωρίς το άλλο; Κι αρμονία δε σημαίνει να χωνεύουνε σε μια συμφιλίωση και σε κάποιο ταίριασμα οι πόλεμοι και οι τρικυμίες είτε της καρδιάς, είτε του νου, είτε της θέλησης; [...]. Αν κάποιο σημάδι κ’ ενός από τα δύο τούτα στοιχεία της αρμονίας βρίσκεται κάπως μέσα σ’ ένα έργο, το έργο αυτό, κι όσο κι αν στέκεται μακριά από τα κλασσικά, μπορεί να είναι στον Ελληνισμό

σιμότερα από τα έργα που μας ξεμυτίζουνε μ' επίσημα διπλώματα λογής ομηρισμών και αριστοτελισμών [...] Η ψυχή του γύφτου είναι μουσική, και το γνώρισμα τούτο πρέπει να το νήσουμε όλως διόλου με το νεώτερο νόημα, αισθηματικό, και αόριστα και ανήσυχα ιδεολογικό και απέραντο. Και ο στίχος του «Δωδεκάλογου...» είναι και κείνος μακριά από την πλαστική, δε δένεται με την αττική λεπτοτάτη μα δυσκολοσύντριφτη αλυσίδα, δε θυμίζει το ανάγλυφο που πιάνει τόσο λίγο τόπο ή περισσή τη χάρη. (Παλαμάς, 1962 [1907], 296-299)

Η συμπερίληψη από τον Παλαμά της βαγκνερικής «ατέλειωτης μελωδίας», ως έκφρασης του ελληνισμού, στα αισθητικά πρότυπα του *Δωδεκάλογου*, που κατά κοινή ομολογία απηχεί τον νιτσεικό Υπεράνθρωπο του *Also sprach Zarathustra*, ενός έργου δηλαδή, που γεννιέται την εποχή που ο Nietzsche θεωρούσε πλέον τον Wagner κατ' εξοχήν αρνητή της ζωής και συνεπώς απόλυτη ενσάρκωση του παρακμιακού πνεύματος, θα πρέπει να θεωρηθεί, και αυτή, ως εντελώς ενδεικτική του ιδιόμορφου χαρακτήρα του ελληνικού νιτσεισμού. Σε κάθε περίπτωση θα πρέπει να υπογραμμίσουμε το γεγονός πως μέσω της ταύτισής τους ως ανανεωτικών πνευματικών τάσεων, ο νιτσεισμός και ο βαγκνερισμός ενισχύουν από κοινού το νεοελληνικό “μουσικό αίτημα”.

Σχετικά με αυτό είναι εντελώς ενδεικτικό το γεγονός πως η ερμηνεία του βαγκνερισμού υπό το πρίσμα της ελληνοκεντρικής υποδοχής του νιτσεισμού αποτυπώνεται και στον αισθητικό λόγο του συστηματικότερου και θερμότερου θιασώτη του βαγκνερισμού Νικόλαου Επισκοπόπουλου που επίσης, όπως διαπιστώσαμε, συνέλεγε τις πληροφορίες του από τον γαλλικό τύπο. Αν και ο νεαρός λογοτέχνης υπήρξε ένας από τους κυριότερους εκπροσώπους της εγχώριας λογοτεχνικής Παρακμής, η εικόνα του βαγκνερισμού που προώθησε μέσα από τα άρθρα του στα *Παναθήναια* και το *Νέον Αστυ* μετά το 1901, φέρει ευδιάκριτα τα σημεία της ηρωολατρικής ερμηνείας που πρωμοδότησε συνολικά ο κύκλος της *Τέχνης* και του *Διονύσου*. Στο άρθρο του «Αι εορταί του Βάγνερ και η Ελλάς», που γράφει με αφορμή τη συμπλήρωση είκοσι ετών από τον θάνατο του συνθέτη, ο Επισκοπόπουλος εκθειάζει τον Wagner ως το «τελευταίον της διονυσίας σκηνής τέκνον» επισημαίνοντας πως:

Η Ελλάς πρώτη ίσως θα έπρεπε να καταθέση ένα κλάδον ελαίας, εν αριστείον ολυμπιονίκου και να συμμεθέξη εις τας εορτάς του Γερμανού αυτού ημιθέου, όστις υπήρξε κατ' εξοχήν Έλλην. Διότι ήτο το όνειρον του Βάγνερ και ήτο η πρωτοτυπία του και υπήρξε το έργον όλον της ζωής του

η αναβίωσις του ελληνικού πνεύματος και του ελληνικού θεάτρου επί των λόφων της ομιχλώδους Γερμανίας. [...] Και δεν έκαμνε τίποτε άλλο ο Βάγνερ παρά να συνεχίξη μετά πάροδον τόσων αιώνων την απολεσθείσαν αυτήν της Ελλάδος παράδοσις. (Επισκοπόπουλος, 2011 [1903])²⁹⁶

Τα άρθρα του Επισκοπόπουλου για την ελληνική “καταγωγή” του Wagner προκάλεσαν την έντονη αντίδραση του Λαμπελέτ, ο οποίος απάντησε στον νεαρό λογοτέχνη με δύο άρθρα που δημοσιεύθηκαν στο περιοδικό *Κριτική*. Στο πρώτο από αυτά που φέρει τον τίτλο «Ο Βάγνερ κρινόμενος», ο Λαμπελέτ αμφισβητεί ευθέως την αισθητική συγγένεια του βαγκνερικού δράματος με την αρχαία ελληνική τραγωδία και με τον τρόπο αυτό γίνεται ο μόνος μεταξύ των συγχρόνων του που φαίνεται να έχει αντιληφθεί την απόσταση που χωρίζει το βαγκνερικό δράμα από την κλασικιστική αισθητική:

[...] ποία συγγένεια ημπορεί να υπάρξει μεταξύ του πνεύματος της Τετραλογίας και εκείνου που διέπει την αρχαίαν ελληνικήν Τραγωδίαν, όπου η οδύνη και η χαρά της ζωής, εκφραζόμενα υπό την μορφήν τέχνης υπερόχου, παρήλαυνον με τας φυσικωτέρας, διαυγεστέρας, φωτεινοτέρας και αισθητικοτέρας γραμμάς, εις τον ανθρώπινον νουν και την ανθρώπινην ψυχήν, όπου υπερέντασις παθών και αισθημάτων ουδέποτε ετάρασεν εις την μορφήν τας γραμμάς της συμμετρίας και της γαλήνης, ως μίαν ανάγκην την οποίαν εδημιούργησαν εις αυτήν αιώνιοι και κανονικοί της εξωτερικής φύσεως νόμοι. Ο Βάγνερ διά της Τετραλογίας του φεύγει από τα όρια της φύσεως και της πραγματικότητος, από τα όρια δηλαδή του ανθρωπίνως αισθητού. Η άπειρος μελωδία του, το ασύμμετρον των ρυθμών του και των μελωδιών του, διά την ιδικήν μας ανθρωπινήν αίσθησιν που γυρεύει την εις την διάρκειαν του χρόνου συμμετρίαν του ρυθμού, η αοριστία και η υπερέντασις του πάθους η εκφραζομένη εις την αρμονίαν του, ιδίως διά της υπερβολικής χρήσεως των *dissonances*, η κλίσις του προς το πολυσύνθετον και προς το σκοτεινόν, όλα αυτά είναι ικανά και αρμόζοντα ίσως διά την ερμηνείαν κόσμων υπερφυσικών, [...] δεν μας ενθυμίζουν όμως τίποτε από το πνεύμα της αρχαίας Τραγωδίας, του οποίου είναι μάλιστα η εντελής άρνησις. (Λαμπελέτ 1903.1 645)²⁹⁷

296 Πρβ. του ίδιου: «Το μάρμαρον του Βάγνερ», *Νέον Άστυ*, (14.9.1902) και «Τα δύο Μπαυράυτ» *Νέον Άστυ*, (3.8.02).

297 Βλ. και Λαμπελέτ 1903.2.

Πίσω από τη σφοδρή επίθεση του Λαμπελέτ στον Επισκοπόπουλο κρύβονται, ωστόσο, μάλλον οι μικροπολιτικές σκοπιμότητες, που υπαγόρευε η έριδα μεταξύ των περιοδικών *Κριτική* και *Παναθήναια*, παρά οι ουσιαστικές αντιρρήσεις του μουσικολόγου και κριτικού στις θέσεις του νεαρού λογοτέχνη. Η σε μεγάλο βαθμό εύστοχη περιγραφή των βαγκνερικών μεταρρυθμίσεων στο παραπάνω απόσπασμα θα μπορούσε να ερμηνευθεί ως υπογράμμιση εκ μέρους του Λαμπελέτ της απόστασης που χωρίζει τη βαγκνερική μουσική όχι από την αρχαία Ελλάδα αλλά από το αισθητικό πρότυπο του κλασικισμού. Παρόλο όμως που ο Λαμπελέτ σκιαγραφεί στο παραπάνω απόσπασμα ορθά τη σχέση του Βάγκνερ με την ελληνική τραγωδία (και ως σχέση ρήξης, την ίδια στιγμή στο άρθρο του «Ο Ριχάρδος Βάγκνερ και η μουσική του» δημοσιευμένο στο *Περιοδικόν μας*, εμφανίζει και αυτός τον Γερμανό συνθέτη περίπου ως απόγονο των αρχαίων Ελλήνων τοποθετώντας τον μεταξύ των θεών του Ολύμπου:

Ο Βάγκνερ ανυψώθη ως ο κορυδαλός υψηλά εις το αιθέρα και έψαλεν. Εις τον κόσμον του βασιλεύει η ελευθερία και το απεριόριστον. Τους διερμηνείς λοιπόν της ψυχής του και της τέχνης του δεν ηδύνατο να τους αντλήσει από την κοινωνίαν την πραγματικήν, την παρουσιάζουσαν τον ανθρωπον αιχμάλωτον των κοινωνικών θεσμών και ασθενικόν ως τον αποκαλεί ο Νίτσε. Ο Βάγκνερ προς διερμηνείαν του κόσμου προσέτρεξεν εις ήρωας και ημιθέους. [...] Οι ήρωες του δράματός του μας γεννούν τας φρικιάσεις των μυθικών Πολυφήμων, η δράσις των αποπνέει την μεγαλοπρέπειαν των Ηρακλείων άθλων. Επ' αυτών των ηρώων και ημιθέων του δράματός του περιπίπτται ο Βάγκνερ και κυριαρχεί ως ενσάρκωσις μιας Ολυμπιακής θεότητας. Το θέατρον του Βάγκνερ δεν έπρεπε να είχαν οικοδομηθεί εν Βαυρόυτ, αλλ' εις τας κορυφάς του Ολύμπου. (Λαμπελέτ, 1900, 151-152)

Η παρουσία του θεού Διονύσου, της μορφής-συμβόλου της αντικλασικιστικής ερμηνείας της αρχαιότητας –μέσω της σύγχυσής της από τους Έλληνες διανοούμενους με τον Υπεράνθρωπο– εκβάλλει τελικά στη διατήρηση του παρωχημένου ιδεώδους μιας εθνοκεντρικής «ρομαντικής ηρωολατρίας» και ως εκ τούτου ο ελληνικός νιτσεισμός δικαίως έχει θεωρηθεί ως συνέχεια της ρομαντικής παράδοσης της αρχαιολατρίας.²⁹⁸

298 Γλυτζουρή, 2009, 395.

Η εξέταση του βαγκνερισμού υπό το πρίσμα της ελληνικής υποδοχής της νιτσειϊκής φιλοσοφίας ως της τελευταίας σημαντικής πτυχής του νεοελληνικού «μουσικού αιτήματος» κατά την τελευταία δεκαετία του 19^{ου} αι, καταδεικνύει πως η σχέση του ελληνικού *fin-de-siecle* με την παρακμή μένει μετέωρη, αφού η παρακμιακή ευαισθησία «ούτε πηγάζει ούτε οδηγεί τελικά σε μια κριτική της κοινωνικής πραγματικότητας» (Γλυτζουρής, 2009, 107). Η ελληνική διάνοηση μένει εν ολίγοις εγκλωβισμένη στην επιφανειακή, θετική θεώρησή της λογοτεχνικής Παρακμής ως ανανεωτικού αισθητικού προγράμματος. Η στάση αυτή έχει ως σοβαρή συνέπεια ένα είδος καθήλωσης σε μια παρωχημένη «ρομαντική ηρωολατρία», αφού, όπως ορθά σημειώνει ο Γλυτζουρής, «η τέχνη της Παρακμής προϋποθέτει την ακμή του αστικού πολιτισμού και της τέχνης του στα μέσα του 19^{ου} αι., δεν αποτελεί απλώς μια συνέχεια του κόσμου του Γκαίτε» (Γλυτζουρής, 2009, 390). Εφόσον όμως εξέλιπε από το νεοελληνικό παράδειγμα η απαραίτητη προϋπόθεση της ανάπτυξης του επιστημονικού πνεύματος, που γέννησε τον νατουραλισμό, η κρίση της θετικιστικής αιτιοκρατίας παρέμεινε αναφομοίωτη, ενώ η απόρριψη της λαογραφικού προσανατολισμού ηθογραφίας σε καμία περίπτωση δεν αρκεί για τη δημιουργία των προϋποθέσεων αυτών που εξέθρεψαν την τέχνη της Παρακμής. Ταυτόχρονα η συγκυρία του “άτυχου πολέμου” δημιούργησε πρόσφορο έδαφος για την ελληνοκεντρική ερμηνεία της νιτσειϊκής φιλοσοφίας που υποβοηθούμενη από την υποδοχή της πεζογραφίας του D’Annunzio οδήγησε στην ιδεαλιστική ρομαντική ισοπέδωση του Nietzsche και όχι στην κριτική της Παρακμής και του βαγκνερισμού.

Παρόλα αυτά δεν μπορούμε να παραβλέψουμε την αδιαμφισβήτητη ώθηση που έδωσε η υποδοχή των ευρωπαϊκών καλλιτεχνικών τάσεων στην έκφραση του μοντερνιστικού αιτήματος της ανεξαρτησίας της τέχνης από τους παραδομένους κανόνες με χαρακτηριστικότερο και απτότερο παράδειγμα την απελευθέρωση των μορφών και το αίτημα δημιουργίας μιας “ποιητικότερης” γλώσσας στην πεζογραφία. Με τον τρόπο αυτό αναδεικνύεται η λειτουργία του “μουσικού αιτήματος” με τη διπλή όψη του ως αντιστάθμισμα απέναντι στην ποιητική της Α΄ Αθηναϊκής Σχολής και στην “αντικαλλιτεχνική” λαογραφικού προσανατολισμού ηθογραφία

INTERMEDIΟ 1^ο: ΟΨΕΙΣ ΤΗΣ “NERVENKUNST”

I. Νικόλαος Επισκοπόπουλος: Το “ύφος της Παρακμής”

1. “Ut dièse mineur”: *Mondscheinsonate* (Op. 13)

Μου διηγήθηκε πώς έγινε ο θάνατος της μητέρας της, ένα τέλειωμα ζωής τραγικό και αλλόκοτο. [...] Όποιος περνούσε από το μέγαρό τους άκουγε και τα ξημερώματα πολλές φορές να βροντά το πιάνο νότες τραγικές, που φεύγαν στον αέρα σαν πουλιά περίτρομα. Σιγά σιγά οι φίλοι μουρμουρίζανε μια λέξη, που τους έκανε ν’ ανατριχιάζουν. [...] Όλες οι όπερες του Βάγνερ εμφανίζονταν τριγύρω της να τραγουδήσουνε η καθεμιά μιαν έμπνευση που την παράσερνε σε δάση μέσα, την ανέβαζε σε μαύρα σύννεφα και από κει την άφινε να γκρεμιστή επάνω σε κωδωνοστάσια αρχαίων μητροπόλεων [...]

Ένα δειλί ανοιξιάτικο, εζήτησε και την κατέβασαν στη σάλα. [...] Όταν η άρρωστη τελείωσε το γαμήλιο εμβατήριο του Lohengrin, ρίχτηκε ξεψυχησμένη πάνω στα κόκκαλα του πιάνου που ανάδωκαν όλα μαζί ένα βουερό τετέλεστα! («Το βυσσινί τριαντάφυλλο», 17-18)

Το παραπάνω απόσπασμα από το διήγημα του Ροδοκανάκη «Το βυσσινί τριαντάφυλλο» είναι ενδεικτικό της λειτουργίας που επιτελεί η μουσική και ιδιαίτερα η βαγκνερική μουσική, ως *Nervenkunst* στο πλαίσιο της λογοτεχνίας της Παρακμής. Ειδικότερα η “δαμνοποίηση” της μουσικής και η σύνδεση της με την τρέλα και τον θάνατο αποτέλεσε τον κυριότερο θεματικό πυρήνα του λογοτεχνικού βαγκνερισμού με τις απαρχές του να τοποθετούνται στα μέσα του 19^{ου} αι., στην εποχή δηλαδή της θετικής αποτίμησης της “νευρικής”, “σατανικής” και “βλάσφημης” βαγκνερικής μουσικής από τον Baudelaire. Ως η έκφραση της παρακμιακής αισθητικής *par excellence* η καινοτόμος βαγκνερική μουσική, όπως ήδη διαπιστώσαμε, βρέθηκε άλλωστε στο στόχαστρο της πολεμικής τόσο του Nordau όσο και του Nietzsche. Σε αυτά τα συμφραζόμενα ιδιαίτερα κρίσιμη

για τους σκοπούς μας αποδεικνύεται η συμπερίληψη στα «σημεία» του εκφυλισμού από τον Nordau – διά στόματος Βλάχου – της υπερευαισθησίας, που επιδεικνύουν οι «εκφυλισμένοι» απέναντι στα προϊόντα των καλών τεχνών και ιδιαίτερας της μουσικής:

Άλλο διανοητικό στίγμα των εκφυλισμένων είναι η υπερευαισθησία των. Γελώσι μέχρι δακρύων ή θρηνούσι πικρώς εκ μηδαμινής αφορμής, φρικώσι σύσσωμοι εξ ενός συνήθους στίχου πεζού ή εμμέτρου, περιπίπτωσιν εις έκστασιν ενώπιον κοινοτάτων εικόνων ή αγαλμάτων. Η μουσική δε ιδίως, όσον κενή και ανούσιος αν είναι, διεγείρει την βαθυτάτην αυτών συγκίνησιν. Υπερηφανεύονται ότι είναι όργανα τοσούτον ισχυρώς δονούμενα και καυχώνται ότι αισθάνονται την ψυχήν αυτών κλυδωνιζόμενην και την ύπαρξιν αυτών όλην παραλύουσιν εκ της μέχρις άκρων δακτύλων αισθήσεως του ωραιού, ενώ οι κοινοί των θνητών μένουσι πάντη αδιάφοροι. Την ερεθιστικότητα των υπολαμβάνουσιν υπεροχήν, και, νομίζουσιν ότι έχουσιν ιδιαιτέραν τινά νοημοσύνην, ης στερούνται οι κοινοί των ανθρώπων, ους και περιφρονούσι διά τούτο. (Nordau, 1911, 13)

Η έγκαιρη απόρριψη των απόψεων του Nordau από τον Επισκοπόπουλου στο άρθρο του «Εν περίεργον βιβλίον» ήδη το 1893, καθώς και η επίθεση εναντίον του μεταφραστή του Άγγελου Βλάχου με την κατηγορία του «μισονείσμου» εξ αφορμής του αντιβαγκνερικού ποιήματος του τελευταίου καταδεικνύει τη συμπίεση του νεαρού Επισκοπόπουλου με τα πνευματικά κινήματα της αισθητικής νεοτερικότητας, τάση που γίνεται ιδιαίτερα εμφανής στο πρωτότυπο λογοτεχνικό του έργο. Ειδικά το ζήτημα της σύνδεσης της νευρικής υπερδιέγερσης και της υπερευαισθησίας με τη μουσική, που θίγει στο παραπάνω απόσπασμα ο Nordau, αποτέλεσε την θεματική του πρώτου διηγήματος του Επισκοπόπουλου, που θα μας απασχολήσει εδώ ως το πρώτο παράδειγμα “μουσικοποιημένης” πεζογραφίας.

Η έκδοση δεκατριών επιλεγμένων διηγημάτων του Επισκοπόπουλου το 1989 υπό τον τίτλο *Τρελλά Διηγήματα* (Επισκοπόπουλος, 1989) όχι μόνο έστρεψε το ενδιαφέρον του αναγνωστικού κοινού αλλά και των μελετητών στο μέχρι τότε άγνωστο λογοτεχνικό έργο του, αλλά αποτέλεσε την ετεροχρονισμένη πραγμάτωση της αρχικής πρόθεσης του συγγραφέα να συγκεντρώσει σε έναν τόμο τα διηγήματα που επέγραφε με αυτόν τον τίτλο στις επιφυλλίδες του στο *Άστυ* και στο *Ημερολόγιον Σκόκου* μεταξύ 1893 και 1895. Αν και το σχέδιο αυτό του νεαρού συγγραφέα έμεινε απραγματοποίητο με τα διηγήματά του να εκδίδονται τελικά το 1898 σε μια εμπλουτισμένη συλλογή υπό τον

τίτλο *Τα Διηγήματα του Δειλινού*, η επιλογή του αρχικού τίτλου είναι κάθε άλλο παρά τυχαία αφού σε αυτήν αντικατοπτρίζεται η συμπίεση του νεαρού Επισκοπόπουλου με το κίνημα της λογοτεχνικής Παρακμής.

Το “νοσηρό” θέμα ενός φαινομενικά αναίτιου εγκλήματος πάθους υπό τη μουσική υπόκρουση της *Σονάτας του Σελινόφωτος* του Beethoven και κυρίως η πρωτότυπη αφηγηματική δομή και το ανοίκειο αφηγηματικό ύφος στο πρότυπο μιας μακράς παράδοσης, που διαμορφώνουν τα παραδείγματα του Hoffmann και του Poe, ήταν τα ποιητολογικά γνωρίσματα του διηγήματος με τον μουσικό τίτλο «*Ut dièse mineur*», που μεταμόρφωσαν εν μία νυκτί σε «προσωπικότητα» τον Επισκοπόπουλο, όπως χαρακτηριστικά θα γράψει λίγο αργότερα ο μέντοράς του Γ. Ξενόπουλος (Ξενόπουλος, 1989 [1895], 141). Ο Σαχίνης στη μελέτη του για την «πεζογραφία του αισθητισμού» σημείωσε τα λογοτεχνικά πρότυπα του Επισκοπόπουλου: «μπορεί να πει κανείς πως ξεκίνησε με τον Baudelaire [...] για να προσχωρήσει στον Poe και να παραδοθεί στο τέλος ολοκληρωτικά και αποκλειστικά στον D’Annunzio» (Σαχίνης, 1981, 195). Μπορεί πράγματι εύκολα να διαπιστώσει κανείς πως η λογοτεχνική πορεία του πεζογράφου Επισκοπόπουλου βρίσκεται σε πλήρη αντιστοιχία με τα αισθητικά πρότυπα που προώθησε ως κριτικός του *Άστεως*.

Η σύνδεση των πρώτων διηγημάτων του Επισκοπόπουλου με την ποιητική του Poe αποτελεί, πάντως, κοινό τόπο της κριτικής ήδη άμα τη εμφανίσει του το 1893. Ο διευθυντής του *Άστεως* Δ. Κακλαμάνος ήταν ο πρώτος που σημείωσε αυτή την οφειλή του νεαρού συγγραφέα στην ακόλουθη κριτική του για το «*Ut dièse mineur*»:

Μόνον όσοι κρίνουν αφ’ εαυτών θα τρίβουν τους οφθαλμούς εξ εκπλήξεως. Θ’ απορούν ότι εις άγνωστος έγραψε τοιούτον έργον. Ότι εις άσημος νέος κατώρθωσεν εις ολίγας γραμμάς να περιλάβη κάτι τι του Πόου και του Μωπασσάν συγχρόνως. Ότι Έλλην συγγραφεύς γράφων την καθαρεύουσαν και θέλων δι’ αυτής να δώση sensations μουσικής πενθίμου, οδυνηράς, παθητικής, το κατώρθωσε. (Κακλαμάνος, 1893)

Η αισθητική συνάφεια του Επισκοπόπουλου με τον Poe εντοπίζεται κατ’ αρχάς στη θεματική που διέπει τα πρώτα αυτά διηγήματα του Έλληνα συγγραφέα, όπου κυριαρχεί «η φθορά και ο θάνατος, ο δαίμων της διαστροφής, η ακατανόητη ροπή προς το έγκλημα» (Ντουνιά, 2009, 392). Παράλληλα η υιοθέτηση των βασικών στοιχείων της αφηγηματικής τεχνικής του Poe από τον Επισκοπόπουλο, δηλαδή της πρωτοπρόσωπης αφήγησης, της μελετημένης σύμπτωσης της συναισθηματικής κορύφωσης με την κατακλείδα

πρόταση της αφήγησης, που ορθά υπογραμμίζει η Ντουνιά, οδηγεί στην επίτευξη της αρχής της «ενότητας της εντύπωσης» (unity of effect), που ο Ροε θεώρησε περισσότερο από κάθε άλλη αναγκαία προϋπόθεση για την ποιητική σύνθεση. Ταυτόχρονα είναι ακριβώς όλα τα παραπάνω στοιχεία που συμβάλλουν στην απομάκρυνση των διηγημάτων του Επισκοπόπουλου από το κυρίαρχο πρότυπο του ηθογραφικού διηγήματος της εποχής.²⁹⁹

Αν θέλουμε όμως να συνδέσουμε τα πρώτα διηγήματα του Επισκοπόπουλου με τον Ροε, θα πρέπει υποχρεωτικά να ανακαλέσουμε τον Baudelaire, ο οποίος όχι μόνο ήταν εκείνος που επέβαλε τον Αμερικανό ποιητή στη λογοτεχνική συνείδηση του 19^{ου} αι. εγγράφοντας τα ποιητολογικά και αισθητικά γνωρίσματα της ποιητικής και πεζογραφικής παραγωγής του Αμερικανού συγγραφέα στην καλλιτεχνική Παρακμή, αλλά και αποτέλεσε τον βασικό μεσάζοντα για την έλευση του Ροε στην Ελλάδα.³⁰⁰ Ακολούθως, η επίδραση του μεταφραστή των δύο εμβληματικών φυσιογνωμιών της λογοτεχνικής Παρακμής Εμμανουήλ Ροΐδη στον μαθητή του Επισκοπόπουλο, που πρώτος επεσήμανε ο Κ.Θ. Δημαράς, τόσο ως προς την έμπρακτη απόρριψη της ηθογραφίας όσο και ως προς την χρήση της «επιμελημένης γλώσσας» (Δημαράς, 2000, 380), εντοπίζεται κατά την κρίση μας πρωτίστως στην ισχυρή παρουσία της μπωντλερικής ποιητικής στο πρώιμο πρωτότυπο λογοτεχνικό έργο του Επισκοπόπουλου. Η μοντέρνα ευαισθησία που χαρακτηρίζεται από τη νευροπάθεια και την υστερία ως σημεία της εποχής περιγράφεται από τον Ροΐδη ήδη το 1877 στο «Περί συγχρόνου εν Ελλάδι κριτικής», όπου ο Έλληνας κριτικός περιλαμβάνει τον Baudelaire στις πνευματικές φυσιογνωμίες, στο έργο των οποίων «αντανακλάται ο [πνευματικός] σάλος» του αιώνα (Ροΐδης, 1978 [1877], 279). Ακολούθως στο πεζογραφικό έργο του Επισκοπόπουλου απηχείται η μπωντλερική απόρριψη της “beau banal” και η αισθητική ανατίμηση του άσχημου, του νοσηρού και του κακού, που αποτελούν τα σημεία της οριστικής μετατροπής της ευαισθησίας που σηματοδότησε το δοκίμιο του Baudelaire για τον Ροε το 1857 αλλά και η έκδοση των *Fleurs du mal* την προηγούμενη χρονιά.

Με βάση τα παραπάνω στο επίκεντρο της ερμηνευτικής προσέγγισης που θα επιχειρήσουμε στη συνέχεια τίθεται το είδος της συγκίνησης/εντύπωσης που μεταφέρει το διήγημα του Επισκοπόπουλου στον αναγνώστη και κυρίως οι τρόποι με τους οποίους αυτή προκαλείται. Ήδη στην πρώτη ελληνική αναφορά στον καταραμένο ποιητή Baudelaire από τον Ροΐδη στο αφήγημα «Αιτναίαι αναμνήσεις» (1873) συναντάμε αυτήν τη σύλληψη της μπωντλερικής ποίησης ως *Nervenkunst*:

299 Βλ. σχετικά: Ντουνιά, 2009, 392-395 και Δάλλας, 1997, 31 κ.εξ.

300 Βλ. Γεωργαντά, 1985.

Οπωσδήποτε, είτε εκ φυσιολογικής προδιαθέσεως, είτε εκ μόνης σατανικής επηρείας των στίχων του Βωδελαιρίου, ότε εκλείσαμεν την πρωίαν το βιβλίον, είμεθα αμφοτέροι κάτωχροι και νευροπαθείς, ως νεομήτοι εις τα μυστήρια της θεουργίας, ποτισθέντες δι' ευθαλείας και υοσκυάμου. (Ροΐδης, 1978[1873], 81)³⁰¹

Αυτό το είδος της εντύπωσης και της “νευρικής” συγκίνησης που προκαλεί η ανάγνωση των μπωντλερικών ποιημάτων τίθεται ακριβώς στον αντίποδα της “εύκολης” ή “απλής συγκίνησης” που όπως είδαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο απέρριψαν οι Έλληνες λογοτέχνες με αιχμή του δόρατος τη διεκδίκηση του υψηλού αισθητικού αποτελέσματος στην πεζογραφία. Υπό αυτό το πρίσμα είναι χαρακτηριστικό πως ο Παλαμάς – από τους πρώτους που τάχθηκαν κατά της “εύκολης συγκίνησης” την εποχή αυτή – σε βιβλιοκρισία του για τα *Διηγήματα του Δειλινού* που δημοσιεύθηκε στην *Τέχνη*, κατέταξε τη συλλογή του Επισκοπόπουλου στο «ποιοτικό, αντίθετα προς το κοινωνικό διήγημα» που έχει απαλλαχθεί «από όλες τις απλότητες και τις καθαρότητες τις πεζογραφίας». (Παλαμάς, 1960 [1899], 409-410) Αντίθετα, ό,τι προσφέρει στον αναγνώστη είναι μια «ποίηση πεσσιμιστική και των νεύρων πειραχτική, με μια πνοή φρίκης που τη διαπερνά όσο που να θυμίζει λιγάκι Πόου και λιγάκι Βιλλιέρ Δελίλ Αδάμ». Μια ανάλογη εντύπωση μεταφέρει ο Ξενόπουλος ήδη το 1895 όσον αφορά την ανάγνωση των *Τρελλών Διηγημάτων* του Επισκοπόπουλου:

Η σύλληψις του Επισκοπόπουλου έχει πάντοτε κάτι τι το καινοφανές και ιδιόρρυθμον. Οι ήρωές του, ως επί το πλείστον, δεν είναι κοινοί, φυσιολογικοί άνθρωποι· είναι παθολογικοί, παράδοξοι, μυστηριώδεις [...] Τους λόγους των και τα έργα, τα αισθήματά των και τα πάθη η νεύρωσις περιβάλλει διά νέφους διά πέπλου μυστηρίου, προς τον οποίον αισθάνεται ιδιαιτέραν κλίσιν ο συγγραφεύς, ο επιζητών τα σπανίας ψυχολογικάς περιπτώσεις. Και το ύφος του είναι αυστηρώς ανάλογον προς την έμπνευσιν. Τίποτε το κοινόν και το τετριμμένον εις την φράσιν του, την εξόχως ζωγραφικήν, την αμιμήτως παραστατικήν. [...] έχει όμμα ιδιοφυές καλλιτέχνου. [...] Περιγράφει τα λεπτότερα πράγματα, τα λεπτότερα χρώματα, τα λεπτότερα αρώματα, τους λεπτότερους ήχους, εκείνα τα οποία εκφεύγουν την κοινήν αίσθησιν, τόσον εις τον υλικόν όσον εις τον ηθικόν κόσμον. Ο Επισκοπόπουλος διαφέρει, βλέπετε,

301 Πρβ. Πασχάλης, 2009, 382. Στο αφήγημα του Ροΐδη η ανάγνωση της ποίησης του Baudelaire συνιστά μια αισθητική εμπειρία ανάλογη με εκείνη, που θα βίωνε ο χρήστης ναρκωτικών ουσιών.

από όλους τους γράφοντας σήμερα παρ' ημίν. Η εντύπωση εκ της αναγνώσεως των διηγημάτων του, δεν είνε η ήρεμος εκείνη και γλυκεία ικανοποίησις, την οποίαν μας προξενεί υπό άλλας, ίσως ευπροσιτωτέρας μορφάς, το καλόν. Είναι νευρική τις εντύπωση, η οποία πλησιάζει συχνά προς την φρίκην και της οποίας πρέπει να είνε φύσει επιδεικτικός ο αναγνώστης. (Ξενόπουλος, 1989 [1895], 143-144)³⁰²

Η δημιουργία της «νευρικής εντύπωσης» που υπογραμμίζουν οι παραπάνω κρίσεις σχετίζεται πρωτίστως με το γεγονός πως η αρχική πρόθεση του Επισκοπόπουλου να δημοσιεύσει μια συλλογή διηγημάτων με τον τίτλο *Τρελλά Διηγήματα* δεν αντανακλά μόνο την επιθυμία του να συνομιλήσει με το «φανταστικό διήγημα» του Ροε και τη λογοτεχνική Παρακμή θεματοποιώντας απλώς την τρέλα και τη νευροπάθεια αλλά και τη διάθεση της μορφολογικής και υφολογικής ανανέωσης της πεζογραφίας, που θίξαμε ήδη σε προηγούμενο κεφάλαιο. Όπως εύστοχα έθεσε σχετικά πρόσφατα το ζήτημα ο Δάλλας, στην παραπάνω ομάδα των διηγημάτων «η τρέλα είτε προκαλεί τη δράση είτε προκαλείται από τη δράση», «ανεξάρτητα από την κρατούσα λογική και από τους κανόνες της γραφής του κλασσικού πεζογραφήματος» (Δάλλας, 1997, 36).³⁰³ Η «ψυχολογική ανάλυσις» που χαρακτηρίζει τα πρώτα διηγήματα του Επισκοπόπουλου, πραγματοποιείται πάντα μέσα στο πλαίσιο του φανταστικού, όπου η νευροπάθεια και η τρέλα αποτελούν τον θεματικό πυρήνα επηρεάζοντας όμως ταυτόχρονα τη δομή και το ύφος της αφήγησης.

Σε αυτό το πλαίσιο τοποθετείται η «προβληματική», όπως έχει χαρακτηριστεί από τη σύγχρονη κριτική (Αθανασόπουλος, 2002, 31), ένταξη των αφηγημάτων του Επισκοπόπουλου στο είδος του διηγήματος. Κατά την κρίση μας δεν είναι τόσο ευδιάκριτος ο

302 Πρβ. την ακόλουθη κριτική που γράφει ο Ξενόπουλος το 1899, όταν δυσταρεστημένος από την ομάδα της *Τέχνης* ερμήνευε πλέον την πεζογραφία του Επισκοπόπουλου υπό το πρίσμα της θεωρίας του εκφυλισμού και την αντιπαρέβαλε με τα “υγιή” *Λόγια της πλήρης* του Καρκαβίτσα: «Γνωρίζω αγαθούς ανθρώπους, οι οποίοι, ως να μη είχε πνίξει προ του κλειδοκυμβάλου της μόνον την Μύρραν των «Διηγημάτων του Δειλινού» αλλ’ ως να τοις είχε δολοφονήσει και τον ίδιον πατέρα. [...] Εξεγέρθη η ψυχή των ειλκρινέστατα και εξ ενστίκτου ετέθη εις άμυναν κατά της αφινιδίας επιδρομής του αήθους και νοσηρού. Όταν έγραφα πρώτος διά του κ. Επισκοπόπουλου [...] εσημείωσα ότι εκτός των άλλων χρειάζεται και ιδιαίτερα τις οργανική προδιάθεσις διά να εννοήσει ο αναγνώστης (εις την αισθητικήν γλώσσαν τον εννοώ σημαίνει αρέσω) τα παράξενα εκείνα διηγήματα, τα «τρελλά», όπως τα είχε τιτλοφορήσει πρώτος ο συγγραφέυς. Ήθελα να είπω, ότι όσον ωραία και αν είναι – και ίσως, διά τους νεωτεριστάς, ακριβώς επειδή είναι ωραία – ανήκουν εις την τάξιν των προωδευμένων ή εκφυλισμένων διηγημάτων [...]. Είναι μάλιστα τα χαρακτηριστικώτερα εξ όσων εγράφησαν παρ’ ημίν, διότι ο συγγραφέυς των έτυχε να έχει ισχυρόν το τάλαντον και όλως ιδιαίτερον. Παρατηρεί, αναλνδει μετά μεγάλης επιμονής το εγώ του, ξένος εξ ιδιοσυγκρασίας προς τον άλλον, και βλέπει τον κόσμον με οφθαλμούς, οι οποίοι δεν είναι όπως οι κοινοί» (Ξενόπουλος, 2002 [1899], 144-145).

303 Πρβ. Δεληβοριά, 2004, 78 εξ.

ειδολογικός διαχωρισμός των αφηγηματικών πεζών όπως το «Ut dièse mineur» από τα πεζά ποιήματα (όπως το μπωντλερικής καταγωγής «Τα Μαλλιά») ή τα εκτενή λυρικά αφηγήματα (όπως το *Άσμα Ασμάτων* που θα μας απασχολήσει στη συνέχεια), όπως ισχυρίζεται ο Δάλλας. Σε αυτό συνηγορεί το γεγονός πως η δημοσίευση του διηγήματος «Ut dièse mineur» του άγνωστου έως τότε συγγραφέα στο φύλλο του *Άστεως* την 7.12.1893 διεκδίκησε από πολύ νωρίς μια ξεχωριστή θέση στην ιστορία της νεοελληνικής πεζογραφίας κυρίως γιατί, όπως σημειώνει η Κατσιγιάννη «οριοθέτησε την είσοδο μιας ‘νεότροπης’ για τα εγχώρια λογοτεχνικά μας δεδομένα γραφής» (Κατσιγιάννη, 2001, 199). Σε μια προσπάθεια περιγραφής της, ο Σαχίνης επιχείρησε μια σύνοψη των ποιητολογικών γνωρισμάτων της πεζογραφίας του Επισκοπόπουλου, η οποία αποτελείται από αφηγήματα, που είναι «κάτι σαν πεζοτράγουδα, χωρίς δράση και με στοιχειώδη υπόθεση»:

Παντού στα αφηγήματά του συναντά κανείς τη διόγκωση ή τη μεγέθυνση των συναισθημάτων και την υπερβολή στην έκφρασή τους [...]. Ο πεζός λόγος του είναι ποιητικός, φορτωμένος λεκτικά στολίδια· το ύφος του όλο έξαρση και διάχυση, με πολλά επίθετα, παρατακτικά τοποθετημένα. Ο συγγραφέας έχει φανερό στόχο τη συναισθηματική ένταση, αλλά σνάμα το σπάνιο και το ασυνήθιστο στη διατύπωση. (Σαχίνης, 1992, 21)

Ο Σαχίνης οπωσδήποτε δεν ακριβολογεί χαρακτηρίζοντας την πεζογραφία του Επισκοπόπουλου βάσει των παραπάνω γνωρισμάτων, «ουσιαστικά ρομαντική». Ότι περιγράφει είναι στην ουσία τα υφολογικά χαρακτηριστικά της λογοτεχνικής Παρακμής, όπως αποδόθηκαν το 1856 στον Πρόλογο του Baudelaire για τις *Histoires extraordinaires* του Poe και κυρίως στον ορισμό που ο Gautier προλογίζοντας τα *Les Fleurs du mal* απέδωσε στο «Style de décadence», που, όπως σημειώσαμε και αλλού, μεταφέρει «τις λεπτές εκμυστηρεύσεις της νεύρωσης» (les confidences subtiles de la névrose) μέσω του πλούσιου λεξιλογίου, των νεολογισμών, των συντακτικών καταχρήσεων και των ρητορικών τεχνικών όπως η συναισθησία. Ο Gautier θέλησε με τον τρόπο αυτό συνεχίζοντας το παράδειγμα του Baudelaire να προβάλει την θέση πως η παρακμιακή ευαισθησία δεν μπορεί παρά να αποδίδεται λογοτεχνικά με ένα αντίστοιχο καλλιτεχνικό ύφος που λειτουργεί διαλυτικά για τη μορφή της αφήγησης. Όλες αυτές οι κρίσεις ενισχύουν τη θέση που διατυπώσαμε και παραπάνω, πως στην πεζογραφία του Επισκοπόπουλου ανιχνεύεται κάτι περισσότερο από τη θεματοποίηση της παρακμιακής ευαισθησίας, καθώς ειδικά το «Ut dièse mineur» αποκαλύπτει τον τρόπο με τον οποίο η

υιοθέτηση του “ύφους της Παρακμής” οδηγεί στον μετασχηματισμό των λογοτεχνικών ειδών.³⁰⁴ Υπό αυτό το πρίσμα αναδεικνύεται, όπως θα διαπιστώσουμε στην συνέχεια της ερμηνευτικής μας προσέγγισης, η οφειλή του Επισκοπόπουλου στα πεζά ποιήματα του Baudelaire, τα οποία ο ίδιος ο Γάλλος ποιητής χαρακτήρισε ως μια ακόμη εκδοχή των *Les Fleurs du mal* αλλά «με περισσότερη ελευθερία».³⁰⁵

Η υιοθέτηση του “ύφους της Παρακμής” από τον Επισκοπόπουλο οπωσδήποτε εξυπηρετεί επομένως ένα από τα βασικότερα ζητούμενα, όπως διαπιστώσαμε, του ίδιου αλλά και γενικότερα των Ελλήνων συμβολιστών, την υποχώρηση της “εύκολης συγκίνησης” που κατά την κρίση τους χαρακτήριζε μέχρι τότε, εκτός από την ποίηση, ειδικά την ελληνική ηθογραφία. Στο επίκεντρο της ερμηνευτικής μας προσέγγισης τίθεται το γεγονός πως στο διήγημα που μας απασχολεί εδώ το βασικό όχημα για την πραγμάτωση του “ύφους της Παρακμής” και την επίτευξη της “νευρικής” συγκίνησης είναι η μουσική, γεγονός που καθιστά το «*Ut dièse mineur*» το πλέον πρόσφορο παράδειγμα αφηγηματικής “μουσικοποίησης” μεταξύ των διηγημάτων του Επισκοπόπουλου. Έτσι ο χαρακτηρισμός «μουσική με λέξεις» (Ξενόπουλος, 2002 [1896], 134) που είχε αποδώσει ο Ξενόπουλος το 1896 στο «*Ut dièse mineur*» αποκτά ιδιαίτερη βαρύτητα. Στο «*Ut dièse mineur*», ο αφηγηματικός τρόπος, όπου κυριαρχεί η εσωτερική εστίαση και ο συνειρμικός τόνος, αφορμάται από τη μουσική – και μάλιστα εν προκειμένω από τη γερμανική μουσική – που αποτελεί τον κεντρικό άξονα της αφήγησης προκαλώντας την κλιμακούμενη εσωτερική ένταση και τελικά την τρέλα του ήρωα. Η μουσική επομένως, όπως και η θεματική της τρέλας, δεν περιορίζεται μόνο στο περιεχόμενο του κειμένου – δεν πρόκειται δηλαδή εδώ για μια περίπτωση απλής ενδοκειμενικής θεματοποίησης της μουσικής – αλλά καθορίζει την ίδια τη μορφή και τον τρόπο οργάνωσης της αφήγησης. Ακολούθως η αφήγηση της μουσικής εμπειρίας δεν λειτουργεί απλώς στο επίπεδο της “διήγησης” (telling) αλλά κυρίως στο επίπεδο της “μίμησης” (showing): δεν αποδίδονται απλώς μέσω του γραπτού λόγου τα συναισθήματα που προκαλεί η μουσική, δεν πρόκειται δηλαδή απλώς «για μια προσπάθεια ανάλυσης της μουσικής, η οποία εμπλέκεται στα συναισθήματα του αφηγητή», όπως υποστηρίζει ο Σαχίνης (Σαχίνης, 1981, 199), αλλά πολύ περισσότερο για μια προσπάθεια αναπαράστασης της μουσικής σύνθεσης του Beethoven μέσω του λόγου, δηλαδή “μουσικοποίησης” της αφήγησης, εφόσον αυτή διαμορφώνεται ουσιαστικά από τη δομή της σονάτας και ο χρόνος της αφήγησης εξισώνεται με εκείνον της μουσικής ακρόασης. Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει ο Πολύχρονάκης, «στην πράξη, εδώ η ίδια η μουσική μεταμορφώνει τον αφηγητή

304 Βλ. Weir, 1995, 89-91, και Reed, 1985.

305 Βλ. Καλοκαιρινός, 2010, 90, και Evans, 1988.

σε ένα μουσικό όργανο, το οποίο παίζεται όπως ένα κλαβιέ που το διατρέχει όλη η γκάμα των συναισθηματικών τόνων και αποχρώσεων» (Πολυχρονάκης, 2011, 18).

Η προσπάθεια μεταφοράς ή μετατροπής της εκστατικής εμπειρίας, που προσφέρει η ακρόαση της *Σονάτας*, σε γραπτό λόγο έχει ως αποτέλεσμα τη δημιουργία μιας λυρικής πρόζας που ανατρέπει σε μεγάλο βαθμό τους κανόνες της αφηγηματικής πεζογραφίας σε συντακτικό και μορφολογικό επίπεδο. Στην υποτυπώδη αφηγηματική πλοκή του «*Ut dièse mineur*», η εξωτερική δράση και οι διάλογοι απουσιάζουν και το βάρος πέφτει στη μορφή με αποτέλεσμα η μορφή του διηγήματος να ταυτίζεται με εκείνη της σονάτας παρακολουθώντας την τριμερή δομή της, ώστε το διήγημα να μετατρέπεται τελικά σε μια “λογοτεχνική σονάτα”. Η συμπόρευση του πεζογράφου Επισκοπόπουλου με το αίτημα της κατάλυσης των ειδολογικών ορίων εκδηλώνεται έτσι ήδη στο πρώτο του αυτό διήγημα μέσω μιας αφήγησης που αποτελείται ως επί το πλείστον από ασύνδετα σχήματα ή παρατακτικές συνδέσεις και με ισχνή την παρουσία ισχυρών σημείων στίξης, έτσι ώστε, όπως σημειώνει ο Πολυχρονάκης, «το κείμενο να αναπτύσσεται στη βάση ελεύθερων συνειρμών αντίστοιχων με αυτούς που γεννάει η μουσική» (Πολυχρονάκης, 2011, 11). Ο αναγνώστης έχει έτσι την ευκαιρία να “εισχωρήσει” στο μυαλό του ήρωα/αφηγητή και να παρακολουθήσει την πορεία της παραληρηματικής σκέψης του που αντιστοιχεί στην τριμερή ανάπτυξη της σονάτας. Το μοντέλο αφηγηματικής “μουσικοποίησης” που εντοπίζεται εδώ απομακρύνοντας οριστικά το διήγημα από τους κανόνες της ρεαλιστικής αναπαράστασης, αλλά και τα κυρίαρχα ποιητολογικά χαρακτηριστικά του είδους, βασίζεται επομένως πρωτίστως στους τρόπους αποτύπωσης μέσω του λόγου των συνειρμικών εικόνων, της ονειροπόλησης και της έκστασης, που δημιουργούνται στο μυαλό του αφηγητή και είναι το αποτέλεσμα της επίδρασης της μουσικής στον εύθραυστο ψυχισμό του. Η ακρόαση της μουσικής εκτέλεσης αποτελεί έτσι την αφετηρία για την πλήρη αποκοπή του ήρωα από την πραγματικότητα και την είσοδό του σε έναν κόσμο άλλοτε ονειρικό και άλλοτε εφιαλτικό οδηγώντας τον κλιμακωτά στην τρέλα και τελικά στο έγκλημα – λειτουργώντας ταυτόχρονα διαλυτικά για την αφηγηματική μορφή του διηγήματος.

Μέσω της σύντομης περιγραφής της ταραχώδους σχέσης του με την ερωμένη του Μύρρα στην αρχή του διηγήματος, ο αφηγητής δηλώνει εξαρχής την εύθραυστη ψυχική του κατάσταση: «μετά μεγάλην απώλειαν νευρικής δυνάμεως, ασθενικός, με πληγωμένα και εξηντημένα τα πτωχά, τα ευερέθιστα νεύρα μου». Ταυτόχρονα το στοιχείο του νοσηρού υποβάλλεται στον αναγνώστη μέσω της περιγραφής του δωματίου, όπου πρόκειται εντός ολίγου να ξεκινήσει το ιδιωτικό κονσέρτο:

Ἦρκεσεν ἐν βλέμμα τῆς, ἐκ τῶν ατενῶν ἐκείνων καὶ χαύνων, ἐνῶ τὰ ἄκρα τῶν χειλῶν τῆς ἀνεσηκῶνοντο ὀλίγον, καὶ συνεπτυχοῦτο τὸ πρόσωπον ἐλαφρῶς εἰς ἄηχον γέλωτα, παιγνιώδη καὶ φύσει εἴρωνα [...] – ὅπως ὅλα τὰ λησμονήσω καὶ πάλιν, μετὰ τὴν στιγμιαίαν ἐκείνην ἐξέργεσιν τὴν ἀπεγνωσμένην, καὶ δεθῶ καὶ πάλιν εἰς τὴν αλυσίν μου τὴν μαγικὴν, ἥτις με ἔκαμνε νὰ μὴ βλέπω τίποτε, τίποτε νὰ μὴ ἀκούω καὶ νὰ διψῶ τὸν ἔρωτά τῆς [...]

Ἡ λάμψις τῶν κηρίων διέγραφε περὶ τὸ κλειδοκύμβαλον κύκλον φωτεινὸν περιωρισμένον, καὶ ἡ λοιπὴ ἀπέραντος αἴθουσα εὐρίσκετο βυθισμένη εἰς τὸ σκότος, με σκιάς ἀορίστους, με ἐπιπλα ἀόριστα με μόνον φωσφορίζον σημεῖον, κομπῶν λαμπτήρα μέλαινα με ἠλαττωμένην πολὺ τὴν φλόγα, σχεδόν ἐσβεσμένον, ἀναδίδοντα φέγγος σελήνης παγεράς καὶ ὀμιχλώδους, διὰ μέσου τῆς ἀδιαφανοῦς σφαίρας του («*Ut dièse mineur*», 245).

Αὐτὸς ὁ ἀφηγηματικὸς τρόπος ποῦ ἔχει ὡς στόχο νὰ εἰσαγάγει ἐξαρχῆς τὸν ἀναγνώστη στο κλίμα τῆς παρακμιακῆς ἐναισθησίας ποῦ διέπει ὀλόκληρο τὸ διήγημα, ἔλκει βέβαια τὴν καταγωγὴ τοῦ ἀπὸ τὸ Ροε καὶ συμμορφώνεται με τὴ βασικότερη ἀρχὴ ποῦ διέπει τὴ θεωρία τοῦ Ἀμερικανοῦ, ὅπως αὐτὴ διατυπώνεται στο μνημειώδες δοκίμιο «*The Philosophy of Composition*» (1846): «Ἀν ἡ πρώτη φράση δὲν γράφεται γιὰ νὰ προετοιμάσει αὐτὴ τὴν τελικὴ ἐντύπωση, τὸ ἔργο ἔχει χαθεῖ ἀπὸ τὴν ἀρχή» (Ροε, 2009, 75).³⁰⁶ Πράγματι ἡ «ἐντύπωση» ποῦ ἐξαρχῆς δημιουργεῖ στὸν ἀναγνώστη ἡ πρώτη ἐπαφὴ τοῦ ἀφηγητῆ με τὴ Μύρρα ἀντιστοιχεῖ ἀπολύτως στὴν τελικὴ ἐντύπωση ποῦ δημιουργεῖ ἡ ἔκβαση τῆς σύντομης ἀφήγησος με τὸν φόνο τῆς Μύρρας. Ἐπιπλέον τὸ ἐπιτηδευμένα ἐκλεπτυσμένο σκηνικὸ τοῦ δωματίου ἀντανακλά ἓνα ἀπὸ τὰ βασικότερα ἴσως χαρακτηριστικὰ τοῦ ἀνατιμημένου «ὑφους τῆς Παρακμῆς»: τὴν ἀπομάκρυνση ἀπὸ τὴ φυσικότητα καὶ τὴν ἀποθέωση τοῦ τεχνητοῦ.

306 Ἀναλυτικότερα γράφει ὁ Ροε σχετικὰ με τὴν ἀρχὴ τῆς «ἐνότητας τῆς ἐντύπωσης»: «Ἡ ἐνότητα τῆς ἐντύπωσης, ἡ συνολικότητα τοῦ ἀποτελέσματος εἶναι ἓνα πλεονέκτημα τεράστιο, ποῦ μπορεῖ νὰ δώσει σ' αὐτὸ τὸ εἶδος σύνθεσης [τῆ νοβέλλα] μιαν ἐντελῶς ἰδιαίτερη ἀνωτερότητα, σε σημεῖο ποῦ μιὰ πολὺ μικρὴ νοβέλλα ν' ἀξίζει πολὺ περισσότερο ἀπὸ μιὰ πολὺ μεγάλῃ νοβέλλα. Ὁ καλλιτέχνης, ἀν εἶναι ἰκανός, δε θα συμβιβάζει τὶς σκέψεις τοῦ πρὸς τὰ συμβάντα ἀλλὰ, ἔχοντας συλλάβει εὐεύθερα, με τὴν ἀνεσὴ τοῦ, τὸ ἀποτέλεσμα ποῦ θέλει νὰ παραγάγει, θα ἐπινοήσει τὰ συμβάντα, θα συνδυάσει τὰ γεγονότα τὰ πιο κατάλληλα νὰ ἀδηγήσουν στο ἠθελῆμένο ἀποτέλεσμα» (Ροε, 2009, 75).

Πρώτο μέρος: *adagio sostenuto*

Η *Σονάτα του Σεληνόφωτος (Mondscheinsonate, Op.13)*, που η Μύρρα αποφασίζει να εκτελέσει στο πιάνο, φέρει τον συμπληρωματικό τίτλο «quasi una fantasia» με τον οποίο δηλώνεται και η δική της απόκλιση από την παραδομένη, κλασική φόρμα της σονάτας,³⁰⁷ που αποτελείται κανονικά από τέσσερα μέρη. Στη *Σονάτα του Σεληνόφωτος*, αντίθετα, παραλείπεται εντελώς το πρώτο γρήγορο και εύθυμο μέρος με αποτέλεσμα αυτή να ξεκινά με το διάσημο και πολυσχολιασμένο «*adagio sostenuto*».

Το πρώτο μέρος της *Σονάτας του Σεληνόφωτος* ανήκει σε μια μακρά παράδοση πένθιμης μουσικής (Trauermusik), η ανάπτυξη της οποίας ήδη από τον 17^ο έφερε στο προσκήνιο μια σειρά μουσικών υφολογικών στοιχείων και τεχνικών που σκόπευαν στη διευκόλυνση της ανθρώπινης έκφρασης των συναισθημάτων απέναντι στον θάνατο και τον πόνο. Το «*adagio sostenuto*» με τη χαρακτηριστική μονότονη επανάληψη ενός και μοναδικού μουσικού θέματος έγινε γρήγορα πολύ δημοφιλές σε κοινό και ειδικούς, γεγονός που το κατέστησε από νωρίς αντικείμενο πολυάριθμων εξωμουσικών ερμηνευτικών προσεγγίσεων, οι περισσότερες από τις οποίες συνέκλιναν στη θεώρησή του ως προμηνύματος θανάτου και πένθους.³⁰⁸

Με την έναρξη της μουσικής εκτέλεσης ο ήδη «τεταραγμένος» αφηγητής περιέρχεται σε παθολογική κατάσταση, καθώς αρχίζει να παρουσιάζει έντονα σωματικά συμπτώματα, απτές αποδείξεις βίωσης του *mal du siècle*, όπως ένας τυπικός εκφυλισμένος, παρακμιακός ήρωας που χαρακτηρίζεται από βιολογική αδυναμία και υπερδιέγερση των νευρών μπροστά στις έντονες συγκινήσεις.³⁰⁹ Η έντονη νευρική κατάσταση που του προκαλούν οι πρώτες συγχορδίες της σονάτας αποδίδεται αναλόγως μέσω μακρών περιόδων, ασύνδετων σχημάτων και αλληπάληλων επιθέτων μεταφέροντας στον αναγνώστη την ταραχή του αφηγητή/ακροατή της μουσικής, που αρχίζει ήδη να χάνει την επαφή με την πραγματικότητα. Ταυτόχρονα αυτού του είδους η “νευρική” αφήγηση, που άλλωστε χαρακτηρίζει ολόκληρο το διήγημα, θέτει άμεσα εν αμφιβόλω τις συμβάσεις του λογοτεχνικού είδους με αποτέλεσμα να μπορούμε να διακρίνουμε στο «*Ut dièse mineur*» τη βούληση του Έλληνα μεταφραστή των πεζών ποιημάτων του Baudelaire

307 Σε αντίθεση με τη σονάτα η «φαντασία» αποτελεί μορφή μουσικής σύνθεσης με έντονα στοιχεία αυτοσχεδιασμού και χωρίς συγκεκριμένα δομικά χαρακτηριστικά. Βλ. σχετικά: Kennedy, 2006.

308 Βλ. Jones, 1999, 78 και Landenburger/ Grigat, 2003, 32.

309 Η *Décadence* –μας λέει ο Borchmeyer– σημαίνει πρωτίστως «βιολογική/σωματική αδυναμία και υπερδιέγερση των νευρών, κόπωση, σκεπτικισμός απέναντι στην *vita activa*, υπερευαισθησία, που κάποτε αγγίζει τα όρια της διαστροφής, άρνηση της θέλησης για ζωή και συμπάθεια για τον θάνατο – εν ολίγοις συμπλήρωμα και ταυτόχρονα επώδυνη αντίσταση στην κοινότητα πραγματικότητα της καθημερινότητας» (Borchmeyer, 1984, 210). Άλλωστε ας μην ξεχνάμε πως και ο Nietzsche θέλησε να εξετάσει τον Βάγκνερ ως (κλινική) «περίπτωση».

να πραγματώσει «το θαύμα μιας ποιητικής πρόζας», όπως την ονειρεύτηκε ο Γάλλος ποιητής, «μουσικής, χωρίς μέτρο και ρίμα» ικανής να εκφράσει τις ποικίλες «λυρικές μεταπτώσεις της ψυχής»:

Αι πρώται συγχορδίαί, μακραί και πένθιμοι, με ποιάν τινα χροιάν μελαγχολίας ανέκφραστον, εκδηλουμένην δι' ήχων βαρέων, εμμόνων, και άλλων οξέων, παιγνιδών διαδεχομένων αλλήλους, μοι επροξένησαν φρικίασιν τινα εντεταμένην, ποιάν τινα συγκίνησιν ανεξήγητον, όσω και βαθείαν, ήτις μου ετάραξε πολύ τα νεύρα, μου επέφερε αγωνίαν τινά και ταχύτητα της αναπνοής. Και ησθανόμην το στήθος μου πιεζόμενον εκ των έσωθεν και τον αέρα εκλιπόντα ...

Κραυγαί άλγους εξήρχοντο τώρα εκ του κλειδοκυμβάλου, αλλά κραυγαί άλγους ηρέμου πλήρους εγκαρτερήσεως λυπηράς, γλυκεία ως λυγμοί κλαίοντος εραστού, οίτινες εισέδυσον ανεκφράστως εις την καρδίαν και την εβύθιζον εις όνειρον οδυνηρώς γλυκύ, εις εφιάλτην ήσυχον.

Το αρχικόν θέμα, συνοδευόμενον, υπό συγκεκριμένου ρυθμού της basse, κατήρχετο έπειτα εις βαρύτερον τόνον με διαμελώδησιν ωραίαν και ευφυά, ήτις επί στιγμήν μ' έκαμε να δοκιμάσω χαράν αμιγή... Η σύγχυσις μου η γλυκεία ηκολούθει δουλικώς της μουσικής φράσεως την ανάπτυξιν, νωχελή και βραδείαν και λυπηράν, ως το μοιρολόγιον του Γολγοθά... Έπειτα το κλειδοκύμβαλον έσυρεν αιφνιδίως μακράν κραυγήν πόνου, βαθείαν, απροσδόκητον, ήτις διήλθεν εναλλάξ αντιλαλούσα επί όλων μου των νεύρων και αφήκεν αυτά πάλλοντα και πληγωμένα. («Ut dièse mineur», 247).

Η ταλάντευση του Επισκοπόπουλου ανάμεσα στο ποιητικό και πεζογραφικό είδος μπορεί να εντοπιστεί στη συντακτική αποδιοργάνωση της αφήγησης από την οποία πηγάζει εν μέρει και η ποιητικότητα του διηγήματος, αφού, όπως σημειώνει ο Todorov αναδιατυπώνοντας την θέση της Susan Bernard, «η έννοια του ποιητικού εκφράζεται άλλοτε με τις επαναλήψεις και άλλοτε με την απουσία συνοχής μεταξύ των λέξεων» (Todorov, 1996, 33). Η ποιητικότητα που προκύπτει από τη ρευστή, άχρονη και χωρίς συνοχή αφήγηση, που απαντάται στο διήγημα του Επισκοπόπουλου, πραγματώνεται μέσω του ιδιαίτερου “ύφους της Παρακμής”.³¹⁰ Ο μακροπερίοδος, περίτεχνος λόγος με τη συχνή παράθεση πολλών διαδοχικών επιθέτων και μετοχών, η χρήση παράδοξων

310 Πρβ. Weir, 1995, 82 κ.εξ.

μεταφορών και παρομοιώσεων και η εμμονή στη λεπτομέρεια διασπούν τη συνοχή και δημιουργούν την εντύπωση μιας αποσπασματικής αφήγησης συντελώντας ταυτόχρονα στην καλλιέργεια της καλλιτεχνικής γλώσσας που αποδίδοντας την τρέλα καταλύει τις συμβάσεις του υγιούς “απλού ύφους”, που ρητά απέρριψε την ίδια εποχή ο κριτικός Επισκοπόπουλος.

Την υποχώρηση της νοηματικής συνοχής και την αποσπασματικότητα της αφήγησης μέσω της σχεδόν συνειρμικής σύνταξης επιτείνει η γλώσσα των αντιθέσεων, που κατ’εξοχήν χρησιμοποιεί ο αφηγητής σε αντιστοιχία με τις ρυθμικές εναλλαγές της μουσικής, προκειμένου να περιγράψει την έντονη εντύπωση, δηλαδή τα αντικρουόμενα συναισθήματα και τη νευρική υπερδιέγερση, που του προκαλεί η *Σονάτα του Σεληνόφωτος*.³¹¹ Η γλώσσα των αντιθέσεων θα μπορούσε σε αυτό το πλαίσιο να νοηθεί ως χαρακτηριστική της γενικότερης αισθητικής συνάφειας του διηγήματος με την μπωντλερική ποιητική. Στην αφετηρία μιας τέτοιας ερμηνείας τίθεται η κείρια θέση του Τοδογον, πως «η δυαδικότητα είναι σταθερό χαρακτηριστικό των πεζών ποιημάτων του Μπωντλαίρ».³¹² Η παρουσία της δυαδικότητας στο διήγημα του Επισκοπόπουλου δεν μπορεί βέβαια να ερμηνευθεί ως ενδεικτική της γενικότερης αντίθεσης ανάμεσα στο «ποιητικό» και το «πεζολογικό» στοιχείο που καθορίζει τη φύση του υβριδικού αυτού λογοτεχνικού είδους και που αντιστοιχεί σε «δύο διαστάσεις της ζωής και του κόσμου», όπως υποστηρίζει ο Τοδογον για το μπωντλερικό πεζό ποίημα. Εντούτοις, από τις μορφές της δυαδικότητας που διακρίνει ο Τοδογον, εδώ μπορούμε να εντοπίσουμε την «αμφιθυμία», όπου «δύο αντιτιθέμενοι όροι χαρακτηρίζουν ένα και το αυτό αντικείμενο», εν προκειμένω τα συναισθήματα του αφηγητή, και την «αντίθεση», όταν «δύο αντιδράσεις ή συναισθήματα απέναντι στο ίδιο φαινόμενο, αντιφατικές μεταξύ τους τοποθετούνται η μία δίπλα στην άλλη» (βλ. χαρακτηριστικά: χαρά αμιγής-πληγωμένα νεύρα, σπαρακτικά κραυγαί, φρικιασics επώδυνος, παλίρροια-άμπωτις, επιτεινόμενον-κατευνάζον). Η «αμφιθυμία» και η «αντίθεση» συμβάλλουν έτσι στην απομάκρυνση από το “απλό ύφος” εντεινοντας την αποσπασματικότητα του κειμένου και παράλληλα επιτρέπουν τη σύνδεση του διηγήματος με την μπωντλερική αισθητική:

Σπαρακτικάί κραυγαί, δυσαρμονία της εβδόμης, θαυμασίως
αποκρυπτόμεναι υπό τα άλλα κύματα της αρμονίας, μ’ εκράτησαν

311 Πρβ. Πολυχρονάκης, 2011,18.

312 «Δεν είναι ποιητής ο άνθρωπος που ονειρεύεται τα σύννεφα, ενώ οι άλλοι επιδιώκουν να τον επαναφέρουν στη ζωή («Η σούπα και τα σύννεφα», «Ο ξένος»); Να ζεις ως ποιητής δε σημαίνει να ζεις σε μια αυταπάτη; [...] Και δεν αφιερώνουμε σ’ αυτή την πεζότητα της ζωής μας όλη μας τη μέρα, ελπίζοντας τα μεσάνυχτα να μπορέσουμε να βρούμε ισορροπία με μια δραστηριότητα καθαρά ποιητική;» (Τοδογον, 1986, 38).

μετέωρον εις φρικίασιν επώδυνον, ενώ το θέμα εξηκολούθει έπειτα πάλιν τον κανονικόν ρουν του, μελαγχολίαν πάντοτε βαθείαν, βαθυτάτην, ανήκουστον, με παλιρροίας και αμπώτιδας, επιτεινόμενον βαθμηδόν και καταπίπτον έπειτα χλιαρόν και κατευνάζον, εξαφανιζόμενον υπό διαμελωδήσεις ποικίλας και ανακύπτον πάλιν εις την αρχικήν χροϊάν, λυπηράν πάντοτε και πένθιμον.

Μετά μακρόν και άρρυθμον κλονισμόν συγκινήσεως εβυθίσθην τώρα εξηντλημένος, λικνιζόμενος υπό των δακρυβρέχτων τόνων, εις νάρκην βαθείαν και τεταραγμένην, ως εφιάλτην, νάρκην μορφιομανούς, και μοι εφαινετο ως οι ήχοι να ήρχοντο μακρόθεν, και εξέπνεον προ των ωτών μου και μετεδίδοντο εις τον εγκέφαλόν μου ως οπτικά και οσφραντικά εικόνες. («Ut dièse mineur», 247)

Η χαλάρωση της νοηματικής αλληλουχίας και κατ' επέκταση της αφηγηματικής συνοχής εμφανίζεται εντονότερη, όταν η ακρόαση της μουσικής βυθίζει εν συνεχεία τον ήρωα «εις νάρκην μορφιομανούς», σημείο όπου ανακαλεί κανείς την περιγραφή της επίδρασης της μπωντλερικής ποίησης στον αναγνώστη της Ροΐδη, που παραθέσαμε παραπάνω, καθώς η επίδραση της μουσικής στο «Ut dièse mineur» εμφανίζεται ανάλογη με εκείνη που προκαλεί η χρήση παραισθησιογόνων ουσιών. Η καταγωγή της ιδέας που παρουσιάζεται εδώ και θέλει τη μουσική να δρα ως ναρκωτικό εύκολα ανιχνεύεται στο μπωντλερικό *Les Paradis artificiels* (1860) και τη μακρά λογοτεχνική παράδοση πριν από αυτό, που ο Έλληνας συγγραφέας γνώριζε πιθανότατα χάρη στη διαμεσολάβηση του Ροΐδη. Την υπόθεση αυτή ενισχύει το γεγονός πως μια από τις πρώτες ελληνικές λογοτεχνικές αναφορές στην επίδραση των ναρκωτικών ουσιών στο μπωντλερικό πλαίσιο απαντάται λίγα χρόνια νωρίτερα στο αφήγημα του Ροΐδη «Ορέστης και Πυλάδης» (1885). Σε αυτό παρουσιάζεται μια κατασκευασμένη ιστορία, που γεννιέται δήθεν υπό την επήρεια της ινδικής κάνναβης με πρωταγωνιστές τους δύο ήρωες του τίτλου. Όπως ορθά σημειώνει ο Μ. Πασχάλης, ο Ροΐδης αντλώντας από μια ολόκληρη μυθολογία των παραισθησιογόνων και κυρίως από τον Baudelaire και τον De Quincey³¹³ θέλησε μέσω του αφηγήματός του να υπαινιχθεί ό,τι ρητά ανέφερε ο Baudelaire στο *Les Paradis artificiels*, πως «η δράση των ναρκωτικών ουσιών αποδιοργανώνει συνολικά τις νοητικές λειτουργίες και δεν επιτρέπει τη συγκρότηση μιας λογικά δομημένης ιστορίας» (Πασχάλης, 2009, 381). Δίπλα σε αυτήν την αναμφισβήτητη, κατά την κρίση μας, πηγή του Επισκοπόπουλου θα πρέπει να σημειώσουμε και μια ακόμη μπωντλερική αναφορά στις

313 Βλ. Thomas de Quincey, *Confessions of an English Opium Eater* (1821).

παραισθησιογόνες ουσίες, που ακόμα και αν δεν μπορεί με βεβαιότητα να συγκαταλεχθεί στις άμεσες πηγές του Έλληνα συγγραφέα, οπωσδήποτε συμβάλλει στην ανάδειξη της αισθητικής συγγένειας του πεζογραφικού έργου του Επισκοπόπουλου με τον παρακμιακό βαγκνερισμό. Ο εκστατικός, μεθυστικός χαρακτήρας της βαγκνερικής μουσικής, όπως αποδίδεται από τον Baudelaire στο βαγκνερικό δοκίμιο του 1861, ενισχύεται και ταυτόχρονα αποδεσμεύεται από τις εν μέρει “αθώες” καταβολές των κατά Hoffmann λογοτεχνικών αποδόσεων της μουσικής, όταν η περιγραφή της βαγκνερικής μουσικής εμπειρίας αντιπαραβάλλεται με την τεχνητή μέθη, την εκστατική εμπειρία, που προσφέρει η χρήση ναρκωτικών ουσιών. Αντίστοιχα στο «Ut dièse mineur» η μουσική παίρνοντας τη θέση των ναρκωτικών ουσιών αναλαμβάνει να επιτελέσει μια ανάλογη λειτουργία δρώντας ως παραισθησιογόνο, διεγείροντας τη φαντασία, παραμορφώνοντας την πραγματικότητα και οδηγώντας ακολούθως στη βίωση μιας έντονης, πέραν κάθε λογικής οργάνωσης, συναισθητικής εμπειρίας, η αφήγηση της οποίας ακολουθεί:

Ωσεί εν φασματοκοπίω ανελίσσοντο τώρα προ των οφθαλμών μου τοπία ήρεμα και πένθιμα, δύσεις ηλίου πλήρεις πορτοκαλιοχρόου και ιώδους και κροκοειδούς κιτρίνου, με νέφη τραγικών ερυθρά και τελευταίας ακτίνας ηλίου εσβεσμένες και παγεράς και ανατολαί σελήνης εξέρυθροι ως αιματώδεις και οπτασία ποταμών σιγαλώς κυλιόντων τα πράσινα, τα θολά νερά των, στιλπνά και γοργά ως σώματα όφρων μελανωπών. Και ως ατμόσφαιρα των εικόνων, προσέβαλλε την όσφρησιν παραδόξωσ απόπνοια βανίλλης ξεθυμασμένης και ιού και ροδοδένδρου και μύρρας, όλην επικρατουμένην υπό αορίστου αναθυμιάσεως βενζόης και λιβάνου νεκρωσίμου. («Ut dièse mineur», 247-248)

Η σύνδεση της εκστατικής μουσικής εμπειρίας με τη συναισθησία και οι σχετικοί συνειρημοί που γεννά η μουσική στο μυαλό του αφηγητή παραπέμπουν ευθέως στις μωντλερικές «Correspondances», στις οποίες, όπως διαπιστώσαμε, αναφέρθηκε την ίδια περίοδο ο Επισκοπόπουλος σε άρθρο του στο *Άστυ* (Επισκοπόπουλος, 2011 [1894.1]). Η συναισθησία ως θεμελιώδες χαρακτηριστικό του “ύφους της Παρακμής” αποτελεί ένα ακόμη σύμπτωμα της νεύρωσης και ταυτόχρονα έναν τρόπο έκφρασης της σκέψης ενός ανθρώπου που βρίσκεται σε μια αντίστοιχη πνευματική κατάσταση. Υπό αυτό το πρίσμα το διήγημα αποτελεί πραγμάτωση της «φιλολογίας των εντυπώσεων», που ο Επισκοπόπουλος είχε προκρίνει την ίδια εποχή σε άρθρο του στο *Άστυ*, δηλαδή της αφήγησης που δεν στοχεύει στη ρεαλιστική αναπαράσταση, αλλά στην αποτύπωση της εντύπωσης

που προκαλούν πράγματα και καταστάσεις στον ψυχισμό του υποκειμένου. Ταυτόχρονα ο Επισκοπόπουλος ανακαλεί εδώ την ιδέα της «analogie universelle»³¹⁴ που βρίσκεται πίσω από τις μπωντλερικές «Correspondances» αλλά και την επανεμφάνισή τους μέσα στο βαγκνερικό πλαίσιο, που με πρώτο τον ίδιο τον Baudelaire προώθησαν οι Γάλλοι συμβολιστές συνδέοντας την ιδέα της συναισθησίας με την ιδέα της συνύπαρξης των τεχνών που αντιπροσωπεύει το βαγκνερικό ολικό έργο τέχνης. Οι αντιθέσεις, που, όπως διαπιστώσαμε, διέπουν την αφηγηματική δομή του διηγήματος, καλύπτονται μ' ένα σύστημα αντιστοιχιών μεταξύ των αισθήσεων καθώς και του υπερβατικού με τον υλικό κόσμο, το οποίο αποκαλύπτει την καθολική έκφραση που κατ' εξοχήν αντιπροσωπεύει η μουσική.³¹⁵ Με βάση τα παραπάνω, ο Επισκοπόπουλος είναι προφανές πως ερμηνεύει τη μουσική του Beethoven υπό το πρίσμα της βαγκνερικής ιδέας του ολικού έργου τέχνης, άποψη που θα εκφράσει ρητά μερικά χρόνια αργότερα σε άρθρο του στο *Άστυ* σημειώνοντας πως ο Beethoven υπήρξε «πρόδρομος του Βάγνερ», καθώς επιχείρησε πρώτος την ένωση μουσικής και ποίησης στην Ενάτη Συμφωνία (Επισκοπόπουλος, 2011 [1903]).

Δεύτερο μέρος: *allegretto*

Σύμφυτη με την προάσπιση της ιδέας για τη δημιουργία μιας ολικής ή συνθετικής τέχνης, όπου θα συνυπάρχουν όλες οι επιμέρους τέχνες καθώς και της συγγενούς αρχής της συναισθησίας είναι και η ιδέα της καθολικότητας της αισθητικής εμπειρίας, που προβάλλεται στο διήγημα με άξονα τη λανθάνουσα σύλληψη της μουσικής ως παγκόσμιας “γλώσσας”. Την ιδέα αυτή υπερασπίζεται ο Πολυχρονάκης διατυπώνοντας την άποψη πως «το κείμενο του Επισκοπόπουλου αναδεικνύει τη δύναμη της μουσικής να γενικεύει, να μην αναπαριστά μεμονωμένα πράγματα αλλά καθολικές έννοιες» (Πολυχρονάκης, 2011, 18).

Η μπωντλερική ιδέα, όπως διατυπώθηκε στο δοκίμιο του ποιητή για τον Wagner, πως η υψηλή μουσική γεννά στον ακροατή παρόμοιες σκέψεις και συναισθήματα με αυτά που ενέπνευσαν τον συνθέτη,³¹⁶ διαφαίνεται στο διήγημα του Επισκοπόπουλου, όταν ξεκινά το δεύτερο μέρος της σονάτας, όπου ο αφηγητής αρχίζει να αισθάνεται ως μια προβολή του Beethoven. Η μουσική στο δεύτερο, γρήγορο μέρος της σονάτας

314 Βλ. σχετικά: Culler, 1990, 118-137.

315 Την συνύπαρξη των αντιθέσεων με ένα σύστημα αντιστοιχιών επισημαίνει ο Todorov ως γενικότερο χαρακτηριστικό της μπωντλερικής ποιητικής. Βλ. Todorov, 1996, 37.

316 Ο Baudelaire γράφει συγκεκριμένα: «Il reste incontestable que plus la musique est éloquente, plus la suggestion est rapide et juste, et plus il y a de chances pour que les homes sensibles conçoivent des idées en rapport avec celles qui inspiraient l'artiste», Εδώ σύμφωνα με: Acquisto, 2006, 17.

εξακολουθεί να προξενεί στον αφηγητή τα ίδια αντιθετικά, έντονα συναισθήματα, που εκδηλώνονται με συνεχείς εναλλαγές «χαράς τρελλής» και «εκρήξεων πικρίας και χολής», τα οποία κλιμακώνονται σε τέτοιο βαθμό, ώστε ο αφηγητής αρχίζει να ανακαλεί το «απελπιστικόν πάθος» και τα ανάλογα συναισθήματα που υποτίθεται πως ενέπνευσαν στον Γερμανό συνθέτη τη *Σονάτα του Σελιγνόφωτος* μετά από μια έντονη ερωτική απογοήτευση:

Ολίγαι νόται ακανόνιστοι, βαθείαι, ασύνδετοι, ως προαγγέλλουσαι καταιγίδα, και ήρχισε τώρα το *allegretto* της σονάτας, παιγνιώδες, πλήρες ηλεκτρισμού και ανησυχίας πυρετικής και ποιάς τινος χαράς τρελλής, χαράς μεγάλης, διακοπτομένης υπό εκρήξεων πικρίας και χολής – εκδήλουν όλο το πάθος το απελπιστικόν του μεγάλου συνθέτου, του απαθανάτισαντος εις την περιπαθή ταύτην σονάτα όλον το πυρ και την πικρίαν και το παράπονον του περιφρονηθέντος έρωτός του, όλην την αγανάκτησιν και το μίσος του διά την γυναικα. Και εμέ κατέλαβεν αγανάκτησις και λύπη κατά της γυναικός εκείνης της ιστορικής, ήτις απέσπασεν εκ του στήθους του μεγάλου μουσικού τον ύψιστον εκείνον γογγυσμόν του πάθους. («*Ut dièse mineur*», 248)

Η “μοιραία” για τον Beethoven γυναίκα, που αποτέλεσε σύμφωνα με ορισμένους βιογράφους του³¹⁷ την αιτία για τη σύνθεση της σονάτας, αναβιώνει στην άπιστη ερωμένη του αφηγητή, τη Μύρρα. Η επιλογή του ονόματος της «μοιραίας» γυναίκας δεν είναι βεβαίως τυχαία, όχι μόνο λόγω της παρήχησης που δημιουργείται αλλά και γιατί σύμφωνα με τον κυπριακής προέλευσης μύθο η «Μύρρα», η μητέρα του θεού Άδωνι, μεταμορφώθηκε σε δέντρο (μύρο) από τη θεά Αφροδίτη, στην οποία κατέφυγε μετανωμένη, αφού πρώτα είχε συνάψει αιμομικτικές σχέσεις με τον πατέρα της Κινύρα, βασιλιά της Πάφου, και ιερέα της Αφροδίτης, τον οποίο εξαπάτησε και αποπλάνησε. Θεωρούμε, πάντως, πολύ πιθανόν πίσω από την επιλογή του ονόματος της ηρωίδας από τον Επισκοπόπουλο να βρίσκεται και πάλι ο Ροΐδης, καθώς ο τελευταίος αναφέρεται εν συντομία στον σχετικό μύθο στο αφήγημά του «Ορέστης και Πυλάδης» (1885), τη διακειμενική σχέση του οποίου με το «*Ut dièse mineur*» σημειώσαμε ήδη. Είναι πάντως αξιοσημείωτο το γεγονός πως ο αφηγητής τονίζοντας την κοινή με τον Beethoven

317 Η «ιστορική γυναίκα», στην οποία αναφέρεται ο Επισκοπόπουλος αναπαράγοντας μια πολύ δημοφιλή εκδοχή της βιογραφίας του συνθέτη, ήταν η κόμισσα Giulietta Guiccardi που αρνήθηκε να παντρευτεί τον Beethoven εξαιτίας της ταπεινής καταγωγής και της κοινωνικής του θέσης. Βλ. Köhler/ Beck, 1976, 366 κ.εξ.

ψυχολογική κατάσταση μας δίνει την εντύπωση πως η αφήγηση της σκέψης του, όπου περιορίζεται το περιεχόμενο του διηγήματος, αποτελεί τρόπον τινά το λογοτεχνικό ανάλογο της *Σονάτας του Σελιγνόφωτος*.

Σε κάθε περίπτωση πάντως πίσω από τον χαρακτήρα της Μύρρας αλλά και την επιτίμηση εναντίον της «γυναικός εκείνης της ιστορικής» που ταλαιπώρησε τον συνθέτη, βρίσκεται η εικόνα της γυναίκας ως *femme fatale* που προώθησε ο παρακμιακός συμβολισμός.³¹⁸ Ο Επισκοπόπουλος συνομιλεί με μια μακρά καλλιτεχνική παράδοση που άφησε ευδιάκριτα ίχνη τόσο στις εικαστικές τέχνες και τη μουσική όσο και στη λογοτεχνία και στο επίκεντρο της οποίας βρίσκεται η αντεστραμμένη εικόνα της ρομαντικής ηρωίδας. Ενώ η ρομαντική ηρωίδα εμφανιζόταν παθητική, αδύναμη και ασθενική, η γυναίκα της Παρακμής είναι βίαιη και εχθρική. Ταυτόχρονα η ολέθρια γυναικεία ηρωίδα της Παρακμής τίθεται ακριβώς στον αντίποδα του αρσενικού παρακμιακού ήρωα, που λόγω της νευρικής υπερευαισθησίας και της βιολογικής αδυναμίας που τον χαρακτηρίζουν, εμφανίζεται εντελώς παθητικός και καταλήγει να γίνεται έρμαιο της “σατανικής” *femme fatale*. Στο πρόσωπο της Μύρρας, που αντιπροσωπεύει τη «γυναίκα» συνολικά, όπως εμφιατικά αποτυπώνει ο Επισκοπόπουλος τη λέξη στο κείμενο, συγκεντρώνονται έτσι ορισμένα από τα βασικά θεματικά μοτίβα του παρακμιακού συμβολισμού: ο νοσηρός ερωτισμός, η σαρκική ηδονή, η σύνδεση του έρωτα με την καταστροφή και την οδύνη που έχουν ως απόληξη την απομυθοποίηση του ρομαντικού έρωτα και την πλήρη κατάργηση της εξιδανικευμένης μορφής των συναισθημάτων. Ταυτόχρονα, μέσω του χαρακτήρα της Μύρρας και με τη συνδρομή της εξίσου “μοιραίας” τέχνης –της μουσικής– αποτυπώνεται στο διήγημα η παρακμιακή σεξουαλικότητα, όπου η ηδονή βιώνεται κυρίως μέσω του πόνου και η σεξουαλική έλξη οδηγεί σε παραβατικές συμπεριφορές, όπως εν προκειμένω στο έγκλημα.

Με αυτά τα δεδομένα, αν δεχθούμε την άποψη που εκφράζει ο Πολυχρονάκης, πως ένα ακόμα πιθανό διακείμενο του διηγήματος είναι «Η Σονάτα του Κρόιτσερ» του Tolstoy, τότε βρισκόμαστε ενώπιον ενός κατ’ εξοχήν παραδειγματος “ανήθικης” τέχνης, όπως την επανετίμησαν οι παρακμιακοί λογοτέχνες με πρώτο και πάλι τον Baudelaire προσδίδοντάς της καλλιτεχνική αξία και σαφή ιδεολογική λειτουργία στο πλαίσιο του προγράμματος έναντιωσης στην αστική υγεία. Γιατί, αν ο Tolstoy μέσω της νουβέλας του θέλησε προπάντων να καυτηριάσει ρητά τη μουσική ως επικίνδυνη τέχνη που ξυπνά τη ζήλια και υποκινεί την απιστία και το έγκλημα τοποθετώντας την στο πλαίσιο του αυστηρού ηθικοδιδασκτικού χαρακτήρα, που η τέχνη όφειλε κατά την κρίση του να

318 Για μια εκτεταμένη μελέτη της παρουσίας των «μοιραίων γυναικών» στην πεζογραφία της ελληνικής λογοτεχνικής παρακμής, βλ. Debaisieux, 1997, 75-106.

έχει,³¹⁹ τότε ο Επισκοπόπουλος προσδίδοντας στη μουσική την ίδια λειτουργία αλλά αποσιωπώντας ουσιαστικά την ηθική διάσταση των εναντίον της κατηγοριών, συγγράφει ένα αμιγώς καλλιτεχνικό διήγημα, όπου η τέχνη με τη μορφή της μουσικής έχει τον πρώτο και τον τελευταίο λόγο, ώστε ό,τι τελικά αναδεικνύεται μέσω του υπέρμετρα καλλιτεχνικού ύφους, είναι η ομορφιά του ανήθικου και του νοσηρού. Στην υπόθεση πάντως του Πολυχρονάκη θα προσθέταμε τη βεβαιότητα πως ο Επισκοπόπουλος το 1898 τουλάχιστον, γνώριζε τη νουβέλα του Tolstoy, την οποία –ακολουθώντας τον de Vogüé–³²⁰ θεώρησε παράδειγμα της στροφής του Ρώσου προς την ηθικολογία, τάση που όπως είναι επόμενο αξιολόγησε αρνητικά.³²¹

Τρίτο μέρος: presto agitato

Η έναρξη του τρίτου και τελευταίου, αργού, μέρους της σονάτας συμπίπτει με τους ήχους του ρολογιού που σημαίνουν μεσάνυχτα. Η «επισημοποίησης της στιγμής εκείνης της φοβεράς» υποβάλλοντας τον τρόμο, μας προετοιμάζει για ό,τι πρόκειται να ακολουθήσει:

Ήρχιζεν ήδη το τελευταίον μέρος της σονάτας [...] Τα πλήκτρα έφριτταν τώρα υπό την γοργήν, την τεταραγμένην περιοδείαν των δακτύλων, και ανέδιδον ήχους κλιμακοειδείς, συνηνωμένους σχεδόν, ταχυτάτους, τελυτώντας, σβεννυμένους εις μικράν παράτασιν απότομον. Ήσαν δάκρυα, δάκρυα φλογερά, απολήγοντα εις σπασμόν, δάκρυα εγκαταλείψως, δάκρυα λύσσης, συνοδευόμενα υπό κραυγών απελπισίας, υπό φωνών εξεγέρσεως· παραφροσύνη ολόκληρος μανίας, κατάραι εξεμούμεναι, από στόματος ψυχορραγούντος, φωναί διαμαρτυρίας υπερτάτης, συντριβόμεναι υπό βαρείας μελωδίας θορυβώδεις. Έπειτα αι φωναί, η απελπισία, αι κατάραι, εξέλειπον βαθμηδόν, εσβέννυντο ως πνιγόμεναι εις την ιδίαν λύσσαν, καθησύχαζον ολίγον υπό πλημμύραν δακρύων και επανήρχοντο έπειτα με νέας δυνάμεις, κορυφούμεναι εις πάταγον αρμονικόν, πλήρη πάθους σφοδρού, όστις αντηχεί εις τα βάθη της ψυχής μου, εξυπνών τας

319 Βλ. Tolstoy, 2014 [1897].

320 Βλ. σχετικά: de Vogüé, 1887.

321 «Εις τα κατοπινά έργα του, εις το μυθιστόρημα του «Γάμου» και εις την «Σονάτα του Κρόιτσερ» και εις τον «Θάνατον του Ίλλιτς» και εις τα άλλα του τελευταία έργα, είναι ο αυτός ακόμη διδάσκαλος της περιγραφής βεβαίως, αλλά κάτι τι έρχεται να τον αποσπάση από τας μεγάλας βλέψεις της τέχνης· κάτι τι έρχεται να τον κάμη ηθικολόγον, να τον κάμη προπαγανδιστήν» (Επισκοπόπουλος, 2011 [1898.1], 452).

μυχίως κοιμωμένας ηχούς των πενθιμωτέρων μου αναμνήσεων, («Ut dièse mineur», 248-249)

Όπως μπορεί να διαπιστώσει κανείς στο παραπάνω απόσπασμα τόσο σε υφολογικό και μορφολογικό, όσο και σε θεματικό επίπεδο, ακολουθείται τρόπον τινά ο έντονος ρυθμός που χαρακτηρίζει το τρίτο και τελευταίο μέρος της σονάτας και αποτυπώνεται στον χαρακτηρισμό «presto agitato». Η αντίστοιχα “ταραγμένη”, συνειρμική σύνταξη που παρακολουθεί την παραληρηματική σκέψη του αφηγητή οδηγεί εδώ –και καθώς πλησιάζουμε στην κορύφωση του φόνου– στην πλήρη χαλάρωση της συντακτικής οργάνωσης της γλώσσας μέσω της ελλιπούς παρουσίας ρημάτων, στη ρυθμική επανάληψη λέξεων (π.χ. δάκρυα) και την ασύνδετη παράταξη ουσιαστικών και επιθέτων. Ταυτόχρονα όλα τα σωματικά συμπτώματα και τα αντιφατικά συναισθήματα εμφανίζονται τώρα στον μέγιστο βαθμό σε μια διαρκή κλιμάκωση της εσωτερικής έντασης του αφηγητή, η οποία λαμβάνει τη μορφή εφιαλτικών οραμάτων:

Ο οξύς εκείνος παραλληλισμός του πάθους [...] με εβύθιζε εις μανιώδη τώρα όνειρα, τεταραγμένα μέθης, όνειρα χασισοπότου παράδοξα και όλον μου το σώμα εταράσσετο τώρα ανήσυχον, και η κεφαλή μου έσφυζε και οι οφθαλμοί μου συνεστρέφοντο εις χρώματα αιματώδη. [...] Τον νουν μου διέτρεχον, κατεπλημμύρουν, μύρια σχέδια, σχέδια αιματηρά και τερατώδη, επιτεινόμενα υπό της μουσικής καταγιγίδος και λαμβάνοντα έντασιν παράδοξον, τα οποία μάτην απεδίωκον μετά φρίκης. [...] Η Μύρρα έστρεψεν έπειτα μοιραίως το μουσαρόν πρόσωπόν της και με παρετήρησε γελώσα, και αντήχησε τώρα ο γέλωσ της, και απεκαλύφθησαν οι οξείς ως εχίδνης οδόντες της, ενώ οι δάκτυλοι της εξηκολούθουν τας ιλιγγιώδεις αρμονίας, αίτινες την άφινον εκείνην παντελώς αδιάφορον [...]. («Ut dièse mineur», 250)

Εκτός από τη συνειρμική σύνταξη που λειτουργεί εδώ ως μέσο αφηγηματικής “μουσικοποίησης” θα πρέπει στο παραπάνω απόσπασμα να υπογραμμίσουμε τη χρήση της παρήχησης: «Μύρρα-μοιραίως-μουσαρόν». Βεβαίως η επιλογή των λέξεων «μοιραίως» και «μουσαρόν» που συνοδεύουν το –συμβολικό όπως διαπιστώσαμε– όνομα της ηρωίδας δεν είναι τυχαία. Η Μύρρα, που καθ’ όλη τη διάρκεια του κονσέρτου μένει ανεπηρέαστη από τη μουσική, με το τέλος της μουσικής ακρόασης μεταμορφώνεται στα μάτια του αφηγητή σε απεχθές, σατανικό πλάσμα, χάνει την ανθρώπινη μορφή της

και ολοκληρώνει τον ρόλο της μοιραίας γυναίκας οδηγώντας τον αφηγητή στην τρέλα και το έγκλημα και την ίδια στο θάνατο:

Εις τα διατετριμμένα μέχρι ρήξεως νεύρα μου η παραφορά και η λύσσα, και η ιδέα του εγκλήματος εκορυφώθησαν. Η λάμπις εκείνη η ζώδης των οφθαλμών της, και η αναισθησία της με κατέστησαν έκφρονα. Η μουσική καταγιγίς εξηκολούθει, πάντοτε, πυρετώδης, διακεκομμένη, με εξάρσεις νευρικές, αποτόμους...[...] Και την έσφιγγα, την έσφιγγα, ενόσω το κλειδοκύβαλον εξηκολούθει ν' αποδίδη την φρίσσουσαν ηχώ του, και έπειτα, όταν και εκείνο απέθανε, την απώθησα μετά φρίκης, και έφυγα, έφυγα με την καρδιάν διαρρηγνυομένην υπό των παλμών και το λογικόν μου διαστραφέν διά παντός! («Ut dièse mineur», 251)

Το διήγημα του Επισκοπόπουλου ως η πρώτη ισχυρή απάντηση στο “μουσικό αίτημα” της νεοελληνικής πεζογραφίας αποτελεί ένα απτό παράδειγμα του τρόπου λειτουργίας της διακαλλιτεχνικής αναλογίας μεταξύ της εντύπωσης που προκαλεί η γερμανική μουσική και της αφήγησης που εγκαταλείπει το “απλό ύφος”. Η λειτουργία της μουσικής στο διήγημα συνοψίζεται στην παρατήρηση του Πολυχρονάκη πως «όλα τα μέρη του κειμένου εδώ αναδεικνύουν τη δύναμη της μουσικής να ενισχύει το θυμοειδές μέρος της ψυχής σε βάρος του λογικού» (Πολυχρονάκης, 2011, 23). Πράγματι η μουσική δομή της сонάτας εμφανίζεται ως ανάλογη της συνειρμικής σύνταξης των λέξεων, που αποδίδει την παραγμένη σκέψη του υποκειμένου και κυριαρχεί στο διήγημα του Επισκοπόπουλου. Η μουσική στο «Ut dièse mineur» προσφέρει εν ολίγοις ένα μορφολογικό πρότυπο αποδέσμευσης από το νόημα και την αναφορικότητα και ακολούθως ένα μοντέλο για την επίτευξη του στόχου της αναπαράστασης (showing) της δομής όχι του εξωτερικού κόσμου και της αντικειμενικής πραγματικότητας αλλά της (παραληρηματικής εν προκειμένω) σκέψης του υποκειμένου. Υπό αυτό το πρίσμα το διήγημα συγκαταλέγεται στην πεζογραφία της «υποκειμενικής παραμόρφωσης», που σύμφωνα με τον ορισμό του Μορέας χαρακτηρίζει τη «συμβολιστική πεζογραφία». Τέλος η επιλογή μιας συμφωνικής μουσικής σύνθεσης του Beethoven αντικατοπτρίζει μια ολόκληρη παράδοση λογοτεχνικών ερμηνειών της γερμανικής μουσικής που ξεκινά από την ερμηνεία της Πέμπτης Συμφωνίας του Beethoven ως ενσάρκωσης του υψηλού που προώθησε ο Hoffmann –«η μουσική του Beethoven μας μεταφέρει στη σφαίρα του ακαταμέτρητου [...] ανακινεί τον φόβο, το δέος, τον τρόμο και τον πόνο» (Hoffmann, 1963 [1810], 36)– και καταλήγει στην ερμηνεία της βαγκνερικής μουσικής από τον Baudelaire μέσα στο πλαίσιο της αισθητικά ανατιμημένης Παρακμής.

2. Άσμα Ασμάτων

Ο υπότιτλος «λυρικό μυθιστόρημα» που φέρει το *Άσμα Ασμάτων* του Επισκοπόπουλου επιβεβαιώνει τον χαρακτηρισμό που του αποδίδει ο Μαυρέλος ως το «αποκορύφωμα του πειραματισμού του σε είδος που βρίσκεται ανάμεσα στην ποίηση και τον πεζό λόγο» αλλά και την παρατήρηση της Κατσιγιάννη πως «το πεζό ποίημα λανθάνει, ως είδος, και στο ποιητικό αφήγημα» (Κατσιγιάννη, 2001, 199). Σε αυτό συνηγορεί το γεγονός πως πριν τη δημοσίευση του «μυθιστορήματος» σε συνέχειες στο *Περιοδικόν μας* το 1900,³²² ο Επισκοπόπουλος είχε δημοσιεύσει ξεχωριστά στο *Άστρ* τρία πεζά ποιήματα με τους τίτλους «Προσευχή», «Μέσα στη νύχτα» και «Το κύμα» (30.11.1899), τα οποία ενσωμάτωσε λίγο αργότερα στο *Άσμα Ασμάτων*.

Η αμηχανία ως προς την ειδολογική κατάταξη και αυτού του αφηγήματος του Επισκοπόπουλου απηχείται στις αντιδράσεις της σύγχρονης του κριτικής. Ο Παλαμάς σε ανυπόγραφο άρθρο-βιβλιοκριτική για το *Άσμα Ασμάτων* καταδίκασε την έντονη λυρική έκφραση που χαρακτηρίζει το «μυθιστόρημα» του Επισκοπόπουλου καταλήγοντας στο συμπέρασμα πως «το μυθιστόρημα του κ. Επισκοπόπουλου στερείται των προσόντων του μυθιστορήματος», αφού παρουσιάζει «αντί εικόνων, αραβουργήματα-αντί διαλόγων, παραλαλήματα· αντί ανθρώπων, είδωλα παραπαίοντα» (Παλαμάς, 1972 [1900.4], 206). Ο Παλαμάς, θερμός υποστηρικτής των συμβολιστικών τάσεων στο κατώφλι του 20^{ου} αιώνα, σκόπευε με αυτή την αρνητική κριτική, όπως αργότερα ομολόγησε ο ίδιος, «με την ειρωνεία μιας καθαρεύουσας γλώσσας» να διερμηνεύσει «την αρνητική στάση του πνευματικού, αλλά συντηρητικού και στενοκέφαλου ανθρώπου, απέναντι στο έργο» (Παλαμάς, 1970 [1925], 348). Πράγματι στο δεύτερο –ενυπόγραφο αυτή τη φορά– άρθρο του για το *Άσμα Ασμάτων*, που δημοσιεύθηκε στο *Άστρ* την ίδια ημέρα με το πρώτο, ο Παλαμάς υπογράμμισε τον υβριδικό ειδολογικό χαρακτήρα του εκτιμώντας αυτή τη φορά θετικά την ακραία λυρική έκφραση:

Ο ποιητής μιαν έκσταση Βαγνερογέννητη κ' ένα μουσικό παραλήρημα φιλοδόξησε να καταφέρει με τα λόγια του στο *Άσμα Ασμάτων* [...]. Το *Άσμα Ασμάτων* είναι μυθιστόρημα ρομάντσο δύο ψυχών, που πιάνει το ξεδίπλωμά του όσον τόπο ένα φιλί στα χείλη απάνου. Το *Άσμα Ασμάτων* είναι δράμα. Τόπος του η ψυχή. Χρόνος του στιγμές κλεμμένες από την αιωνιότητα. Ήρωές του, που αλύπητα μάχονται, όλη η σάρκα και όλο το πνεύμα. [...] Με τη δύναμη της αγάπης, που είναι όλη σαρκική

322 Το *Περιοδικόν μας*, 8 (15.6.1900), 257-271· 9 (1.7.1900), 302-308 και 10 (15.7.1900), 337-346.

και μαζί όλη πανθειστική, ο ξέσκεπος υλισμός του δράματος γίνεται ένας αραχνοϋφαντος ιδανισμός, θρίαμβος του πνεύματος [...] Όμως αγνότερον απ' όλα το Άσμα Ασμάτων είναι, από την κορφή ως τα νύχια, ποίημα λυρικό. Κι ο λυρισμός του κ. Επισκοπόπουλου αναβρύζει περίσσιος και διαλεχτός, είναι το σπουδαιότερο συστατικό του [...] Ο λυρισμός του Άσματος Ασμάτων είναι θρεμμένος από τον καλλιτεχνικό λυρισμό του Δανούντσιου. (Παλαμάς, 1960 [1900], 410)

Με τους χαρακτηρισμούς «έκσταση βαγνερογέννητη» και «μουσικό παραλήρημα» ο Παλαμάς επιχειρεί να περιγράψει το σύνθετο εκείνο ύφος, που ανιχνεύσαμε ήδη στο «Ut dièse mineur» και είχε άλλωστε πριμοδοτήσει και ο ίδιος ο ποιητής στα κριτικά του κείμενα θέτοντας την «εντύπωση που προκαλεί η γερμανική μουσική» στον αντίποδα της εύκολης συγκίνησης που δημιουργεί το απλοϊκό ύφος ενός εύπεπτου λαϊκού άσματος. Ταυτόχρονα υπογραμμίζοντας με αυτόν τον τρόπο ορθά την αισθητική συγγένεια του «λυρικού μυθιστορήματος» του Επισκοπόπουλου με την παρακμιακή “ποιητική πεζογραφία” του D’Annunzio ο Παλαμάς υποδεικνύει εμμέσως και τα στοιχεία εκείνα που διαφοροποιούν το *Άσμα Ασμάτων* του Έλληνα πεζογράφου από το βιβλικό πρότυπο του τίτλου.³²³ Στο ζήτημα αυτό θα αναφερθεί εκτενώς ο Νιρβάνας σε σύγχρονη βιβλιοκρισία του για το *Άσμα Ασμάτων* του Επισκοπόπουλου, όπου επιχειρώντας μια συγκριτική προσέγγιση του «λυρικού μυθιστορήματος» σε σχέση με το βιβλικό πρωτότυπο αναγνωρίζει στο πρώτο την «ψυχή ενός τέκνου του αιώνος»:

[...] Θέλω μόνον να σημειώσω σήμερα την εντύπωση που μου γεννά το αντίκρυσμα μιας τυχαίας σελίδος από το άσμα το παλαιόν και από το άσμα το νέον μιας σελίδος εις την οποία η ερωτική πρωτογενής ψυχή του παλαιού υμνωδού αναλύεται και αναθυμιάται εις ένα αυτόματον θυμιάμα αγάπης και η επιθυμία του βλασταίνει και εναγκαλίζεται το λευκόν σώμα της καλής του [...] και εξ άλλου μιας σελίδος εις την οποίαν η ψυχή ενός τέκνου του αιώνος, κουρασμένη από την σκέψιν, δηλητηριασμένη από την σοφίαν – ω! η ωραία σοφία του Σολομώντος – εξηντλημένη από την ζωήν, δεν απλώνει προς την καλήν της, κουρασμένη από τον δρόμον, τον δρόμον τον πολυδαίδαλον της σκέψεως, πτερά πλούσια παραδεισίων

323 Είναι, πάντως, αξιοσημείωτο το γεγονός πως το βιβλικό *Άσμα Ασμάτων* είχε τραβήξει την προσοχή των Γάλλων παρακμιακών ήδη το 1884 μέσω της μετάφρασής του από τον Ernest Renan (*Le cantique des cantiques*, Παρίσι, Calmann Lévy, 1884). Το γεγονός αυτό είναι πολύ πιθανόν να αποτέλεσε πηγή έμπνευσης για τον Επισκοπόπουλο.

πτηνών, αλλά πτερά βάρεια και αιμωδιασμένα. Είναι η σελίς από το «Άσμα Ασμάτων» του τέλους αυτού του αιώνας, του αιώνας του υστερικού, του αιώνας με τας οξείας ορμάς και τα πάθη τα κολασμένα, του αιώνας του κόρου και της αλκοολικής δίψης, του αιώνας του ασθενούς, τον οποίον τυραννεί το κράτος του εγκεφάλου και ερεθίζει ο ακράτητος καλπασμός της ζωής [...] [...] Όλος ο πλούτος του ύφους του συγγραφέως αυτού [...] όλη η ευγένεια της φαντασίας του, όλη η οξύτης της ευαισθησίας του, όλη η φιλοσοφική ειρωνεία της σκέψεώς του συνοδεύουν εις τον ανθοστρωμένον αυτόν και υπόσκιον δρόμον την επιθυμίαν του, ως μια διονυσιακή πομπή, πλούσια και πολύηχος. Αλλ' η επιθυμία του βαδίζει με την κεφαλήν σκυμμένην κατά γης, με τον δάκτυλον εις τους κροτάφους, με το βήμα το προδίδον την θλίψην της σκέψεως και την μονοτονίαν της αληθείας. Είναι η επιθυμία η διερευνώσα εαυτήν. Η ετάζουσα τα έγκατά της, η αναλύουσα την φλόγα, η οποία την κατακαίει. Και το βιβλίον αυτό, εις το οποίον ο ποιητής εγγίζει τα μεγάλας και αιωνίας χορδάς της λύρας της στεφανωμένης με τα φύλλα των διονυσιακών αμπέλων, έχει κάτι τι πένθιμον και μελαγχολικόν. Ο ωραίος σενσουαλισμός διηθούμενος από τον διωλιστήρα της σκέψεως, νομίζει ότι αποσταλάζεται εις αιματωμένα δάκρυα. (Νιρβάνας, 1900, 166)

Ο Νιρβάνας επιχειρεί να ερμηνεύσει πολύ εύστοχα την παρακμιακή αισθητική, τον «ωραίο σενσουαλισμό», που διακρίνει στο *Άσμα Ασμάτων* του Επισκοπόπουλου, υπό το πρίσμα της πολιτισμικής Παρακμής. Οι εκφράσεις «κουρασμένη από την σκέψιν, δηλητηριασμένη από την σοφίαν», που χρησιμοποιεί για να χαρακτηρίσει την ψυχή του «τέκνου του αιώνας», απηχούν την ιδέα ενός πολιτισμού που έχει φτάσει στα έσχατα όριά του, ενός πολιτισμού άρρωστου, που κορεσμένος από την πολυτέλεια και την πρόοδο έχει αρχίσει να αποσυντίθεται. Ωστόσο η συνειδητοποίηση της Παρακμής ως πολιτισμικής κατάστασης που κομίζει εδώ ο Νιρβάνας, όπως θα διαπιστώσουμε στη συνέχεια, εν πολλοίς απουσιάζει από την αντίληψη του Επισκοπόπουλου. Την ίδια περίοδο ο λιγότερο εμβριθής αλλά εξίσου εύστοχος Βουτιεριδής απηχώντας την κριτική του Παλαμά αναφέρεται στο *Άσμα Ασμάτων* ως χαρακτηριστικό παράδειγμα «της ντανουντζιακής τεχνοτροπίας με τον υπερβολικό αισθησιασμό, που τηνε χαρακτηρίζει» (Βουτιεριδής, 1931, 30-31).

Η ανακάλυψη του D'Annunzio το 1895 από τον νεαρό Επισκοπόπουλο σε μια πρώτη ανάγνωση σηματοδοτεί την απομάκρυνση από το παράδειγμα του Ροε και το φαντα-

στικό διήγημα που ακολούθησε ο συγγραφέας στα *Τρελλά Διηγήματα*. Στη δεύτερη αυτή φάση της λογοτεχνικής παραγωγής του Επισκοπόπουλου, αποκορύφωμα της οποίας αποτελεί το *Άσμα Ασμάτων*, κυριαρχεί, όπως ορθά έχει αποφανθεί η σύγχρονη κριτική, «το πάθος ή τα πάθη του ερωτισμού: του αισθητικού ή εξιδανικευμένου και του αισθησιακού ή ηδονικού ερωτισμού» (Δάλλας, 1997, 38). Πράγματι ο Επισκοπόπουλος επεξεργάζεται και αναπτύσσει στο *Άσμα Ασμάτων* τα θέματα που καλλιέργησε σε διηγήματα όπως «Ο θρήνος του δειλινού», «Ο ήλιος στα χιόνια», «Αιώνια γυνή», «Ο νεκρός», «Στον θάνατο», που δημοσιεύθηκαν την ίδια περίοδο στο *Άστρ*, το *Ημερολόγιον Σκόκου* και το *Περιοδικόν μας*.

Το πρότυπο του Επισκοπόπουλου στο *Άσμα Ασμάτων* εντοπίζεται, ακολούθως, στη μόνη ολοκληρωμένη μυθιστορηματική τριλογία του D'Annunzio, αυτήν των «Μυθιστορημάτων του Ρόδου» (ή αλλιώς των «Μυθιστορημάτων του Πάθους»), όπου ως κύρια θέματα αναδεικνύονται το νοσηρό ερωτικό πάθος και η θανατολαγνεία. Η μετατόπιση όμως στο παράδειγμα του D'Annunzio, που εκδηλώνεται με την προσήλωση του συγγραφέα σε θέματα αποκλειστικά σχεδόν ερωτικά και τον πειραματισμό με μεγαλύτερες αφηγηματικές φόρμες, μάλλον αποκαλύπτει κατά την κρίση μας την ποιητολογική ομοιομορφία του πεζογραφικού έργου του Επισκοπόπουλου και λιγότερο συμβάλλει στον αυστηρό διαχωρισμό δύο φάσεων στην πρωτότυπη λογοτεχνική παραγωγή του νεαρού πεζογράφου.³²⁴ Η θεματική άλλωστε του νοσηρού ερωτισμού, της σαρκικής ηδονής και της σύνδεσης του έρωτα με τον θάνατο κυριαρχεί, όπως διαπιστώσαμε, και στα διηγήματα της πρώτης δημιουργικής περιόδου με εξέχον παράδειγμα το «*Ut diè-se mineur*». Τον συνδυασμό κρίκο αποκάλυψε ο ίδιος ο Επισκοπόπουλος και δεν είναι βέβαια άλλος από τον Baudelaire.³²⁵ Η θέση αυτή μας επιτρέπει όχι μόνο τη διαπίστωση της ποιητολογικής ομοιομορφίας του έργου του Επισκοπόπουλου, αλλά και την εκ νέου τεκμηρίωση της στενής σχέσης της πεζογραφίας του με τη λογοτεχνική παράδοση του παρακμιακού βαγκνερισμού που ουσιαστικά εισήγαγε ο Γάλλος ποιητής με το θεμελιώδες άρθρο του για τον Wagner και δεξιώθηκε μια πλειάδα Ευρωπαίων συγγραφέων κατά την τελευταία δεκαετία του αιώνα, μεταξύ των οποίων και ο D'Annunzio.

324 Βλ. Δάλλας, 199, 42.

325 «[...] Ο κύκλος των μυθιστορημάτων του Ρόδου, *Παρείσακτος*, *Το Τέκνον της Ηδονής*, *Ο Θρίαμβος του Θανάτου*, έχουν εν κοινόν θέμα την γυναικείαν σάρκα, την ενατένισιν της αιωνίας Σφιγγός, την σπουδήν της καρδίας της, την εξέτασιν της αγκάλης της, την ανατομίαν της ηδονής, την οποία δίδει, την λύσιν των μυστηρίων τα οποία προκαλεί. Ο έρωσ, ο έρωσ ο υλικός του αρχαίου κόσμου, ο έρωσ τον οποίον έψαλεν ο Λουκρήτιος, ο έρωσ ο οποίος ευρίσκεται ενδεδυμένος με μυστικισμόν και παραφροσύνην εις τα ποιήματα του Βωδελαιρ, έρωσ σαρκικός γεμάτος επιθυμίας, γεμάτος δίψαν αποτελεί το θέμα του Ιταλού μυθιστοριογράφου» (Επισκοπόπουλος, 2011 [1895.2], 212).

Με βάση τα παραπάνω αποτελεί χρήσιμη ερμηνευτική αφετηρία το γεγονός πως το ανάτυπο του *Άσματος* κυκλοφόρησε με ένα σύντομο εισαγωγικό σημείωμα, όπου ο συγγραφέας εκθέτει με το γνώριμο λυρικό του ύφος τους σκοπούς του. Η εισαγωγή αυτή, που δεν έχει προσεχθεί αρκετά κατά την κρίση μας από τη σύγχρονη έρευνα,³²⁶ φέρει ειδικό βάρος στα συμφραζόμενα της μουσικολογοτεχνικής διακαλλιτεχνικότητας, καθώς αποκαλύπτει τα μουσικά πρότυπα που κατά τον ίδιο τον Επισκοπόπουλο αποτελέσαν πηγή έμπνευσης επιτρέποντάς μας ταυτόχρονα την εξέταση αυτού του «λυρικού μυθιστορήματος» ως ενός ακόμη παραδείγματος “μουσικοποιημένης” αφήγησης:

Να μεταφέρη κανείς εις λέξεις την έκστασιν και το παραλήρημα της δευτέρας πράξεως του «*Τριστάνου*», να αφυπνίσει την ηχώ την παλλομένην ακόμη, την οποίαν αφήκαν αι πύρινοι φράσεις, τας οποίας ως λατρείαν και ως θρησκείαν ετόνισε ο βασιλεύς Σολομών εις την Σουλαμίτιδα, να υψώση μίαν θρησκείαν της αγάπης εξαγνίζουσα την ηδονήν, καθαρίζουσαν υπό την δύναμιν του πάθους την σάρκα, όλην την σάρκα, - ιδού οποίον υπήρξε το μέγα σχέδιον από το οποίον εξήλθε το μικρόν αυτό ποίημα. Είνε μία επίκρισις την οποίαν δύναται τις να κάμη εις τον συγγραφέα, ότι ο έρωσ όπως εις το πρώτον μέρος του «*Ταγχούζερ*» δεικνύεται και εδώ ως ένα μεγάλο σπήλαιον της Βένουσπεργ, πλημμυρισμένον από της Αφροδίτης τας γοητείας. Η θεότης της σαρκός, η έκστασις και το μεγαλείον των πέντε αισθήσεων κυριαρχεί απανταχού. Αλλά αν προσέξη, κανείς δύναται να ακούση περιδινουμένην και εδώ εις το βάθος, ασθενή ακόμη, μόλις προβάλλουσαν την φωνήν την εξαγνιστικήν και την φωνήν την καθαρτήριον της Ελισσάβετ. Έπειτα και εδώ ο πόνος αναμιγνύεται παντού με την ηδονήν όπως εις όλα τα ποτήρια του έρωτος και αυτό θα ήρκει ως εξαγνιστήριον και αυτό θα ήρκει ως εξαγορά. Και άλλως τε ο συγγραφέυς δίδει το έργον αυτό προπάντων ως αμάρτημα. («*Άσμα Ασμάτων*», 267-268. Η έμφαση δική μου)

Το παραπάνω απόσπασμα μας εισάγει ευθύς εξαρχής στο κύριο θέμα του «μυθιστορήματος» που βρίσκεται κατ' αρχάς σε πλήρη ανταπόκριση με το βιβλικό πρότυπο, δηλαδή την αρμονική συνύπαρξη του αγνού, πλατωνικού έρωτα με την «ηδονή» και τη «σάρκα», εφόσον τα τελευταία εξαγνίζονται μέσω της αναγωγής του έρωτα σε «θρησκεία της αγάπης», δηλαδή μέσω της ανύψωσής του σαρκικού πάθους

326 Τις αναφορές στις δύο βαγκνεरिकές όπερες δεν σχολιάζουν ούτε ο Σαχίνης ούτε ο Αθανασόπουλος.

σε κάτι ανώτερο. Το *Άσμα Ασμάτων* του Επισκοπόπουλου ακολουθεί μάλιστα τρόπον τινά τη δομή του βιβλικού προτύπου, καθώς είναι χωρισμένο σε πέντε μέρη/κεφάλαια –περίπου δηλαδή όπως το ομότιτλο κείμενο της *Παλαιάς Διαθήκης* που αποτελείται από έξι άσματα– που φέρουν τους τίτλους: «Εκστατικών», «Ερωτικών», «Πορφύρεον», «Νύκτιον» και «Εωθινόν». Σε αντίθεση ωστόσο με τη διαλογική μορφή του βιβλικού *Άσματος*, το «λυρικό μυθιστόρημα» του Επισκοπόπουλου έχει τη μορφή μονολόγου του αφηγητή-εραστή που απευθύνεται εν είδει εξομολόγησης στην αγαπημένη του.

Η αναφορά στις δύο βαγκνερικές όπερες εντός του πλαισίου της θεματικής του έρωτα που απασχολεί τον Επισκοπόπουλο, επιβεβαιώνει, όπως θα επιχειρήσουμε να δείξουμε στη συνέχεια, τη συνομιλία του νεαρού λογοτέχνη με τον παρακμιακό λογοτεχνικό βαγκνερισμό που υπέδειξε εγκαίρως ο Παλαμιάς. Η παρακειμενική θεματοποίηση της μουσικής μέσω των αναφορών στις δύο βαγκνερικές όπερες *Tristan und Isolde* και *Tannhäuser* αποκαλύπτει επομένως, εκτός από τη διακαλλιτεχνική όψη, και τα λογοτεχνικά διακείμενα του «λυρικού μυθιστορήματος» του Επισκοπόπουλου, πέραν του ομότιτλου κειμένου της *Παλαιάς Διαθήκης*, που εντοπίζονται στο *Trionfo della Morte* του D'Annunzio και στην ερμηνεία και λογοτεχνική απόδοση του *Tannhäuser* από τον Baudelaire αντίστοιχα.

Αν και στο *Άσμα Ασμάτων* δεν απαντάται καμία ενδοκειμενική άμεση αναφορά στις βαγκνερικές όπερες, μπορούμε να διακρίνουμε τη “μουσικοποιητική” βούληση του συγγραφέα αποτυπωμένη στη φράση «να μεταφέρη κανείς εις λέξεις την έκστασιν και το παραλήρημα της δευτέρας πράξεως του «Τριστάνου» ειδικά αν τη συναρτήσουμε με τη μορφή του λυρικού μονολόγου την οποία λαμβάνει η αφήγηση. Ο Επισκοπόπουλος επιθυμεί τη λογοτεχνική μεταφορά της «έκστασης και του παραληρήματος» που χαρακτηρίζει τη σκέψη του ερωτευμένου αφηγητή συναιρώντας τις λογοτεχνικές ερμηνείες και αποδόσεις της βαγκνερικής μουσικής, που χαρακτήρισαν την ποιητική της λογοτεχνικής Παρακμής, με το θέμα του βιβλικού ερωτικού ύμνου. Η διακαλλιτεχνική σύζευξη μουσικής και λόγου πραγματοποιείται μέσω των τεχνικών αφηγηματικής “μουσικοποίησης” που συναντήσαμε ήδη στο «*Ut dièse mineur*» μην επιτρέποντας την αυστηρή ειδολογική κατάταξη των αφηγημάτων του Επισκοπόπουλου: ασύνδετα σχήματα ή παρατακτικές συνδέσεις, επαναλήψεις, ρυθμικός λόγος και ισχνή παρουσία ισχυρών σημείων στίξεως. Ως προς αυτό ο Επισκοπόπουλος εν μέρει ακολουθεί στο *Άσμα Ασμάτων* την προσπάθεια του D'Annunzio να μεταφέρει το είδος του πεζού ποιήματος σε μια μεγαλύτερη αφηγηματική φόρμα, όπως το μυθιστόρημα. Ακολούθως μέσω του εκστατικού, σχεδόν παραληρηματικού μονολόγου που συνθέτει το *Άσμα Ασμάτων*, το οποίο ωστόσο σκοπίμως χαρακτηρίζεται ως «μυθιστόρημα» από τον Επισκοπόπουλο, ο τελευταίος υπονομεύει στην ουσία τις μυθιστορηματικές συμβάσεις, αφού στο *Άσμα*

Ασμάτων έχει εγκαταλειφθεί πλήρως το βασικό ποιητολογικό γνώρισμα του είδους, η πλοκή, ενώ ο τόπος, ο χρόνος και τα πρόσωπα, όπως και στα περισσότερα από τα *Τρελλά Διηγήματα*, μένουν απροσδιόριστες γενικές κατηγορίες. Έτσι μέσω της έντονης λυρικής έκφρασης σε πεζό λόγο και της απουσίας πλοκής ο Έλληνας συγγραφέας εισάγει μια νέα μορφή «μυθιστορήματος» επιχειρώντας να πραγματώσει στο ελληνικό πνευματικό χώρο το πρόγραμμα του D'Annunzio όπως αυτό εκφράστηκε, καθώς ήδη γνωρίζουμε, στον Πρόλογο του *Trionfo della morte* και εκθειάστηκε πολλάκις από τον Επισκοπόπουλο: «[...] το όνειρο, το οποίον ο Δ' Αννούντσιο συνέλαβεν, όταν έγραφε τον *Θριάμβον του Θανάτου*, να είναι δηλαδή η γλώσσα και το ύφος 'ένα έργον καλλογής και ποιήσεως'» (Επισκοπόπουλος, 2011 [1895]).

Για την περαιτέρω αποσαφήνιση του είδους της “μουσικής” πρόζας του Επισκοπόπουλου σε αυτό το πλαίσιο, είναι καίριας σημασίας το γεγονός πως η δράση και το περιεχόμενο του αφηγήματος περιορίζονται αποκλειστικά στη μέσω του λόγου απόδοση αυτής της παραληρηματικής πνευματικής κατάστασης. Στα συμφραζόμενα της μουσικολογοτεχνικής διακαλλιτεχνικότητας έχει ειδική σημασία το γεγονός πως το αφήγημα είναι γραμμένο σε μορφή μονολόγου, καθώς μέσω αυτού παρακολουθούμε την εκστατική, παραληρηματική σκέψη ενός προσώπου. Η λειτουργία που επιτελούν οι βαγκνερικές όπερες στο *Άσμα Ασμάτων* είναι καίρια στον βαθμό που αυτές αποτελούν σημαντικό μέρος ενός ευρύτερου ποιητολογικού σχεδίου στον πυρήνα του οποίου βρίσκεται ένα συγκεκριμένο νοηματικό, υφολογικό και εκφραστικό μοντέλο που καθόρισε σε μεγάλο βαθμό την ευρωπαϊκή πεζογραφία του *fin de siècle*. Ως εκ τούτου η πρόζα του Επισκοπόπουλου δεν θεματοποιεί απλώς, αλλά αναπαριστά την «έκσταση και το παραλήρημα» αποδίδοντας «εις λέξεις» την εκστατική εντύπωση που υποτίθεται πως προκαλεί στον ακροατή η μουσική διαχείριση του θέματος του έρωτα στις βαγκνερικές όπερες. Η «βαγνερογέννητη έκσταση» που σημείωσε ο Παλαμάς σε αντιστοιχία με την πρόθεση της λεκτικής μεταφοράς της έκστασης και του παραληρήματος, που εξέφρασε ο Επισκοπόπουλος, ανακαλεί την ερμηνεία των βαγκνερικών δραμάτων και των καινοτομιών τους που προώθησαν οι ευρωπαίοι βαγκνεριστές – με πρώτο τον Baudelaire – προς επιβεβαίωση και ενίσχυση του ποιητολογικού τους προγράμματος, και υιοθέτησαν εν μέρει, όπως διαπιστώσαμε, και οι Έλληνες λογοτέχνες και κριτικοί.

Οι παραπάνω διαπιστώσεις μας οδηγούν και πάλι σε μια λυρική αφήγηση, όπου κυριαρχεί το ιδιαίτερο “ύφος της Παρακμής”. Στο *Άσμα Ασμάτων* υπονομεύεται η λογική που διέπει την παραδοσιακή αφήγηση του είδους του μυθιστορήματος, καθώς το κέντρο βάρους μετατοπίζεται από τη δράση στη γλώσσα, από τη ρεαλιστική αναπαράσταση

στους μορφολογικούς και υφολογικούς πειραματισμούς. Η λεκτική απόδοση ή ορθότερα “μίμηση” της ταραγμένης πνευματικής κατάστασης του αφηγητή επιτυγχάνεται και εδώ μέσω μιας σχεδόν συνειρμικής σύνταξης που χαρακτηρίζεται προπάντων από την εμμονή στη λεπτομέρεια «που καταστρέφει την ολότητα αυτού που αναπαριστά» (Πολυχρονάκης, 2011, 23).³²⁷ Η αποσπασματική αφηγηματική δομή που προκύπτει αντιστοιχεί στην υπονόμηση ή την πλήρη ανατροπή των συμβάσεων της πεζογραφίας. Ο Επισκοπόπουλος φαίνεται, πάντως, πως ήταν συνειδητά προσανατολισμένος στην υπονόμηση του μυθιστορηματικού είδους, όπως αποκαλύπτει –εκτός από το κριτικό του έργο– και το παρακάτω απόσπασμα από το σύντομο αφήγημα της ίδιας περιόδου «Ο θρήνος του δειλινού», που μπορεί να εκληφθεί ως ένα πολύ χρήσιμο αυτοαναφορικό σχόλιο για την αφηγηματική μορφή των περισσότερων πεζογραφημάτων του στο γύρισμα του αιώνα:

Όχι, ιστορία δεν θα σου πω, δεν θα σου ανοίξω εποχή, μία, της ζωής μου. [...] Όχι, μόνον άτακτα και ονειρευτά θέλω να την περάσω σα σε καλειδοσκόπιον στα μάτια σου την τρελλή σειρά την ασύνδετη των εικόνων που ξυπνούν στην πρόσκλησι της καμπάνας τρομαγμένες σαν παρθένες που υποψιάζονται ξάφνου μάτια διψασμένα επάνω στην ανύποπτη γυμνή παρθενιά τους. («Ο θρήνος του δειλινού», 218)

Ομοίως η αφήγηση στο *Άσμα Ασμάτων* αποτελείται από μία ακολουθία από άκρως επεξεργασμένα, γεμάτα διακοσμητικές λεπτομέρειες γλωσσικά τμήματα που συνδέονται μεταξύ τους αποκλειστικά μέσω των κοινών μοτίβων, διαθέσεων και ρευστών εικόνων και όχι μιας συνεκτικής πλοκής, αποδίδοντας την εκστατική και παραληρηματική πνευματική κατάσταση του αφηγητή.

Tannhäuser

Η υπόδειξη του *Tannhäuser* ως μουσικού διακείμενου για το *Άσμα Ασμάτων* αναδεικνύει κατά την κρίση μας την μπωντλερική επιρροή και ειδικότερα τη γνωστή μας αισθητική της δυαδικότητας, της αντιπαράθεσης και της αντίθεσης, που διέπει, μεταξύ άλλων, και το θεμελιώδες δοκίμιο του Baudelaire για τον Wagner. Η όπερα *Tannhäuser* αποτέλεσε άλλωστε, ως γνωστόν, την αφορμή για τη συγγραφή του σημαντικού εν λόγω δοκιμίου, όπου ο Wagner συνδέθηκε για πρώτη φορά, και έκτοτε για πάντα, με

327 Πρβ. Weir, 1996, 82-100.

τη λογοτεχνική Παρακμή. Στα δύο τελευταία μέρη του μπωντλερικού δοκιμίου σκιαγραφείται ο δισυπόστατος χαρακτήρας της όπερας *Tannhäuser*.³²⁸ Η διαρκής πάλη του καλού και του κακού, ο άγγελος και ο δαίμονας, που συνυπάρχουν σε κάθε ανθρώπινο ον, η ιδέα που διαποτίζει την μπωντλερική ποίηση βρήκε την επιβεβαίωσή της στον μύθο του *Tannhäuser*: η σατανική βαγκνειακή θεά Αφροδίτη, που δεν κατοικεί πια στον Όλυμπο αλλά στο «μεγάλο σπήλαιον του Βένουσπεργκ» γίνεται σύμβολο του νοσηρού ερωτισμού και της σαρκικής ηδονής, των βασικών θεματικών μοτίβων της λογοτεχνικής Παρακμής. Στον αντίποδα της θεάς Αφροδίτης τοποθετείται η Ελισάβετ που συμβολίζει τον αγνό έρωτα. Η αμφιταλάντευση του βαγκνερικού ήρωα μεταξύ της θεάς Αφροδίτης και της Ελισάβετ, δηλαδή μεταξύ της σαρκικής ηδονής και του αγνού έρωτα ενέπνευσε τον Επισκοπόπουλο που ανήγαγε το δίπολο αυτό σε θεματικό πυρήνα του «μυθιστορήματός» του. Μόλις το 1895 σε άρθρο του στο *Άστυ* ο Επισκοπόπουλος μεταφέροντας τις πληροφορίες που συνέλεξε από την ανάγνωση γαλλικών άρθρων με αφορμή μια πρόσφατη τότε παράσταση της βαγκνερικής όπερας στο Παρίσι, είχε παραθέσει τον μύθο του *Tannhäuser* για το ελληνικό αναγνωστικό κοινό:

Ο ιππότης Ταγχούζερ, της αυλής της Βερτβούργης, φαρμακευόμενος εκ των αντιζηλιών των συντρόφων του, εκ των ανταγωνισμών των ποιητικών, αναχωρεί εις το τρομερόν όρος, εις το σπήλαιον της Αφροδίτης, προς κατάκτησιν της θεάς και εις τας αγκάλας της, εν τη μέθη της σαρκικής ηδονής, λησμονεί τα πάντα, την αιθερίαν και αγνήν Ελισάβετ, την θρησκείαν του, τους συντρόφους του. Αλλά κορεννύεται ταχέως [της] σαρκός και θέλει ν' αναχωρήση. Ματαιίως υπό τον διάκοσμον τον βαγνερικόν του σπηλαίου του εκπάγλου με τας ορχήσεις τα αφοροδισίους των Βακχίδων, με τους χορούς των ερώτων, εξυφαίνονται τα λιποψυχίσματα της θεάς και αι γοητεΐαι της, όπως κρατήσουν τον αδιάφορον εραστήν. Ο Ταγχούζερ επικαλείται το όνομα της Παναγίας και η μέθη και τα δεσμά τα αόρατα της ηδονής διαλύονται, εξαφανίζεται το σπήλαιον της Αφροδίτης αμέσως και ο Ταγχούζερ ελευθερούται (Επισκοπόπουλος, 2011 [1895.1], 201).

328 Βλ. την ακόλουθη χαρακτηριστική φράση από το μπωντλερικό δοκίμιο: «*Tannhäuser* représente la lutte des deux principes qui ont le coeur humain pour principal champ de bataille, c'est-à-dire de la chair avec l'esprit, de l'enfer avec le ciel, de Satan avec Dieu» (Baudelaire, 1885 [1861], 231).

Η πρώτη πράξη της βαγκνερικής όπερας, στην οποία αναφέρεται ρητά ο Επισκοπόπουλος στο εισαγωγικό σημείωμα, διαδραματίζεται αρχικά στο σπήλαιο του Venusberg, όπου ζει η θεά Αφροδίτη (Σκηνή 1 και 2) και έπειτα στην κοιλάδα μεταξύ του Venusberg και του Wartburg (Σκηνή 3 και 4). Η επιλογή της πρώτης πράξης από τον Επισκοπόπουλο δεν είναι τυχαία, αφού σε αυτήν εμφανίζονται ήδη τα δύο αντιθετικά θέματα, τα οποία είχε υπογραμμίσει ο Baudelaire και έθεσε και ο ίδιος ο Έλληνας συγγραφέας στο επίκεντρο του «λυρικού μυθιστορήματος»: η σαρκική ηδονή και ο αγνός έρωτας. Στην πρώτη πράξη παρακολουθούμε τον βαγκνερικό ήρωα Tannhäuser, ιππότη και ραψωδό, να βρίσκεται με τη θέλησή του δέσμιος της θεάς Αφροδίτης στο σπήλαιο του Venusberg, όπου απολαμβάνει τον έρωτα και τις σαρκικές ηδονές που του προσφέρει η θεά. Με το τραγούδι του ο Tannhäuser εξυμνεί τη θεά Αφροδίτη, ωστόσο, έχοντας στο μεταξύ συνειδητοποιήσει τη ματαιότητα της ηδονικής ζωής, της ζητά να του επιτρέψει να γυρίσει πίσω στο Wartburg και τη γήινη πραγματικότητα. Παρά τις αντιρρήσεις της θεάς Αφροδίτης, ο Tannhäuser κατορθώνει να αποδεσμευτεί από την επιρροή της και τελειώνει το τραγούδι του με την επίκληση της Παναγίας, στη λατρεία της οποίας επιθυμεί να αφιερωθεί στο εξής.³²⁹ Ωστόσο, στη δεύτερη πράξη, η οποία διαδραματίζεται πλέον στο Wartburg, ο Tannhäuser εμφανίζεται και πάλι αμφίθυμος με αφορμή τον διαγωνισμό τραγουδιού που διεξάγεται με θέμα «Το νόημα της αγάπης». Ο Tannhäuser εκφράζεται επιτιμητικά απέναντι στον ανταγωνιστή του Wolfram von Eschenbach, ο οποίος εξυμνεί τον αγνό, πλατωνικό έρωτα, και απαντά με ένα τραγούδι-ύμνο στη θεά Αφροδίτη και

329 Βλ. ενδεικτικά το παρακάτω απόσπασμα από το libretto της όπερας (Πράξη πρώτη, Σκηνή δεύτερη):

TANNHÄUSER

Mein Sehnen drängt zum Kampfe,
nicht such ich Wonn' und Lust!
ach, mögest du es fassen, Göttin!
Hin zum Tod, den ich suche,
zum Tode drängt es mich!

VENUS

Kehr zurück, wenn der Tod selbst dich flieht,
wenn vor dir das Grab selbst sich schliesst.

TANNHÄUSER

Den Tod, das Grab, hier im Herzen ich trag',
durch Buss' und Sühne wohl find ich Ruh' für mich!

VENUS

Nie ist Ruh' dir beschieden,
nie findest du Frieden!
kehr wieder mir, suchst einst du dein Heil!

TANNHÄUSER

Göttin der Wonn' und Lust!
Nein! ach, nicht in dir find ich Frieden und Ruh'!
Mein Heil liegt in Maria!

(<http://opera.stanford.edu/Wagner/Tannhauser/akt1.html>)

τον σαρκικό έρωτα, εκφράζοντας την άποψη πως τον έρωτα οφείλει κανείς να τον απολαμβάνει.³³⁰

Με βάση τα παραπάνω μπορούμε να διακρίνουμε τη γενικότερη ιδέα πίσω από τη σύνδεση των βαγκνερικών δραμάτων –όχι μόνο του *Tristan* αλλά και του *Tannhäuser*– με το βιβλικό *Άσμα Ασμάτων* που επιχειρεί ο Επισκοπόπουλος. Το ερωτικό ποίημα της Βίβλου αποτελεί, παρά τις αμιγώς αλληγορικές αναγνώσεις που προώθησε η επίσημη ορθόδοξη Εκκλησία, έναν ύμνο στη σωματική ομορφιά, τη σεξουαλική έλξη και την ερωτική επιθυμία, όταν αυτά συνυπάρχουν με την αγάπη.³³¹ Αντίστοιχα τα τρία πρώτα μέρη του «μυθιστορήματος» του Επισκοπόπουλου είναι αφιερωμένα στην εξύμνηση της σαρκικής ηδονής και της σωματικής ομορφιάς της αγαπημένης του. Ο θεματικός άξονας γύρω από τον οποίο περιστρέφεται το μεγαλύτερο μέρος του λυρικού μονολόγου στο *Άσμα Ασμάτων* αντιστοιχεί στην αμφιθυμία που χαρακτηρίζει τον βαγκνερικό ήρωα ειδικά στην πρώτη πράξη του *Tannhäuser* και μπορεί ακολούθως να συνοψιστεί στην εξής φράση από το «Πορφυρέον»: «Μια διαδοχή αλλεπάλληλος τρελλών φιλημάτων, θωπειών διά χειλέων βελουδίνων και δηγμάτων οξέων με κατέχει. Και είνε η μικτή αυτή αίσθησις μία μέθη νέα διά τον έρωτά μας» («Άσμα Ασμάτων», 141).

Η όψη του έρωτα που διαποτίζει «η έκστασις και το μεγαλείον των πέντε αισθήσεων» τίθεται στην αφετηρία της ερμηνευτικής προσέγγισης του λυρικού μονολόγου, αφού, όπως ορθά παρατηρεί ο Αθανασόπουλος, «η αφήγηση επιχειρεί να γίνει το εκφραστικό

330 Πρβ. το παρακάτω από απόσπασμα από το libretto (Πράξη δεύτερη, σκηνή τέταρτη), όπου ο Tannhäuser εκφράζει την άποψη του για το τραγούδι του Wolfram και το νόημα που ο τελευταίος δίνει στον έρωτα:
O Wolfram, der du also sangest,
du hast die Liebe arg entstellt;
wenn du in solchem Schmachten bangest,
versiegt wahrlich wohl die Welt!
Zu Gottes Preis in hoch erhabne Fernen,
blickt auf zum Himmel, blickt auf zu seinen Sternen:
Anbetung solchen Wundern zollt,
da ihr sie nicht begreifen sollt!
Doch was sich der Berührung beuget,
euch Herz und Sinnen nahe liegt,
was sich, aus gleichem Stoff erzeuget,
in weicher Formung an mich schmiegt:
ich nah ihm kühn, dem Quell der Wonnen,
in die kein Zagen je sich mischt,
denn unversiegbar ist der Bronnen,
wie mein Verlangen nie erlischt:
so, dass mein Sehnen ewig brenne;
lab an dem Quell ich ewig mich!
und wisse, Wolfram, so erkenne
der Liebe wahrstes Wesen ich.
(<http://opera.stanford.edu/Wagner/Tannhauser/akt2.html#scene4>)

331 Βλ. Jung-Kaiser, 2007, 18-19.

ανάλογο της ηδονής» (Αθανασόπουλος, 2002, 33), δηλαδή της ψυχικής και συναισθηματικής κατάστασης που αντιστοιχεί στην «παρακμαϊκή ευαισθησία» και ταυτόχρονα αποτελεί, κατά τον Επισκοπόπουλο, που ακολουθεί μια ολόκληρη παράδοση λογοτεχνικού βαγκνερισμού, το ιδιαίτερο γνώρισμα της βαγκνερικής όπερας *Tannhäuser*. Ως προς την κυριαρχία του θέματος της ηδονής στο *Άσμα Ασμάτων*, ο Επισκοπόπουλος ακολουθεί κατ' αρχάς τον D'Annunzio της τριλογίας των «Μυθιστορημάτων του Ρόδου», στα οποία ανίχνευσε ως «κοινόν θέμα την γυναικείαν σάρκα, την ενατένισιν της αιωνίας Σφιγγός, την σπουδήν της καρδιάς της, την εξέτασιν της αγκάλης της, την ανατομίαν της ηδονής» (Επισκοπόπουλος, 2011 [1895.2], 210):

Φοβούμαι διότι εις την ώραν των θωπειών το σώμα σου είνε δι' εμέ ένας αιώνιος πειρασμός ορμών αγρίων, επιθυμία δηγμών παραφοράς, παθών ακορέστων, ένα ίλιγγος κατοχής πλήρους – μια ανάγκη του να γεμίσω όλους σου τους πόρους με το σώμα μου, να καθέξω όλας τας γωνίας και να κολλήσω τόσον εις το στήθος μου ώστε να ενωθής διά παντός άρρηκτος, ώστε η σαρξ μας μέσα εις τους μώλωπας μας να κάμη επιδερμίδα κοινήν, μοναδικήν, αδιάρρηκτον. [...] Θέλω να σημειώσω το σώμα σου με μίαν σφραγίδα ηδονής ανεξάλειπτον. Το στόμα μου θέλω να καίη ως σίδηρος και θα σου δώσω φιλήματα καταβρωτικά, τα οποία θα κατέχουν την σάρκα σου αιωνίως. («Άσμα Ασμάτων», 287)

Την αφορμή για την αποκοπή του αφηγητή από την πραγματικότητα και την είσοδό του στην κατάσταση της «έκστασης και του παραληρήματος» αποτελεί η ηδονική βίωση του έρωτα μέσα στη φύση:

Θέλω να πάμε μακρυνά στην εξοχή και να κουρασθούμε περιπατούντες και έπειτα να ενωθούμε στα χόρτα. Θέλω να σε ενώσω με όλας τα οξείας οσμάς του δάσους, θέλω να αφήσω την ηδονήν μας μέσα στον θύμον και στον ορίγανον και θα λέω να κυλισθούμε επάνω σε ξηρά κλαδιά, να ξεζουμίσουμε χόρτα κάτωθέν μας και θέλω ακόμη να κεντηθούμε από τα αγκάθια και θέλω αν είναι δυνατόν, εν μέσω σπασμών, μέσα σε παπαρούνες και σε σταγόνες αίματος, να συμμαθέξουν και τα φυτά εις την ηδονήν μας («Άσμα Ασμάτων», 296).

Η ερωτική ηδονή εξασφαλίζει στον αφηγητή την πρόσβαση στην περιοχή εκείνη που

τοποθετείται πέραν του γήινου πλησιάζοντας το υπερβατικό και καθιερώθηκε με τον μπωντλερικό όρο “suranaturalism”.³³² Μέσω της ξεχωριστής εμπειρίας που προσφέρει η βίωση της ηδονής, η φύση αποκαλύπτει στον υπερευαίσθητο αφηγητή μια εξέχουσα πτυχή της που δεν έχει σχέση με την εξωτερική πραγματικότητα αλλά βρίσκεται “πέραν του φυσικού”. Μια τέτοια πτυχή της “πέραν του φυσικού κόσμου” πνευματικής κατάστασης αποτελεί η συναισθητική εμπειρία, κατ’ εξοχήν χαρακτηριστικό, όπως γνωρίζουμε, του “ύφους της Παρακμής”:

Ως σε κρατούσα ενόμιζα ότι αι αισθήσεις μου ανοίγοντο ή ότι νέαι εγεννάντο και μου εφαινετο ότι ενεβάθυνα κάπως περισσότερο εις τα σύμβολα τα κρυμμένα των πραγμάτων. Ναι, οι οφθαλμοί μου έβλεπον καλλίτερον, ενηγκαλίζοντο καλλίτερον όλα και εις μίαν στιγμήν όπως ετρώγαμεν τα μικρά εκείνα γλυκίσματα εις την σκιάν [...] εσταμάτησα να τρώγω και εκράτησα το ζαχαρωτόν μέσα εις το στόμα μου επί πολύ διότι μου ήλθε η ιδέα ότι ποτέ δεν θα εγευόμην πράγματος πλέον γλυκέως. [...] και εκείνο το οποίον έβλεπα βαθύτερον και μου έκαμνε τώρα εντύπωσιν μεγαλειτέραν ήσαν αι κινήσεις, όλον εκείνον το δάσος των κινουμένων μορφών και αι στάσεις των δένδρων και το σχήμα της εκκλησίας της εγειρομένης ως μία διαμαρτύρισις λευκή μέσα εις τα πράσινα των φύλλων και τα μελανά των ενδυμάτων. [...] Ω! ήσαν στιγμαί απολαύσεως, στιγμαί από εκείνας, αι οποίαι σβύνονται πάντοτε παραπολύ ταχέως, των οποίων δεν δύναται κανείς να υπολογίση καν την διάρκειαν, και αι οποίαι φεύγουν αφήνουσαι μίαν σύγχυσιν χρωμάτων, αρμονιών και σχημάτων κάτι τι ιδοθέν εις όνειρον («Άσμα Ασμάτων», 273).

Και όλην την ημέραν και την νύκτα είχαν την παρουσίαν των χειλέων σου εις τα χείλη μου, είχαν την θερμήν και παραληρηστικήν επαφήν [...]. Την είχα όλην την ημέραν και όλην την νύκτα, και ήτο μια συνεχής ηδονή, μια αίσθησις αφής και γεύσεως και οσφρήσεως μαζί, διότι τα χείλη σου μου είχαν φανεί ως ωραίος καρπός γλυκύς και εύγεστος λυώνων εις το στόμα. (αυτ., 283).

Η περιγραφή της φύσης στο παραπάνω απόσπασμα ανακαλεί το υπερευαίσθητο αισθητήριο του παρακμιακού ήρωα, που μπορεί να συλλάβει την “υπερφυσική” –με την 332 Βλ. σχετικά: Leakey, 1969, 179 -195.

μπωντλερική έννοια- διάσταση του φυσικού περιβάλλοντος. Κάθε ήχος, χρώμα και εικόνα της φύσης αποκτά στο μυαλό του αφηγητή μια νέα ένταση και ένα ειδικό συμβολικό βάθος. Η υπόθεση της διακειμενικής σχέσης του παραπάνω χωρίου με το «Correspondances» ενισχύεται από την εικόνα της εκκλησίας ανάμεσα στα δέντρα, με την οποία ίσως υποδηλώνεται η ανάμειξη του θρησκευτικού αισθήματος με τη φύση, ιδέα που, σύμφωνα με ορισμένους μελετητές, απαντά στη γνωστή φράση του μπωντλερικού σονέτου «La Nature est un temple».³³³

Η πολύπλευρη συνομιλία του Επισκοπόπουλου με τη λογοτεχνική παράδοση της Παρακμής δηλώνεται όμως εμφατικά μέσω της ενσωμάτωσης στο κεφάλαιο «Ερωτικόν» του πεζού ποιήματος του συγγραφέα που είχε δημοσιευθεί δύο χρόνια νωρίτερα στο πρώτο τεύχος της *Τέχνης* με τον τίτλο «Τα Μαλλιά» (*Η Τέχνη*, 1898, 8-9). Το εκτενές αυτό πεζό ποίημα είναι, κατά την κρίση μας, εμφανέστατα εμπνευσμένο από το ομότιτλο μπωντλερικό «La Chevelure» που συμπεριλαμβάνεται στο *Les Fleurs du Mal* και ειδικότερα στην ενότητα «Spleen et Idéal». Στο πεζό ποίημα του Επισκοπόπουλου διαπιστώνουμε πώς η επαφή με ένα υλικό στοιχείο, τα μαλλιά, γίνεται η αφορμή για τον μετασχηματισμό της πραγματικότητας που καταλήγει σε μια ηδυπαθή, αισθησιακή ονειροπόληση. Αυτός ο φετιχιστικός, σχεδόν νοσηρός, θαυμασμός για τα μαλλιά της αγαπημένης του αποτελεί μάλιστα για τον αφηγητή την αφορμή για την βίωση μιας ακόμη εκστατικής, συναισθητικής εμπειρίας:

Διότι τα μαλλιά σου είνε η αληθινή η πλούσια και βαθύτερη πηγή από την οποίαν πίνω όλα τα φίλτρα και αντλώ όλην την λήθην και όλα της ηδονής τα όνειρα. Τα μαλλιά σου μου χαρίζουν μία φρικίασι ολοκληρωτική, μία φρικίασι τέλεια, που εναγκαλίζεται όλας μου τας αισθήσεις. [...] Με το χρώμα των και με το φως των και με τας αντανακλάσεις των και με τας μυστικές σκιάς των και με τας ενώσεις τας χιλιάς των χρυσών κλωστών των και με τας περιπλοκάς και τους πλοκάμους των μου χύνουν μια θωπεία υλική και απαλή στα μάτια. Η επαφή των [...] μιλεί εις όλα μου τα μέλη και όλα μου τα νεύρα, και ξυπνά όλην την χαράν της επιδερμίδος μου· - ενώ και το μύρον των, ένα μύρον το οποίον μόνον με αρμονίαν δύναμαι να παραβάλλω, το μύρον των το οποίον μου έρχεται με ισόχρονα κύματα σαν παλμοί γενναίου αίματος, μου πλημμυρεί την όσφρησιν με χίλια αρώματα. («Άσμα Ασμάτων», 279)

333 Βλ. σχετικά: Leakey, 1969, 196-216.

Με μια σειρά από παρατακτικές συνδέσεις («και με ...») και επαναλήψεις λέξεων («μύρον»), που ενισχύουν τη ρυθμικότητα του λόγου, ο Επισκοπόπουλος επιτυγχάνει τη δημιουργία μιας «μουσικής πρόζας» που αποδίδει τους «λυρικούς κυματισμούς της ονειροφантаσίας» στο πρότυπο του μπωντλερικού ορισμού του μοντέρνου πεζού ποιήματος.

Τα παραπάνω αποσπάσματα καταδεικνύουν την εξύμνηση του σαρκικού έρωτα, η οποία θα μπορούσε να ερμηνευθεί ως αντίθεση στην εγκράτεια και την αγνή χριστιανική αγάπη. Ως προς αυτό θα μπορούσαμε να εντοπίσουμε μια αναλογία με τον παρακμιακό αισθητισμό του D'Annunzio αλλά και με τον *Tannhäuser*, εφόσον η σεξουαλική ηδονή εμφανίζεται αρχικά στη βαγκνερική όπερα ως ένα είδος “αντι-θρησκείας” απέναντι στον Χριστιανισμό. Όπως όμως και στο βιβλικό ερωτικό ποίημα αλλά και στη στάση του βαγκνερικού ήρωα απέναντι στο “νόημα της αγάπης”, έτσι και στο *Άσμα Ασμάτων* του Επισκοπόπουλου δεν απαντά η δαιμονοποίηση του σαρκικού έρωτα ή η διάθεση υποβάθμισης της ερωμένης σε σεξουαλικό αντικείμενο. Ως προς το τελευταίο αυτό στοιχείο ο Επισκοπόπουλος διαφοροποιείται αισθητά από το ιταλικό του πρότυπο, το ντανουντσιακό μυθιστόρημα, γεγονός που έγκειται στην πρόθεση που εξέφρασε ήδη στο εισαγωγικό σημείωμα, να αποτυπώσει δηλαδή «την θρησκεία της αγάπης την εξαγνίζουσαν την ηδονήν». Πράγματι, σε ολόκληρο το αφήγημα η αναζήτηση της ηδονής εναλλάσσεται διαρκώς με την αναζήτηση τρυφερότητας: «Και μολαταύτα μία τρυφερότης άρρητος με κατέχει ολόκληρο εις την εμφάνισίν σου και ήθελα να σε περικαλύψω ολόκληρον με απαλότητα και με πτίλα». («Άσμα Ασμάτων», 288) Με τον τρόπο αυτό ο Επισκοπόπουλος μένει πιστός στην προγραμματική δήλωσή του, δηλαδή στην πρόθεση «εξαγνισμού» της ηδονής και την αναγωγή του έρωτα σε «θρησκεία της αγάπης». Ταυτόχρονα ο Επισκοπόπουλος μεταφέρει ουσιαστικά στο λογοτεχνικό κείμενο το περιεχόμενο της πρώτης πράξης του *Tannhäuser*, όπου ο βαγκνερικός ήρωας αποφασίζει να αποδεσμευτεί από την επιρροή της Αφροδίτης και να επιστρέψει στη χριστιανική πίστη και τον αγνό έρωτα που ενσαρκώνει η Ελισάβετ. Η διαρκής παρουσία του αγνού έρωτα, της αγάπης, λειτουργεί επομένως ως αντιστάθμισμα εμποδίζοντας την αναγωγή της σαρκικής έλξης στο μοναδικό στοιχείο που ενώνει τους δύο εραστές. Η παραπάνω πρόθεση καθίσταται εμφανέστερη στο τελευταίο μέρος του «μυθιστορήματος», όπου η ερωμένη εμφανίζεται ως «Μυριάμ» ή διαφορετικά ως άλλη βαγκνερική Ελισάβετ.³³⁴ Η

334 Εξετάζοντας τις «μοιραίες γυναίκες» του νεοελληνικού λογοτεχνικού *fin-de-siècle* η Debaisieux πολύ εύστοχα αναφέρεται σε μιαν άλλη Ελισάβετ, που τίθεται επίσης στον αντίποδα της σατανικής *femme fatale*, την Αυτοκράτειρα Ελισάβετ της Αυστρίας που αποτέλεσε, ως γνωστόν, αντικείμενο λατρείας για τον Κωνσταντίνο Χρηστομάνο αλλά και το κεντρικό πρόσωπο του «μυθιστορήματος» του *Το Βιβλίο της Αυτοκράτειρας Ελισάβετ*, στο οποίο παρουσιάζεται μια απολύτως εξιδανικευμένη εικόνα της Αυτοκράτειρας. Βλ. Debaisieux 1997, 75-103.

έντονη παρουσία του θρησκευτικού στοιχείου αποτυπώνεται άλλωστε και στον τίτλο «Εωθινόν» που φέρει το τελευταίο αυτό μέρος του μυθιστορήματος:

Χθες όπως εισήλθα σιγά, σε είδα γονυπετή και προσευχομένην. Ἦσο σχεδόν γυμνή, αλλά σε παρατήρησα πλέον με την αγνότητα της σκέψεως με την οποίαν ατενίζονται τα άνθη. Και ήτο τόσον γόησσα η στάσις σου, ώστε έμεινα ακίνητος, οπισθοχώρησα σχεδόν και εφοβήθην ως αν είχε θείαν συνομιλίαν. Εἰς το στόμα σου το εκστατικόν ενόμιζα ότι είχε κατέλθει ο θεός και ότι σου έψαυε τα χείλη. Και μία ατμόσφαιρα θεία σε περιεκάλυπτε ως αίγλη εἰς το σκιάφως [...]. («Άσμα Ασμάτων», 303)

Σε είδα σήμερον υπό το γεννώμενον φως και το πρόσωπόν σου ανέλαμψε δι' εμέ ως αποκάλυψις νέας καλλονής. Εἶσαι περισσότερον ωραία, αγάπη μου, από ποτέ. [...] Ω! ναι ο έρωσ μας, αγάπη μου, εἶνε ο έρωσ Μεγαλουργός και ο έρωσ Εξαγνιστής, διότι βλέπεις ότι εἰς την φλόγα του και εἰς τους εναγκαλισμούς του εκάη και κατετρίβη και έπεσε κάθε ακαθαροσία και κάθε άχθος, και βλέπεις ότι από την φλόγα του πάθους κατεκάη ο σκώληξ και επτερύγισεν η ψυχή ελαφροτέρα, αγνοτέρα και ιδανικωτέρα. [...] Εἶσαι ωραιότερα, αγάπη μου, και περισσότερον παρθένος από ποτέ, διότι εἰς τους εναγκαλισμούς μέσα, τα ερυθρά άνθη των επιθυμιών μας μετεβλήθησαν εἰς κρίνους λευκούς και από την πλημμύραν των ωραίων πραγμάτων, τα οποία ησθάνθημεν, οι οφθαλμοί μας έλαβον την αγνότητα των δεκαπέντε των ετών. Έλα πλησίον μου· βλέπεις ότι αι χείρες μου εἶναι ήρεμοι και ήρεμα τα χείλη μου διότι υπεράνω των σωμάτων μας από τώρα – και διά την αιωνιότητα – νομίζω ότι εναγκαλίζονται πλέον εἰς ένα ωραίον εναγκαλισμόν και δένονται εἰς ένα αιώνιον φίλημα, δύο Ψυχαί. [...].

Θέλω να σε ονομάσω Μυριάμ. Εάν το όνομά σου δεν ήτο γλυκύ και δεν ήτο ανέκφραστον θα ήθελα να σε ονομάσω Μυριάμ. [...] Και ο νους μου ηθέλησε να σε ονομάση Μυριάμ, το πνεύμα μου όλον το οποίον μεταβάλλει εἰς θυσιαστήριον η καλλονή σου ηνοιγετο προς σε και μία προσευχή μου ήλθε τότε εἰς τα χείλη [...] και όταν έφθασα μέχρι σου εγονυπέτησα και σε ήγγισα, σε ήγγισα αφελώς ως παιδίον και εξεπλάγην διότι η σαρξ υπεχώρει και μία ερυθρά κηλὶς εδείκνυε την θέσιν του δακτύλου μου. Ναι σε έθιξα ως παιδίον, διότι μου εφαινεσο άυλος, μου εφαινεσο άλλη, μου

εφαίνεσο ένα πλάσμα νέον. Και τα χείλη μου, ως έσκυψα να ασπασθώ το μέτωπόν σου, είχαν το σχήμα το οποίον έχουν τα χείλη των χριστιανών οι οποίοι προφερουν την λέξιν: Χαίρε (αυτ., 305-307).

Tristan und Isolde

Ο έρωτας ακόμα και στην εξιδανικευμένη μορφή του, όπου η σαρκική ηδονή έχει εξαγνιστεί και ανυψωθεί σε «θρησκεία της αγάπης», μπορεί κάποτε να ολοκληρωθεί μόνο μέσα από τον θάνατο, ο οποίος είναι και ο μόνος που μπορεί να εξασφαλίσει την αιώνια ένωση των δύο εραστών. Το κυρίαρχο αυτό θεματικό μοτίβο του ρομαντισμού ανάγεται σε ουσιώδες ποιητολογικό γνώρισμα της λογοτεχνικής παρακμής και ειδικότερα του λογοτεχνικού βαγκνερισμού. Ό,τι άλλωστε έχει καθιερωθεί με τον όρο “Liebestod” αποτελεί, ως γνωστόν, το χαρακτηριστικότερο γνώρισμα της όπερας *Tristan und Isolde* και ακολούθως το στοιχείο εκείνο που την κατέστησε τη δημοφιλέστερη μουσική αναφορά των διακαλλιτεχνικών λογοτεχνικών προϊόντων της Παρακμής.³³⁵ Στη δεύτερη πράξη της όπερας, στην οποία αναφέρεται ειδικά ο Επισκοπόπουλος στο προλογικό του σημείωμα, λαμβάνει χώρα η μυστική συνάντηση του Τριστάνου και της Ιζόλδης υπό τον φόβο της αποκάλυψης της παράνομης σχέσης τους. Το λιμπρέτο αποδίδει με έντονο λυρικό λόγο την αμφίδρομη εξομολόγηση του παράφορου έρωτα καθώς και τη συνειδητοποίηση του αδιεξόδου, στο οποίο βρίσκονται οι δύο εραστές. Η συνειδητοποίηση γεννά ακολούθως για πρώτη φορά στο μυαλό των δύο ηρώων την ιδέα του θανάτου ως μόνης διεξόδου και τρόπου πραγμάτωσης και διατήρησης της αιώνιας ένωσης που τόσο επιθυμούν.

Στο βασικό λογοτεχνικό πρότυπο του νέου *Άσματος*, το *Trionfo della Morte* του D'Annunzio, απαντά μια εντελώς χαρακτηριστική επεξεργασία του μοτίβου στο πλαίσιο της Παρακμής μέσω της θεματοποίησης της βαγκνερικής όπερας αλλά και της παράφρασης και ενσωμάτωσης αποσπασμάτων του libretto στο λογοτεχνικό κείμενο.³³⁶ Η απόφαση των δύο βαγκνερικών ηρώων να πεθάνουν προκειμένου να υπερνικήσουν τις δυσκολίες που στέκονται εμπόδιο στην ένωσή τους μεταφέρεται από τον D'Annunzio στο νοσηρό περιβάλλον της παρακμιακής αισθητικής του, όταν ο αποτυχημένος “Υπεράνθρωπος” Giorgio Aurispa ακούει το αντίστοιχο μουσικό απόσπασμα από το *Tristan und Isolde*³³⁷ και σε μια έξαρση ηδυπάθειας αποφασίζει να αυτοκτονήσει εξαναγκάζοντας

335 Korpen, 1973, 165-211. Βλ. χαρακτηριστικά τη νουβέλα του Thomas Mann, *Tod in Venedig* (1911).

336 Korpen, 1973, 199-201.

337 Ο D'Annunzio ήρθε για πρώτη φορά σε επαφή με τη βαγκνερική όπερα *Tristan und Isolde* το 1892, την εποχή δηλαδή της συγγραφής του μυθιστορηματός του *Trionfo della Morte* και μετέφερε τον

και την ερωμένη του να τον ακολουθήσει, ρίχνοντάς την στον γκρεμό παρά τη θέλησή της. Τοποθετημένη υπό αυτό το πρίσμα η θεματική του Liebestod απομακρύνεται από τη γενική ιδέα της θανατολαγνείας που κυριαρχεί στον ρομαντισμό και εγγράφεται στα χαρακτηριστικά της παρακμιακής ευαισθησίας, εφόσον η απόφαση του θανάτου δεν υποκινείται από την απελπισία ή το αδιέξοδο ενός ανεκπλήρωτου έρωτα αλλά από την πεποίθηση του παρακμιακού ήρωα ότι στον θάνατο μπορεί να βιώσει την ηδονή στην απόλυτη μορφή της με αποτέλεσμα η ηδονή και ο θάνατος να παρουσιάζονται ως ομοειδή φαινόμενα. Το σημείο αυτό δεν παρέλειψε βεβαίως να υπογραμμίσει ο Επισκοπόπουλος στο πρώτο άρθρο που αφιέρωσε στον Ιταλό συγγραφέα στο *Άστυ*:

Όλοι οι ήρωές του, ο Σπαρέλλη του «Τέκνου της Ηδονής» και ο Χέρμις του «Παρεισάκτου» και ο Γεώργιος Ορίσπας του «Θριάμβου του Θανάτου» είναι ερασταί καιόμενοι από το σώμα της ερωμένης των, λατρεύοντες αυτό, εγκληματούντες χάριν αυτού, αναλύοντας τας εξ αυτού εντυπώσεις των - διότι όλοι κρύπτουν τον αληθή καλλιτεχνικόν ήρωα, αυτόν τον δ'Αννούντσιο - και εξ αυτού υποφέροντες. Ο Γεώργιος Ορίσπας εις τον «Θριάμβον του Θανάτου», ταλαιπωρημένος υπό της ιδέας ότι η ερωμένη του η θαυμασία Ιππολύτη δεν δύναται να του ανήκη ολόκληρος, παραφερόμενος υπό του πάθους του, διψών τον Απόλυτον έρωτα την φονεύει όπως την αποκτήση εντελώς, όπως είναι πλέον ιδική του όλη. (Επισκοπόπουλος, 2011 [1895.4], 211)

Η επεξεργασία του μοτίβου στο πλαίσιο της Παρακμής με την εξίσωση ηδονής-θανάτου ήταν οικεία στον Επισκοπόπουλο, όπως διαπιστώσαμε εξετάζοντας το «Ut dièse mineur». Αντίστοιχα παρά την πρόθεσή του να αποτυπώσει στο *Άσμα Ασμάτων* την αγάπη την «καθαρίζουσαν υπό την δύναμιν του πάθους την σάρκα», τη μορφή εκείνη του έρωτα που εκφράζεται μέσω της αγάπης, η ιδέα της ερωτικής έκφρασης μέσω της σύνδεσης της ηδονής με τον θάνατο, τον πόνο και το έγκλημα αποτελεί ένα θέμα το οποίο επανέρχεται διαρκώς στο *Άσμα Ασμάτων*. Ο Επισκοπόπουλος, όπως και ο D'Annunzio, υιοθετεί στο *Άσμα Ασμάτων* το ρομαντικών καταβολών μοτίβο της σύνδεσης του έρωτα και του θανάτου, ιδωμένο όμως από την μπωντλερική οπτική της αντικοινωνικής σεξουαλικότητας.³³⁸ Ο αφηγητής δεν αναζητεί «την γοητείαν όλων των ωραίων τοπίων, τα οποία πλαισιούν συνήθως τους ήσυχους έρωτας», «τας γλυκύτητας

ενθουσιασμό του για τη συγκεκριμένη βαγκνερική όπερα στο μυθιστόρημα. Βλ. σχετικά Mallach, 2007, 304 κ. εξ.

338 Koppen, 1973, 178.

της ηρεμίας», «τας απολαύσεις των ενώσεων» αλλά «την μέθη και το όνειρον της εκμηδενίσεως». («Άσμα Ασμάτων», 282) Η ιδέα του εγκλήματος ως μέσου διατήρησης της ηδονής γεννιέται στο μυαλό του αφηγητή από την κτητική διάθεση απέναντι στην ερωμένη του:

[...] είσαι η γυναίκα, η οποία με έκαμε περισσότερο να υποφέρω και με έκαμε περισσότερο να απολαύσω. Μου απεκάλυψες την βαθειάν πηγήν της ηδονής και την βαθειάν πηγήν της οδύνης συγχρόνως [...]

Ποτέ – ενόσω σε αγαπώ – δεν θα λύσω το αίνιγμα αυτό και δι’ αυτό σε αγαπώ περισσότερο ακόμη και δι’ αυτό υποφέρω μιαν μαύρη θλίψιν, η οποία έχει εμποτίσει και έχει κυριεύσει τας ίνας μου όλας, μιαν θλίψιν του κοιμώμενου μέσα μου ζώου από εκείνας, αι οποίαι σείουν διηλεκώς όλον τον οργανισμόν και αιματώνουν όλας τα φλέβας και δηλητηριάζουν όλας τας σκέψεις.

Είνε ώραι κατά τας οποίας νομίζω, ότι εγγίζω το βάθος της αγάπης και το βάθος του πόνου, είνε ώραι που τόσο προχωρώ εις την προς σε λατρείαν μου ώστε φθάνω εις τα όρια του μίσους και θέλω να σε σπαράξω διά να σε καθέξω και να σε φυλάξω περισσότερο («Άσμα Ασμάτων», 281).

Όχι μόνο ο θάνατος αλλά και ο πόνος ανοίγει τον δρόμο για τη βίωση της ηδονής. Ο αφηγητής καλεί την ερωμένη του να «κλαύσωμεν ίσα ίσα διά να [...] κάμωμεν βαθύτερα τα μάτια μας και διά να κάμωμεν τα κόρας μας να εισδύσουν μακρύτερα εις τα σκότη την ώραν της ηδονής» (αυτ., 293). Ο πόνος παραλληλίζεται με «εγχειρίδιον επικίνδυνον του οποίου η αιχμή η θανατηφόρος αυξάνει την ηδονήν»:

Και θα κλαύσωμεν αν θέλης άλλως τε όχι χωρίς αιτίαν, θα κλαύσωμεν αποχρώσεις φωτός και ήχου, θα αλαφρώσωμεν την ψυχήν μας από την ωραίαν δύσιν την οποίαν είδομεν προ ολίγου και η οποία μας έχυσε αποπνικτικόν το μεγαλείον της εντός μας, και θα κλαύσωμεν ακόμη διά τους μικρούς εκείνους ορυγμούς των κυνών και θα κλαύσωμεν διά τας προσπαθείας της πόλεως κάτω εκεί, η οποία μας αποστέλλει μόνον ένα ασυνείδητον ψιθυρισμόν. Και το σώμα μας θα ανατριχιάση ριγηλώς και ηδονικώς υπό τα δάκρυα και οι εναγκαλισμοί μας θα γίνουν βαθύτεροι [...] Και αφού κλαύσωμεν ολίγον, θα ενώσωμεν τα πρόσωπά μας κατόπιν και θα πίνωμεν ως μεθυστικά τα δάκρυά μας και θα ιδώμεν βαθειά μέσα

εις τα μάτια μας και τότε το πρόσωπόν μας το υγρόν θα είνε ως ένα ατελεύτητον κάτοπτρον ηδονής. («Άσμα Ασμάτων», 293-294)

Στο ίδιο πλαίσιο του νοσηρού ερωτισμού τοποθετείται και η ακόλουθη εικόνα της ερωμένης ως νεκρής:

Ω! την οπτασίαν του σώματός σου του ερριμένου αμελώς με τας ωχρότητας του πτώματος, με την υγρότητα την ψυχράν, με τους οφθαλμούς τους βασιλευμένους, με την σύσφιξιν των οδόντων την οπτασίαν του σώματός σου επί της λευκής σινδόνης, ως κρίνου αφύχου και νεκρού δεν θα την λησμονήσω ποτέ. [...] Και ήτο ως κάτι πεθαμένον, το θαυμασίως πεθαμένον και όλη η σαρξ σου μαλακωτέρα και χαριτωμένη εν τη αδρανεία προσφέρετο ως ανάθημα εις το στρώμα επάνω και μόνον το στήθος σου ασθμαίνον ακόμα από την κούραση της ηδονής ανήρχετο και κατήρχετο με μίαν κίνησιν εις την οποίαν είχε συγκεντρωθή όλη σου η ζωή και η οποία επρόδιδε μίαν έντασιν εξαιρετικήν και μυστικήν. [...] Και δι' αυτό θέλω páλιν και πάντοτε να σου χαρίζω το ποτόν αυτό του θανάτου το οποίον σε δίνει εις την κυριαρχίαν της ηδονής μου, το οποίον σε κάμνει περισσότερον ιδικήν μου. Και σε ευχαριστώ διότι πίνεις από των χειρών μου τον θάνατον με χαράν. («Άσμα Ασμάτων», 299)

Κάποτε την αφορμή για την εκδήλωση της πρόθεσης του θανάτου δίνει η διαρκής επαφή των δύο εραστών με τα στοιχεία της φύσης, καθώς αυτή τους οδηγεί στη συνειδητοποίηση της παροδικότητας των πραγμάτων και του εφήμερου της ύπαρξης. Υπό αυτήν την έννοια στον λυρικό μονόλογο του Επισκοπόπουλου απηχείται και μια γενικότερη αντίληψη της Παρακμής που ξεπερνά τη συμβατική υιοθέτηση των παρακμιακών θεματικών μοτίβων. Η συνειδητοποίηση της βεβαιότητας του θανάτου, του μη αναστρέψιμου της ανθρώπινης κατάστασης βρίσκεται σε συνάρτηση με τη στάση των παρακμιακών καλλιτεχνών απέναντι σε έναν κόσμο που θεωρούσαν πως οδεύει προς την καταστροφή, στάση που καθορίζει την παρακμιακή ψυχολογική κατάσταση:

Εφοβήθης χθες την καταιγίδα. [...] Και ενθυμείσαι! Ενθυμείσαι πόσον ο ουρανός εδημιούργει μελανούς τους πέπλους και πώς αι τελευταίαι ακτίνες αι μαντευόμεναι του ηλίου εφαίνοντο ωχραί, μολύβδιναί και βεβαρημένοι από μέγα πένθος και πώς όλα τα κύματα εφαίνοντο ως τα

μεγάλα δάκρυα της απελπισίας του ορίζοντος όλου. Ήρχοντο, ήρχοντο με τον σπαραγμόν όλα εκείνα τα κύματα και εθραύοντο κουρασμένα έμπροσθέν μας και τι λύπας δεν εδιηγούντο και πώς εφαινόντο ως δυστυχείς λαλούντες γλώσσαν άλλην ακατονόητον ως τόσοι πληγωμένοι άλλου πλανήτου [...] Και έπειτα η ομίχλη εχαμηλώθη, εχαμηλώθη, εβαμβάκωσε τα πάντα και χωρίς ακτίνα φωτός πέραν εκεί ο λιμήν με τους οικισμούς του όλου, εφάνη ως ερημωμένον παράλιον θανάτου και η βροχή ήρχισε και ήρχισαν οι κεραυνοί και τότε όλον το μηδαμίνον της υπάρξεώς μας έμπροσθεν των στοιχείων μας εκάλυψε με εν αίσθημα αθλιότητας και πτωχείας υψίστης. («Άσμα Ασμάτων», 274)

Η διαρκής παρουσία του θανάτου δίπλα στον αισθησιασμό και την ερωτική επιθυμία προσδίδει στο *Άσμα Ασμάτων* την ιδιαίτερη αυτή παρακμιακή χροιά καταδεικνύοντας πως η ηδυπάθεια του αφηγητή είναι ταυτόχρονα απαραίτητη και μάταιη, μια μορφή απόδρασης που απλώς υπογραμμίζει την αναπόφευκτη αλήθεια πως η απόδραση είναι αδύνατη. Υπό αυτό το πρίσμα ανατρέχοντας στο εισαγωγικό σημείωμα πρέπει να ερμηνεύουμε μια επιπλέον λειτουργία του πόνου, όταν βιώνεται ταυτόχρονα με τη σεξουαλική έλξη: ως μέσου «εξαγνισμού» και «εξαγοράς» της ηδονής. Ως άλλος Tannhäuser ο αφηγητής συνειδητοποιεί την ματαιότητα της ηδονικής ζωής. Ωστόσο ο Επισκοπόπουλος υπερβαίνει την παρακμιακή απαισιοδοξία κάτι που γίνεται φανερό στη συνέχεια, όταν αναφέρεται στη Ναυσικά και τη Σουλαμίτιδα.³³⁹ Η επαφή με τα στοιχεία της φύσης δεν αποκαλύπτει μόνο το εφήμερο της ύπαρξης και του έρωτα, αλλά οδηγεί τον αφηγητή στη συνειδητοποίηση της υπόστασης του έρωτα ως αναπόσπαστου τμήματος του σύμπαντος που είναι όμως αιώνιο. Η ομηρική ηρωίδα Ναυσικά και η Σουλαμίτιδα από το βιβλικό *Άσμα Ασμάτων* αποτελούν πρότυπα αγνών γυναικών που είναι έτοιμες να ερωτευθούν και να τις ερωτευθούν και επομένως σταθερά ερωτικά σύμβολα:

Και ησθάνθην εαυτόν και τον έρωτά μας τρομακτικά εφήμερον και ασταθή έμπροσθεν του φωτός των αστραπών και της φαιοπλημμύρας νεφών και βροχής και ομίχλης. Αλλ' αίφνης μία ακτίς χαράς με έκαμε μεγαλείτερον και ισχυρότερον έμπροσθεν της μονώσεως και έμπροσθεν της καταγίδος. [...] Όταν εσκέφθην ότι αι αυταί σταγόνες του ύδατος

339 Η ιδέα της σύνδεσης του έρωτα με τον θάνατο απαντά όμως και στο βιβλικό *Άσμα Ασμάτων*. Στο τελευταίο κατά σειρά άσμα διαβάζουμε: «Βάλε με σφραγίδα στην καρδιά σου,/ ωσάν σφραγίδα στο μπράτσο σου-/ είναι δυνατή η αγάπη σαν το θάνατο/ και σκληρός ο πόθος σαν τον άδη» (Σεφέρης, 1966, 59).

διελθούσαι διά μυρίων μεταμορφώσεων είδον τους έρωτας της Σουλαμίτιδος και τους έρωτας της Ναυσικάας και βλέπουν τώρα και τους ιδικούς μας εσκέφθην ότι και ο έρωσ μας μετέχει της μεταμορφώσεως των στοιχείων όλων, όλων των μορίων της ύλης [...]

Και τότε, φίλη μου, ησθάνθην ότι εισηρχόμεθα εις την δίνην των αιωνίων μεταμορφώσεων, ότι μετείχομεν της αιωνίας νεότητος, της αιωνίας αλλαγής και της αιωνίας υπάρξεως της όλης αρμονίας της ύλης, και κάτι τι μου εφούσκωσε τα στήθη.

Και έμπροσθεν της τρικυμίας και της απελπισίας διά πρώτην φοράν με όλην μου τη διάνοιαν εκορέσθην από αθανασία. («Άσμα Ασμάτων», 275)

Το ζήτημα της ψυχολογικής έντασης που δημιουργεί στους δύο εραστές η επαφή με τη φύση τίθεται στην αφετηρία του δεύτερου κεφαλαίου του «λυρικού μυθιστορήματος» με τον τίτλο «Ερωτικόν». Η σύντομη εναρκτήρια ενότητα του κεφαλαίου αποτελεί ταυτόχρονα το πλέον μουσικό μέρος του «μυθιστορήματος», αφού σε αυτήν κυριαρχεί η ρυθμική επανάληψη της φράσης-ερώτησης «θέλεις φιλία;», που απευθύνει ο αφηγητής στην αγαπημένη του. Την ερώτηση ακολουθεί η περιγραφή του έναστρου ουρανού, κάτω από τον οποίο βρίσκονται οι δύο ερωτευμένοι:

Θέλεις φιλία;

Χαμήλωσε τα μάτια σου κάτω διότι φοβούμαι. Ναι τα άστρα κυλούν, κυλούν αιώνια φωσφορίζουν αιώνια, ζουν αιώνια και τα μυστήριά των είνε αιώνια. Ναι είνε εκεί επάνω και πιο μακρυνά εις τους αιθέρας κόσμοι που ζουν, ήλιοι που λάμπουν, πλανήται που καταρρέουν, νεφελώδεις που γεννώνται. Και υπάρχει μια ζωή γιγαντιαία, μια συμφωνία μυριάδων την οποία δεν θα ενωτισθώμεν ποτέ.

Θέλεις φιλία;

Σφίξου στην αγκαλιά μου, αγάπη μου. Είνε ήλιοι με χρώματα κυανά και ήλιοι κίτρινοι και είνε και άλλοι εις την νεότητα του φωτός των και άλλοι που χύνουν ακτίνας πεθαμένες επί κόσμων νεκρών. Υπάρχουν λείψανα πλανητών μεγαλείτερα της γης, υπάρχουν απλανείς άπειροι, υπάρχουν όσα είδομεν και όσα θα ίδωμεν ακόμη, υπάρχει εν ορατόν το οποίον η φαντασία μας δεν δύναται να συλλάβη και εν άορατον προ του οποίου είμεθα διά παντός τυφλοί. Και όλα αυτά ζουν εις το άπειρον και όλα είνε αιώνια και όλα ορθούνται εις τη νύκτα [...]

Θέλεις φιλία;

Έλα κοντά μου και δώσε μου τα χείλη σου. Ας ενώσωμεν τα σώματά μας διά να αντισταθώμεν καλλίτερα εις του θανάτου το ρεύμα. Ναι, ένα ασπασμόν, ένα εναγκαλισμόν εις τον οποίον να φρικιάση όχι το θνητόν σώμα μας, αλλά ο σπινθήρ της αιωνίας ουσίας, ο σπινθήρ των άστρων, ο οποίος κρύπτεται μέσα μας.

Ενωμένοι και δημιουργούντες δυνάμεθα μόνον να ατενίσωμεν το δέος του ουρανού και να αντισταθώμεν κατά του θανάτου και να κοινωνήσωμεν με τα πράγματα τα αιώνια, τα οποία μας στεγάζουν και τα οποία μας ατενίζουν. («Άσμα Ασμάτων», 276-277)

Το παραπάνω απόσπασμα επιβεβαιώνει την απόφαση της Κατσιγιάννη πως «το Άσμα Ασμάτων αποτελεί εξιδανικευμένη συναισθησιακή ανάπτυξη του ερωτισμού που δεν καταλήγει στον θάνατο, αλλά στη συμφιλίωση των αντιθέτων, στη δημιουργική αναγέννηση του πάθους και στην πνευματική ολοκλήρωση» (Κατσιγιάννη, 2001, 203).³⁴⁰

340 Στο ίδιο πλαίσιο που διαμορφώνει η θεματική της υπέρβασης του εφήμερου μέσω της εξασφάλισης του αιώνιου εντάσσεται και ένα ακόμα “βαγκνερικό” πεζογράφημα του Επισκοπόπουλου, το διήγημα «Βενετία η τρελή», δημοσιευμένο στο *Εθνικόν Ημερολόγιον Σκόκου* το 1902. Προκειμένου να ερμηνεύσουμε το διήγημα αυτό και ειδικά την επιλογή της Βενετίας ως τόπου δράσης στα συμφραζόμενα του παρακμαϊκού βαγκνερισμού, θα πρέπει να ανατρέξουμε εκ νέου στο άρθρο του Επισκοπόπουλου, που δημοσιεύθηκε στο *Αστυ* δύο χρόνια νωρίτερα, τον Μάρτιο του 1900, με θέμα την πρόσφατη τότε γαλλική έκδοση του μυθιστορηματος του D’Annunzio *Il Fuoco*: «Φαντασθήτε αορίστως ως μουσικήν εικόνα μίαν Βενετίαν ολόκληρον πλημμυρισμένην από ήλιον δύσεως, καιομένην εις μίαν πυρκαϊάν, εις την οποίαν να χρησιμεύουν όλα τα χρώματα των πυρίνων ζωγράφων της [...] μίαν Βενετίαν πόλιν της λαγνείας και πόλιν των αιμάτων και πόλιν της τέχνης και επί της κορυφής της, ως εν αποθεώσει, το ποιητικώτερον ζεύγος [...] και το ζεύγος αυτό τριγυρισμένον από ό,τι ωραίον εις αναμνήσεις και εις έργα τέχνης εγέννησεν ο κόσμος, από τας τραγωδίας του Αισχύλου μέχρι των έργων του Βάγνερ» (Επισκοπόπουλος, 2011 [1900], 643). Η Βενετία αποτέλεσε για πολλούς λόγους τον κατ’ εξοχήν τόπο-σύμβολο της λογοτεχνικής Παρακμής. Σε αυτό συνέβαλαν βεβαίως κατ’ αρχάς οι ιστορικές συγκυρίες. Η μακροχρόνια παρακμή του άλλοτε ανθηρού εμπορικού κέντρου ξεκίνησε ήδη τον 15^ο αιώνα και ολοκληρώθηκε με την πολιορκία της πόλης από τον Ναπολέοντα. Στη σταδιακή πολιτική και οικονομική πτώση της Βενετίας προστέθηκε η επιδημία της Μαύρης Πανώλης που τον 14^ο αιώνα αφάνισε μεγάλο μέρος του πληθυσμού της, με αποτέλεσμα η ιταλική πόλη να αποτελέσει στο εξής ένα διαχρονικό σύμβολο παρακμής και θανάτου. Ωστόσο η Βενετία συνδέθηκε άρρηκτα ειδικά με τον παρακμαϊκό βαγκνερισμό, αφού τον χειμώνα του 1858 παρουσιάστηκε στο Palazzo Giustiniani η δεύτερη πράξη της βαγκνερικής όπερας *Tristan und Isolde*, ενώ εικοσιπέντε χρόνια αργότερα έμελλε να πεθάνει στην Βενετία ο ίδιος ο Richard Wagner. Το τελευταίο αυτό γεγονός ενσωματώθηκε από τον D’Annunzio στην πλοκή του *Il Fuoco*, όπου παρουσιάζεται ο θάνατος και η κηδεία του συνθέτη, την οποία παρακολουθεί από κοντά ο ήρωας του μυθιστορηματος Andrea Sperelli. Ο Επισκοπόπουλος αναμφίβολα αντλεί το θέμα το διηγημάτος του από την παραπάνω λογοτεχνική παράδοση. Χωρίς να αναφέρεται στον Wagner ή τον θάνατό του στη Βενετία, όπως ο D’Annunzio, θέτει ωστόσο στο επίκεντρο το βασικό μοτίβο της όπερας *Tristan und Isolde*, αυτό του Liebestod: «Τα πράγματα όλα παρέρχονται εις τον κόσμο αυτόν. Ο κόσμος όλος παρέρχεται. Ο έρωτάς μας θα αποθάνη μαζί με όλα τα πράγματα, τα οποία σαρώνει ο θάνατος. Βλέπεις εις τον πανικόν του σκότους τα πράγματα πενθούν ως αμφιβάλλοντα διά την ανατολήν νέας ημέρας. Το παν ενεταφιάσθη εις μίαν ωραίαν φαϊάν ηρεμίαν. Ο έρως θα αποθάνη με τα πράγματα

Το *Άσμα Ασμάτων* του Επισκοπόπουλου δεν αποτελεί λογοτεχνική διασκευή μόνο του βιβλικού ερωτικού ποιήματος αλλά και των βαγκνερικών δραμάτων. Η θεματική της ηδονής που χαρακτηρίζει τα περισσότερα από τα αφηγήματα του Επισκοπόπουλου κατά την περίοδο αυτή, αποτυπώνεται με τον έντονο λυρικό λόγο, όπου κυριαρχούν οι επαναλήψεις, η συντακτική αποδιοργάνωση και η απουσία συνοχής μεταξύ των λέξεων με αποτέλεσμα να μην επιτρέπεται η σαφής ειδολογική κατάταξη του αφηγήματος. Η αποτύπωση της «έκστασης και του παραληρήματος» με τους παραπάνω αφηγηματικούς τρόπους τοποθετημένη υπό το πρίσμα της σύνδεσης με τις βαγκνερικές όπερες, θα μπορούσε να νοηθεί ως μια απόπειρα «λογοτεχνικής μουσικοποίησης», εφόσον ο Επισκοπόπουλος ευελπιστεί να καταστήσει το *Άσμα Ασμάτων* το λογοτεχνικό ανάλογο της εκστατικής βαγκνερικής μουσικής του *Tristan* και του *Tannhäuser*. Υπό το πρίσμα της θεώρησης του λογοτεχνικού κειμένου ως μεταφοράς «εις λέξεις» της εκστατικής βαγκνερικής μουσικής και της απόδοσης σε αυτή ενός νοητού «περιεχομένου», θα μπορούσαμε, ακολούθως, να κατατάξουμε το *Άσμα Ασμάτων* στην κατηγορία που η τυπολογία της μουσικολογοτεχνικής διακαλλιτεχνικότητας αποκαλεί «imaginary content analogies». Η “μουσικοποίηση” της αφήγησης στο «λυρικό μυθιστόρημα» του Επισκοπόπουλου είναι και εδώ το αποτέλεσμα της υιοθέτησης του “ύφους της Παρακμής” που με τη σειρά του αποτυπώνει την ταραγμένη συνείδηση του ερωτευμένου ήρωα. Παρόλο όμως που ο Επισκοπόπουλος υιοθετεί το “ύφος της Παρακμής” καταργώντας με ουσιαστικό τρόπο τις αφηγηματικές συμβάσεις της πεζογραφίας, η όλη διαχείριση των παρακμιακών μοτίβων, δηλαδή το γεγονός πως προβάλλεται η ανάγκη «εξαγνισμού» και τα θέματα της σαρκικής ηδονής και του θανάτου αντισταθμίζονται διαρκώς από τις ιδέες της αγνής αγάπης και της αιωνιότητας, οδηγεί κάποτε μακριά από τη μοντέρνα παρακμιακή ευαισθησία, που κατ’εξοχήν χαρακτηρίζει τον ευρωπαϊκό λογο-

που πεθαίνουν ... [...] Και τότε, εις την ψυχήν και των δύο, μετά την υπερχειλίσιν της ευτυχίας, υψώθη τώρα πανίσχυρος ο θρήνος της παροδικότητος των πραγμάτων, του αδυνάτου της ευτυχίας, του ματαίου των ανθρωπίνων προσπαθειών, του εφήμερου των ανθρώπινων ονείρων» («Βενετία η τρελλή», 526-527). Η συνειδητοποίηση της παροδικότητας και του εφήμερου, που χαρακτηρίζει όλα τα πράγματα, δημιουργεί, όπως στο *Άσμα Ασμάτων*, το αίσθημα της ματαιότητας όχι μόνο της ύπαρξης αλλά και της ίδιας της ερωτικής σχέσης των δύο εραστών, αφού κάποια στιγμή «ο έρωσ θα αποθάνη με τα πράγματα που πεθαίνουν». Το αδύνατο της ευτυχίας που πηγάζει από τη βεβαιότητα του θανάτου εδώ βρίσκει τον ιδανικό τόπο έκφρασης στο παρακμιακό σκηνικό της Βενετίας: «Εις τον θάνατον του φωτός η πόλις όλη η κουρασμένη από αιώνας ηδονής κι αιώνας αίματος, η παρακμάσασα και αιωνία, εφείτο πλέον ως ένας άμετρος υγρός τάφος. Θα έλεγέ τις ότι όλοι οι νεκροί της Βενετίας, όλοι αι γενεαί, τας οποίας είδεν ανθούσας και θνησκούσας ο λιμήν αυτός των αιμάτων και της κατακτήσεως, επέστρεφον να θρηγήσουν μαζί με τον θνήσκοντα ήλιον. [...] Ήτο η Βενετία, η οποία έδιδε το μυστικόν φίλημα του ιδικού της θανάτου εις τα πλάσματα εκείνα, τα οποία ήνωνεν η αγάπη. Όλη η μελαγχολία, την οποία εσυσσώρευσαν από αιώνας μονώσεως και αιώνας καταπτώσεως τα παλάτια και οι ναοί, τα κανάλια και αι γόνδολαι, όλα τα λείψανα μιας ζωής θριαμβευούσης και μιας δόξης ανυποτάκτου, εισήλθον τώρα εις την ψυχήν των. Είδον ότι πέραν του έρωτος εκείνου του ισχυρού και απείρου, εις τον ολόκληρον η φύσις ελάμβανε μέρος, ήτο το χάος και ο θάνατος.» (αυτ.)

τεχνικό βαγκνερισμό, και εγγύτερα σε μια ρομαντική θεώρηση του έρωτα «έξω των ορίων του χρόνου», («Άσμα Ασμάτων», 126) ως αιώνιας κατάστασης που εξασφαλίζει την αθανασία.

II. Νίκος Καζαντζάκης: Η “υπεράνθρωπη” αναζήτηση του ρυθμού

1. Σπασμένες Ψυχές

Το 1906 ο Ιωάννης Κονδυλάκης κρίνοντας το πρώτο λογοτεχνικό πόνημα του «άγνωστου πεζογράφου» Κάρμα Νιρβαμή με τον τίτλο *Όφισ και Κρίνο* προέβη στην έμμεση σύνδεσή του με το «λυρικό μυθιστόρημα» του Επισκοπόπουλου υποδεικνύοντας την κοινή καταγωγή τους από τον D'Annunzio: «Εκείνος όστις έγραψε το ημερολόγιον αυτό έχει αναγνώσει Δανούντσιον πολύ ή ολίγον, απ' ευθείας ή δια του Έλληνος συγγραφέως των *Διηγημάτων του Δειλινού* και του *Άσματος των Ασμάτων*» (Κονδυλάκης, 1958 [1906], 614). Ο Κονδυλάκης μάλιστα θα επιχειρήσει μια σύγκριση του *Όφισ και Κρίνο* με το βιβλικό *Άσμα Ασμάτων* απηχώντας ως προς την επισήμανση της νοσηρής «ηδυπάθειας» που το διαπνέει την ανάλογη κρίση του Νιρβάνα για το ομώνυμο «λυρικό μυθιστόρημα» του Επισκοπόπουλου, που σημειώσαμε παραπάνω:

Το ύφος έχει κάτι τι το βιβλικόν, κάτι τι ωρισμένως, από το Άσμα Ασμάτων [...] Αλλ' ηδυπάθεια ήτις διαπνέει τας σελίδας του ημερολογίου δεν έχει την υγιάν και την ειδυλλιακήν απλότητα του Άσματος Ασμάτων της Γραφής. Είναι ηδυπάθεια των αισθήσεων και της διανοίας συγχρόνως ηδυπάθεια περίτεχνος, όσον και άπληστος και αγρία [...] αρχίζει να ποθή τον έρωτα και την απόλαυσιν εις τον θάνατον. (Κονδυλάκης, 1958 [1906], 614)

Λίγο πριν την πρώτη δημοσίευση του *Όφισ και Κρίνο*, ο Καζαντζάκης είχε κάνει την επίσημη εμφάνιση στα νεοελληνικά γράμματα με ένα άρθρο πολιτισμικής κριτικής, που φέρει τον χαρακτηριστικό τίτλο «Η αρρώστια του αιώνας» (1906) δημοσιευμένο στο περιοδικό *Πινακοθήκη*:

Από την αφέλεια και τη χαρά της αρχαιότητας, από την αφοσίωσι και την έκστασι και τη πίστι του μεσαιώνος καταντήσαμε στα όργια της σκέψεως στους νεώτερους χρόνους. Όλα εσαλεύθησαν, όλα σαλεύονται. Ευρισκόμεθα σε μια περίοδο μεταβατική σε αιώνα νευρικό, η ψυχή δεν ξέρει πού να πιαστή, ένας σεισμός απέραντος σαλεύει τας πεποιθήσεις μας, ό,τι αγαπήσανε οι πατέρες μας δεν μπορούμε ν' αγαπήσωμεν εμείς, είναι μορμολύκεια, είναι χίμαιρες όλοι οι φοβοί και όλες οι ελπίδες των προγόνων μας. Η πίστις, η αγάπη, η ηθική, η αφοσίωσις, η αρετή, όλα κλονίζονται. [...] Όλα τα ξέρει ο σημερινός άνθρωπος. Τίποτα δεν αφήκαν παρθένο στην ψυχή μας. Η εξουσία, η Επιστήμη, η δόξα, δεν μας αρκούνε πλεια. Κάτι άλλο ζητούμε «Πέραν του καλού και του κακού» κάποιο μυστήριο μας σέρνει. Κι είνε ανήσυχες οι μεγάλες ψυχές των νεωτέρων χρόνων. Κι είνε έκφυλες και διεφθαρμένες. Ρίχνονται στο μεθύσι οι Edgar Poe κι οι Μυσσί. Και ακολουσταιίνουν οι Oscar Wilde και παραφέρονται και οργιάζουν οι Baudelaire και οι Huysmans και ρίχνονται στα ταξίδια και στις γυναίκες οι Μπαίρον και οι Shelley και πεθαίνουν τρελλοί οι Swift και οι Νίτσε και οι Guy de Maupassant και κυλιούνται χάμω χασισοπόται οι Thomas de Quincy. [...] Είναι η αρρώστεια η μεγάλη των νεωτέρων χρόνων, είναι το mal du siècle, η μεγάλη επιδημία στις λεπτές και κουρασμένες αριστοκρατικές ψυχές. (Καζαντζάκη, 1958 [1906], 694-695)

Το παραπάνω απόσπασμα είναι εντελώς ενδεικτικό της προβληματικής, που απασχολεί το νεαρό διανοούμενο κατά τα έτη 1906-1909, περίοδο κατά την οποία συντελείται η πνευματική διαμόρφωσή του, ενώ ήταν φοιτητής στο Παρίσι. Σε αυτό αποτυπώνεται η διπλή λειτουργία της *Nervenkunst* στο πλαίσιο της συνειδητοποίησης της «αρρώστιας του αιώνα», καθώς αυτή εμφανίζεται ως αποτέλεσμα της αρρώστιας και ταυτόχρονα ως μέσο άσκησης κριτικής στη νεοτερική ανάπτυξη.³⁴¹ Κατά την περίοδο αυτή ο νεαρός Καζαντζάκης θα συγγράψει εκτός από το μυθιστόρημα με τον τίτλο *Σπασμένες Ψυχές*, που θα μας απασχολήσει εδώ, διάφορα άρθρα-ανταποκρίσεις από το Παρίσι, όπου αποτυπώνεται η ίδια αγωνία για την «αρρώστια του αιώνα»³⁴² και τέλος τη διατριβή με τίτλο *Ο Φρειδερίκος Νίτσε εν τη φιλοσοφία του δικαίου και της πολιτείας* (1909). Παρόλο που ο Καζαντζάκης παρουσιάζει ήδη στο παραπάνω άρθρο τα βασικά επιχειρήματα που συνθέτουν την κριτική της μοντέρνας εποχής, η στάση του αυτή αποτυπώνεται

341 Calinescu, 1987. Πρβ. Bien, 2007, 24-36.

342 Βλ. Καζαντζάκης, 1958 [1907], Καζαντζάκης, 1958 [1908], και Καζαντζάκης, 1958 [1908.1].

αναλυτικά και με σαφήνεια στη διατριβή του για την ηγετική πνευματική μορφή της αντιορθολογιστικής αμφισβήτησης της παράδοσης του Διαφωτισμού.

Ότι ο Καζαντζάκης θέλησε εξαρχής να τονίσει στη συστηματική παρουσίαση της (μη συστηματικής) νιτσεϊκής φιλοσοφίας που επιχείρησε, μπορεί να συνοψιστεί στην καταληκτική φράση της διατριβής του που εκφράζει ταυτόχρονα και τη βασική θέση της μελέτης του: «Ο Νίτσε είναι κατά των ασθενών την θέλησιν, φάρμακον τελέσφορον και επικίνδυνον· θεραπεύει τελείως – ή φονεύει. Όσοι, – άνθρωποι ή λαοί –, δύνανται, χωρίς να συντριβώσιν ή να γελοιοποιηθώσιν, ν' ανθέξωσιν εις την φιλοσοφίαν του και ν' ακολουθήσωσιν ηρωικώς και αρμονικώς αυτήν, είναι προωρισμένοι διά την ζώην και την κυριαρχίαν. Οι λοιποί διά την εξαφάνισιν και τον οίκτον» (Καζαντζάκης, 1959 [1909], 89). Το απόσπασμα συνοψίζει, εκτός από το είδος της επιρροής που άσκησε η νιτσεϊκή φιλοσοφία στη σκέψη του Καζαντζάκη, και τη διαφορούμενη σχέση του ίδιου του Nietzsche με την Παρακμή: Η χρήση του όρου «*décadence*» στον όψιμο Nietzsche αποκλείει οποιαδήποτε ξεκάθαρη αποτίμηση εκ μέρους του, καθώς ο Γερμανός φιλόσοφος ύστερα από τη γνωριμία του με τη μελέτη του Paul Bourget's *Essais de psychologie contemporaine* (1886) άρχισε να λαμβάνει υπόψη του και τις θετικές όψεις της πολιτισμικής έκπτωσης: Η Παρακμή άρχισε να συγκροτεί για τον Nietzsche ένα «απαραίτητο ενδιάμεσο στάδιο στη διαδικασία εξέλιξης της ζωής»³⁴³ υπό την προϋπόθεση πως ο μοντέρνος άνθρωπος έχει συνείδηση της πολιτισμικής έκπτωσης και της ανάγκης ανάρρωσης:

Το θεμελιώδες χαρακτηριστικόν, η μέγιστη νόσος, κατά τον Νίτσε, της συγχρόνου ημών εποχής είναι ο Μηδενισμός. Η Ευρώπη άπασα αναταράσσεται προ πολλού κατεχόμενη υπό θανατηφόρου αγωνίας, ήτις επί μάλλον και μάλλον ογκούται και απειλεί πρωτοφανή εν τη ιστορία καταστροφών [...] Τι εννοείται υπό την λέξιν «Μηδενισμός»; Η κατάσταση, παραγομένη εν ημίν ευθύς ως αντιληφθώμεν ότι υπάρχει αδιάλλακτος και αμετάκλητος αντινομία μεταξύ του ιδανικού και της πραγματικότητας, μεταξύ της ζωής ην κρίνομεν καλήν και βιώσιμον και της ζωής της επιβαλλομένης εν τη πραγματικότητι. [...] Ο σύγχρονος Πίναξ των αξιών είναι η μόνη αιτία του παρατηρουμένου σήμερον Μηδενισμού εν Ευρώπη. [...]

Ούτως ο σημερινός άνθρωπος, ανατραφείς και βαυκαλισθείς υπό των ψευδών επαγγελιών του σημερινού δεκαλόγου και ευρισκόμενος αίφνης

343 Borchmeyer, 1989, 92. Πρβ. Nietzsche, 1926 [1888], 333.

προ των πορισμάτων της σημερινής Επιστήμης, άτινα αναγκαίως τω επιβάλλει το λογικόν του να παραδεχθή ως αληθή, βλέπει ορθούμενον προ αυτού το φοβερόν δίλημμα. Ή πρέπει να καταστρέψη τον νυν ισχύοντα πίνακα των αξιών, ή πρέπει να καταστραφή αυτός ο ίδιος. [...] Ωστε ο Μηδενισμός τίθησι προ ημών δύο εξ άκρου αντιθέτους λύσεις και άγει εις δύο ολικώς αντίθετα: α) εις την καταστροφήν και αυτοεξαφάνισιν της ζωής, β) εις την καταστροφήν μόνον του νυν ισχύοντος πίνακος αξιών, ηρωικήν δε και χαρμόσυνον αποδοχήν της ζωής. Και φθάνομεν ούτω εις την θεμελιώδη διάκρισιν, ην ποιείται ο Νίτσε επί της γενικής καταστάσεως της συγχρόνου δυσφορίας. 1) Εις τον απαισιόδοξον Μηδενισμόν. 2) Εις τον αισιόδοξον ή διονυσιακόν Μηδενισμόν. Εκ τούτων ο απαισιόδοξος Μηδενισμός είναι ασθένεια και παρακμή· η παρακμή αυτή ουχί ανώμαλον φαινόμενον, αλλά φυσιολογικόν, συνέπεια κανονική της εξελίξεως. (Καζαντζάκης, 1959 [1909], 49-50)

Ακολουθώντας τον Nietzsche ο Καζαντζάκης αντιμετωπίζει την αρρώστια ως το *felix culpa* της μοντέρνας εποχής καταλήγοντας στη θέση πως «ο σημερινός εν Ευρώπη μηδενισμός καθίσταται ριζικώτατον φάρμακον μεγίστης εντάσεως διδόμενον εις τους αρρώστους απαισιόδοξους και παρέχον εις τους μεν τον θάνατον, εις τους δε την ζωήν». Η παραπάνω απόφασιν απηχεί την γνωστή (αντιβαγκνερική) ρήσιν αυτοσυνειδησίας του Nietzsche «Ich bin so gut wie Wagner das Kind dieser Zeit, will sagen, ein *décadent*: nur dass ich das begriff, nur dass ich mich dagegen wehrte. Der Philosoph in mir wehrte sich dagegen» (Nietzsche, 1926 [1888], 3).

Ιδιαίτερα γόνιμη αποβαίνει για τους σκοπούς μας η θέση της Λεονταρίτου, η οποία προτείνει ένα ολοκληρωμένο ερμηνευτικό μοντέλο της καζαντζακικής πνευματικής πορείας, το οποίο θα μπορούσε να συνοψιστεί στη θέση, που διατυπώνει στην αρχή κίολας της μελέτης της: «το κύριο μέλημα του Καζαντζάκη διαλεκτικού στοχαστή είναι η ‘άρση’ της ‘ταραγμένης συνειδησης’ της εποχής του με όλα τα φιλοσοφικά μέσα που του πρόσφερε μια ανανεωμένη παράδοση της δυτικής σκέψης». (Λεονταρίτου, 1981, 19) Επειδή για τη διατύπωση της παραπάνω θέσης η Λεονταρίτου δεν λαμβάνει υπόψη το –ανέκδοτο τότε ακόμα– πρώιμο μυθιστόρημα του Καζαντζάκη *Σπασμένες Ψυχές*, θεωρούμε, πως η υπό το πρίσμα της νεοτερικής “νευρικότητας” ερμηνεία του –υποβοηθούμενη και από τη συνεξέτασή του με το δοκιμακό λόγο του συγγραφέα– κρίνεται επιβεβλημένη. Σε αυτό συνηγορούν και οι μετέπειτα αποφάνσεις άλλων ερευνητών, το ενδιαφέρον των οποίων για την πρώιμη λογοτεχνική και κριτική παραγωγή του συγ-

γραφέα πυροδότησε η μόλις το 2007 έκδοση των *Σπασμένων Ψυχών* σε αυτοτελή τόμο. Σύμφωνα με τον Μαστροδημήτρη, ο οποίος και είχε σημειώσει αρκετά νωρίς αυτή την εκδοτική έλλειψη, το μυθιστόρημα «αποτελεί την καλύτερη εισαγωγή στους φιλοσοφικούς προβληματισμούς του Καζαντζάκη» (Μαστροδημήτρη, 1991, 128), ενώ πιο πρόσφατα ο Αγάθος πρότεινε την ανάγνωση των *Σπασμένων Ψυχών* «ως προέκτασης των σκέψεων, που είχε ήδη διατυπώσει ο συγγραφέας στο δοκίμιο 'Η αρρώστια του αιώνας' και στις ανταποκρίσεις του από το Παρίσι» (Αγάθος, 2011, 26).³⁴⁴ Τα πρώιμα νεανικά φαινόμενα του συγγραφέα (έως το 1910) τόσο στο λογοτεχνικό πεδίο (*Οφικ και Κρίνο, Σπασμένες Ψυχές*), όσο και στον κριτικό λόγο αποτελούν έτσι μια αδιαίρετη ενότητα, που συνεξεταζόμενα αποκαλύπτουν την αγωνία του διανοούμενου, που συνειδητοποιεί και βιώνει στην καμπή του αιώνα την πολιτισμική έκπτωση του νεοτερικού δυτικού πολιτισμού. Στην ίδια κατεύθυνση με τη μελέτη της Λεονταρίτου οι εργασίες του Bien και πιο πρόσφατα του Γλυτζουρή³⁴⁵ έχουν αναδείξει με σαφήνεια τον τρόπο που επέδρασε η νιτσεική κριτική της Παρακμής στη βιοθεωρία του Καζαντζάκη κατά τα φοιτητικά χρόνια της πνευματικής του διαμόρφωσης στο Παρίσι.

Όπως είναι πλέον γνωστό και τεκμηριωμένο από τη σύγχρονη έρευνα, ο Καζαντζάκης άντλησε τις νιτσεικές ιδέες που παρουσίασε στη διατριβή του αποκλειστικά από δευτερογενείς γαλλικές πηγές και μάλιστα από εκλαϊκευτικά βοηθήματα, μεταξύ των οποίων κατέχει ξεχωριστή θέση η γνωστή μας μελέτη του Lichtenberger που καθόρισε συνολικά τον ελληνικό νιτσεισμό του *fin de siècle*.³⁴⁶ Υπό αυτό το πρίσμα δεν μπορούμε παρά να υιοθετήσουμε εξαρχής τη θέση του Γλυτζουρή πως ο Καζαντζάκης σε μεγάλο βαθμό μοιάζει να συμμορφώνεται με την «κατάφωρη ιδεαλιστική ρομαντική ισοπέδωση του Νίτσε στην Ελλάδα των αρχών του αιώνα» (Γλυτζουρή, 2009, 390), που συζητήσαμε εκτενώς σε προηγούμενο κεφάλαιο της μελέτης μας. Σε αυτό το συμπέρασμα συνηγορεί η σύνδεση του Carlyle με τον Nietzsche που γίνεται στη διατριβή και που, όπως διαπιστώσαμε, αποτέλεσε κατ'εξοχήν χαρακτηριστικό του νεοελληνικού νιτσεισμού γενικότερα: «την λατρεία των μεγάλων ηρώων, ην τοσούτον ύμνησεν ο

344 Πρβ. και το σχόλιο του Μ. Δημάκη για την επιστολογραφία των νεανικών χρόνων του συγγραφέα (1902 κ.εξ.): «Είναι επιστολές σταλμένες από την Αθήνα στο Ηράκλειο, όταν ήταν φοιτητής νομικής, και από το Παρίσι όπου συνέχιζε τις σπουδές του. Δε θα βρούμε σ' αυτές τις επιστολές τον στοχαστικό στυλίστα που μετατρέπει τις σκέψεις του σε «ζωντανό παλλόμενο λόγο» και προκαλεί το θαυμασμό μας. [...] Ουσιαστικά τι αποκαλύπτουν αυτά τα κείμενα; Είναι σα να δείχνουν αχνά και όχι συστηματικά τις διέπουσες ροπές που θα ακολουθήσει. Η βιοθεωρία του, ήδη, αρχίζει να διαμορφώνεται» (Καζαντζάκης, 1979, 20).

345 Bien, 1989 και 2007, Γλυτζουρή, 2009.

346 Βλ. σχετικά: Γλυτζουρή, 2009, 210-211. Ο Γλυτζουρή αναφέρει εκτός από το *La Philosophie de Nietzsche* του Lichtenberger και τις μελέτες των Émile Faguet (*En lisant Nietzsche*, 1903) και Alfred Fouillé (*Nietzsche et l'immoralisme*, 1902) μεταξύ των πηγών του Καζαντζάκη υποδεικνύοντας ωστόσο την πρώτη ως εκείνη που άσκησε τη μεγαλύτερη επιρροή στη διαμόρφωση του νιτσεισμού του.

Carlyle (Hero Worship), τον μεγάλο ενθουσιασμόν διά την θέλησιν και την πλουσίως εκδηλουμένην ζωήν, την περιφρόνησιν διά τα υλικά αγαθά και διά την στενήν ευτυχίαν των αστών» (Καζαντζάκης, 1959 [1909], 43). Σε αντίθεση όμως με τους νιτσειστές της Τέχνης και του Διονύσου, ο Καζαντζάκης εμβάθυνε περισσότερο στη φιλοσοφία του Nietzsche κατά την περίοδο της παραμονής του στο Παρίσι θέτοντας στο επίκεντρο του ενδιαφέροντός του τη νιτσεική κριτική της Παρακμής ως πολιτισμικής κατάστασης και ακολούθως την ανάγκη υπέρβασης της “ασθένειας”.

Ο Γλυτζουρής στην κατατοπιστική μελέτη του αναλύει και ερμηνεύει με σαφήνεια τη διαδικασία κατασκευής της καζαντζακικής ηρωολατρίας, η οποία τον οδηγεί τελικά στην «ανάσχεση του μοντερνισμού». Η τελευταία αποτελώντας το τελικό στάδιο στη διαδικασία διαμόρφωσης της ιδιότυπης καζαντζακικής αντίληψης της Παρακμής συνδέεται απαρέγκλιτα με τη στάση του νεαρού διανοούμενου απέναντι σε μια «ευρωπαϊκή μόδα» στις αρχές του 20^{ου} αι. Οι *Σπασμένες Ψυχές* γράφονται σε μια περίοδο, δηλαδή μετά το 1908, όταν ο Καζαντζάκης είναι πλέον σταθερά προσανατολισμένος προς τον γαλλικό νιτσεισμό, που φαινομενικά του προσφέρει μια αποτελεσματική πρόταση εξόδου από την Παρακμή. Ωστόσο ο Καζαντζάκης διαβάζοντας ιδεαλιστικά τον Nietzsche υπό το πρίσμα της καρλαϊλικής ηρωολατρίας τελικά «παρέμεινε εγκλωβισμένος στο σχήμα της Παρακμής προσδιορίζοντας την εποχή ως μεταβατική» (Γλυτζουρής, 2009, 133). Σε αυτά τα συμφραζόμενα ο όρος «ηρωικός πεσιμισμός» που προτείνει ο Γλυτζουρής, για να περιγράψει την στάση του Καζαντζάκη απέναντι στην Παρακμή και το πρόβλημα της υπέρβασης της, ανταποκρίνεται πλήρως στους προγραμματικούς στόχους του μυθιστορήματος που μας ενδιαφέρει.³⁴⁷

Σε γενικές γραμμές το πρώιμο πεζογραφικό έργο του Καζαντζάκη πρέπει να εγγραφεί στην ύστερη φάση της λογοτεχνίας της Παρακμής, που σύμφωνα με τον Luca Crescenzi χαρακτηρίζεται από τη συγχώνευση παρακμιακών ποιητολογικών στοιχείων με επιχειρήματα, που προδίδουν την κριτική στάση απέναντί στην περίοδο της μοντέρνας Παρακμής και την αναζήτηση “θεραπείας”.³⁴⁸ Στη συνέχεια θα επιχειρήσουμε τη συνεξέταση και ερμηνεία του μυθιστορήματος *Σπασμένες Ψυχές* στο πλαίσιο μιας ποιητικής της

³⁴⁷ «Η ηρωολατρία του Καζαντζάκη δεν φτάνει ποτέ στην υπέρβαση της Παρακμής και του Μηδενισμού αλλά εξαντλείται στη συνειδητοποίηση και στην «ηρωική» αλλά ταυτόχρονα στωική σχεδόν αποδοχή της πραγματικότητας, που θα συνοψιστεί αργότερα στη φράση «δεν ελπίζω τίποτα, δεν φοβάμαι τίποτα». Όπως θέτει σαφώς το ζήτημα ο Γλυτζουρής, «Η ηρωολατρία του υπάρχει στον βαθμό που του εξασφαλίζει την απόσταση από τους κοινούς θνητούς, την «ολύμπια ενατένιση» και τη «θεικιά ενατένιση» του... τίποτε. Είναι η ηρωολατρία για την ηρωολατρία. Διότι ο δημιουργός της γνωρίζει πως πρόκειται για μια ηρωολατρία κατασκευασμένη να αντέξει το κενό, για έναν ηρωισμό που είναι de facto ανέπλιδος και πεσιμιστικός. [...] Η ηρωολατρία του είναι παρακμιακή, όχι μόνο γιατί είναι βαθιά πεσιμιστική, αλλά και επειδή αναζητά ανέλπιστα μια σκοπιμότητα, την οποία ωστόσο δεν μπορεί να πιστέψει» (Γλυτζουρής, 2009, 292).

³⁴⁸ Crescenzi, 2007.

Παρακμής, που συμπεριλαμβάνει στοιχεία της κριτικής της και στοχάζεται πάνω στη δυνατότητα υπέρβασης έχοντας ως κεντρικό άξονα τη λειτουργία της μουσικής στο μυθιστόρημα. Μια τέτοια ερμηνεία θα αναδείκνυε τη συμπόρευση του Καζαντζάκη με τους λογοτέχνες εκείνους που ο Thomas Mann περιέγραψε ως εξής: «über ganz Europa verbreiteten Geschlecht von Schriftstellern, die aus der Décadence kommend, zu Chronisten und Analytikern der Décadence bestellt, gleichzeitig [...] mit der Überwindung von Décadence und Nihilismus wenigstens *experimentierten*» (Mann, 1983, 201).³⁴⁹

Στην αφετηρία της ερμηνευτικής μας προσέγγισης τίθεται το ελάχιστο σχολιασμένο γεγονός πως οι *Σπασμένες Ψυχές* προορίζονταν από τον συγγραφέα τους να αποτελέσουν το πρώτο μέρος μιας μυθιστορηματικής τριλογίας. Η πρόθεσή του Καζαντζάκη να συγγράψει μια μυθιστορηματική τριλογία, που θα ακολουθεί την πορεία προς την πραγματοποίηση του νιτσεικού ιδανικού του Υπερανθρώπου, η βούληση δηλαδή της αποτύπωσης στο μυθιστόρημα της διαλεκτικής σχέσης παρακμής και υπερανθρωπισμού, με βεβαιότητα αντικατοπτρίζει τη σπουδή του συγγραφέα στη νιτσεική φιλοσοφία. Η πρόθεση του Καζαντζάκη εκφράστηκε με σαφήνεια στο συνοδευτικό σημείωμα που δημοσιεύθηκε στο περιοδικό *Ο Νουμάς* και με το οποίο ο συγγραφέας σκόπευε στην αποσαφήνιση της γενικής ιδέας που κρυβόταν πίσω από το αρχικό σχέδιο της μυθιστορηματικής τριλογίας:

Οι «Σπασμένες Ψυχές» είναι το πρώτο μέρος, το αρνητικό, μιας τριλογίας ρομάντζων: α) «Σπασμένες Ψυχές», β) «Ζωή Αυτοκρατορίσσα», γ) «Θεάνθρωπος [...] Οι «Σπασμένες Ψυχές» είναι έργο τέλεια αρνητικό. Όλα τα πρόσωπά του είναι σπασμένα. Κι ο Ορέστης κι η Χρυσούλα, κι ο Γοργίας, [...] Άνθρωποι κι οι τρεις σπασμένοι. Άνθρωποι με ωραιότητες μέσα τους, μα με τόση επιπόλαια κι ονειροπόλα αντίληψη, που μήτε ωφέλιμοι είναι στην κοινωνία μήτε καν βιώσιμοι. Μεσα τους έχουνε το χαμό τους. Και τους σακάτηδες αυτούς η Ζωή [...] τους σαρώνει ένα πρωί όλους κι αφήνει τη θέση αδειανή για άλλους οργανισμούς πιο δυνατούς (ας είναι και πιο παχύδερμοι) και πιο προσαρμοσμένους στην αληθινή τριγύρω τους ζωή. (*Σπασμένες Ψυχές*, 305, 311)

Στις *Σπασμένες Ψυχές* παρακολουθούμε επομένως το πρώτο στάδιο της διαδικασίας κατασκευής της καζαντζακικής ηρωολατρίας. Οι «σπασμένοι» χαρακτήρες του

349 Πρβ. Hinterhäuser, 1965.

μυθιστορήματος, ο εν δυνάμει αλλά τελικά πλήρως αποτυχημένος “Υπεράνθρωπος” Ορέστης, η ασθενική ερωμένη του Χρυσούλα και ο “προγονόπληκτος” γέροντας Γοργίας αποτελούν αντιπροσωπευτικούς τύπους παρακμιακών ηρώων, ανθρώπων πολύ αδύναμων όχι μόνο για να υπερβούν την τρομερή πολιτισμική έκπτωση που συνιστά ο Μηδενισμός αλλά και να μεταμορφωθούν έστω σε ηρωικούς πεσιμιστές.

Στο παραπάνω απόσπασμα ο Αθανασόπουλος αναγνωρίζει ένα είδος «ιδεολογικής πρόθεσης», στην οποία ωστόσο εντοπίζει μια αντινομία ορμώμενος από την παρατήρηση πως «για την αξιολόγηση των χαρακτήρων προβάλλεται ένα ωφεμιστικό, κοινωνιστικό κριτήριο, που δεν εναρμονίζεται με την ιδεολογία του αισθητισμού» (Αθανασόπουλος, 2007, 30). Ωστόσο το μυθιστόρημα εξεταζόμενο εκτός του γενικού και ασαφούς πλαισίου του δόγματος “η τέχνη για την τέχνη”, που έχει υπόψη ο Αθανασόπουλος, και εντός της προβληματικής της κριτικής της Παρακμής και της απόπειρας υπέρβασής της, ιδέα που διατρέχει, όπως ήδη επισημάναμε, αυτήν την πρώιμη φάση της καζαντζακικής πνευματικής δημιουργίας, αίρεται η όποια αντινομία εντοπίζει ο ερευνητής.³⁵⁰ Ομοίως η απόπειρα της ορθής ερμηνείας και ανάδειξης της λειτουργίας που αναλαμβάνει να επιτελέσει η μουσική στο μυθιστόρημα, καθιστά αναγκαία την εξέτασή της εκτός του περιοριστικού πλαισίου του «αισθητισμού», όπως αυτός έχει σε μεγάλο βαθμό καθιερωθεί, δηλαδή ως απόλυτη «λατρεία του ωραίου». Πράγματι η λειτουργία της μουσικής στο μυθιστόρημα αποδεικνύεται πολύ συνθετότερη εκείνης που της αναγνωρίζει ο Αθανασόπουλος ως «[ενός] από τα βασικά αιτήματα της αφήγησης του αισθητισμού» στο πλαίσιο της γενικής απόφασης του Pater ότι «ολόκληρη η τέχνη απόβλέπει σταθερά στο καθεστώς της μουσικής» (all art constantly aspires to the condition of music).³⁵¹ Καίριας σημασίας για την αποσαφήνιση του ρόλου της μουσικής στο μυθιστόρημα είναι η λειτουργία των μουσικών τίτλων των τεσσάρων κεφαλαίων του μυθιστορήματος («Triomfale», «Vibrato», «Fouetté» και «Marche funèbre»), που αποκαλύπτουν ένα είδος “μουσικής” δομής των *Σπασμένων Ψυχών*. Όπως θα επιχειρήσουμε να δείξουμε στη συνέχεια η μουσική αποτελεί (και) το όχημα για τη διαγραφή της αποτυχημένης πορείας του ήρωα προς την υπέρβαση της παρακμής ακολουθώντας τη νιτσεϊκή μεταφυσική θεωρία της μουσικής. Πρόκειται εν ολίγοις για ένα προγραμματικό μυθιστόρημα, που ωστόσο μας επιτρέπει την εξέταση και ερμηνεία της διακαλ-

350 Υπό αυτό το ερμηνευτικό πρίσμα δεν μπορούμε να υιοθετήσουμε ούτε τη θέση της Καστρινάκη, η οποία διακρίνει στις *Σπασμένες Ψυχές* μια «αντίφαση», που φανερώνεται στην «αμφιταλάντευση» του συγγραφέα αλλά και του ήρωα Ορέστη μεταξύ των δύο αντιθετικών τάσεων του «αισθητισμού» και του «διδασκτισμού». Η νιτσεϊκή κριτική της Παρακμής που την περίοδο αυτή απασχολεί έντονα τον Καζαντζάκη αποσαφηνίζει πλήρως ότι μπορεί να εμφανίζεται ως «αμφιταλάντευση». Βλ. Καστρινάκη, 1998.

351 Pater, 1901, 135.

λιτεχνικής όψης που αυτό παρουσιάζει ως αναπόσπαστου μέρους του καζαντζακικού προγράμματος. Σε αυτά τα συμφραζόμενα θα πρέπει να σημειώσουμε υιοθετώντας την παρατήρηση της Κατσιγιάννη πως στο μυθιστόρημα εντοπίζονται «σημάδια μιας αναζήτησης του συγγραφέα για την αναγέννηση του πεζογραφικού ύφους» (Κατσιγιάννη, 2009, 143).³⁵² Είναι αξιοσημείωτο το γεγονός πως η πορεία του Ορέστη καθώς και των δύο άλλων βασικών ηρώων, της Χρυσούλας και του Γοργία, παρουσιάζεται μέσω της εναλλαγής τριτοπρόσωπης και πρωτοπρόσωπης αφήγησης, που αποδίδει σε μορφή εσωτερικού μονολόγου τις ενδόμυχες σκέψεις τους. Κυρίως όμως το μυθιστόρημα παρουσιάζει μian ορισμένη αισθητική συγγένεια με το μικτό υφολογικό πρότυπο της λογοτεχνικής Παρακμής στον βαθμό που η αφήγηση είναι «διάστικτη από άσματα, έμμετρα ή πεζολυρικά και από εξηρμένους διαλόγους» (Κατσιγιάννη, 2009, 141). Με τον τρόπο αυτό οι *Σπασμένες Ψυχές* είναι ένα “μυθιστόρημα της Παρακμής” και ταυτόχρονα ένα “παρακμιακό μυθιστόρημα”, εφόσον σε αυτό συνυπάρχουν η ρητορική και το “ύφος της Παρακμής”.

Σε αυτήν την κατεύθυνση διαφωτιστικά λειτουργεί η συνομιλία του Καζαντζάκη με δύο ιταλικά διακείμενα: το *Il fuoco* και το *Trionfo della morte* του D’Annunzio. Το πρώιμο έργο του Καζαντζάκη αποκαλύπτει μια διαφορετική πτυχή της ελληνικής υποδοχής του έργου του Ιταλού συγγραφέα. Ενώ ο Επισκοπόπουλος, όπως διαπιστώσαμε, έμεινε προσκολλημένος στον ηδονιστή D’Annunzio των μυθιστορημάτων της αισθησιακής απόλαυσης επιχειρώντας την ανανέωση του μυθιστορηματος μέσω της υιοθέτησης του «ύφους της Παρακμής» και τη δημιουργία ενός έργου «καλλονής και ποιήσεως», ο Καζαντζάκης επικεντρώθηκε σε μian άλλη παράμετρο του αισθητικού προγράμματος του D’Annunzio, που έθιξε ο Νιρβάνας στο άρθρο με το οποίο εισήγαγε τη νιτσεική φιλοσοφία στην Ελλάδα: «τον τύπο του υπερανθρώπου, τον οποίον και ο Γαβριήλ Δ’Ανούτσιο, στον πρόλογο του *Θριάμβου του Θανάτου*, τον επικαλείται σαν ένα όραμα του μέλλοντος» (Νιρβάνας, 1968 [1899], 165).

Η επιρροή του επίσης νιτσειστή αλλά ταυτόχρονα, όπως γνωρίζουμε, και βαγκνεριστή D’Annunzio, εντοπίζεται κατ’ αρχάς πίσω από την καζαντζακική σύλληψη της μυθιστορηματικής τριλογίας. Ως γνωστόν ο εξαιρετικά φιλόδοξος D’Annunzio επιχείρησε να γράψει τρεις τριλογίες μυθιστορημάτων, εκ των οποίων κατόρθωσε ωστόσο να ολοκληρώσει μόνο την πρώτη, την τριλογία «του ρόδου», η οποία αποτελείται από το *Il piacere* (1889), το *L’innocente* (1892), και το γνωστό μας *Trionfo della morte* (1894). Ο Καζαντζάκης φαίνεται ωστόσο πως είχε κυρίως ως πρότυπο και την τρίτη

352 Βλ. και τα επτά πεζά ποιήματα του Καζαντζάκη που δημοσιεύονται την ίδια περίοδο στην *Πινακοθήκη* και τα *Παναθήναια*. Αναδημοσιεύθηκαν στη *Νέα Εστία*, 744 (1.7.1958), 1021-1025 και 745 (15.7.1958), 75-79.

κατά σειρά τριλογία, που ο D'Annunzio θα ονόμαζε «Μυθιστορήματα του Ροδιού» και θα πραγματεύονταν «τη θριαμβευτική επιβεβαίωση του εγώ» όντας «μυθιστορήματα της αναγέννησης επιζητώντας τις υποσχέσεις της αιωνιότητας».³⁵³ Η τριλογία αυτή, όπως και εκείνη του Καζαντζάκη, έμεινε τελικά προγραμματική υπόσχεση με μοναδικό ολοκληρωμένο μέρος το πρώτο: το *Il Fuoco*.³⁵⁴ Η ανάγνωση του επεξηγηματικού των προθέσεων του Καζαντζάκη σημειώματος στον *Νουμά* δημιουργεί τη βεβαιότητα πως η πρόθεση του Έλληνα συγγραφέα να γράψει μια ανάλογης θεματικής τριλογία πηγάζει κυρίως από τον D'Annunzio. Στο *Il Fuoco* άλλωστε αποτυπώνεται εμφανέστατα η κατά D'Annunzio εντελώς ιδιόμορφη διαλεκτική σχέση Παρακμής και υπερανθρωπισμού,³⁵⁵ η οποία απασχόλησε και τον Καζαντζάκη στο πρώιμο μυθιστόρημά του. Υπό το πρίσμα αυτής της θεώρησης, η σχέση του καζαντζακικού μυθιστορήματος με το πράγματι «προκλητικό για το νεαρό συγγραφέα ιταλικό διακείμενο», που επισημαίνει – μάλλον πρώτη – η Κατσιγιάννη, χωρίς ωστόσο να λαμβάνει υπόψη της το πρόγραμμα της τριλογίας, ξεπερνά κατά την κρίση μας κατά πολύ το επίπεδο μιας απλής διακειμενικής σχέσης, όπου θα εντοπίζαμε τις κοινές μουσικές αναφορές ή ακόμα και τα κοινά αυτοβιογραφικά στοιχεία των δύο συγγραφέων.³⁵⁶

Σε αντίθεση με το ιταλικό διακείμενο αντί για την πόλη-σύμβολο της Παρακμής και τόπο θανάτου του Wagner, τη Βενετία, ο Καζαντζάκης επιλέγει ως τόπο δράσης των παρακμιακών ηρώων του το Παρίσι του “Liberté, Egalité, Fraternité”, την πόλη δηλαδή που, κατά τον ίδιο, την εποχή αυτή του *fin de siècle* ενσαρκώνει, φιλοξενεί και προάγει όλα τα στοιχεία του “άρρωστου” δυτικού πολιτισμού: «Μέσα στη σημερινή, εκφυλισμένη Γαλλία, που μοιραία ακολουθεί τον φυσικόν νόμον του θανάτου [...] Όλα εδώ έχουνε τη φθισικιά, αριστοκρατική χάρη των μαραιομένων οργανισμών» (Καζαντζάκης, 1958 [1908.1], 1284). Στο σημείο αυτό εντοπίζεται κατά την κρίση μας η επιρροή του D'Annunzio. Αντίθετα απ' ό,τι πρέσβευε ο ύστερος Nietzsche και σύμφωνα με την αισθητική και ιδεολογική αντίληψη του D'Annunzio, ο Wagner ενσαρκώνει για τον νεαρό Καζαντζάκη, «το δυναμικό πρότυπο του περήφανου αρσενικού ήρωα, βγαλμένου μέσα από τον ιδεατό κόσμο μιας μυθολογικής κληρονομιάς, ένα είδος ηρωικού αρχετύπου [...]» (Γλυτζουρή, 2009, 44). Αυτό το είδος του «ηρωολατρικού βαγκνερισμού» κατά την εύστοχη διατύπωση του Γλυτζουρή που καθορίζει (και) τη μουσική διακαλλιτεχνική αντίληψη του Καζαντζάκη αποτυπώνεται ευδιάκριτα

353 Σύμφωνα με: Adams, 1968, 260.

354 Τα άλλα δύο ανολοκλήρωτα μυθιστορήματα θα έφεραν του τίτλους *La vittoria dell' uomo* και *Trionfo della vita*.

355 Βλ. σχετικά: Korpen, 1973, 198, σπ. 88 και ιδιαίτερα 237 κ.εξ.

356 Βλ. Κατσιγιάννη, 2009.

στο ακόλουθο απόσπασμα από το άρθρο-ανταπόκριση του νεαρού συγγραφέα που δημοσιεύθηκε στο *Νέον Άστυ* το 1908:

Ο Δημιουργός ο Βάρβαρος και πρωτόγονος, όπως είναι όλοι οι Δημιουργοί δεν είναι δυνατόν να γεννηθεί πλειά εδώ στη Γαλλία. Ένας Βάγνερ μόνο στην χώρα των ατίθασων δυνάμεων μπορούσε να γεννηθεί και να κλείσει μέσα του όλες τις πνοές των βουνών και όλα τα δάση και όλες τις αφρισμένες ορμές της θάλασσας και να τις χύσει στην μπρούτζινη μήτρα των ήχων. Εδώ ένας Κλώντ Ντεμπυσή παίρνει με γαλατικώτατη ευγένεια από τα χέρια τον Πελέας και τη Μελιζάντ του Μαίτερλιγκ και με χίλιους ακκισμούς και με χίλια καμώματα τους οδηγεί στα βασίλεια της Μουσικής, κι αν κάποτε σε μερικά μοτίβα του έχει κάποιον ορμή, μέσα τους νοιώθεις ευτύς το θανατηφόρο χαμόγελο της λεπτότατης ειρωνείας και της μάταιας αντίδρασης στο Πεπρωμένον. (Καζαντζάκης, 1958 [1908], 1284)

Ό,τι κυρίως ενδιαφέρει εδώ είναι λιγότερο η ούτως ή άλλως υποτονική σχέση του Καζαντζάκη με τον Wagner και περισσότερο τα χαρακτηριστικά εκείνα που ο νεαρός συγγραφέας εντοπίζει στη βαγκνερική μουσική και βρίσκονται σε ανταπόκριση με το καρλαϊλικό ρομαντικό ηρωολατρικό ιδεώδες που την εποχή εκείνη συγκροτείται στη σκέψη του. Τα χαρακτηριστικά αυτά μπορούν να συνοψιστούν στη χρήση της λέξης «ορμή», που διακρίνει τη βαγκνερική τέχνη και αντίστοιχα απουσιάζει από τον Debussy και το συμβολιστικό δράμα του Maeterlinck. Η «ορμή» της βαγκνερικής μουσικής ανταποκρινόταν ωστόσο ταυτόχρονα και σε μια ακόμη πτυχή της ιδιόμορφης καζαντζακικής ηρωολατρίας. Υπό το πρίσμα του «ηρωϊκού πεσιμισμού» περισσότερο διαφωτιστική είναι η ακόλουθη κρίση του Καζαντζάκη, όπως αποτυπώνεται την ίδια περίοδο στη διατριβή του: η βαγκνερική μουσική «υπό εξωτερικόν μεγαλόπνοον και πρωτόγονου ορμής, περικλείει ό,τι νευροπαθές και υστερικό και παρηκμασμένον κατέχει η νεωτέρα ψυχή» (Καζαντζάκης, 1959 [1909], 42-43). Έχει σημασία να τονίσουμε εδώ πως στην παραπάνω φράση δεν αποτυπώνονται οι λόγοι μόνο της ύστερης νιτσεικής καταδίκης της βαγκνερικής τέχνης αλλά και της αποδοχής της από τον D'Annunzio. Όπως ήδη γνωρίζουμε, ο Ιταλός, αν και ένθερμος υποστηρικτής της ιδέας του Υπερανθρώπου, δεν συντάχθηκε στο πλευρό του Nietzsche, όταν ο τελευταίος αποκήρυξε τη βαγκνερική τέχνη. Αντίθετα την υπερασπίστηκε, ακριβώς επειδή εξέφρασε το πνεύμα της εποχής. Ανάλογα θα μπορούσαμε να υποθέσουμε πως το ηρωολατρικό βαγκνερικό

ιδεώδες του Καζαντζάκη βρίσκεται, όπως και εκείνο του D'Annunzio, εντός του πεδίου της Παρακμής.

Με βάση τα παραπάνω μπορούμε να αντιληφθούμε τη λειτουργία που επιτελεί η παρακειμενική θεματοποίηση της μουσικής στους τίτλους των τεσσάρων μερών του μυθιστορήματος δημιουργώντας ταυτόχρονα την υπόνοια μιας “μουσικοποιητικής” βούλησης εκ μέρους του Καζαντζάκη όσον αφορά τη δομή του μυθιστορήματος. Οι μουσικοί όροι «Triumfale», «Vibrato», «Fouetté» και «Marche funèbre», με τους οποίους ο Καζαντζάκης τιτλοφορεί τα κεφάλαια του μυθιστορήματος, στοχεύουν κατ’ αρχάς στην υπόδειξη της εκάστοτε συναισθηματικής κατάστασης, στην οποία περιέρχεται ο κεντρικός ήρωας Ορέστης καθώς ξετυλίγεται η ιστορία του. Οι διαφορετικοί μουσικοί όροι ανταποκρίνονται κατ’ αυτόν τον τρόπο στις συναισθηματικές εναλλαγές και εσωτερικές διεργασίες του ήρωα αλλά και στην εξέλιξη της πλοκής. Βάσει των παραπάνω διαπιστώσεων διατηρεί κατ’ αρχάς την εγκυρότητά της η παρατήρηση του Αθανασόπουλου, πως «η ανάπτυξη της πλοκής είναι μουσική, επειδή η δράση ουσιαστικά ανάγεται στις μεταπτώσεις-τροπές του ψυχισμού του πρωταγωνιστή, ενώ αυτές οι τροπές αποδίδονται ως μια συναισθηματική κλίμακα» (Αθανασόπουλος, 2007, 35).³⁵⁷

Υπό το πρίσμα όμως του ερμηνευτικού πλαισίου που προσφέρει η αντιπαράθεση του Καζαντζάκη με την προβληματική της Παρακμής, οι μουσικοί όροι δηλωτικοί διαφορών ρυθμών και τόνων επενδύουν μεταφορικά την καταστρεπτική πορεία του κεντρικού ήρωα, που επιθύμησε να πραγματώσει το νιτσεικό ιδανικό του Υπερανθρώπου αλλά όντας αδύναμος γνώρισε τη συντριβή. Στη “μουσική” δομή του μυθιστορήματος θα μπορούσαμε ακολουθώντας, κατά την κρίση μας, να αναγνωρίσουμε τη συνομιλία με τη νιτσεική “μουσική λογική” και ειδικότερα την καίρια λειτουργία, που καταλαμβάνει η έννοια του ρυθμού στη νιτσεική μεταφυσική της μουσικής, όπως την περιγράφει ο Gillespie:

357 Η Κατσιγιάννη επίσης ορμώμενη από τη “μουσική” δομή του μυθιστορήματος επιχείρησε να τεκμηριώσει τη διακαλλιτεχνική σχέση των Σπασμένων Ψυχών με τον βαγκνερισμό «στην ανάπτυξη συμπλεκόμενων ή αντικρουόμενων leitmotiv», όπως «ο ύπνος, το όνειρο, η επιθυμία, η βούληση, η μοναξιά, ο έρωτας...» (Κατσιγιάννη, 2009, 143). Ωστόσο τα στοιχεία που η Κατσιγιάννη αποκαλεί «leitmotiv» δεν αποτελούν τίποτε άλλο παρά γενικά, κεντρικά θέματα του μυθιστορήματος και ως εκ τούτου δεν μπορούν να χρησιμεύσουν ως τεκμήρια της βαγκνερικής διακαλλιτεχνικής όψης των Σπασμένων Ψυχών. Άλλωστε το leitmotiv λαμβάνει μια πολύ συγκεκριμένη μορφή: ως μια μελωδική φράση που συνοδεύει κάθε φορά την εμφάνιση ενός συγκεκριμένου ήρωα στη σκηνή επιτελεί μια πολύ συγκεκριμένη λειτουργία στο βαγκνερικό δράμα, η οποία το διαφοροποιεί από ό,τι αποκαλείται “μοτίβο” στα λογοτεχνικά συμφραζόμενα.

Η μουσική με την γενικότερη σημασία του όρου είναι για τον Nietzsche μελωδία, η ρυθμική ανάπτυξη της μελωδίας (Harmoniefolge), από τη συμφωνία στην παραφωνία και πίσω στη συμφωνία. Ο ρυθμός διαμορφώνει τον χρόνο οροθετώντας χρονικές περιόδους. [...] Ο ρυθμός διαρρηγνύει την αδιαφοροποίητη ροή του γίνεσθαι σε κανονικά διαστήματα. Δημιουργεί και ελέγχει τον χρόνο και θέτει το μέτρο της ζωής [...].

Ο ρυθμός είναι η πειθαρχία που δημιουργεί τον αρμονικό άνθρωπο [...] Η μελωδία με τον ρυθμικό προσδιορισμό του χρόνου αποσκοπεί στον μετασχηματισμό της παραφωνίας σε συμφωνία, των αντιφάσεων σε αρμονία. Αυτός ο σκοπός ερείδεται στην ιδέα ότι το χάος του γίνεσθαι είναι κατ' ουσίαν αντίθεση ή διαφορά. Η αδύναμη βούληση είναι ανίκανη να κυριαρχήσει σε αυτές τις διαφορές. Ο κόσμος εμφανίζεται ως αντίφαση ή αντινομία, μια τραγωδία στην οποία η κάθαρση θα επέλθει από κάποια πράξη ελέους. Έτσι οδηγείται σε μια μηδενιστική απελπισία και επιδιώκει είτε παθητικά να αρνηθεί τον εαυτό της είτε ενεργητικά να αρνηθεί τον κόσμο. Η ισχυρή βούληση, αντιθέτως, μεταμορφώνει το χάος και την αντίφαση της ύπαρξης σε μια νέα αρμονία. [...]

Η μουσική που ο Nietzsche επιδιώκει να δημιουργηθεί [...] κυριαρχεί πάνω στο χάος με μελωδίες οι οποίες προχωρούν από την παραφωνία στην αρμονία. [...] Δεν επιδιώκει να προκαλέσει πάθη και πόθους που δεν μπορεί να κατευθύνει, αλλά να δημιουργήσει την τελειότητα ως μια λύση των αντιφάσεων, των αλληλοσυγκρουόμενων παθών και επιθυμιών [...]

Οι άνθρωποι εκ φύσεως διακατέχονται από πολλαπλά, αντιθετικά πάθη. Η μουσική διευθετεί αυτά τα πάθη ώστε να δημιουργούν κάποιο τρόπο ζωής στον οποίο όλα τα πάθη κατευθύνονται σε έναν και μόνο σκοπό. Η μουσική το επιτυγχάνει αυτό καθιδρύνοντας μια σειραϊκή τάξη που εναρμονίζει την κακοφωνία των παθών μέσα σε μια ωραία μελωδία. [...] Ο ρυθμικός μετασχηματισμός των παθών υπό την ηγεμονία κάποιου συγκεκριμένου πάθους δημιουργεί έτσι ένα αρμονικό όλον. Άρα η βούληση ως μουσική μεταμορφώνεται σε ολότητα. (Gillespie, 2001, 397-401)

Η “λύση” αυτή που οδηγεί στην τελική μεταμόρφωση της βούλησης σε «ολότητα» είναι εφικτή, σύμφωνα με τον Nietzsche, μόνο για τους εν δυνάμει Υπερανθρώπους, δηλαδή μόνο για εκείνους που είναι αρκετά υγιείς, ώστε να επιβιώσουν της τρομακτικής δύ-

ναμης της μουσικής. Για τους εκθηλυσμένους παρακμιακούς ήρωες όπως ο Ορέστης ή ο αυτόχειρας Giogio Aurisra η διαδικασία της ανάρρωσης είναι τοξική, καθώς αυτοί παρασύρονται από τη δύναμη της μουσικής, η οποία προκαλεί στον αδύναμο ψυχισμό τους ακόμα μεγαλύτερα πάθη αντί να κατευνάσει τα ήδη υπάρχοντα. Για τον Καζαντζάκη όμως η επίτευξη της αρμονίας στο τελευταίο μέρος της τριλογίας θα επέλθει «ωραία και σεμνά», σε «μια ωραία ελληνική αρμονία», μέσω της περήφανης, ηρωικής αποδοχής του πεπρωμένου της μηδενιστικής Παρακμής, δηλαδή μέσω του «ανέλπιδου ηρωισμού» που χαρακτηρίζει το δόγμα του ηρωικού πεσιμισμού.³⁵⁸

Στο πλαίσιο της μουσικολογοτεχνικής διακαλλιτεχνικότητας και της αναζήτησης των λειτουργιών που επιτελούν οι μουσικές αναφορές στο μυθιστόρημα, καίριας σημασίας είναι επομένως η λειτουργία της έννοιας του “ρυθμού”, η οποία ξεπερνά τα στενά όρια της απλής μεταφορικής επένδυσης της συναισθηματικής κατάστασης του ήρωα και συναντά τη σύνθετη ντισεϊκή μεταφυσική της μουσικής, που με τη σειρά της διαπλέκεται με το καζαντζακικό ιδανικό του ηρωικού πεσιμισμού. Ακολούθως οι παρακειμενικές θεματοποιήσεις της μουσικής, δηλαδή οι μουσικοί τίτλοι των τεσσάρων κεφαλαίων, αποτελούν και εδώ τμήμα ενός ευρύτερου ποιητολογικού σχεδίου συνδιαμορφώνοντας τη “βαθεία δομή” του μυθιστορημάτων και λειτουργώντας ταυτόχρονα ως χρήσιμα ερμηνευτικά κλειδιά.

Triomfale

Στο παράδειγμα του Stelio Effrena, του ήρωα του D' Annunzio στο *Il Fuoco*, ο καζαντζακικός Ορέστης Αστεριάδης εκφωνεί στην αρχή του μυθιστορημάτων έναν φλογερό λόγο, όπου εκθέτει το όραμά του για την αναγέννηση του Ελληνισμού μέσω της κήρυξης μιας «μεγάλης πνευματικής Επανάστασης». Ο λόγος εκφωνείται συμβολικά μπροστά στο μνήμα του Κοραή επ' ευκαιρία της εθνικής επετείου της 25^{ης} Μαρτίου ενώ το κοινό του Ορέστη αποτελείται από Έλληνες φοιτητές του Παρισιού.³⁵⁹ Η

358 Βλ. Γλυτζουρή, 2009, 356.

359 Η συγκεκριμένη τελετή που περιγράφεται στην αρχή του μυθιστορημάτων βασίζεται πάντως σε πραγματικά γεγονότα της ζωής των Ελλήνων φοιτητών, όπως μπορούμε να συμπεράνουμε από το ακόλουθο απόσπασμα από το την επιστολή του Καζαντζάκη στο *Νέον Άστυ*: «Διαλέξεις άρχισαν να διοργανίζονται προς τον σκοπόν τούτον – να μη γυρίζουν πλειά αερολόγοι σοσιαλιστές ή κοσμοπολίτες στην Πατρίδα, μα νέοι που έμαθαν εκεί πέρα στην ξενητεία πόσο άγρια είναι η πάλη της ζωής και πόσο είναι ανάγκη να εργαστούμε, καθέννας όσο μπορεί, για να μην προφέρουν πλεια με τόση ειρωνεία οι ξένοι το όνομα της Ελλάδος. Και είναι χαρακτηριστικό της καταστάσεως των πνευμάτων των Ελλήνων σπουδαστών εδώ, το ότι μεθαύριο στις 25 Μαρτίου, ο αντιπρόσωπός τους κ. Σωκρ. Οικονόμου που θα μας ομιλήσει στο μνημόσυνο του Κοραή δεν θα μας πη πλεια τα τετριμμένα και φανφαρόνικα στολίδια των ρητόρων μας, τα τρόπαια των Μαραθωνομάχων και των Σαλαμινομάχων, θ' αφήσει το παρελθόν σαπημένο να κείτεται στο χρώμα και θα πη την φοβεράν κρίσιν που διέρχεται ο Ελληνισμός τώρα, και

επιλογή του τόπου απηχεί ταυτόχρονα τη σύμπλευση του ήρωα με το πνεύμα του Διαφωτισμού:

Ω! πόσο ένοιωθε τα εικοσιπέντε του τα χρόνια ν' ανάφτουσε μέσα στο αίμα του τις μεγάλες τρωικές πυρκαγιές της νιότης! Μεθησμένος από το αψύ κρασί της Επιστήμης, αναθρεμμένος μέσα στο ζεστό, το απάνεμο πατρικό σπίτι, ανεμόχτισε στο νου του ένα συννεφόκοσμο δικό του ως Δον Κιχώτης, όχι με χάρτινες περικεφαλαίες στον Αχαμνόοντα καβάλα, μα με ιδέες μεγάλες και τρανές απάνω στο κεφάλι ξεκίνησε καβάλα στη νεφροτοσακίστρα Χίμαιρα να κονταροχτυπηθεί με τη ζωή. Μακριά τώρα και τρία χρόνια από τους γονέους του, στο Παρίσι, μελετούσε μερονυχτίς να γράψει την εναίσιμη διατριβή του για εξετάσεις. Την «Καινή Διαθήκη», ως θα την ονόμαζε, και όπου με βάσεις καινούργιες τελείως επιστημονικές θα κήρυχνε καινούργια θρησκεία και ηθική. [...] Κ' ήρθε σήμερα, κατέβηκε από το γραφείο του προς τους νέους συμπατριώτες του, [...] ήρθε να τους μαζέψει γύρω του και να τους ανοίξει την καρδιά του και τον πυρετό της σκέψης του και να τους απλώσει το χέρι να σμίξουνε όλοι μαζί και να ξεκινήσουν αδερφώμενοι για κάποιο αψηλότερο κι ευγενικώτερο ιδανικό, (*Σπασμένες Ψυχές*, 50)

Ο νεαρός φοιτητής επιδίδεται στη συγγραφή της διδακτορικής διατριβής του με τον χαρακτηριστικό τίτλο «Καινή Διαθήκη», όπου ως άλλος Nietzsche σκοπεύει να διακηρύξει την εγκαθίδρυση μιας «νέας Θρησκείας», που φυσικά δεν θα έχει καμία σχέση με τον Χριστιανισμό και τις αξίες του. Τις βασικές αρχές της κοσμοθεωρίας του αυτής επιχειρεί να μεταφέρει στους συμπατριώτες και συμφοιτητές του μέσω του λόγου του:

Η παιδικήσια και μωρόπιστη ηλικία του ανθρώπου πέρασε πια για πάντα. Ο άνθρωπος, θρεμμένος τώρα με τους θαματοουργούς καρπούς της γνώσης του καλού και του πονηρού [...] άπλωσε ανίερα και δυνατά τα χέρια του απάνω στη θρησκεία, την άγγιξε κ' είδε, είναι σκιάχτρο με ανοιγμένα τα χέρια, που υψώνεται στα περιβόλια της ζωής για τ' ανήξερα και φοβητσιάρικα πουλιά. (*Σπασμένες Ψυχές*, 54)

Τα ερείπια της θρησκείας, της παραδεγμένης ηθικής, των κοινωνικών συνθηκών, είναι μολεμένα και μiasματικά, γεμάτα από τα μικρόβια της

θα υποδείξει πως καθένας μας μπορεί μέσα στον κύκλο της ενεργείας του να κάμη καλό στη φυλή» (Καζαντζάκης, 1958 [1908]).

αμάθειας και της διαφθοράς, και πρέπει να καθαριστούν από αυτά τέλεια οι ψυχές και νά' ρθει η Επιστήμη να θέσει θεμέλια με καινούργια υλικά. (αυτ., 57)

Ήσυχα ήσυχα ο Ορέστης εξακολουθούσε: «Κι ακόμα η καινούργια θρησκεία μας μαθαίνει να μη θυμώνουμε για την ανηθικότητα και την κακία και την ασκήμια που παραμορφώνουν τις ψυχές των σημερινών ανθρώπων. Κ' οι ατέλειες αυτές είναι εφαρμογή του μεγάλου νόμου του Ξετυλιγμού. Κ' οι ατέλειες αυτές είναι αρμονία. *Natura saltus non facit* (αυτ., 60).

Ο Ορέστης, που εκλαμβάνει την κατάσταση της σύγχρονης εποχής ως μεταβατική και ελπίζει στην αυγή ενός νέου κόσμου, εμφανίζεται επομένως στις πρώτες σελίδες του μυθιστορήματος ως ένας “αισιόδοξος Μηδενιστής” ενσαρκώνοντας στο πρώτο αυτό μέρος του μυθιστορήματος το ηρωικό πρότυπο που γοήτευσε τον νεαρό Καζαντζάκη στα χρόνια της πνευματικής του διαμόρφωσης. Ο “θριαμβευτικός” ρυθμός που διέπει τον ψυχισμό του Ορέστη και τις ιδέες, που επιχειρεί να μεταδώσει, συνοδεύεται από τον επιθετικό προσδιορισμό «βαγνέριος», που σε συνάρτηση με το καζαντζακικό ηρωολατρικό ιδεώδες αποδίδει τον ρυθμό του «πορφυρώτατου και σκληρότατου ύμνου της Ζωής»:

Ένας ύμνος κόκκινος, από αράθυμους και άτσαλους οργανισμούς, ανέβαινε από τα εφηβικά κορμιά τους με βαγνέριο κουρσάρικο ρυθμό, πνίγοντας καταφρονετικά κι απόκοτα μέσα στα μπρούτζινά του χέρια την αιώνια κλαψιάρικη μπαλάντα του δειλινού. «Είμαστε νέοι και δυνατοί και δε φοβούμαστε την αρρώστεια και δε φοβούμαστε το Χάρο! Είμαστε ανώτεροι από τις χαρές, ανώτεροι κι από τις πίκρες! Δεν έχομε ανάγκη από θρησκείες και παρηγορίες εμείς! Είμαστε νέοι και δυνατοί και σπούμε ανάμεσα στα δυο μας τα δάχτυλα το κάθε ακκουμπιστήρι που έχουνε τα γέρικά κουφάρια κ' οι μαραζιάρικες καρδιές! (Σπασμένες Ψυχές, 94-95)

Όμως η θεωρία του Ορέστη είναι στην ουσία, εκτός πραγματικότητας, είναι «δογκιχώτικη». Όπως καθίσταται εμφανές στα παραπάνω αποσπάσματα, ο Καζαντζάκης τοποθετεί στο νου και το στόμα του Ορέστη όλες εκείνες τις ιδέες που για τον ίδιο συνθέτουν την εποχή αυτή μια παραπλανητική θεωρία: «ιδέες ωραίες μέσα στα βιβλία, κωμικές μέσα στη ζωή». Ο οραματιστής Ορέστης δηλώνοντας πίστη στην εξελικτική

θεωρία του Δαρβίνου και στο δόγμα πως «η φύση δεν κάνει άλματα» βρίσκεται σε πλάνη βλέποντας «όλα τα όμορφα πράματα που δεν υπάρχουν» (*Σπασμένες Ψυχές*, 55). Άλλωστε ο Καζαντζάκης είχε εκδηλώσει ρητά τη δυσπιστία του στον επιστημονισμό γενικότερα καθώς και στη δαρβινική θεωρία ειδικότερα, αφού η τελευταία, όπως διαβάζουμε στη διατριβή του νεαρού συγγραφέα, «ενεφανίσθη ως απάντησις εις τας αγωνιώδεις ερωτήσεις, ας αείποτε αποτίνει προς το Άγνωστον η ανθρωπότης, εματαίωσε τας ελπίδας» (*αυτ.*, 38).³⁶⁰

Ήδη στο “θριαμβευτικό” πρώτο μέρος του μυθιστορήματος κάνουν την εμφάνισή τους τα στοιχεία εκείνα που μας προετοιμάζουν για την τελική συντριβή του κεντρικού ήρωα. Αντίθετα με το παράδειγμα του Δ’Annunzio οι ιδέες του Ορέστη αλλά και ο ίδιος χλευάζονται από τους συμφοιτητές του, που, σε αντίθεση με τον κεντρικό ήρωα του μυθιστορήματος, «παίρνουν την ζωή στενά και πρόστυχα», όπως εξηγεί ο Καζαντζάκης στο σχολιαστικό σημείωμα του *Νούμα*.³⁶¹ Συνεπώς από τις πρώτες σελίδες του πρώτου κεφαλαίου ο “θριαμβευτικός” ρυθμός μπορεί να εκληφθεί μόνο ως ειρωνεία, αφού είναι εκ διαμέτρου αντίθετος με την αρνητική υποδοχή των ιδεών του Ορέστη και την οδύνη, το θυμό και τη μελαγχολία που του προκαλεί το εχθρικό περιβάλλον.

Σε πλήρη αρμονία με την ατμόσφαιρα της Παρακμής που αποτυπώνεται στο πρώτο κεφάλαιο του μυθιστορήματος σκιαγραφείται ο χαρακτήρας της Χρυσούλας, που εμφανίζεται ως η ελληνική εκδοχή της ηρωίδας του Δ’Annunzio, Foscarina: υποτακτική, ταπεινή, «σκλάβη της Καλοσύνης και της Αγάπης». Στον αντίποδα της Χρυσούλας, αλλά στο ίδιο πλαίσιο, εντάσσεται και η εμφάνισή της τυπικής φιγούρας της παρακμιακής λογοτεχνίας, αυτής της μοιραίας γυναίκας που στο μυθιστόρημα του Καζαντζάκη ονομάζεται Νόρα, και θα αποτελέσει έναν από τους οδηγούς του Ορέστη στο δρόμο προς την τελική συντριβή. Η Νόρα αποτελεί ενσάρκωση της απελευθερωμένης γυναίκας της εποχής, που καταδικάζει ο Καζαντζάκης στις ανταποκρίσεις του:³⁶²

360 Ο Καζαντζάκης pláθοντας έναν παρακμιακό ήρωα πιστό της επιστήμης και του δαρβινισμού μεταφέρει στο μυθιστόρημα το δικό του προσωπικό αδιέξοδο ύστερα από την αποκήρυξη του επιστημονικού πνεύματος, που, ωστόσο, τον είχε γοητεύσει αρκετά στα πρώτα χρόνια της πνευματικής του διαμόρφωσης. Βλ Γλυτζουρή, 2009, 161 κ. εξ.

361 «Αυτοί κανένα μέσα τους φετρούγισμα δεν νιώθουν, καμιά φιλοδοξία, κανένα όνειρο ευγενικό. Ή σέρνονται στα Πανεπιστήμια και προσπαθούν να γίνουν γιατροί ή δικηγόροι με το ιδανικό να βγάλουν το ψωμί τους - ιδανικό φριχτό για ένα νέο - ή πηγαίνονται στα καφενεία, κνηγούνε γυναίκες, διαβάζουν εφημερίδες, κρατούν το μαντολίνο τους από την Πατρίδα και τραγουδούν την Αντριάνα και χορεύουν τον Καλαματιανό» (*Σπασμένες Ψυχές*, 306).

362 Ένα ακόμη πρότυπο απελευθερωμένης γυναίκας που ο Καζαντζάκης απορρίπτει παρακμιακό είναι και της «λόγιας γυναίκας: «Πόσες δεν είναι τέτοιες στο Παρίσι! Έχασαν όλα τα όπλα με τα οποία μπορούσαν να νικήσουν στη ζωή - την ωμορφιά, τη ντροπή, τη δειλία, την ελπίδα να γίνουν μητέρες. Προσπαθούν να μιμηθούν τους άντρες και προξενούν πόνο σε κάθε άνθρωπο που τις βλέπει κι ήλιζεν ακόμη στην ευτυχία. Μια από τις μεγαλύτερες καταστροφές που επέφεραν οι ολέθριες οικονομικές ανάγκες της σημερινής ζωής είναι και η μεταβολή αυτή στο πρώην ‘ωραίο φύλο’». (Καζαντζάκης, 1958 [1907], 1215)

Κι ο Ορέστης μπήκε λίγο μπροστά και πολεμούσε να ησυχάσει, να συνεφέρει, να ταχτοποιήσει τις σκέψεις του – την απογοήτευση και το θυμό, την επιθυμία και τ' όνειρο. Μα τ' ακροδάχτυλά του τρέμανε από το άγγιγμα της γυναίκας. Ω! τι δυνατό γιατρικό αλησμονιάς και τι ξέσπασμα και τι ξεφάντωμα μνηστηριακό το κορμί της Νόρας! Μόνο στην τρικυμία της σάρκας θα βρει τη γαλήνη του νου. Και θα ρηχτεί όλος με κλειστά τα μάτια, με το κεφάλι μπροστά – έτσι ρήχνονται οι βουτηχτάδες στη θάλασσα -, για να ξεχάσει ... για να ξεχάσει ... (Σπασμένες Ψυχές, 85)

Ο Ορέστης επομένως ενώ έχει αντιληφθεί τον παρακμιακό χαρακτήρα της εποχής και έχει συνειδητοποιήσει την ανάγκη υπέρβασής της είναι απολύτως παραπλανημένος ως προς τις ιδέες που ενστερνίζεται και προβάλλει ως διέξοδο από την οδυνηρή κατάσταση. Άλλωστε εμφανίζεται ταυτόχρονα ως ένας τυπικός παρακμιακός ήρωας, εντελώς αδύναμος και απροετοίμαστος μπροστά στην προοπτική της ηδονικής σχέσης με τη “σατανική” μοιραία γυναίκα. Υπό αυτήν την έννοια ο Ορέστης, που όμως πληροφορούμαστε στο τέλος του μυθιστορήματος «δεν μπόρεσε την κρίσιμη στιγμή να κρατήσει αντρίκια το βάρος της Ιδέας και το βάρος της Σάρκας», είναι εξαρχής, χωρίς να το γνωρίζει, ακόμα ένας τραγικός ήρωας, όπως ο Οιδίπους που η δίψα του για τη γνώση τον οδηγεί, εν αγνοία του, στην καταστροφή. Ο «προγονόπληκτος» Γοργίας επιχειρεί μάταια να μεταφέρει τις ανησυχίες του στον Ορέστη:

Κάποτε, Ορέστη, μου φαίνεσαι και συ ένας Οιδίποδας ψυχικός. Ζητάς να μάθεις, να γνωρίσεις, μελετάς όλη μέρα, είσαι νευρικός κι ανήσυχος, σκοτώνεις μέσα σου τόσα ωραία πράγματα, ζητώντας να ξεσκεπάσεις μυστικά που, ποιος ξέρει, δεν επιτρέπεται να τ' αντικρύσουν του ανθρώπου τα μάτια ... Και φοβούμαι ... Φοβούμαι άμα τα δεις θα τυφλωθείς και θα πεθάνεις. (Σπασμένες Ψυχές, 91)

Η τραγικότητα της κατάστασής του εντείνεται από την πλασματική αίσθηση ανωτερότητας απέναντι στους παρακμιακούς τύπους ανθρώπων που τον πλαισιώνουν. Ο Ορέστης που «δίπλα στη Χρυσούλα και τον Γοργία, ένιωθε τον εαυτό του γίγαντα» (Σπασμένες Ψυχές, 92) αγνοεί τις προειδοποιήσεις και αποφασίζει να συνεχίσει τη συγγραφή της «Καινής Διαθήκης» και ταυτόχρονα τον αγώνα του για την εγκαθίδρυση της «νέας Θρησκείας»:

Όχι! Θα προχωρήσω μόνος μου! Έτσι γίνεται πάντα. Βρίζουν κ' ειρωνεύονται σε στην αρχή κ' ύστερα σιγά σιγά ο κύκλος ο φωτεινός γύρω από το μέτωπό σου πλαταίνει, γιγαντώνεται, χύνεται από τα πλάγια των βουνών και πλημμυρίζει του κάμπους. Το ξέρω και δε θα σπάσω εγώ. Θα εργασθώ, θ' αποτελειώσω την Καινή μου Διαθήκη και θα παλέψω και θα νικήσω! (*Σπασμένες Ψυχές*, 96).

Vibrato

Ο κλονισμός του ήρωα και ο εσωτερικός διχασμός που εξαρχής τον χαρακτήριζαν γίνονται εντονότεροι μετά την αρνητική υποδοχή των ιδεών του. Στο δεύτερο κεφάλαιο του μυθιστορήματος που φέρει τον τίτλο «Vibrato» κυρίαρχο θέμα αναδεικνύεται –σε αντιστοιχία με τον μουσικό όρο του τίτλου– η διαρκής ταλάντευση του Ορέστη μεταξύ της απόλυτης αφοσίωσης στην πραγμάτωση του φιλόδοξου σχεδίου της «Καινής Διαθήκης» και των ηδονικών απολαύσεων που ενσαρκώνει η Νόρα. Τον θριαμβευτικό τόνο που κυριαρχούσε στη σκέψη και τον ψυχισμό του Ορέστη διαδέχονται οι συναισθηματικές διακυμάνσεις που προκαλεί η ανάμνηση της απόρριψης από τους συμφοιτητές του:

Κι εγώ που νόμιζα πως θα 'σπερνα φουρτούνες στην ψυχή τους και θ' άναφτα πυρκαγιά το αίμα μέσα στα μπράτσα τους και θα 'ρχόντανε όλοι μαζί να θέσουμε τα θεμέλια μιας νέας ζωής, πιο όμορφης και πιο ευγενικιάς! Και τώρα; Κανένας από τους τόσους νέους δε βρέθηκε, κανένας δεν υψώθηκε από το σκλαβόψυχο πλήθος και να πει: - Έρχομαι εγώ μαζί σου! Θέλω να ζήσω όξω από τα κοπάδια κ' εγώ! [...] Κανένας! Όλοι υψώθηκαν κίτρινοι και φιδογλωσσάτοι και μου τσιρίζανε το φαρμάκι του φτόνου και της ειρωνείας και του περιπαιγμού! (*Σπασμένες Ψυχές*, 115)

Τώρα μάλιστα, ύστερα από το λόγο που έβγαλε στο νεκροταφείο Μονπαρνάς, η αγωνία μέσα του κ' η δυσαρμονία θεριέψανε. [...] Όλοι του ριχτήκανε ειρωνικοί κι ανήλεοι. Κι άρχισε η βεβαιότητα να κλονίζεται στο νου του Ορέστη. (*αυτ.*, 137)

Μου φαίνεται θα τρελλαθώ! Θα τρελλαθώ! Πνίγομαι! Όλα γύρω μου μισοτέλειωτα, σακάτικα. Νέοι μίξεροι και κιτρινιάρηδες με το μπαστούνάκι στο χέρι κυλιούνται από το ένα καφενείο στο άλλο και

το μέτωπό τους δεν τρίζει από τη θανάσιμη λαχτάρα της Δόξας και τα χέρια τους δε γαργαλιούνται από την ανάγκη της δημιουργίας. Κ' είδατε; τους είδατε προχτές τους νέους Έλληνές μας στο νεκροταφείο όταν τους μιλούσα; τους είδατε ύστερα στα γράμματα και στις κάρτες που στείλανε και με βρίζαν και ιβγάτε όξω να δείτε όλους τους νέους πώς γυρνούνε και χασμουργιούνται στους δρόμους! Θε μου! Πώς δεν πνίγονται! πώς δεν πνίγονται! (αυτ., 172)

Στο σημείο αυτό καθίσταται σαφής η λειτουργία της μεταφοράς του “ρυθμού”, η οποία επιστρατεύεται, για να δηλώσει την εσωτερική αναταραχή του ήρωα. Ο Ορέστης συνειδητοποιεί την έλλειψη ρυθμού, αρμονίας και συνοχής που χαρακτηρίζει τον ψυχισμό του:

Πατί νά' μαι έτσι; γιατί; Ποια η αιτία της αρρώστιας μου; Πατί η δυσαρμονία αυτή η τρομαχτικά της ψυχής μου με τις άλλες ψυχές; Θέλω να ζήσω αρμονικά, να ησυχάσω, να προσαρμοστώ κ' εγώ κάθε μέρα σκοντάφτω κ' αιματώνομαι και σέρνομαι στον γκρεμό. Πατί; Τι έχω; Ποιο χέρι με σπα και με σπρώχνει; [...]

Κι είτανε έτσι αναμαλλιάρικα η ψυχή του παραδομένη, χωρίς εκλεκτικότητα, χωρίς ρυθμό δικό της, σε όλες τις παράταιρες επιδράσεις της ζωής. [...] Απειθάρχητη, ανυπεράσπιστη, ανοιγμένη η ψυχή του σε όλους τους σπόρους. Δεν είχε τη δύναμη να ξεπατώσει σύρριζα όλα μέσα του τα όμορφα παράσιτα, τις παπαρούνες και τα περιπλοκάδια και τις γλυκόριζες και τις εξωτικές ολάνθιστες αγκάθες, που ζητούσανε να του πνίξουν όλα μέσα του τα καρπερά, τα άγρια στάχια του σιταριού. (Σπασμένες Ψυχές, 134-136)

Η δυσαρμονία εκτός από το κατ' εξοχήν εσωτερικό γνώρισμα της παρακμιακής ευαισθησίας του κεντρικού ήρωα, χαρακτηρίζει και την σχέση του με τους υπόλοιπους ανθρώπους. Με αυτόν τον τρόπο υπογραμμίζεται το ασύμβατο της κοσμοθεωρίας του με την ιδιοσυγκρασία και τον τρόπο ζωής των γύρω του αλλά και, κυρίως, με την εποχή του. Η συνειδητοποίηση αυτή δεν δημιουργεί πλέον στον Ορέστη το αίσθημα της υπεροχής, όπως στο πρώτο κεφάλαιο του μυθιστορήματος, αλλά, αντίθετα, επιτείνει το αίσθημα της οδύνης και της αγωνίας. Ο «αργός, μονότονος, μετρημένος» ρυθμός του πλήθους έρχεται σε αντίθεση με το «διονυσιακό» στοιχείο που κυριαρχεί στην ψυχή

του και το οποίο, όμως, αδυνατεί να επιβάλλει ακριβώς γιατί είναι ήδη «σπασμένος», με αποτέλεσμα η προοπτική της μετάβασης από την εποχή της παρακμής σε αυτήν της ακμής να απομακρύνεται διαρκώς:

Κι όταν έφτασε στο δρόμο, η ταραχή του, αντί να ολιγοστέψει, ξεχύθηκε σε μάνητα· όλα τα πράγματα γύρω του τότε ξαγριεύανε. Ο ρυθμός της ζωής τους δεν πήγαινε σύμφωνα με το ρυθμό της ψυχής του. Είτανε πιο αργός, πιο μονότονος, πιο μετρημένος. [...] Πήγαινε ο Ορέστης σπίτι του κι αναταραζότανε σύγκορμος. Τι λοιπόν ρυθμός είναι ο ρυθμός αυτός της ψυχής τους; Κ' ήθελε ο Ορέστης να εναρμονίσει όλες τις άλλες ψυχές με την ψυχή του. Κ' ήθελε ν' ανοίξει τα χέρια του και να σπρώξει όλα αυτά τα πλήθη σε τρέξιμο διονυσιακό και να φυσήσει μέσα τους βοριάδες που φυσομανούσαν στην ψυχή του. (*Σπασμένες Ψυχές*, 142)

Την πικρή αυτή διαπίστωση θα επαναλάβει η Νόρα, τις σκέψεις της οποίας ο συγγραφέας τοποθετεί μέσα σε παρένθεση. Η Νόρα με τον αποφθεγματικό στίχο του Alfred de Musset που απευθύνει νοερά στον Ορέστη, «ήρθες πολύ αργά σε ένα κόσμο πολύ γερασμένο» (*Tu es venu trop tard dans un monde trop vieux*),³⁶³ επισημαίνει την ασυμβατότητα των ιδεών του Ορέστη με τον «γερασμένο» παρακμιακό κόσμο. Με αυτούς του όρους, η υπέρβαση της εποχής της Παρακμής δεν είναι δυνατόν να επιτευχθεί:

(– Μ' αρέσεις, γιατί μέσα στους τόσους κορεσμένους κ' εκφυλισμένους στο Παρίσι, εσύ μόνο έχεις το φεγγερό αγκάθινο στεφάνι ενός ιδανικού. Τα μάτια σου δε σβήσανε εσένα ακόμα καίνε από την πίστη, από τα όνειρα και τις ορμές. Από πού μας έρχεσαι; [...])

«– Άλλοτε ίσως νά' κανες μια καινούργια Θρησκεία. Έχεις την Τρέλλα και την Πίστη που χρειάζεται. Μα τώρα ... «*Tu es venu trop tard dans un monde trop vieux*»!

Και γίνηκες όργανο δικό μου, ένα κωμικότατο ιδανικό, που χορεύει μπροστά μου για να με διασκεδάσει, ένα Πνέμα ηράκλειο που κάθεται ευνούχο στα πόδια μου και κλώθει όμορφους, μεταξωτούς συλλογισμούς, για να περάσει η ώρα μου, ωσότου να βαρεθώ και με την άκρη του ποδιού μου το αναποδογυρίσω και το διώξω ...). (*Σπασμένες Ψυχές*, 126)

363 Ο στίχος προέρχεται από το ποίημα «Rolla» (1833). Την οδύνη της εποχικής αυτοσυνειδησίας που αποτυπώνεται στον στίχο, θα διοχετεύσει ο de Musset λίγο αργότερα στο αυτοβιογραφικό μυθιστόρημα *La Confession d'un enfant du siècle* (1836).

Fouetté

Ο όρος «fouetté», με τον οποίο τιτλοφορείται το τρίτο κεφάλαιο του μυθιστορήματος αντλείται από τον κλασικό χορό και περιγράφει τη στροφή που προκαλεί στο σώμα το τίναγμα του ελεύθερου ποδιού κατά την εκτέλεση μιας πιρουέτας. Ο Αθανασόπουλος ερμηνεύει τον όρο ως δηλωτικό «της στροφής του [Ορέστη] προς τον εαυτό του» (Αθανασόπουλος, 2007, 35). Ωστόσο η κυριολεκτική σημασία του όρου είναι “μαστιγωμένος”. Ο Ορέστης περιέρχεται σε μια κατάσταση ακόμη μεγαλύτερης νευρικής υπερδιέγερσης, καθώς συνειδητοποιεί σταδιακά την “χρεωκοπία της επιστήμης” και κατ’ επέκταση το σφάλμα του. Το επιστημονικό πνεύμα όχι μόνο δεν προσέφερε τις απαντήσεις στον παρακμιακό ήρωα Ορέστη αλλά η πίστη σε αυτό επιδείνωσε την κατάστασή του. Συνεπώς, διαψεύδεται η πίστη στα ιδανικά του Διαφωτισμού και του ορθολογισμού, καθώς αυτά είναι ξένα προς τη ζωή:

Ο ρυθμός που κυβερνούσε τη ζωή του Ορέστη γινότανε ολοένα πιο νευρικός και πιο αντάρτικος και πιο μουγγά θανάσιμος. Τα νεύρα του, που τά ’δερναν οι νύχτες με την άσπλαχνη ηδονή κ’ οι μέρες με τους αβάσταχτους λογισμούς, είχανε εξαντληθεί κι αδυνατίσει στην παραμικρή συγκίνηση λιγοθυμούσανε, σα νεύρα γυναίκας υστερικής.

Όσο διάβαζε για τις εξετάσεις, τόσο ένιωθε τη θεωρία του να σαλεύει και να ραγίζει τα θεμέλια. Ό,τι προπάντων αναστάτωνε τον Ορέστη είτανε η ανηθικότητα η βαθειά, που όσο μελετούσε, τόσο την εύρισκε και πιο κυβερνήτρα και διαφεντεύτρα της ζωής.

– Πουθενά η Ελευθερία, η Ισότητα, η Αδελφότητα, έλεγε πηγαίνοντας στους δρόμους και κυττάζοντας αυτές τις τρεις λέξεις να δημοκοπούν και να φωνάζουν απάνω σε τόσους τοίχους του Παρισιού. [...] Τώρα μόνο έβλεπε ο Ορέστης πως καμιά δεν είχε σχέση η Αγάπη με τη ζωή. Κ’ έτσι όλη του η Θεωρία, που βάση είχε την Αγάπη, τρίκλιζε κ’ έπεφτε. Φριχτό ξετυλιζότανε τώρα το θέαμα της ζωής μπροστά του (*Σπασμένες Ψυχές*, 174-175).

Η ζωή αρχίζει και μου ξεσκεπάζεται τόσο άγρια και τραγική κι ανήθικη, που δεν μπορώ πια να μένω ήρεμος κυττάζοντας την ξέθωρη, την αδικοχαμένη κι ανισόρροπη ζωή μου. Όλος ο κόσμος παρουσιάζεται τώρα μπροστά μου απέραντο θρακικό μεθύσι – τα φυτά και τα ζώα κι οι ψυχές τρικλίζουνε και παραμιλούνε από το αψύ κρασί που τους κερνά

ο ήλιος. Κι εγώ δεν μπορώ πια να καθίσω στο τραπέζι και να γεμίζω το ποτήρι μου και να πω!... [...]

Είχε πέσει απάνω στον καναπέ, ηθοποιός της ζωής μεγαλόστομος, που είχε πάρει πολύ τραγικά και πολύ αψηλά το ρόλο που του είχε δώσει η Μοίρα (αυτ., 195).

Όμως η στιγμή της συνειδητοποίησης φθάνει και για τη Χρυσούλα στο κεφάλαιο αυτό. Μέσα σε αυτά τα διαδραματιζόμενα είναι ενδεικτικές οι μουσικές αναφορές που απαυτώνται στο μυθιστόρημα: το είδος της μουσικής που μπορεί να εκφράσει με τον καλύτερο τρόπο την ψυχική κατάσταση μιας ηρωίδας σαν τη Χρυσούλα είναι οι ρομαντικές συνθέσεις του Chopin και του Franck,³⁶⁴ που εμφανίζονται ως ανάλογα της «γαλατικότατης ευγένειας» του Debussy. Τα «γυναικήσια κλάματα» και η «πονεμένη, μυστικοπαθή ψυχή» της μουσικής αυτής έρχονται βέβαια σε πλήρη αντίθεση με τον «δημιουργό τον βάρβαρο» που για τον νεαρό Καζαντζάκη, όπως διαπιστώσαμε, ενσάρκωνε η βαγκνερική μουσική. Το δίπολο “εκθλησμένος-αρρενωπός” που αναδεικνύεται μέσω των μουσικών αναφορών τίθεται στον πυρήνα της κριτικής της Παρακμής που επιχειρεί ο Καζαντζάκης, αφού η εκθληση καθίσταται συνώνυμο της ασθένειας και η αρρενωπότητα της υγείας. Η μουσική εμπειρία γεννά, πάντως, για πρώτη φορά στο μυαλό της Χρυσούλας την ιδέα του θανάτου ως του μόνου τρόπου λύτρωσης από την οδύνη:

Τα δάχτυλά της αργά και λυπημένα φιλούσανε τις νότες. Κι ο πόνος της σταμάτησε ν’ ακούσει τα γυναικήσια κλάματα του Σοπέν και την πονεμένη, μυστικοπαθή ψυχή του πολυαγαπημένου της Σαιζάρ Φραγκ [sic]. Από ποιούς θλιβερογάργαρους κρούνους, ανοιγμένους στα λαγόνια τα θανάσιμα λαβωμένα της ζωής, θα πέφτουνε, ποιός να ξέρει;! οι αρμονίες αυτές που μοιάζονε νοήματα που νυχτοσαλεύουνε μπροστά μας και προσκαλούνε μας και μοιάζονε στόματα που βδελλοκολλούν απάνω στο δύστυχο στόμα μας κι απορροφούνε μας τη νιότη και μοιάζουν πιο πολύ με τα μπράτσα τα ζεστά και στρογγυλά της Αγάπης, που

364 Η “εκθλησμένη” ιδιοσυγκρασία της Χρυσούλας αποτυπώνεται εύγλωττα στις παρακάτω κατηγορίες που της απευθύνει ο Ορέστης: «Η ηρεμία σου κ’ η υποταγή στενεύουν και πνίγουν τη ζωή μου. Και θέλω εγώ να φουρτουνιάσουνε τα νεύρα μου και να ορμήσει και να χυθεί σαν καταρράχτης η ζωή μου εμένα! Εσύ με κοιμίζεις, εσύ με σέρνεις στην πνιχτικιάν ηρεμία του σπιτιού και ζώνεις μου το μέτωπο με το στενό σιδερένιο στεφάνι της φριχτής μετριότητας. Όχι! όχι! Ό,τι κι αν λες, θα πνίγει με πάντα η αηδία των νοικοκυρίστικων κατωφλιών κ’ οι πόρτες οι διπλομανταλωμένες που φυλακίζουν και σκλαβώνουνε τα όνειρα και γυροτραφίζουνε με αψηλούς τοίχους, με κληματαριές και με νούμερα, κοπάδια κοπάδια τις ζωές...» (Σπασμένες Ψυχές, 198).

ρήχνονται θριαμβευτικά απάνω μας και σπούνε μας... Θε μου! Πρώτη φορά ένοιωσε τόσο βαθιά το τρομαχτικό μυστήριο της μουσικής! Και τον Πόνο της που πνίγει κάθε ξένο πόνο... Κ' έπεσε κάτι βαρύ και μαύρο απάνω στους ώμους της Χρυσούλας – σα φτερούγα μεγάλου, αρπαχτικού πουλιού. – Να πεθάνει! (Σπασμένες Ψυχές, 188)

Αντίστοιχα ο «βαγνέριος κουρσάρικος ρυθμός» που κυριαρχούσε στο πρώτο “θριαμβευτικό” κεφάλαιο του μυθιστορήματος όχι μόνο δεν μπορεί πλέον να εκφράσει την κατάσταση του Ορέστη αλλά του προκαλεί ακόμη μεγαλύτερη αναστάτωση: «νεύρα γυναικάς χλωμής» ή «νεύρα γυναικάς υστερικής». Ο Ορέστης, ως χαρακτηριστικό παράδειγμα “εκθηλωσμένου” ήρωα-διανοούμενου «έσπασε», όταν συνειδητοποίησε πως πλέον ήταν αργά καθώς είχε επιλέξει το δέντρο της γνώσης και όχι της ζωής:

– Ω είναι αργά, είναι αργά για μένα, φοβούμαι! Η ζωή αυτή με τρομάζει, δεν μπορώ πια να γυρίσω πίσω και να βάψω τα νεύρα μου ατσάλι, για να μπορέσουν να βαστάξουν τη ζωή. [...] Τώρα τα νεύρα μου νεύρα γυναικάς χλωμής, που αντικρύζει ξάφνου την πορφυρή φρίκη μιανής ταυρομαχίας. [...] Έτσι που ξεσκεπάστηκε ξάφνου το θέαμα της ζωής, ο Ορέστης δεν μπορούσε να βαστάξει. Πολύ δυνατό κι απύ κρασί είτανε για το ντελικάτο κεφάλι του. Τρίκλιζε σα μεθυσμένος. (Σπασμένες Ψυχές, 176)

– Βλέπεις Χρυσούλα, βλέπεις είναι αργά. Δε μπορούμε πια να γυρίσουμε πίσω και να ξαναρχίσουμε τη ζωή. Δεν πειράζει. Μην κλαις! Δώσε μου το χέρι σου, μαζί, αγάλια αγάλια να γλιστρούμε στο θάνατο. (αυτ., 233)

Marche funèbre

Το “πένθιμο εμβατήριο” του τελευταίου μέρους του μυθιστορήματος ξεκινά με τον άδοξο θάνατο του Γοργία, που απλώς επιβεβαίωσε το γεγονός πως η ζωή του υπήρξε «ίσια κι ανώφελη». Ο Καζαντζάκης στρέφει στην συνέχεια το ενδιαφέρον στη Χρυσούλα και τον Ορέστη σημειώνοντας πως «ο θάνατός του έγινε διεγερτικό μόνο στον πόνο τον edικό τους» (Σπασμένες Ψυχές, 255) και υπογραμμίζει με τον τρόπο αυτό τον παρακμιακό εγκλωβισμό των δύο ηρώων στην παθολογική κατάσταση της οδύνης, από την οποία τρέφονται ατάρεσκα. Οι δύο «σπασμένοι» ήρωες είναι εγκλωβισμένοι σε έναν φαύλο κύκλο από τον οποίο δεν έχουν τη δύναμη να διαφύγουν αφού ο καθένας

«είχε κλειστεί στο εγώ το δικό του – σα σε φυλακή». Ο ρυθμός «του γκρεμοτσακισμού» που συνοδεύει το πένθιμο, τελευταίο μέρος του μυθιστορήματος αποδίδει την οριστική συντριβή τόσο της Χρυσούλας, που πεθαίνει επειδή «δεν είχε θέληση, δεν είχε δύναμη», όσο και του Ορέστη που έρχεται αντιμέτωπος με τις οδυνηρές συνέπειες της πλάνης στην οποία βρέθηκε δηλώνοντας πίστη στην Επιστήμη:

Ό,τι είχε να πει, το είπε. Ανέβαινε, ανέβαινε στην κορφή της ζωής του κ' έφτασε, κι ως έφτασε έπεσε σπρωγμένος από τους φίλους του, από τα γέλοια και τα γιουχαϊτά τους, σπρωγμένος από τον ίδιο τον εαυτό του. Και τώρα κλει τα μάτια του και το στόμα του και γκρεμίζεται και πέφτει. Και δεν ταιριάζει πια με λόγια και μ' αντιστάσεις να χαλάσει τον άγριο και κατρακυλιστό ρυθμό του γκρεμοτσακισμού. Και τώρα χαμογελά για τα μεγάλα του λόγια και για την αίγλη την υπερφυσική που θέλησε να δώσει στο φυσικώτατο αυτό ξετύλιγμα του απειθάρχητου οργανισμού του (Σπασμένες Ψυχές, 255).

Αυτός λοιπόν είναι ο άνθρωπος που ονειρευότανε να πλάσει, ο απαλλαγμένος από την πρόληψη της Θρησκείας, της Πατρίδας και της Οικογένειας; Να τον, να τον μπροστά του, να πηδά τον αδιάντροπο χορό που χοροπηδούνε πάντα οι όχλοι. Συφιλιδικός, αλκοολικός, φτισικός, ανοίγει το στόμα του και φαίνονται τα σαπημένα δόντια του και γελά. Τι τον έκαμε η Επιστήμη; Ένα χτήνος δυστυχημένο και σακάτικο. (αυτ., 270)

Στις τελευταίες σελίδες του μυθιστορήματος παρακολουθούμε τον Ορέστη, μετά τον θάνατο της Χρυσούλας, να επισκέπτεται ένα μουσικό κονσέρτο. Ο καζαντζακικός ήρωας αναζητεί αρχικά στη μουσική τη λύτρωση. Η ιδέα της τέχνης και ειδικά της μουσικής ως μέσου προσωρινής υπέρβασης του πόνου είναι καταφανώς σοπενουερική και εναρμονίζεται απόλυτα με το ιδεώδες του ηρωικού πεσιμισμού που συνολικά επιχειρεί να προβάλει ο Καζαντζάκης στο σχέδιο της τριλογίας. Η μουσική επιτελεί και εδώ την ίδια λειτουργία, ως μια παγκόσμια, καθολική γλώσσα, ιδέα που ως γνωστόν διέπει τη μεταφυσική ερμηνεία της μουσικής που ασπάστηκαν από κοινού ο Schopenhauer και ο Nietzsche και αντιμετωπίζει τη μουσική ως «το πράγμα καθ' εαυτό, που προηγείται και είναι πίσω απ' όλα τα φαινόμενα» (Gillespie, 2004, 393).³⁶⁵ Στο σημείο αυτό απηχείται μια κεντρική θέση της μουσικής αισθητικής του Schopenhauer, σύμφωνα με τον οποίο

365 Πρβ. Bowie, 1990, 265-266.

η γνώση που προσφέρει η μουσική είναι απόσπασμένη από την υπηρεσία της βούλησης «γιαυτό και η μουσική εμπειρία μας κάνει να ξεχνάμε τους εαυτούς μας και να παραδίδουμε τη βούλησή μας στα καθολικά συναισθήματα που διεγείρει η ίδια η μουσική ακρόαση» (Μπλαζάκη, 2013,159). Ωστόσο η μουσική επενεργεί στον παρακμιακό Ορέστη κάθε άλλο παρά λυτρωτικά:

Μη δε τό 'χε πάρει απόφαση να μην πάει πια ποτέ του, ποτέ του στη μουσική, γιατί τότε σκότωνε, τότε ξαγρίωνε, του έσκιζε το μυαλό με τις αναλαμπές της τρέλλας, που μοιάζουν μαχαιριές μέσα στη νύχτα; Κι όμως απόψε, ήσυχα, χωρίς καμιάν αντίσταση, σύρθηκε στη μουσική. [...] Παραδινότανε στη μουσική όπως παραδινόμαστε στη Θάλασσα, στη Γυναίκα, στο Θάνατο. Με κλειστά μάτια, χωρίς εγώ, χωρίς θέληση, χωρίς αντίσταση και χαρά. Μια αγωνία και μια γλύκα ανεκλάλητη. [...] Θε μου! Θε μου! είμαστε τιποτένιοι κι ασήμαντοι, κυκλοφορούμε μέσα στους δρόμους και παίρνουμε στα σοβαρά την κωμωδία της καθημερινής ζωής. [...] Άξαφνα περνά απάνω από τα μαλλιά μας η Αγάπη ή ο Ωραίος Θάνατος ή η Μουσική. Και τότε ο ρυθμός της μικρόχαρης, στενοσύννορης ζωής μας βαθαίνει, πλαταίνει, γεμίζει την Πολιτεία, γεμίζει τον Ουρανό και γίνεται ένα με τον παγκόσμιο ρυθμό που κυβερνά τα άστρα. [...] Μόνο η αγάπη, η μουσική και ο ωραίος θάνατος μας ξεσκεπάζουν για μια στιγμή και μας σταίνουνε μπροστά μας σπαρταριστή κι ολόγυμνη την ουσία της Ζωής. Φαίνεται πως αυτά τα τρία είναι ένα και μόνο και σ' αυτό αποκορφώνεται και σμίγει η υπέρτατη χαρά και ο υπέρτατος πόνος. [...] για πρώτη φορά εννοούμε επιτέλους τη βαθειά σημασία της ύπαρξης. Και ανεβαίνει η ατομική ζωή μας ένα σκαλοπάτι πιο ψηλά από τους λούστρους και τους μπακάληδες και τους δασκάλους. (Σπασμένες Ψυχές, 294-296)

Στο σημείο αυτό, που όλα έχουν τελειώσει και ο Ορέστης έχει πλέον αντιληφθεί και συνειδητοποιήσει πλήρως το μέγεθος της συντριβής του, το μουσικό άκουσμα φέρνει στην επιφάνεια όλα τα έντονα συναισθήματα και την ψυχική αναταραχή του αποκαλύπτοντας εν τέλει την αλήθεια του κόσμου και τις αιώνιες μορφές των πραγμάτων, τις οποίες δεν μπορεί να αποκαλύψει η Επιστήμη, στην οποία πίστεψε ο Ορέστης. Θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί πως η περιγραφή της μουσικής εμπειρίας στις τελευταίες σελίδες του μυθιστορήματος λειτουργεί τρόπον τινά ως σύνοψη όλης

της πλοκής αποκαλύπτοντας τη “μουσική λογική” που διέπει τη δομή της αφήγησης και αποσαφηνίζοντας ταυτόχρονα πλήρως τη λειτουργία, που αναλαμβάνουν να επιτελέσουν οι μουσικοί τίτλοι των τεσσάρων κεφαλαίων του μυθιστορήματος.

Κατά την ακρόαση της μουσικής «που όλα τα ξέρει» ο Ορέστης ξαναζεί την καταστροφική πορεία του, αφού τώρα «ένοιωσε για πρώτη φορά πόσο πλούσια, πόσο βαθιά, πόσο γεμάτη από πίκρες κι από χαρές στάθηκε η ζωή του. Μια αγωνία ...» (Σπασμένες Ψυχές, 296). Η μουσική υποβάλλει στο νου του εικόνες που ξυπνούν άλλοτε τα συναισθήματά του για τη Χρυσούλα και τη Νόρα και άλλοτε την οδύνη για την πλάνη στην οποία βρέθηκε ο ίδιος. Ο ρυθμός της μουσικής, έτσι όπως περιγράφεται στα παρακάτω αποσπάσματα, αποδίδει την ένταση και τα συναισθήματα που εναλλάσσονται στον ψυχισμό του Ορέστη, όπως οι μουσικοί τίτλοι των κεφαλαίων του μυθιστορήματος. Είναι ταυτόχρονα όμως ιδιαίτερα σημαντικό το γεγονός πως αυτά τα λυρικά αποσπάσματα είναι γραμμένα σε μορφή εσωτερικού μονολόγου, όπου κυριαρχεί η έντονη εικονοποιία, ενώ η παρατακτική σύνταξη και η περιορισμένη χρήση της στίξης συντελούν στη χαλάρωση της νοηματικής αλληλουχίας και εντείνουν την εντύπωση της ψυχικής ταραχής του ήρωα, έτσι ώστε να αναδεικνύεται και εδώ η λειτουργία της μουσικής ως *Nervenkunst*. Τα εκτενή αυτά αποσπάσματα, συνεπώς, αποτελώντας απόπειρες αφηγηματικής απόδοσης στον γραπτό λόγο του “περιεχομένου” και της επίδρασης της μουσικής θα μπορούσαν να εκληφθούν ως παραδείγματα αφηγηματικής “μουσικοποίησης” υπαγόμενα στην κατηγορία που ο Wolf αποκαλεί «imaginary content analogies». Υπό αυτήν την έννοια ανακαλείται και εδώ το έντονο λυρικό ύφος, που χαρακτηρίζει συνολικά το «έργον καλλονής και ποιήσεως» του D’Annunzio και συναντήσαμε στο *Άσμα Ασμάτων* του Επισκοπόπουλου:

Θε μου! τώρα του μιλεί για τη Χρυσούλα. Για την αγάπη της Χρυσούλας. Άκου! Μια φλογέρα στα τριανταφυλλένια πλάγια του βούνου την ώρα που βασιλεύει ο ήλιος και λιγώνει απάνω στα χωράφια ανάσκελα πεσμένη η μέρα. Ένα φλοίσβιμα ήρεμης και μπλάβης θάλασσας απάνω σε άμμο από κόκκινα πετράδια. Άκου! Άκου! ένα αθόρυβο ψιχάλισμα από ροδόφυλλα το πρωί πρωί, την ώρα που βγαίνει ο ήλιος... (Σπασμένες Ψυχές, 297).

Ω! τι τρέχει; Σπα η φλογέρα και φουρτουνιάζει η θάλασσα κ’ η σεμνή Αυγούλα γίνηκε ξαδιάντροπο Μεσημέρι. Τα τρομπόνια τώρα κ’ οι σάλπιγγες ηχούν κι αλαλάζουν τα νταούλια και το τέφι κ’ οι καστανιέτες ρυθμίζουν έναν κόκκινο τζιγγάνικο χορό. Α! είναι η Νόρα! είναι η

Νόρα! Κ' είναι οι άντρες κάτω ανάσκελα πεσμένοι στα τραπέζια. Κ' είναι αποπάνω της ένα κόκκινο άστρο, από αίμα. Κ' είναι το μνήμα με τις βυσσινιές κουρτίνες ορθό και μεγάλο – τόσο μεγάλο, που μπορεί να δεχτεί και να θάψει όλο τον κόσμο... (αυτ., 298).

Και τώρα – τώρα όλα τα όργανα ξεψυχούνε και λιγώνονται κι ανάμεσά τους μόνο του φλάουτου το παράπονο γρικιέται. Κλαίει, παραπονιέται, μιλεί κι' ύστερα σωπαίνει, κ' ύστερα ξαναρχίζει πάλι. Είναι σαν τη βρύση τη σπασμένη, που στάζει. Είναι σαν το ρυάκι που περνά και φιλεί όμορφες ροδοδάφνες και κλαίει που τις αφήνει τόσο γρήγορα. Είναι σαν τη δύση που αποχαιρετά τα βουνά και δεν μπορεί να τα αποξεχάσει. Όχι! Όχι! Είναι σαν το θάνατο της Χρυσούλας! – της Χρυσούλας ή κανενός πουλιού νιογέννητου και λιγόχρονου, που, πριν ακόμα βγάλει φτερά, στριγμώνεται από καμιά μπόρα και πεθαίνει στην άκρη των κεραμιδιών; [...] Θέ μου! Θε μου! πώς ξεφωνίζει έτσι δυνατά μπροστά σε όλους τους ανθρώπους η μουσική τα κρίματά μας! Πρέπει να φύγω – και πού να φύγω να κρυφτώ να μην ακούω; (αυτ., 299).

Στις *Σπασμένες Ψυχές* ο ήρωας βιώνει στην ισχυρή και διεισδυτική επήρεια της μουσικής την άμεση αποκάλυψη του πόνου και του δικού του τραγικού πεπρωμένου σύμφωνα με τη θεωρία του Schopenhauer. Ωστόσο ο Ορέστης, επειδή είναι αδύναμος, δεν κατορθώνει να λυτρωθεί μέσω της μουσικής εμπειρίας, η οποία κανονικά είναι σύμφωνα με τον Schopenhauer μέσω αναστολής της ατομικότητας και ακύρωσης της Βούλησης. Το σημείο αυτό καταδεικνύει την παράλληλη συνομιλία του Καζαντζάκη με τη “μουσική λογική” του Nietzsche: Η «αδύναμη βούληση» του Ορέστη, ο οποίος ανήκει «σε κείνους που θένε, μα δε μπορούν», λειτουργεί απαγορευτικά για τη μετατροπή του χάους σε αρμονία, για την εναρμόνιση των ποικίλων ρυθμών της ζωής και την εξάλειψη των αντιφάσεων της ύπαρξης. Όπως σημειώνει ο συγγραφέας στο σημείωμα του *Νουμά*: «Ρήχτηκε ο Ορέστης εναντίον της Πραγματικότητας, πολύ απότομα και δογκιχώτικα, κ' έσπασε. [...] Αν τό 'ξερε, θα μίκραινε λίγο τις αέτειες ορμές του και θα μεγάλωνε πολύ τα πεταλודίστικα φτερά του και θα ερχότανε σε μια ωραία Ελληνική αρμονία ...» (*Σπασμένες Ψυχές*, 309). Στην αποτυχία της μετατροπής του χάους σε αρμονία, όπως απότυπώνεται στην οδυνηρή μουσική εμπειρία του Ορέστη, ασφαλώς συνέβαλε και η υποδοχή του παρακμιακού βαγκνερισμού του D'Annunzio, όπου η μουσική λειτουργεί και για τον παρακμιακό Giorgio Aurispa του *Trionfo della Morte* ως τοξική εμπειρία, ως *Nervenkunst*. Γενικότερα σε αυτά τα σημεία της αφηγηματικής απόδοσης

της έντονης μουσικής εμπειρίας ο Καζαντζάκης κάνει, κατά την κρίση μας, έμμεση αναφορά στο μυθιστόρημα του D'Annunzio *Trionfo della morte*. Το τέλος των *Σπασμένων Ψυχών*, όπου ο Ορέστης γνωρίζει την τελική συντριβή μετά την παρακολούθηση του μουσικού κονσέρτου, θυμίζει τον καταλυτικό ρόλο που έπαιξε η ακρόαση της βαγκνερικής όπερας *Tristan und Isolde* και ειδικότερα του αποσπάσματος του Liebestod στην απόφαση του Giorgio Aurispa να αυτοκτονήσει παρασύροντας και την ερωμένη του Ippolita Sanzio.³⁶⁶ Βάσει του μοντέλου του ηρωικού πεσιμισμού που θέλησε να προωθήσει ο Καζαντζάκης με την τριλογία, μπορούμε να υποθέσουμε πως ο καζαντζακικός *Θεάνθρωπος* ως ηρωικός πεσιμιστής, θα συναντούσε τελικά τον Schopenhauer – και όχι βέβαια τον όψιμο Nietzsche – ακυρώνοντας τη Βούληση είτε μέσω της λυτρωτικής μουσικής εμπειρίας είτε, πιθανότερα, μέσω του ασκητισμού.³⁶⁷

366 Ωστόσο εδώ θα πρέπει να τονίσουμε τη σημαντική διαφοροποίηση του Καζαντζάκη από τον D'Annunzio που έγκειται στο γεγονός πως ο δικός του “Ορέστης” δεν αυτοκτονεί, επιλογή που κατά την κρίση μας ενδεχομένως θα μπορούσε να αποδοθεί είτε στην επιρροή του Nietzsche είτε σε αυτήν του Schopenhauer.

367 Γλυτζουρής, 2009, 330 κ. εξ. Πρβ. Gillespie, 2004, 329-332.

ΚΕΦΑΛΑΙΟ 2^ο

ΑΠΟ ΤΗΝ “ΜΕΛΟΔΙΕ ΙΝΙΝΤΕΡΡΟΜΠΥΕ” ΣΤΗΝ “ΠΑΡΑΦΩΝΙΑ” ΤΟΥ ΚΟΣΜΟΥ Η ΣΥΝΕΧΕΙΑ ΚΑΙ ΤΟ ΤΕΛΟΣ ΜΙΑΣ “ΠΑΛΑΙΑΣ ΙΣΤΟΡΙΑΣ” ΣΤΟΝ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΟ ΑΙΣΘΗΤΙΚΟ ΛΟΓΟ (1913-1939)

Ι. Η “μουσική” του Henri Bergson και οι απόηχοι του συμβολισμού

ι. Η “εσωτερική πεζογραφία” του μεσοπολέμου: ζητήματα περιοδολόγησης

Τον Ιανουάριο του 1913 ο Νίκος Καζαντζάκης παρουσίασε μια ανακοίνωση με θέμα την μπερζονική φιλοσοφία στον Εκπαιδευτικό Όμιλο Αθηνών. Η διάλεξη αυτή φέρει ειδικό βάρος, όχι μόνο γιατί μέσω αυτής αναδεικνύεται ένα νέο φιλοσοφικό αντιορθολογιστικό πρότυπο για τον ίδιο τον συγγραφέα – δίπλα στον Nietzsche ⁻³⁶⁸, αλλά και γιατί σηματοδοτεί γενικότερα τη συμβολική μετάβαση της νεοελληνικής αισθητικής νεοτερικότητας από τον νιτσεισμό του τέλους του 19^{ου} αι. στον μπερζονισμό, ο οποίος έμελλε να αφήσει ευδιάκριτα ίχνη στο λογοτεχνικό πεδίο έως το τέλος του μοντερνιστικού μεσοπολέμου. Λίγες μόλις ημέρες μετά την ομιλία του Καζαντζάκη, ο Ε. Καραπαναγιώτης θα γράψει σχετικά στον *Νουμά*:

[...] η επίσημη αυτή εμφάνιση του Μπερζωνισμού στην Αθήνα [...] δεν ήθελα να μείνει απολέμητη, ξέροντας πως στη Γαλλία γίνεται αληθινός αγώνας για τη νέα αυτή φιλοσοφία που διακρίνεται για μια περίεργη ευκινησία των αρχών της, όπως λένε, αφού μπορούν να προσαρμόζονται σε κάθε φιλοσοφική ιδεολογία. [...] Για τέτοιες εξηγήσεις έχει πολύ δίκαιο ο Benda λέγοντας πως έτσι η φιλοσοφία δεν είναι πια γνώση της αλήθειας αλλά καταντάει πια προσπάθεια της καρδιάς! (Καραπαναγιώτης, 2013, 29-30)

368 Βλ. σχετικά: Bien, 2007.

Το σχόλιο αυτό είναι οπωσδήποτε εύστοχο, καθώς αποτυπώνει σαφώς το είδος και το εύρος της απήχησης των μερξονικών ιδεών και σε άλλες περιοχές του πνεύματος εκτός της φιλοσοφίας – για την ακρίβεια κυρίως εκτός της φιλοσοφίας. Η βράβευση άλλωστε του Henri Bergson το 1927 με το Νόμπελ Λογοτεχνίας δικαιώνει, θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς, το προ δεκαπενταετίας εκφρασμένο πικρόχολο σχόλιο του Bertrand Russell, πως ο Γάλλος φιλόσοφος δεν υπήρξε τίποτε άλλο παρά ένας «ποιητής» (Russell, 1912). Η αμφισβήτηση της υπόστασης και του κύρους του Bergson ως φιλοσόφου, που εκδηλώθηκε στους κόλπους της επίσημης επιστημονικής κοινότητας, υπήρξε το ίδιο διαδεδομένη με τις θεωρίες του. Ωστόσο ο «αντιεπιστημονισμός», που πράγματι χαρακτηρίζει συνολικά την πνευματική πορεία, την επίσημη στάση και τις ίδιες τις ιδέες του φιλοσόφου, αποτέλεσε την κύρια αιτία της πρωτοφανούς διάδοσης του έργου του.

Η ακαδημαϊκή καριέρα του Bergson, αν και κρίνεται τελικά επιτυχημένη, αναπτύχθηκε και εδραιώθηκε ουσιαστικά στο περιθώριο της ελίτ του επίσημου πανεπιστημιακού συστήματος της Γαλλίας, καθώς ο φιλόσοφος δεν κατόρθωσε ποτέ να διαβεί το κατώφλι της Σορβόνης. Δίδαξε αντιθέτως επί σειρά ετών στην έδρα φιλοσοφίας του Collège de France (1904-1920), το οποίο, αν και υψηλών ακαδημαϊκών/επιστημονικών προδιαγραφών, δεν είχε επίσημα εγγεγραμμένους φοιτητές και δεν χορηγούσε πτυχία, ενώ όλες οι διαλέξεις και τα μαθήματα ήταν υποχρεωτικά ανοιχτά στο ευρύ κοινό. Ό,τι έτσι έχασε ο Bergson σε επιστημονικό κύρος το κέρδισε σε δημοτικότητα, καθώς η πολιτική του Ιδρύματος είχε ως αποτέλεσμα οι ιδέες του να γίνουν εύκολα προσβάσιμες και στο μη ειδικό κοινό, ενώ οι διαλέξεις του, λόγω της πρωτοφανούς κοσμοσυρροής, πολύ γρήγορα πήραν τη μορφή κοσμικού γεγονότος. Ελλείπει ωστόσο φοιτητών και ερευνητών, οι οποίοι μελετώντας συστηματικά και συνεχίζοντας το έργο του θα μπορούσαν να αποτελέσουν αντίβαρο στην ανεξέλεγκτη διάδοση των ιδεών του, η μερξονική φιλοσοφία βρέθηκε εντελώς ανοχύρωτη μπροστά σε τυχόν εκλαϊκεύσεις και παρερμηνείες. Το αποτέλεσμα ήταν η γέννηση διαφόρων “μερξονισμών” με κύριο χαρακτηριστικό τη διαστρέβλωση ή την παρερμηνεία των ιδεών του φιλοσόφου, οι οποίες διαδίδονταν ταχύτατα με τη μορφή συνθηματικών σχεδόν λέξεων ή φράσεων, όπως “durée” ή “élan vital”.

Το κλίμα αυτό αποτύπωσε από το βήμα του Παρνασσού το 1917 ο θεολόγος και πανεπιστημιακός καθηγητής Χρήστος Ανδρούτσος, στην πρώτη συστηματική παρουσίαση της μερξονικής φιλοσοφίας στην Αθήνα μετά τη διάλεξη του Καζαντζάκη, που αποτέλεσε το τρίτο μέρος μιας σειράς διαλέξεων που είχαν προηγηθεί κατά πέντε χρόνια για τους Tolstoj και Nietzsche. Ο Ανδρούτσος δικαιολόγησε τη συμπερίληψη του ονόματος

του Bergson στον κύκλο των φιλοσοφικών του διαλέξεων σημειώνοντας πως ο Γάλλος φιλόσοφος «[...] ουδέν ήττον ασκεί γοητείαν και επιβολήν [...] καταστάς ο φιλόσοφος ούτως ειπείν του συρμού» (Ανδρούτσος, 1917, 63). Αν και η μπερζονική φιλοσοφία δεν έγινε ποτέ «του συρμού» στην περίπτωση του ελληνικού παραδείγματος, είναι πάντως γεγονός πως η υποδοχή της στον ελληνικό χώρο άρχισε να γίνεται συστηματικότερη από τα μέσα της δεκαετίας του '20. Ένα χρόνο μετά τη διάλεξη του Παπανούτσου με τίτλο «Η φιλοσοφία του Η. Bergson» στην Αλεξάνδρεια, κυκλοφόρησε στην Αθήνα η δεύτερη αυτοτελής μετάφραση μπερζονικού έργου στα ελληνικά, *Η δημιουργός εξέλιξη* (1925) από τον Κ. Παπαλεξάνδρου, ενώ στο κλείσιμο της δεκαετίας του '20 η Ε. Λαμπρίδη απέδωσε στα ελληνικά με τον τίτλο *Η διανοητική προσπάθεια* τη μελέτη του φιλοσόφου *L'énergie spirituelle* δημοσιεύοντας την ίδια χρονιά και τη σύντομη μελέτη *Η φιλοσοφία του Μπερζόν* (1929). Ωστόσο, αν και η παρουσία του Bergson στο ελληνικό πνευματικό πεδίο μέσω μεταφράσεων έργων του ή συνοπτικών παρουσιάσεων των ιδεών του έχει εν πολλοίς αποδελτιωθεί,³⁶⁹ παραμένει εντελώς αδιερεύνητη εκείνη η όψη του μπερζονισμού που διαμορφώνεται από την επίδραση των μπερζονικών ιδεών στο πεδίο της αισθητικής θεωρίας και κριτικής, σημείο που υπογράμμισε έγκαιρα ο Κ.Θ. Δημαράς:

Αλλά μια σκέψη τόσο πρωτότυπη και τόσο δημιουργική, καθώς ήταν η σκέψη του Μπερζόν, ανοίγει στη φιλοσοφία πολλαπλές δυνατότητες και στο στοχασμό γενικά απεριόριστες μορφές εφαρμογής. Επίσης και σε άλλους κλάδους της ανθρώπινης δραστηριότητας είδαμε την ευεργετική επίδραση του φιλοσόφου. Μεταξύ τούτων θα ήθελα να αναφέρω χωριστά τη λογοτεχνική κριτική, που γονιμοποιήθηκε από το πέρασμα του Μπερζόν. (Δημαράς, 1941, 73-74)

Ό,τι ουσιαστικότερο κομίζει η μπερζονική φιλοσοφία στην αντιορθολογιστική αντίληψη του κόσμου, που συνεχώς κερδίζει έδαφος στο πολιτισμικό πεδίο κατά τα τέλη του 19^ο αι., συνίσταται κυρίως στη σύλληψη της “εσωτερικής” χρονικής διάρκειας ή διαφορετικά του “πραγματικού” χρόνου, που ο φιλόσοφος αποδίδει με τον όρο «durée», τον οποίο εισάγει ήδη το 1889 στο πρώτο σημαντικό έργο του, το *Essai sur les données immédiates de la conscience*.³⁷⁰ Με την εισαγωγή του όρου ο Bergson αμφισβητώντας

369 Βλ. σχετικά: Μποτουροπούλου, 2009, και Ιμβριώτης, 1939, 317.

370 Bergson, 1908 [1889], 76.

ανοιχτά τους ισχυρισμούς διανοητών όπως οι Comte, Renan και Taine,³⁷¹ αντιτάχθηκε στον επιστημονικό ντετερμινισμό θέτοντας στο κέντρο του ενδιαφέροντος τον εσωτερικό κόσμο του ατόμου. Η συνεχής ένασχόληση του ανθρώπου με ό,τι συμβαίνει στον εξωτερικό κόσμο οδήγησε, κατά τον φιλόσοφο, στη διαστρεβλωμένη αντίληψη της συνείδησης, την οποία ο άνθρωπος επιμένει να ερμηνεύει ως κάτι που υπάρχει μέσα στον χώρο και ως εκ τούτου είναι μετρήσιμο και υπολογίσιμο. Η «durée» εντούτοις δεν ρέει ομοιόμορφα, δεν έχει αρχή και τέλος και δεν υπάγεται σε προκαθορισμένους φυσικούς νόμους, καθώς βιώνεται εσωτερικά εκφράζοντας τις διαφορετικές καταστάσεις της συνείδησης, οι οποίες αναμειγνύονται με τέτοιο τρόπο, ώστε δεν μπορούμε να πούμε αν είναι μία ή πολλές. Η σύλληψη αυτής της “βαθιάς πραγματικότητας” του εγώ στο ακατάπαυστο “γίγνεσθαι” της, που αντιστοιχεί στην άμεση γνώση της συνείδησης, γίνεται δυνατή μόνο μέσω της «intuition» (ενόραση), η οποία δεν πρέπει βεβαίως να νοηθεί ως μια διανοητική πράξη, που σκοπεύει στην ανάλυση, αλλά αντίθετα ως μια άμεση μέθοδος, αφού δεν προϋποθέτει οποιαδήποτε διαμεσολάβηση της νόησης και ως προς αυτό συνιστά, κατά τον φιλόσοφο, ένα όργανο ανώτερο από την «intelligence», τον όρο που χρησιμοποιεί ο Bergson, για να αποδώσει τη νοητική γνώση.³⁷² Εφόσον η ενόραση αποτελεί τη μοναδική αληθινή μέθοδο καλλιτεχνικής δημιουργίας, ο Bergson επιφορτίζει τον καλλιτέχνη με το καθήκον της διατήρησης της διαισθητικής αντίληψης του κόσμου καθώς και της ελεύθερης πράξης της καλλιτεχνικής δημιουργίας, την οποία περιγράφει ως ένα ξέσπασμα, ένα “πλημμύρισμα” του βαθύτερου εαυτού.

Ο Καζαντζάκης θίγει στο κείμενο της διάλεξής του την αισθητική όψη της μπερξονικής θεωρίας αναφερόμενος στη συνάφεια που ο Bergson εντοπίζει μεταξύ της γνήσιας καλλιτεχνικής έκφρασης και της φιλοσοφικής του σκέψης. Το κοινό καθήκον της τέχνης και της μπερξονικής φιλοσοφίας εντοπίζεται στην αποκάλυψη της «ουσίας της ζωής» μέσω της επενέργειας της διαίσθησης:

Κι η Τέχνη σκοπόν έχει να μας αποκαλύψει την ουσία της ζωής, να μας υποβάλει την οπτασία της παγκόσμιας ύπαρξης, σηκώνοντας τον πέπλο της απάτης, που έθεσε μπροστά μας η διάνοια για τις πραχτικές ανάγκες της: Να ζωογονήσουν το αίσθημα του αληθινού, που μας το παραμορφώνουν κι απονεκρώνουν οι συνήθειες, να δείξουν τη βαθειά και παλλόμενη ψυχή των φαινομένων – αυτός είναι ο σκοπός της φιλοσοφίας και της τέχνης. [...] Σε μια συνέντευξη που έδωσε ο Μπέρξοντας τώρα

371 Βλ. ενδεικτικά: Barnard, 2011, 12-13.

372 Bergson, 1998 [1934], 25-33.

τελευταία λέει: «Η φιλοσοφία, όπως την αντιλαμβάνομαι, συγγενεύει περισσότερο με την Τέχνη παρά με την Επιστήμη. Η Επιστήμη δίδει ατελή η μάλλον κομματιασμένη εικόνα της πραγματικότητας, την αντιλαμβάνεται κατ' ανάγκην με σύμβολα πλαστά. Η Τέχνη όμως και η Φιλοσοφία έχουν κοινή βάση: κι οι δύο τους στηρίζονται στη διαίσθηση. (Καζαντζάκης, 1912, 331)

Η αισθητική όψη της μπερξονικής θεωρίας της ενόρασης αναπτύχθηκε από τον Γάλλο φιλόσοφο στην πραγματεία του *Le Rire* (1900), παραδόξως το μόνο έργο του Bergson που θίγει άμεσα ζητήματα που αφορούν την τέχνη. Σε αυτό το πλαίσιο φέρει ειδικό βάρος το γεγονός πως ο Καζαντζάκης θα μεταφέρει στα ελληνικά *To Γέλιο* [sic] ένα μόλις χρόνο μετά τη διάλεξή του στον Εκπαιδευτικό Όμιλο δίνοντας ταυτόχρονα στο ελληνικό κοινό την πρώτη ολοκληρωμένη ελληνική μετάφραση μπερξονικού έργου (Bergson, 1914).

Στην αφετηρία της αισθητικής θεωρίας του Bergson τίθεται η αντίληψη πως η καθημερινή γλώσσα είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τη στατική αντίληψη της πραγματικότητας που, όπως γνωρίζουμε ήδη, ο φιλόσοφος απέρριπτε. Η χρήση της γλώσσας επομένως σε αυτό το πλαίσιο, δηλαδή ως οργάνου της νόησης και μέσου λογικής ερμηνείας του κόσμου, καθιστά αδύνατη τη μέσω αυτής σύλληψη της “βαθιάς πραγματικότητας” της συνείδησης.³⁷³ Αν όμως η “εσωτερική διάρκεια” μένει απροσπέλαστη από την καθημερινή γλώσσα, η ποιητική έκφραση είναι δυνατόν να αποτελέσει ένα μέσο προσέγγισης της εσωτερικής πραγματικότητας, καθώς δεν στοχεύει στην αντικειμενική περιγραφή της εμπειρικής πραγματικότητας αλλά στην έμμεση απόδοση του εσωτερικού κόσμου. Πολύ εγγύτερα στην επίτευξη αυτού του στόχου βρίσκεται όμως κατά τον Bergson η μουσική αισθητική εμπειρία, ως μέσο ενδοσκοπησης και άρσης του «πέπλου» που εμποδίζει την επαφή του ανθρώπου με το “βαθύ εγώ”. Το παρακάτω απόσπασμα από το *Le Rire* σε μετάφραση Καζαντζάκη είναι ενδεικτικό και ταυτόχρονα κρίσιμο για τους σκοπούς μας:

Ποίον είναι το αντικείμενο της τέχνης; Αν η πραγματικότης ήγγιζεν απ' ευθείας τας αισθήσεις μας και την συνείδησίν μας, αν ημπορούσαμεν να επικοινωνήσωμεν απ' ευθείας με τα πράγματα και τους εαυτούς μας, τότε, είμαι βέβαιος η τέχνη θα ήταν περιττή, ή μάλλον όλοι θα ήμεθα καλλιτέχναι, διότι η ψυχή μας θα εκραδαίνετο τότε ακαταπαύστως αρμονικά με

373 Πρβ. Καζαντζάκης, 1912, 317.

την φύσιν. [...] Θα ηκούομεν να τραγουδή εις το βάθος της ψυχής μας μουσική κάποτε εύθυμη και συχνότερα θλιμμένη, πάντοτε όμως πρωτότυπη, *αδιάκοπη μελωδία της εσωτερικής μας ζωής*. Όλα αυτά είναι γύρω μας, όλα αυτά είναι μέσα μας, και όμως τίποτε από αυτά δεν ξεχωρίζομεν καθαρά. Μεταξύ της φύσεως και ημών –τι λέγω– μεταξύ ημών και της ίδιας μας συνειδήσεως ένα πέπλος παρεμβαίνει, πέπλος πυκνός διά τους κοινούς ανθρώπους, λεπτός όμως και σχεδόν διαφανής διά τον καλλιτέχνην και τον ποιητήν. (Bergson, 1914, 91-92. Η έμφαση δική μου)³⁷⁴

Ο Bergson, για να περιγράψει τον τρόπο με τον οποίο λειτουργεί η καλλιτεχνική διαίσθηση, καταφεύγει στην αναλογία του τρόπου, με τον οποίο η μουσική μελωδία γίνεται αντιληπτή από τον δέκτη: όχι σαν μια σειρά από νότες τοποθετημένες η μία δίπλα στην άλλη, αλλά σαν ένα σύνολο όπου είναι αδύνατη η διάκριση των επιμέρους στοιχείων. Όταν επομένως ο Bergson χρησιμοποιεί μεταφορικά τον όρο της «αδιάκοπης μελωδίας», έχει υπόψη μια συνεχή ροή που δεν μπορεί να γίνει αντιληπτή μέσω ενός σχήματος ούτε να αναλυθεί σε μέρη. Η μεταφορά της μουσικής φράσης αποδίδει έτσι την ιδέα ενός συνόλου χωρίς ομοιογένεια, που αποτελείται από τις καταστάσεις της συνειδήσης ή τα συναισθήματα, τα οποία επικαλύπτουν ή διαπερνούν το ένα το άλλο αντί να οργανώνονται σε μια ξεχωριστή και ευδιάκριτη σειρά διαδοχής και ως εκ τούτου η μουσική ερμηνεύεται ως εντελώς άμορφη.³⁷⁵

Με βάση τα παραπάνω μπορούμε να διακρίνουμε την αισθητική συγγένεια της μπερξονικής αισθητικής θεωρίας με τη συμβολιστική ποιητική. Αυτή εντοπίζεται στη δυσπιστία απέναντι στις εκφραστικές δυνατότητες της καθημερινής γλώσσας και ακολούθως στο καθήκον της τέχνης να υποβάλλει και όχι να αναλύει ή να περιγράφει, καθώς και στην καταφυγή στη μουσική ως το μέσο σύλληψης και απόδοσης του εσωτερικού κόσμου και της πνευματικής ζωής του υποκειμένου. Στο σημείο αυτό είναι απαραίτητη η σύντομη επισκόπηση και αποσαφήνιση της λειτουργίας που επιτέλεσε η μπερξονική φιλοσοφία στο γαλλικό πνευματικό πεδίο – ως γνωστόν τον κατ' εξοχήν χώρο άντλησης των ευρωπαϊκών πνευματικών κινημάτων για τα ελληνικά γράμματα.

Η πρώτη σημαίνουσα μελέτη του Bergson, το *Essai sur les Données immédiates de la Conscience* δημοσιεύθηκε για πρώτη φορά το 1889, δηλαδή την εποχή που το συμβολιστικό καλλιτεχνικό κίνημα πρωταγωνιστούσε στο γαλλικό πνευματικό χώρο. Ωστόσο η ευρεία υποδοχή του και η αναγνώριση της συνάφειας της μπερξονικής σκέψης με τη

374 Πρβ. Bergson, 1938 [1900], 152-153.

375 Βλ. σχετικά: Langer, 1977.

συμβολιστική αισθητική δεν θα συντελεστεί πριν το 1911, οπότε και δημοσιεύθηκε η μελέτη του Tancred de Visan *L'Attitude du lyrisme contemporain* που συνέβαλε σημαντικά στη δυναμική είσοδο της μπερξονικής φιλοσοφίας και ορολογίας στο λογοτεχνικό πεδίο.³⁷⁶ Οι λόγοι αυτής της καθυστερημένης σύνδεσης της μπερξονικής φιλοσοφίας με τη συμβολιστική αισθητική και ειδικότερα με το “μουσικό αίτημα” της λογοτεχνίας έγκεινται, σύμφωνα με τον Michel Décaudin, όχι μόνο στη δημοτικότητα που κέρδισε ο Bergson διδάσκοντας στην *École Normal* αλλά κυρίως στη σταδιακή αποδέσμευση της γαλλικής σκέψης από τη γερμανική επιρροή που, όπως διαπιστώσαμε, χαρακτήριζε την πρώτη φάση του συμβολιστικού κινήματος. Σε αυτά τα συμφραζόμενα είναι ιδιαίτερα σημαντική η θέση του Jenny, που συμπληρώνοντας την παρατήρηση του Décaudin υπογράμμισε αυτήν τη μετάβαση της γαλλικής σκέψης στον μπερξονισμό και την αντικατάσταση του λεξιλογίου της ‘Ιδέας’ με εκείνο της ‘Ζωής’ (Jenny, 2002, 22-27). Βάσει αυτών των διαπιστώσεων μπορούμε να περιγράψουμε τη λειτουργία που επιτελεί η μπερξονική φιλοσοφία στο λογοτεχνικό πεδίο ως ανάλογη του “ιδανισμού” που καθόρισε τον αισθητικό προσανατολισμό των πρώτων Γάλλων συμβολιστών. Ο επόμενος και τελευταίος σημαντικός σταθμός στη λογοτεχνική υποδοχή του Bergson στη Γαλλία τοποθετείται χρονικά στην πρώτη μεσοπολεμική δεκαετία και εντοπίζεται στην ακούσια εμπλοκή του φιλοσόφου στη διαμάχη για την “καθαρή ποίηση” μέσω των κριτικών άρθρων του μπερξονιστή Thibaudet αλλά και του ίδιου του αββά Bremond.³⁷⁷

Το ζήτημα της σύζευξης της μπερξονικής φιλοσοφίας με τη νεοελληνική λογοτεχνία και κριτική έθεσε το 1977 ως υπόθεση εργασίας ο Mario Vitti εντάσσοντάς το στις αισθητικές αναζητήσεις των βασικών εκπροσώπων της “Γενιάς του ’30” κατά την περίοδο της πνευματικής διαμόρφωσής τους.³⁷⁸ Ο Vitti τοποθέτησε τον χρόνο της δημιουργικής επιρροής της μπερξονικής φιλοσοφίας στο νεοελληνικό αισθητικό πεδίο ήδη στα μέσα της δεκαετίας του ’20, όταν οι απόηχοι της θεωρίας περί καθαρής ποίησης έκαναν την εμφάνισή τους στο νεοελληνικό πνευματικό πεδίο. Η υπόθεση του Vitti υποδεικνύει την αισθητική συγγένεια της μπερξονικής θεωρίας με τη συμβολιστική ποιητική και ακολούθως του ελληνικού μοντερνιστικού μεσοπολέμου τόσο με τους απόηχους του συμβολισμού, όσο και με τις μπερξονικές ιδέες. Πράγματι, όπως θα επιχειρήσουμε να

376 Βλ. Décaudin, 1981.

377 Βλ. O'Neill, 1950, 492 και Davis, 1958, 48.

378 Vitti, 1977, 116. Ακολουθώντας την παραπάνω υπόδειξη του Vitti, ο Mackridge εξέφρασε το 1985 τη βεβαιότητα της επιρροής του Bergson στους Έλληνες συγγραφείς της “Γενιάς του ’30” ως κύρια όψη των «ευρωπαϊκών επιρροών» που συνετέλεσαν στην ανανέωση του νεοελληνικού μυθιστορήματος. Βλ. Mackridge, 1985.

δείξουμε στη συνέχεια, η παρουσία των μπερξονικών ιδεών στο νεοελληνικό πνευματικό πεδίο αποκτά μια νέα δυναμική στα μέσα της δεκαετίας του '20 και αποκρυσταλλώνεται στις αρχές της δεκαετίας του '30, οπότε και αναδεικνύεται «ο κύριος ρόλος του [Bergson] [...] σε σχέση με τους μυθιστοριογράφους του '30» (Bien, 1989, 249). Υπό αυτό το πρίσμα η εξέταση της συνάφειας της μπερξονικής φιλοσοφίας με τις αισθητικές αναζητήσεις των Ελλήνων πεζογράφων οφείλει να λάβει υπόψη της την υπόθεση εργασίας του Μουλλά, που αναζητεί τους δρόμους εισαγωγής του εσωτερικού μονολόγου στα ελληνικά γράμματα όχι στον φρουδισμό, αλλά σε «παραδοσιακότερους χώρους», δηλαδή «κυρίως [σ]τον συμβολισμό» (Μουλλάς, 1996, 136-137).

Με βάση τα παραπάνω θα πρέπει να σημειώσουμε εδώ εξ αρχής πως η υπόθεση της ποιητολογικής συγγένειας του νεοελληνικού μεσοπολέμου με τη συμβολιστική αισθητική μάς ωθεί, με κύριο άξονα το “μουσικό αίτημα” της πεζογραφίας, να επανεξετάσουμε τον βαθμό της ρήξης με τη λογοτεχνική παράδοση που κατά την κριτική επέφερε η “Γενιά του '30” στο νεοελληνικό πνευματικό πεδίο. Σε αυτή την κατεύθυνση τοποθετείται η σχετικά πρόσφατη θέση του Παπαλεοντίου πως «ο Βουτυράς και ο Νικολαΐδης καθώς και ο κατ' εξοχήν εκπρόσωπος του ελληνικού συμβολισμού, ο Κ. Χατζόπουλος του *Φθινοπώρου* (1917), δικαιολογημένα θα μπορούσαν να θεωρηθούν ως πρόδρομοι της νεοτερικής αφήγησης στη νεοελληνική πεζογραφία» (Παπαλεοντίου, 2000, 145).³⁷⁹ Έτσι ο Παπαλεοντίου θέτει το ζήτημα της συνέχειας που παρατηρείται στις αισθητικές τάσεις, που καθορίζουν τις ποιητολογικές αναζητήσεις των «παραμελημένων»³⁸⁰ πεζογράφων των δύο πρώτων δεκαετιών του 20^{ου} αι. και εκείνων της περισπούδαστης “Γενιάς του '30”. Ανάλογα ο Jean-Luc Chiarpone στην αξιολογική μελέτη του για τις μοντερνιστικές *Μακεδονικές Ημέρες* σημείωσε την «αναμφισβήτητη αισθητική συγγένεια» που συνδέει τις θεωρητικές αναζητήσεις του κύκλου του περιοδικού με εκείνες που απαντώνται κατά τη δεκαετία του '20 στο περιοδικό *Μούσα*. Το γεγονός πως οι περισσότεροι συνεργάτες του περιοδικού «λιγότερο ή περισσότερο είχαν ήδη διαμορφώσει τις αισθητικές τους αντιλήψεις υπό την επιρροή του συμβολισμού» κατά την προηγούμενη δεκαετία αποτυπώνεται κατά τον Chiarpone στα αισθητικά αιτήματα που προβάλλονται στις αρχές της δεκαετίας του '30: «αυτονομία της τέχνης, ενδοσκοπήση, ανανέωση της μορφής» (Chiarpone, 2009, 36). Υπό αυτό το πρίσμα πρέπει να τοποθετηθεί και η γενικότερη παρατήρηση του Αργυρίου πως «τα ώριμα έργα που πιστοποι-

379 Πρβ. και την ακόλουθη παρατήρηση του Π. Σπανδωνίδη, ο οποίος τοποθετεί την πεζογραφία του Νικολαΐδη στο (ιδιαίτερα προσφιλές του) πλαίσιο του «εσωτερικού μονολόγου»: «πρώτος στην Ελλάδα έδωσε εσωτερική, εξομολογητική πρόζα, χωρίς να υποθέτει, ότι με ένα λεπτό νήμα στο χέρι, όπου θα κρεμούσε μια υποθετική έστω πραγματικότητα, θα μπορούσε να φτάσει στον εσωτερικό μονόλογο» (Σπανδωνίδης, 1956, 745).

380 Βλ. σχετικά: Νικολαΐδης, 1992, 81-92. Για Βουτυρά, βλ. αντίστοιχα: Τσοκόπουλος 1997, 13-20.

ούμε να έρχονται τη δεκαετία του 1930, έχουν πίσω τους τις ζυμώσεις, τις διερευνήσεις και τις προοπτικές που ανοίχτηκαν τη δεκαετία του 1920» (Αργυρίου, 1981, 204). Οι παραπάνω θέσεις υποδεικνύουν με σαφήνεια μια ερμηνευτική γραμμή που κατά την κρίση μας δεν έχει αξιοποιηθεί αρκετά από τη σύγχρονη έρευνα, δηλαδή την ανάγκη αναζήτησης των απαρχών της «εσωτερικής πεζογραφίας» της δεκαετίας του '30 στις αισθητικές αρχές, που διαμορφώνουν τη λογοτεχνική παραγωγή των αρχών της δεκαετίας του '20, όταν «τα σημάδια της εσωστρέφειας θα ξαναφανούν εντονότερα», κατά τη χαρακτηριστική διατύπωση του Μουλλά (Μουλλάς, 1996, 85).

Οι παραπάνω διαπιστώσεις της σύγχρονης κριτικής, αν και εξαιρετικά διαφωτιστικές, δεν είναι νέες. Ο Νικολαρεϊζης ήδη στα τέλη της δεκαετίας του '30 στο εκτενές, σημαντικό άρθρο του «Η πεζογραφία των νέων και η παράδοση του εσωτερισμού» έθεσε στην αφετηρία της «παράδοσης του εσωτερισμού» με κύριους εκπροσώπους τους Ξεφλούδα, Δέλιο και Γιαννόπουλο, το *Φθινόπωρο* του Κ. Χατζόπουλου. Με τον τρόπο αυτό συνέδεσε στην παραπάνω μελέτη τους πεζογράφους του κύκλου των *Μακεδονικών Ημερών* με το αισθητικό κλίμα, που διαμόρφωσε την ποιητική των νεοσυμβολιστών ποιητών κατά τη δεκαετία του '20, στην κορυφή της παράδοσης των οποίων τοποθέτησε το όψιμο ποιητικό και πεζογραφικό έργο του Χατζόπουλου:

[...] μερικοί από τους κοινούς τύπους του γαλλικού συμβολισμού [...] βρήκαν εύφορο έδαφος στην ελληνική ποίηση και ζυμώθηκαν με την ιδιοσυγκρασία μερικών από τους νέους, που ενσάρκωναν γύρω στα 1920 τις ελπίδες του ελληνικού στίχου. Μια φυσικότερη από άλλοτε εξοικείωση με την ευαισθησία της Δύσης, όπως την αντιπροσώπευε ως τις παραμονές του μεγάλου πολέμου το γαλλικό πνεύμα, αντιρεαλιστικό τότε όσο και αντιρομαντικό, συναντήθηκε εδώ, στη συνείδηση των νέων, με το αντιπαλαμικό φρόνημα και με τη γενική απέχθεια προς τον ηρωικό δεκαπεντασύλλαβο [...] κυριαρχούσε η χρωματική κλίμακα του δειλινού, τα συναισθήματα του ελάχιστου τόνου. (Νικολαρεϊζης, 2011 [1938])

Στο ίδιο άρθρο ο Νικολαρεϊζης σημείωνε για τον μείζονα κριτικό της γενιάς των νεοσυμβολιστών ποιητών, τον Τέλλο Άγρα, πως «προεκτείνει ως τις ημέρες μας τη διάθεση της γενεάς του, δοκιμάζοντας να συνδεθεί με κάτι καινούργιο». Η παρατήρηση αυτή επιβεβαιώνεται από τις κρίσεις του ίδιου του Άγρα, όταν σημείωνε το 1935 για το πεζογραφικό έργο της «λογοτεχνικής Θεσσαλονίκης», πως με μόνη εξαίρεση τις *Ώρες Αργίας* του Θεοτοκά είναι η μόνη που κατόρθωσε να δημιουργήσει μια «νέα

μορφή πεζογραφίας». Όπως ωστόσο σπεύδει αμέσως να συμπληρώσει, για τον ίδιο η πεζογραφία αυτή δεν κόμιζε τίποτα νέο:

Πώς να χαρακτηρίσει κανείς την καινούργια τούτη μορφή της πεζογραφίας; Αν δεν σφάλω, για μένα δεν ήταν ολότελα πρωτότυπη, ούτε καινούργια, ούτε μεταπολεμική: την ε γνώριζα από την προπολεμική γαλλική ποίηση με το όνομα του «νεορρωμαντισμού» κ' είχα εξοικειωθεί άμεσα μαζί της απ' τα ποιήματα του Βερλαίν. Κάτι λοιπόν παρόμοια είδα μεταφερόμενο στην πεζογραφία. [...] την προφύλαξη από τη ρητορεία, την ποιητική διάθεση, τη μουσική σκέψη, τη συμβολιστική φυσιολατρία, τη συμπαθητική φαντασία. (Άγρας, 1935, 144)

Με την παραπάνω οξυδερκή παρατήρηση ο Άγρας παρακάμπτει, όπως και ο Νικολαρέζης, τις επίκαιρες την εποχή εκείνη συζητήσεις περί “εσωτερικού μονολόγου” και εντάσσει την “εσωτερική πεζογραφία” του νεοελληνικού μεσοπολέμου και συγκεκριμένα του κύκλου των *Μακεδονικών Ημερών* στη συμβολιστική παράδοση παραπέμποντας έμμεσα στις δικές του πηγές και την περίοδο της πνευματικής του διαμόρφωσης που σφραγίστηκε, όπως θα διαπιστώσουμε και στη συνέχεια, από την επιρροή του Verlaine. Ταυτόχρονα με την αναφορά στον Verlaine θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί πως ο Άγρας υποδεικνύει εμμέσως και την αισθητική συγγένεια των πεζογράφων της Θεσσαλονίκης με το *Φθινόπωρο* του Χατζόπουλου, πρότυπο του οποίου, όπως θα διαπιστώσουμε, υπήρξε η ποίηση του Verlaine. Το παραπάνω αξιόλογο άρθρο του Άγρα με τίτλο «Μια ματιά στη λογοτεχνική Θεσσαλονίκη» θα μπορούσε πάντως να ισχυριστεί κανείς πως λειτουργεί συμπληρωματικά ή ακόμα και διορθωτικά προς την επίσης καιρίαισ σημασίας μελέτη του «Η συμβολιστική πεζογραφία και το *Φθινόπωρο* του Κ. Χατζόπουλου», όπου λίγους μήνες νωρίτερα είχε σημειώσει πως «το ελληνικό συμβολιστικό μυθιστόρημα είχε και συνέχεια – αλλά στο διήγημα μόνο» (Άγρας, 1984 [1935], 253). Ωστόσο μπορεί, όπως σημειώνει χαρακτηριστικά ο Άγρας, «το *Φθινόπωρο* [να] έδωσε το σύνθημα», όμως οι διηγηματογράφοι της γενιάς του που ο Άγρας κατονομάζει «με κάποιο πλάτος στην έννοια» ως «συμβολιστές» (Παπαδήμας, Χάρης³⁸¹, Μπουφίδης,

381 Ο Πέτρος Χάρης μεταφράζει το «Γαλάζιο Πουλί» του Maeterlinck το 1924. Την ίδια χρονιά κυκλοφορεί η πρώτη συλλογή διηγημάτων του με τίτλο *Η τελευταία νύχτα της γης*. Για τη συλλογή διηγημάτων του Π. Χάρη έγραψε την ίδια χρονιά ο Άγρας πως σε αυτό συνδυάζεται «η αοριστία της ποιήσεως και η ασάφεια της μυστικοπάθειας» με τον «πολυσύνθετο κόσμο της σημερινής ζωής» (Τ. Άγρας, εφ. *Τα χρονικά*, 1.8.1924). Πολύ αργότερα ο Βάσος Βαρίκας επιχείρησε να φωτίσει τον προδρομικό ρόλο της πρώτης συλλογής διηγημάτων του Π. Χάρη για την «λυρική πεζογραφία» του μεσοπολέμου: «Στην πεζογραφία του κ. Χάρη, αυτό που αποκαλούμε «υπόθεση» είναι κάτι το σχεδόν ανύπαρκτο. Ασήμαντο το συμβεβηκός, δίνει απλώς την αφορμή στον συγγραφέα να δημιουργήσει μια ατμόσφαιρα, δια μέσου

Παναγιωτόπουλος), προήλθαν κατά την κρίση του «και από το έργο του Δημοσθένη Βουτυρά». Ότι περισσότερο ενδιαφέρει εδώ είναι πως στη μελέτη του αυτή αναλύοντας το *Φθινόπωρο*, ο Άγρας είχε κατονομάσει τον Βουτυρά ως τον Έλληνα «προσυμβολιστή» ανιχνεύοντας στο έργο του τη βασική συμβολιστική αρχή της υποβολής, «να δίνει πράγματα και όχι λέξεις»:

Αυτός έγραφε και πριν από το «Φθινόπωρο», κ' είμαι βέβαιος πως ούτε κι αυτό το διάβασε καν. Μα ούτε και από καμμιάν άλλη ξένη πηγή δεν έχει επιδράσεις, Κακογράφος – χωρίς και στο σημείο τούτο ν' ακολουθή συνειδητά το δόγμα του συμβολισμού! – [...] Γιατί αλήθεια ο Βουτυράς υπήρξε τρόπον τινά, ο αγωγός του συμβολισμού: τον έφερε στην ελληνική ατμόσφαιρα και στην ελληνική ζωή. Τον προσάρμοσε, του έδωσε έδαφος και πειθώ, του έδωσε τύπους. [...] Ο Νίκος Νικολαΐδης κι ο Πέτρος Χάρης απόμειναν ως το τέλος πιστοί του συμβολισμού. Στις σελίδες τους αισθάνεται κανείς ότι ο συμβολισμός τους επότισε την ψυχή. [...] πιστεύουν στο ανεξερεύνητο της υπάρξεως, στα θαύματα του υποσυνείδητου [...] Όσο για το ύφος ο πρώτος ακολουθεί το Βουτυρά – να δίνη πράγματα κι όχι λέξεις. (Άγρας, 1984 [1935], 254)³⁸²

Λαμβάνοντας υπόψη το γεγονός πως ο Άγρας, ως ο πλέον οξυδερκής κριτικός της νέας γενιάς των συμβολιστών, υπήρξε ένας αξιόπιστος αυτόπτης μάρτυρας της πρώτης μεσοπολεμικής δεκαετίας, η αναφορά του στον Βουτυρά ως «προσυμβολιστή» θα πρέπει να θεωρηθεί ως ένα σημαντικό τεκμήριο για όποιον θέλει να ανασυνθέσει το πνευματικό κλίμα της εποχής. Όσο λοιπόν κι αν ισχύει η απόφαση του Βελουδή πως «ως πεζογράφος ο Χατζόπουλος πολιτογραφήθηκε από μια παραδοσιακή ή συνοδοιπορούσα κριτική ως εισηγητής της συμβολιστικής πεζογραφίας στην Ελλάδα» (Βελουδής, 1992.1, 158), είναι γεγονός πως αυτό δεν συνέβη νωρίτερα από τα μέσα της δεκαετίας του '30, όταν η «εσωτερική πεζογραφία» είχε πλέον δώσει ικανά δείγματα γραφής, ενώ σημείο αφετηρίας της «πολιτογράφησης» αυτής θα πρέπει να θεωρηθεί το παραπάνω

της οποίας υποβάλλει τις σκέψεις και τα συναισθήματά του. Βρισκόμαστε δηλαδή στην περιοχή της λυρικής πεζογραφίας, που θα κυριαρχήσει αργότερα, καθ' όλη την περίοδο του μεσοπολέμου» (εφ. *Το Βήμα*, 28.10.1962).

382 Πρβ: «Η αλλοίωση και η ανασύνθεση του πραγματικού, αυτού που η κοινή συνείδηση και η κοινή όραση θεωρεί πραγματικό, που αποτολμάει στο έργο του ο Βουτυράς, δίνει και την πρωτοτυπία στη δημιουργία του. [...] Πρόκειται βέβαια για ένα συμβολιστή ή ακριβέστερα προσυμβολιστή, που ούτε επεδίωξε συνειδητά ούτε, ίσως, ποτέ μπόρεσε ή θέλησε να γνωρίσει τις θεωρητικές αρχές ή τις αισθητικές επιδιώξεις του συμβολισμού ως αισθητικού κινήματος» (Βαρίκας, 1958, 28-32).

άρθρο του Άγρα. Με εξαίρεση έτσι το λακωνικό σημείωμα που δημοσιεύθηκε στη *Μούσα*³⁸³ με την αφορμή του θανάτου του συγγραφέα και τη σύντομη βιβλιοκρισία του Πέτρου Χάρη στην *Αργώ* της Αλεξάνδρειας το 1924,³⁸⁴ το *Φθινόπωρο* του Χατζόπουλου, σε αντίθεση με την πεζογραφία του Βουτυρά, δεν συγκέντρωσε την προσοχή των “νέων” κατά την πρώτη μεσοπολεμική δεκαετία.

Βέβαια η ανάγκη αναζήτησης νέων προτύπων για την πεζογραφία εκ μέρους των “νέων” κατά την πρώτη μεσοπολεμική δεκαετία, αποτελεί γεγονός, αφού οι πεζογράφοι του νεοελληνικού *fin de siècle* και τα ευρωπαϊκά πρότυπά τους είτε αποσιωπούνται είτε απορρίπτονται ρητά λίγο αργότερα. Ο Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος το 1943 έγραψε χαρακτηριστικά για το κυρίαρχο πρότυπο της πρώτης γενιάς των Ελλήνων παρακμιακών:

Η παρακμή της ωραιολογίας αρχίζει από τον Ντ’ Αννούντσιο. Σ’ αυτόν η λεξιθηρία και η επιτήδευση γίνεται δαίμονας και τον παρασέρνει συχνά στις αφιλόξενες ερημιές της ασυγκράτητης κενολογίας. Σ’ αυτόν ο στόμφος γίνεται σκοπός ζωής. Και μολονότι και ολόκληρη η βιοτική του περιπέτεια αναδίνει τον τόνο και το ύφος των στίχων του και των πεζογραφημάτων του, ο αναγνώστης του, μόλις κατορθώσει ν’ απαλλαγεί από τη γοητεία τη μεθυστική της μυριόχρωμης και σπινθηρόβολης φράσης του, αισθάνεται πως σ’ όλα τούτα, και τα βιοτικά και τα καλλιτεχνικά του τολμήματα, υπάρχει κάποια περισσόλογη υπερβολή, που δεν αντιπροσωπεύει το πραγματικό του βάθος. Έτσι, η ωραιολογία του Ντ’ Αννούντσιο γίνεται στο τέλος ανεδαφική και κουραστική. (Παναγιωτόπουλος, 1979 [1943], 218)

Στρέφοντας στη συνέχεια την προσοχή του στους «Έλληνες ωραιολόγους» ο Παναγιωτόπουλος διασώζει μόνο τον Χρηστομάνο και τον Ροδοκανάκη, οι οποίοι

383 «Όταν ήρθε, το διήγημα βρισκόταν ακόμα στην πρωτόγονη περίοδο της ηθογραφίας: το πήρε, τ’ άνοιξε δρόμο προς τα πλατύτερα ιδανικά, το συγχρόνισε με την εποχή, τό ’φερε στη μεγάλη πόλη, τού ’δωσε μορφή ευρωπαϊκά και τελευταία [...] τό ’φερε στην ψυχολογική ανάλυση το τελευταίο βήμα στην παγκόσμια διηγηματογραφία.» (C. «Κ. Χατζόπουλος», *Μούσα*, 2 (9.1920), 30).

384 «Το Φθινόπωρο ζει μέσα σε μian ατμόσφαιρα αμφιβολιών. [...] η σειρά των απροσδιόριστων πραγμάτων και αισθημάτων δημιουργεί την ατμόσφαιρα της υποψίας και της αμφιβολίας. [...] Θα ήταν βασικό ελάττωμα ή τουλάχιστον ελάττωμα της αφομοιωτικής ελληνόπρεπης τέχνης – όπως τη λένε – αν προσπαθούσαμε να τοποθετήσουμε στο φως τους ανθρώπους του ψυχικού αυτού σκιάφωτος. Και η αντικαλλιτεχνική αυτή τοποθέτηση θα είχε αποτέλεσμα την ολοκληρωτική εξάτμιση της ισχυρότατης συμπτκνωτικής εκείνης υποβολής, που αναδίνει έναν απέραντο σκεπτικισμό. [...] το Φθινόπωρο και τα έργα της τέχνης αυτής έχουν άλληνη την καλλιτεχνικήν υφή και εντελώς αντίθετη την ψυχική άποψη από τα απλά και ήσυχια έργα. Εκείνα ορίζουν με ευκολία και ακρίβεια τα πράγματα και τις διαθέσεις. Στο Φθινόπωρο κυριαρχεί η αμφιβολία» (Χάρης, 1924, 73-75).

αποτελούν, «λιγοστές ευφρόσυνες οάσεις μέσα στην ερημιά του βερμπαλισμού [...]». Οι υπόλοιποι «ωραιολόγοι» κυνηγώντας απλώς τις «κούφιες εκφράσεις» δεν μπορούν, κατά τον Παναγιωτόπουλο, παρά να καταδικαστούν στη λήθη.³⁸⁵

Η ανθολογία «Οι νέοι διηγηματογράφοι» που εκδόθηκε το 1923 σε επιμέλεια Αλ. Παπαδήμα ελάχιστα συμβάλλει στην κατανόηση του πνευματικού κλίματος των αρχών της πρώτης μεσοπολεμικής δεκαετίας όσον αφορά την πεζογραφία. Την κατάσταση της ελληνικής πεζογραφίας μέχρι το 1930 αποδίδει εύγλωττα ο Νικολαρεΐζης στο άρθρο του για την «πεζογραφία της εσωτερικότητας». Όπως χαρακτηριστικά σημειώνει, «από το 1918 έως το 1928 ή το 1930» ο Βουτυράς είναι ο μόνος από τους πεζογράφους που κατορθώνει «να καθιερωθεί στους κύκλους των γραμμάτων» (Νικολαρεΐζης, 2011 [1938], 256). Σε αυτή την καίρια παρατήρηση του Νικολαρεΐζη που συμφωνεί με τα πορίσματα της σύγχρονης έρευνας,³⁸⁶ συνοψίζεται ότι χαρακτηρίστηκε αρκετά νωρίς από την ελληνική κριτική ως «πρόβλημα Βουτυρά» και τέθηκε το 1920 από τον Ξενόπουλο υπό τη μορφή του εξής ερωτήματος: «πώς ένας συγγραφέας με τόσο μεγάλα, τόσο βασικά ελαττώματα [...] κατορθώνει κι επιβάλλεται;». Το ερώτημα είχε βέβαια τεθεί και εν μέρει απαντηθεί ήδη το 1903 από τον Παλαμά:

Ότι απαρχής μου έκαμεν εντύπωσιν, όχι πολύ ευχάριστην, είναι η γλώσσα της ιστορίας αυτής. Η δυσάρεστη αυτή εντύπωση αλήθεια είναι πως μετριάζεται όσο κανείς προχωρεί στο διάβασμα του βιβλίου· όχι γιατί καλλιτερεύει η γλώσσα στα ύστερα· αλλά γιατί βλέπεις πως η γλώσσα αυτή η απεριποίητη, η αδούλευτη, η αστήριχτη, η αχαρακτήριστη, η όχι βέβαια δημοσιογραφική, μήτε της ρουτίνας, μα η παραζαλισμένη και αρνητική, που ανεβοκατεβαίνει και γραμπαλίζεται ακατάπαυστα ανάμεσα σε τύπους και σε συντάξεις και σε περιόδους και σε λόγους [...]· αλλά γιατί βλέπεις πως η γλώσσ' αυτή βρίσκεται

385 Παναγιωτόπουλος, 1979 [1943], 219. Μια δεκαετία αργότερα ο Ξεφλούδας, εντοπίζει την προσφορά των «ωραιολόγων» πεζογράφων στην «απομάκρυνση από τον λογοτεχνικό τοπικισμό»: «Η καλλιέργεια όμως της ωραιολογίας είχε σαν αποτέλεσμα την εισαγωγή στην πεζογραφία του λυρισμού και τη χρησιμοποίηση πολλών στοιχείων της ποίησης από τους σύγχρονους πεζογράφους. Οι υπερβολές της ήταν μια διαμαρτυρία ενάντια στο ρεαλισμό και το νατουραλισμό. [...] Και οι πεζογράφοι που περιλαμβάνονται στον τόμο αυτό, είναι αντιρεαλισταί και αντινατουραλισταί, μας δίνουν όμως την επιφάνεια, παρά ό,τι ζει και κινείται κάτω από αυτή την επιφάνεια. Είναι περισσότερο ποιηταί, χωρίς όμως ν' αποκαλύπτουν αυτό που υπάρχει στο βάθος της ανθρώπινης ψυχής. [...] Ο «αισθητισμός» ανήκει, βέβαια, στην ιστορία και η ωραιολογία θεωρείται σήμερα κάτι το ανεδαφικό και το ξεπερασμένο. Ένα έργο, όσο κι αν είναι ωραία γραμμένο, χρειάζεται να έχει περιεχόμενο, πνευματικό υπόστρωμα, να μας δίνει τη ζωή και τον άνθρωπο. Δεν μπορεί ν' αποτελείται μόνο από λέξεις και φράσεις ωραίες [...]» (Ξεφλούδας, 1959, 8-9).

386 Μουλλάς, 1996, 35-42 και 86-90. Πρβ. Καράογλου, 1991, 141.

σ' ένα κρυφοταίριασμα με την ψυχή και τον κόσμο της ιστορίας αυτής.
(Παλαμάς, 1970 [1903], 423)

Την ίδια αναλογία μεταξύ της μορφής των διηγημάτων του και της ψυχολογικής κατάστασης διέκρινε μισό αιώνα σχεδόν αργότερα ο Στρατής Τσίρκας στην σημαντικότερη έως σήμερα μελέτη που διαθέτουμε για τον συγγραφέα. Ο Τσίρκας πολύ εύστοχα αντιστοίχισε τα στοιχεία εκείνα που συνθέτουν τον «ψυχολογικό ρεαλισμό» του Βουτυρά, δηλαδή το ανοίκειο ύφος και τη μορφική «αταξία» της πεζογραφίας του με την «αίσθηση του παρόντος» και το υπαρξιακό δράμα του μοντέρνου ανθρώπου που ζει σε έναν «ξεχαρβαλωμένο» παρακμιακό κόσμο σημειώνοντας στα 1947 πως «η τεχνοτροπία του Βουτυρά, που απ' τα 1920 χαρακτηρίζεται σα 'μοντέρνα', συγγενεύει, από πολλές πλευρές, με την τεχνοτροπία των πραγματικά μοντέρνων συγγραφέων» της εποχής του κατονομάζοντας μεταξύ άλλων τους «εξιστανσιαλιστές» Joyce, Faulkner, Sartre και Malraux.³⁸⁷

Προκειμένου επομένως να κατανοήσουμε τη θέση του Βουτυρά σε αυτήν την άτυπη γενεαλογία της «εσωτερικής» νεοελληνικής πεζογραφίας και κατ' επέκταση την όποια συνάφεια της θέσης αυτής με το «μουσικό αίτημα» της νεοελληνικής πεζογραφίας, είναι αναγκαία η τοποθέτηση του έργου του ή ορθότερα των ερμηνειών του έργου του από την κριτική στο αισθητικό πλαίσιο της εποχής της πρώτης μεσοπολεμικής δεκαετίας. Σε αυτήν την κατεύθυνση διαφωτιστικά λειτουργεί η μαρτυρία ενός βασικού εκπροσώπου των «νέων» της πρώτης μεσοπολεμικής δεκαετίας. Ο Πέτρος Χάρης υπερασπιζόμενος την αισθητική αξία του έργου του Βουτυρά από τις επιθέσεις των Ξενόπουλου και Παρορίτη έγραφε το 1924:

Ο κ. Παρ[ορίτης] δεν παραλείπει να χλευάση και τη φορά αυτή την αισθητική των νέων, στους οποίους υποστηρίζει πως οφείλεται κυρίως το

387 «Το γεγονός μένει πως ο Βουτυράς απ' τα 1900 μεταχειρίζεται μερικά απ' τα τυπικότερα μέσα του Ψυχολογικού Ρεαλισμού, που τα τελευταία χρόνια οι «εξιστανσιαλιστές» με πείσμα και με θόρυβο ζητούν να προσαρτήσουν και να ταυτίσουν με την κοσμοθεωρία τους. Και κοντά στη φραστική αταξία των εξιστανσιαλιστών, τ' ανακάτωμα των χρόνων του ρήματος σε μια και μόνη φράση, την τηλεγραφική σύνταξη, την αστιξία και το παραλήρημα – πραγματική ataxie locomotrice μιας παρακμιαστικής τέχνης – του Βουτυρά, η κατάχρηση του διαζευκτικού «ή» και του συνδετικού «και», τα τρικλίσματα κι οι τριποδισμοί του ύφους, βρίσκουμε μια δικαίωση, «ιστορική» σα να λέμε. Δεν είναι πια αδυναμίες, είναι μέσα για την όσο μπορεί πιστότερη απόδοση του ψυχολογικού παρόντος, με τον τρόπο που τον νιώθει ο συγγραφέας [...] Οι προσωπικές περιπέτειες κι η έντονη αίσθηση του παρόντος οδήγησαν τον Βουτυρά στη διαπίστωση πως η σύγχρονή του πραγματικότητα δεν έχει ούτε ενότητα, ούτε συνέχεια, ούτε σταθερότητα. Ήταν και είναι ένας κόσμος βαθιά ταραγμένος, παράξενος κι αστέιος. Ένας κόσμος κομματιασμένος και ξεχαρβάλωτος. Μα ο λογοτέχνης έχει υποχρέωση να ψάξει να βρει τη μορφή εκείνη που θα ταιριάζει περισσότερο με το θέμα του για να μην καταστρέφεται η ουσία αυτού που θέλει να εκφράσει» (Τσίρκας, 1948, 28-48).

λανσάρισμα του κούφιου και αναξιόλογου κατά τη γνώμη του έργου του Βουτυρά. Οι νέοι, τ' ομολογούμε, οι περισσότεροι των νέων συνέβαλαν στο λανσάρισμα αυτό. Κ' αισθάνονται τον εαυτό τους βαθύτατα ικανοποιημένο από την ευσυνειδησία τους αυτή και την προηγούμενη αντίληψή τους για την Τέχνη, που μπόρεσε να ξεχωρίσει από την αρχή και με ασφάλεια το ταλέντο ενός Βουτυρά ή ενός Καβάφη χωρίς γι' αυτό να μην έχουν και την ευθύτητα να παραδέχονται τα μερικά ελαττώματα του ενός και του άλλου. (Χάρης, 1924)³⁸⁸

Το ερώτημα που τίθεται βεβαίως εδώ είναι εύλογο: υπό ποιούς όρους δύο τόσο ανόμοιοι και άνισοι λογοτέχνες όπως ο Βουτυράς και ο Καβάφης μπορούν να εκφράσουν από κοινού την “αισθητική των νέων”; Η απάντηση στο ερώτημα αυτό ανιχνεύεται εν πρώτοις στις «πνευματικές ανάγκες των νέων του 1920», οι οποίες και καθορίζουν του όρους υποδοχής του Βουτυρά υπό το πρίσμα του “αιτήματος της εσωτερικότητας”. Δεδομένης της ορθότητας της άποψης του Μουλλά, σύμφωνα με τον οποίο ο Άγρας αναγορεύοντας τον Βουτυρά «προσυμβολιστή» το 1935 μάλλον «ερμηνεύει παρά διαπιστώνει», οφείλουμε να απαντήσουμε στο ερώτημα-μεθοδολογική οδηγία που εύγλωττα έθεσε και πάλι ο Μουλλάς: «το ζήτημα δεν είναι τι γράφει ο Βουτυράς, αλλά τι διαβάζει (ή τι θέλει να διαβάζει) το κοινό του» (Μουλλάς, 1996, 87).

ii. Ο “προσυμβολιστής” Δημοσθένης Βουτυράς στον κύκλο των “νεορομαντικών”.

Χάρη στη μελέτη της Μαρίας Ρώτα γνωρίζουμε σήμερα πως ο Άγρας γνώρισε ουσιαστικά και επανεκτίμησε το έργο του Βουτυρά μέσα από το πολύ σημαντικό άρθρο του Πέτρου Αλήτη στα αλεξανδρινά *Γράμματα*.³⁸⁹ Όπως σημειώνει χαρακτηριστικά η Ρώτα, «οι ιδρυτές των *Γραμμάτων* αναγνωρίζουν εξαρχής το καινούργιο που κομίζει ο Βουτυράς στη νεοελληνική πεζογραφία» (Ρώτα, 1994, 221) αναλαμβάνοντας μάλιστα το 1915 την πρώτη συγκεντρωτική έκδοση διηγημάτων του (*Ο Λαγκάς και άλλα διηγήματα*). Ο

388 Πρβ. Παρορίτης 1924.

389 Βλ. το παρακάτω απόσπασμα από την ανέκδοτη επιστολή του Άγρα προς τον Στέφανο Πάργα με ημερομηνία 12.3.1918, όπως σώζεται στο αρχείο Πάργα και παρατίθεται στη διατριβή της Ρώτα (Ρώτα, 1994, 50, υπ. 57): «Οχι σήμερα, που τίποτα πια δεν υπάρχει και τίποτα πια δεν προμαντεύεται στην ελληνική λογοτεχνία, αλλά και Ποτέ – δεν φοβούμαι τη λέξη – δεν εφάνηκε ελληνικό περιοδικό σαν τα *Γράμματα*. Θα του άξιζε μια θέσις δίπλα στον “Mercure de France”. στη βιβλιοθήκη μου έχω προορίσει ένα ιδιαίτερο μέρος για τα *Γράμματα* [...] τ' αγοράζω ταχτικά· και πάντα ήταν για μένα το απροσπέλαστο – α, πώς θα μπορούσα ποτέ να γράψω δίπλα με τον Lorulot, και με τον Ζαχαριάδη ακόμα και με τον Πέτρο Αλήτη, που με τη μελέτη του για τον Βουτυρά αντίστρεψε ολότελα την ιδέα τη φτωχική μου».

Πέτρος Αλήτης το 1917, χρονιά κυκλοφορίας του *Φθινοπώρου*, με άρθρο του στο περιοδικό της Αλεξάνδρειας εγγράφει το έργο του Βουτυρά σε ό,τι ονομάζει «υποκειμενικό ρεαλισμό» ή «ρεαλιστικό συμβολισμό». Στα χαρακτηριστικά της υποκειμενικότητας, που καθιστά το έργο του Βουτυρά «ψυχογραφικό» ή «συμβολικό» αλλά και που ταυτόχρονα αποτελεί τη βασική αιτία των επιθέσεων της κριτικής, ο Αλήτης συγκαταλέγει το ιδιαίτερο ύφος του συγγραφέα:

Ο Βουτυράς έχει δυστυχώς ένα ύφος ακατάστατο, ατημέλητο, απεριποίητο. Αν το ύφος του ήταν περισσότερο *πλαστικό*, αν δεν είχε τις συχνές εκείνες επαναλήψεις των λέξεων που συγχύζουν την εντύπωση που θέλει να μας δώσει σε μια περιγραφή, αν η υπόθεση των διηγημάτων του εξελισσόταν κανονικά, αναμφιβόλως το έργο του θα ήταν ανώτερο. Αλλά είπαμε [...] ότι ο Βουτυράς είναι υποκειμενικός. [...] Συνεπώς δεν είναι δυνατό και το ύφος του να είναι συγχρόνως σταθερό, χωρίς μεταπτώσεις και απότομες εναλλαγές, που εκφράζουν αυτές τις *ψυχικές του καταστάσεις*. (Αλήτης, 1917, 392. Η έμφαση δική μου)

Η μεγάλη σημασία του άρθρου του Αλήτη για την ιστορία της νεοελληνικής πεζογραφίας έχει αποδοθεί κυρίως στο γεγονός πως δίνει τις κατευθυντήριες γραμμές για τις αναγνώσεις και τις ερμηνείες του πεζογραφικού έργου του Βουτυρά που θα κυριαρχήσουν κατά την επόμενη δεκαετία στους κύκλους των Αθηναίων νεοσυμβολιστών καθιερώνοντάς τον μεταξύ άλλων και ως έναν κατ' εξοχήν «υποκειμενικό» πεζογράφο. Ως προς αυτό στο παραπάνω απόσπασμα φέρει ειδικό βάρος η επισήμανση της απουσίας «πλαστικού» ύφους, που ανιχνεύεται στις «συχνές επαναλήψεις που συγχύζουν την εντύπωση» και την «μη κανονική», δηλαδή μη ευθύγραμμη, εξέλιξη της πλοκής. Η ανάδειξη του πεζογραφικού έργου του Βουτυρά και η θετική αποτίμηση του «ακατάστατου, ατημέλητου, απεριποίητου» ύφους υπό το πρίσμα της δυνατότητας έκφρασης των ποικίλων και συχνά αντικρουόμενων «ψυχικών καταστάσεων» που επιχειρεί ο Αλήτης στο παραπάνω άρθρο, είναι επομένως ενδεικτική του προδρομικού ρόλου και της ευεργετικής επιρροής που άσκησε ο πνευματικός κόσμος του παροικιακού Ελληνισμού στις πρωτοποριακές αναζητήσεις των δύο μεσοπολεμικών δεκαετιών.

Η ανάδειξη του «προσυμβολιστή» Βουτυρά πρώτα από τα αλεξανδρινά *Γράμματα* –πριν ακόμα την καθιέρωση του στην Αθήνα– είναι ιδιαίτερα σημαντική καθώς υποδεικνύει την ευρύτερη αισθητική συγγένεια που σύμφωνα με τη Ρώτα «συνδέει [την

περίοδο της πρώτης δεκαετίας του μεσοπολέμου] με την αμέσως προηγούμενη δεκαετία» (Ρώτα, 1999, 251). Η παρατήρηση της Ρώτα αποτελεί μια υπόθεση εργασίας, στην οποία θα επιχειρήσουμε να απαντήσουμε αναδεικνύοντας ό,τι για την ίδια μελετητήρια συνιστά μια σημαντική έλλειψη στην έρευνα του ελληνικού μεσοπολέμου και για τους σκοπούς μας έναν σημαντικό συνδυαστικό κρίκο στην έρευνα του “μουσικού αιτήματος” της νεοελληνικής πεζογραφίας. Ο αισθητικός και κριτικός λόγος, που αρθρώνεται μέσα από τις σελίδες του αλεξανδρινού περιοδικού *Γράμματα* αποκαλύπτει σύμφωνα με τη Ρώτα «ό,τι νωρίτερα προετοίμασε την εμφάνιση φαινομένων που εκδηλώνονται αργότερα με ένταση και προσεγγίζονται ως ‘καινούργια’» (Ρώτα, 1999, 251). Υπό το πρίσμα αυτής της θεώρησης τα αισθητικά αιτήματα που προβάλλονται από τα αλεξανδρινά *Γράμματα* λειτουργούν ως γέφυρα μεταξύ της τελευταίας δεκαετίας του 19^{ου} αι και της πρώτης μεσοπολεμικής δεκαετίας εμπλουτίζοντας το αισθητικό πρόγραμμα, που πρωτοπαρουσιάστηκε στις σελίδες της *Τέχνης*, του *Διονύσου*, του *Περιοδικού Μας* και των *Παναθηναίων* και γονιμοποιώντας ταυτόχρονα την κριτική σκέψη του μεσοπολέμου.

Σε συνάρτηση με τα παραπάνω είναι εντελώς ενδεικτικό το γεγονός πως ο Δ. Ζαχαριάδης αναλαμβάνει το 1909 από τις σελίδες της *Νέας Ζωής* να υπερασπιστεί την ατομικιστική νιτσεική φιλοσοφία από τις κατηγορίες, που την ίδια περίοδο εξαπέλυσε εναντίον της από τις σελίδες του *Νουμά* ο μετανοημένος συμβολιστής και νεοφώτιστος σοσιαλιστής Κ. Χατζόπουλος με αιχμή του δόρατος τη συνολική απόρριψη της «ψυχολογίας του συμβολισμού και του μυστικισμού» ως ηθικής απολογίας της κεφαλαιοκρατίας.³⁹⁰ Ο Ζαχαριάδης θα αφιερώσει μάλιστα στη νιτσεική φιλοσοφία μια εκτενή μελέτη δύο χρόνια αργότερα, που θα δημοσιευθεί στο πρώτο κιόλας τεύχος των *Γραμμάτων* με τον τίτλο «Η θεωρία του αιώνιου γυρισμού και η ιδέα του χρόνου». Στην μελέτη αυτή θα συναντήσουμε την πρώτη επιγραμματική ελληνική αναφορά στο «σύστημα του Bergson» και στην «ιδέα της διάρκειας» που εντάσσονται από τον Ζαχαριάδη στο ίδιο «σχετικοποιημένο» σύστημα αξιών που διέπει τη νιτσεική αντίληψη του κόσμου:

390 Κ. Χατζόπουλος, 1996 [1909], 131. Ο Ζαχαριάδης απορρίπτει κατηγορηματικά την θέση του Χατζόπουλου τονίζοντας πως «είναι αδύνατο ο Νίτσε, είτε ενσυνείδητα είτε ασυνείδητα, να υποστηρίξει την κεφαλαιοκρατία γιατί, γενικότερα, ούτε σύστημα κοινωνιστικό δικό του επρότεινε στην ανθρώπινη δραστηριότητα, ούτε θέλησε να τη σκλαβώσει σε μια από τις τρεχούμενες κοινωνιστικές μορφές. Ο ποιητής του ‘Αιώνιου γυρισμού’, εκείνος που τη ζωή την αντελήφθηκε σε μια αδιάκοπη ροή, σε ένα αιώνιο ‘γίγνεσθαι’, εκείνος που της έδωσε τον πιο πολύπλοκο ορισμό: «[η ζωή είναι] πάλη, γίνεσθαι σκοπός και εμπόδιο σκοπού» δεν μπορούσε ν’ απαρνηθεί τη σκέψη του όλη και με την αφέλεια να καταστρώσει μια γεωμετρική οριστική κοινωνία, έναν ‘Παράδεισο επίγειο’ τον οποίο να βάλει στο ύστατο στάδιο της ανθρωπότητας, για οριστικό Σκοπό και τέλος» (Ζαχαριάδης, 1909, 345). Έχει επίσης σημασία να σημειώσουμε εδώ πως το 1917 κυκλοφορεί από τις εκδόσεις των *Γραμμάτων* οι *Διονύσου Διθύραμβοι* του Nietzsche σε μετάφραση Γ. Καμπύση και με εισαγωγή του Δ. Ζαχαριάδη.

Κι έτσι [...] ο Κόσμος ούτε αρχή είχε ούτε σε σκοπό οριστικό τείνει, μένει δε σε ένα αιώνιο γίνεσθαι «μία θάλασσα δυνάμεων ταρασσομένων της οποίας τρικυμία είναι ο εαυτός του.» Θα είχαμε δε το δικαίωμα να συμπεράνουμε ακόμα, ότι μια τέτοια αντίληψη του Κόσμου, στο Νιτσεικό μυαλό δεν αντικρύζει υποχρεωτικά την αντικειμενική πραγματικότητα αλλά τη μορφή του πνεύματος, αφού για μεγάλο μέρος τη θεωρία ανυπαρξίας σκοπού τη στηρίζει στο ότι το πνεύμα βρίσκεται σε παντοτεινή εξέλιξη, δηλαδή σε «γίνεσθαι». (Ζαχαριάδης, 1911.1, 14)

Υπό το πρίσμα της θεώρησης που θέλει τον πνευματικό κύκλο της Αλεξάνδρειας να επιτελεί διαμεσολαβητικό και ταυτόχρονα προδρομικό ρόλο στη δημιουργική αφομοίωση του συμβολισμού πρέπει να σημειώσουμε, πως ένα χρόνο πριν την επίσημη εισαγωγή της μπερζονικής φιλοσοφίας στη μητροπολιτική Ελλάδα από το Ν. Καζαντζάκη, δημοσιεύθηκε το 1911 στα αλεξανδρινά *Γράμματα* για πρώτη φορά μετάφραση έργου του Bergson στα Ελληνικά, ενός αποσπάσματος από τη σύντομη μελέτη του Γάλλου φιλοσόφου, που αποτέλεσε την εισαγωγή στην πρόσφατη τότε γαλλική έκδοση του έργου του W. James *Pragmatism: A New Name for Some Old Ways of Thinking* (1907):

[...] στη ζωή λέγονται ένα σωρό ανώφελα πράγματα, γίνονται ένα σωρό ανώφελες κινήσεις, δεν υπάρχουν διόλου ακριβείς καταστάσεις. Τίποτα δε γίνεται τόσο απλά, ούτε τόσο τέλεια, ούτε τόσο νόστιμα όπως θα θέλαμε, οι σκηνές ποδοπατούν η μια απάνω στην άλλη. Τα πράγματα ούτε αρχίζουν ούτε τελειώνουν, δεν υπάρχει λύση ολότελα ικανοποιητική ούτε κίνηση απολύτως τελειωτική [...] *Η αρχαιότης φαντάστηκε ένα κόσμο κλειστό, σταματισμένο και τελειωτικό, είναι υπόθεση που ανταποκρίνεται σε μερικές απαιτήσεις της διάνοιάς μας. Οι σύγχρονοι σκέπτονται μάλλον σ' ένα άπειρο, είναι μια άλλη υπόθεση, η οποία ικανοποιεί άλλη ανάγκη της διανοίας μας.* Από τη θέση που έπαιρνε ο Ντζέιμς [...] η πραγματικότητας δεν παρουσιάζεται πια τελειωτική είτε ατελείωτη μα απλούστατα, απροσδιόριστη. Κυλά χωρίς να ημπορούμε να πούμε αν τραβά σε μια ορισμένη κατεύθυνση, ούτε ότι παντού και πάντοτε είναι αυτό το ίδιο ρυάκι. (Bergson, 1911, 111. Η έμφαση δική μου)

Η δημοσίευση του παραπάνω αποσπάσματος στα αλεξανδρινά *Γράμματα* είναι κάθε άλλο παρά τυχαία. Η βασική ιδέα που βρίσκεται πίσω από την μπερζονική θεωρία, δη-

λαδή η κατάρρευση της ντετερμινιστικής αντίληψης που θέλει τον κόσμο υποταγμένο σε *a priori* καθορισμένους κανόνες, αποτελεί το καταλληλότερο φιλοσοφικό υπόβαθρο των αισθητικών αιτημάτων που προβάλλει η εκδοτική ομάδα των *Γραμμάτων* με πρωτεργάτη τον Ζαχαριάδη,³⁹¹ δηλαδή η δημιουργία μιας τέχνης, που θα αναταποκρίνεται στις ανάγκες του «σύγχρονου» ανθρώπου και που όπως η ζωή, θα «κυλά ανυπότακτη» και απαλλαγμένη από οποιαδήποτε μηχανιστική ή τελολογική αντίληψη:

Η αίσθηση – πρόσκαιρη – δεν μπορεί να οργανωθεί, και, μολονότι είναι το πρώτο, το άδολο υλικό της σκέψης, με το νάχει ανεξερεύνητο ελατήριο την ασυνάρτητη πηγή της Ζωής, δεν μπορεί ούτε ν' αντιπροσωπεύει την πραγματικότητα – την ανθρώπινη πραγματικότητα. Γι' αυτό το λόγο, η γύρω μας ζωή, που μας *συνεπαίρνει σ' ένα ανοργάνωτο ρεύμα*, σε ρεύμα που το αναταράζουν οι άνεμοι του μυστηρίου, μας κάνει εντύπωση ονείρου. Ονείρου εντύπωση και η σειρά των αισθήσεων, που υφαίνουν τον καθημερινό βίο μας. Όνειρο ακόμα οι μορφές, τα χρώματα, οι ήχοι. [...]. Αλλά και αν είχαμε σκοπό να δημιουργήσουμε σχολή, για μοναδικό περιορισμό, για μοναδικό μέτρο της, θα θέλαμε τη συγκίνηση. (Ζαχαριάδης, 1911.2, 2. Η έμφαση δική μου)

Η μετάδοση της «συγκίνησης» αποτελεί κατά τον Ζαχαριάδη τον πρωταρχικό και μοναδικό σκοπό της τέχνης. Με αυτόν τον τρόπο επαναλαμβάνεται το κυρίαρχο στα τέλη του προηγούμενου αιώνα αίτημα για την αισθητική αυτονομία του λογοτεχνικού φαινομένου. Σε αυτό το αισθητικό πλαίσιο όπου κυριαρχεί η ιδέα της σχετικότητας των αισθητικών κριτηρίων στην αποτίμηση του λογοτεχνήματος, το «μη πλαστικό, ακατάστατο, ατημέλητο και απεριποίητο» ύφος του Βουτυρά για την ομάδα του Ζαχαριάδη δεν αποτελεί τίποτε άλλο παρά πραγμάτωση της αντίληψης πως η τέχνη, όντας υποκειμενική, δεν υπάγεται σε κανόνες, εφόσον το κύριο καθήκον της έγκειται στην απόδοση του υποκειμενικού αισθήματος. Λίγο αργότερα, το 1913, ο Ζαχαριάδης πιστός στη θέση του πως «η ποίηση δεν πρέπει να τραγουδά τα γεγονότα τόσο, όσο τα αισθήματα» (Ζαχαριάδης, 1913.1, 162), υπερασπίζεται τη «σύγχρονη

391 Ο Τίμος Μαλάνος σκιαγραφεί ως εξής το πορτρέτο του πρωτεργάτη και ρυθμιστή των αισθητικών αντιλήψεων του περιοδικού Δ. Ζαχαριάδη με την αφορμή του θανάτου του: «Αλλά το κύριο χαρακτηριστικό της Τέχνης, όπως λέγει κάπου, είναι η τάση προς το αδιάκοπο γίνεσθαι, δηλαδή προς συνεχή ζωή. Αυτό είναι αρκετό για να πιστέψει κανείς στην ιδέα της. [...] Ο Ζαχαριάδης πίστευε στην υπόστασή της φανατικά. Δεν επέτρεπε σε καμμιά τάση θρησκευτική ή κοινωνιολογική να την υποδουλώσει. Γι' αυτόν η Τέχνη οφείλει να μένει απαλλαγμένη από κάθε σκοπιμότητα ωρισμένη από τα πρην. Έχοντας μια τέτοια αντίληψη γι' αυτή ανέλαβε να την υπερασπισθή συχνά από την κοινωνιολογική μια μερικών επιτόλαιων που είχαν βρει επιτέλους την αλήθεια στο Σοσιαλισμό» (Μαλάνος, 1922, 63).

εγωκεντρική ποιητική διανοητικότητα», ως απότοκο του ρομαντισμού και πριμοδοτεί τη θρυμματισμένη ποιητική έκφραση της προσωπικής «αίσθησης της στιγμής» έναντι μιας ενιαίας, συνεκτικής αφήγησης, την οποία εγγράφει στις αισθητικές επιταγές του κλασικισμού:

Από το μέρος του φιλολογικού ενστίκτου το μεγάλο ρεύμα του ρομαντισμού, ως πρώτη αφετηρία, και όλες οι μεταγενέστερες τεχνοτροπίες που στον ίδιο άξονα στρέφονται, μας κληροδότησαν ποιητικό αίσθημα, όχι βέβαια απόλυτα πρωτότυπο, αλλά αποκλειστικό πια ατομισμού άκρατου. Μόλις, σε φιλολογική ζωή ολόκληρου αιώνα, ένα μικρό διάλειμμα με τον παρνασισμό – τη σχολή της επιτηδευμένης απάθειας και αντικειμενικότητας – και ένας σταθμός χωρίς ποιητική δράση με τον νατουραλισμό. Αμέσως ύστερα, σύγχρονα περίπου, το αίσθημα του συμβολισμού και το σκόρπισμα κάθε ομαδικής τεχνοτροπίας σε ατομικές εκδηλώσεις ή σε πολυάριθμες μικροσχολές. [...] Έτσι ανεπαίσθητα και σταθερά εμορφώθηκε η σύγχρονη ποιητική διανοητικότητα, καθαρά εγωκεντρική, δηλαδή με κατεύθυνση αντίθετα προς τις φιλολογικές τάσεις που, με το όνομα του κλασικισμού, εκνήγησαν προ πάντων τη διατύπωση, σε ρητορικές και φιλολογικές φόρμες από τα πριν ορισμένων ποιητικών θεμάτων καθολικού ενδιαφέροντος. [...] Τ' αποτελέσματα της επικράτησης αυτής είναι χειροπιαστά στη λογοτεχνική παραγωγή των ημερών μας και ξεχωρα στην ποίηση: τη φαντασία, την έμπνευση, τη δημιουργία, την τρέφει απ' ευθείας η ατομική αισθαντικότητα, και όχι το ποιητικό θέμα. Μ' άλλα λόγια, ποιητικό θέμα είναι καθαυτό η άμεση αίσθηση, η αίσθηση της στιγμής, και όχι η γενικοποίηση των ανθρώπινων συναισθημάτων. [...] Η ποίηση είναι πια σειρά κομματιασμένη ποιητικών στιγμών και όχι ποιητική αφήγηση. (Ζαχαριάδης, 1913, 96)

Η πριμοδότηση των λογοτεχνικών τάσεων που θέτουν στο επίκεντρο την ελεύθερη καλλιτεχνική δημιουργία και την ατομική έκφραση, που δεν εγκλωβίζεται σε κανόνες, αποτέλεσε την αιχμή του δόρατος στην επίθεση που η ομάδα των *Γραμμάτων* με επικεφαλής τον Ζαχαριάδη εξαπέλυσε εναντίον του αθηναϊκού «πνευματικού κατεστημένου» που εκπροσωπούσε ο Παλαμάς και «οι μαθητάδες του». Με δύο άρθρα του στα *Γράμματα* το 1911 και το 1913 ο Ζαχαριάδης καταφέρεται εναντίον του Παλαμά, επειδή «σκόπιμα παραμέρισε το αίσθημα και τη ζωή» από το έργο του,

για να «αφοσιωθεί ολόψυχα στο μουσικό θρόισμα των λέξεων και της ρητορείας τους μάταιους ήχους»:

Γλώσσα πλούσια, με πλούτο επιδεικτικό και λίγο φορτικό. Γλώσσα περιχυμένη κοσμήματα σαν κυρία οψίπλουτου με γιορτερή περιβολή. [...] Οι αδιάκοπες αντιθέσεις, η εκζήτηση της εύκολης *couleur locale*, οι δυνατοί, οι φωνακλάδικοι χρωματισμοί, μας ξαναγυρίζουν στη χειρότερη εποχή του ρωμαντισμού, στα φανταχτερά του ψευτοστολίδια, στις συμβατικές του μεθόδους. Και απάνω απ' όλα, δουλική μίμηση των δημοτικών τραγουδιών γεννά δυσφορία, όσες φορές μάλιστα η νεώτερη σκέψη ζητά να εκδηλωθεί με τα μέσα τεχνοτροπίας ξένης προς τις ανάγκες της. Γιατί είναι φανερό ότι τα δημοτικά τραγούδια έχουν και την τεχνοτροπία των τη φυσική, την αβίαστη και το ξέχωρο ύφος τους, που ανταποκρίνονται και σε ειδικές ανάγκες και σε ειδικές αντιλήψεις και σ' άλλους χρόνους. (Ζαχαριάδης, 1911, 56-57)

Ο Ζαχαριάδης απορρίπτει τη μουσικότητα που βασίζεται αποκλειστικά στη ρυθμική οργάνωση του στίχου και στους κανόνες της προσωδίας, δηλαδή «την έτοιμη στερεότυπη φόρμα, το βιομηχανικό στίχο που κατασκευάζεται με έτοιμες συνταγές» στηρίζοντας εμμέσως την απελευθέρωση της ποιητικής μορφής. Ταυτόχρονα πριμοδοτεί την υποβλητική, χαμηλόφωνη έκφραση των συμβολιστών καταδικάζοντας τις ρομαντικές εκφραστικές υπερβολές και τους «δυνατούς, φωνακλάδικους χρωματισμούς». Υπό αυτό το πρίσμα δεν είναι τυχαία η προμετωπίδα με τον στίχο του Verlaine «*sans vains mots et sans gestes faux*» από τη συλλογή *Dans les limbes* (1894), που ο Ζαχαριάδης επέλεξε να συνοδεύσει το δεύτερο άρθρο του για τον Παλαμά.³⁹² Τα *Γράμματα* προβάλλοντας ως επιτακτικά αιτήματα της “σύγχρονης” εποχής, την αποκάλυψη της υποκειμενικότητας, την ελευθερία του καλλιτέχνη και της τέχνης και την αποδέσμευση από τις αρχές της κανονιστικής ποιητικής πράγματι άνοιξαν τον δρόμο στον αθηναϊκό κύκλο των νεοσυμβολιστών κριτικών και ποιητών, τον οποίο τροφοδότησαν μάλιστα με αρκετούς συνεργάτες τους.³⁹³

392 Στο ίδιο άρθρο του καταλογίζει μια «τάση για εξυπηρέτηση άλλου σκοπού»: «Αλλά ο Κ. Παλαμάς έχει ένα σωρό φιλοδοξίες, δικαιολογημένες ίσως, που για να τις υπηρετήσει αναγκάζεται να ευρύνει τον ρόλο και την αποστολή του Ποιητή. Αγκαλιάζει τη δημοσιογραφική πολιτική και την επικαιρότητα, ασχολείται στην κριτική του θυμιάματος και στη γλωσσική προπαγάνδα, ερωτοτροπεί με την πρόχειρη φιλοσοφία και τη στοιχειώδη κοινωνιολογία, με την ιστορία και τη γεωγραφία» (Ζαχαριάδης, 1913.1, 160).

393 Βλ. τη θέση που διατυπώνει η Μαρία Ρώτα: «Οι απόψεις του [Ζαχαριάδη] για αδέσμευτη, στοχαστική κριτική, που είχε ως έργο να μελετά τα κείμενα και να συνθέτει τις παρατηρήσεις της μελέτης της στο

Το σημαντικότερο αφετηριακό σημείο της κριτικής πρόσληψης του έργου του Βουτυρά από τους πνευματικούς κύκλους της Αθήνας κατά την πρώτη μεσοπολεμική δεκαετία εντοπίζεται στο εκτενές άρθρο με τίτλο «Το διήγημα και ο κ. Βουτυράς» του “παλαιού” Γ. Ξενόπουλου που δημοσιεύεται στον *Νουμά* το 1920 όπου, όπως σημειώσαμε ήδη, τίθεται για πρώτη φορά ρητά το «πρόβλημα Βουτυρά». Ο Ξενόπουλος επικεντρώνεται αρχικά στις «ατέλειες του διηγηματογράφου» που φέρνουν σε αμηχανία την κριτική επισημαίνοντας πως το πρόβλημα εντοπίζεται κυρίως στην «εξωτερική μορφή» δηλαδή στο «ύφος» και τη «σύνθεση»:

Υπάρχουν λογοτέχνες που σκύβουν ολάκαιρη ώρα απάνω σε μια φράση, για ν’ αποφύγουν άξαφνα μια λέξη με ξ ή με ντ, που θα τους χαλούσε την αρμονία, ή μιαν άλλη που θάταν παροξύτονη, εκεί που ο ρυθμός θ’ απαιτούσε οξύτονη, ή μιαν άλλη που τη μεταχειρίστηκαν και παραπάνω, ενώ ο κανόνας τους είναι «ποτέ η ίδια λέξη δυό φορές στην ίδια σελίδα, αν δεν είναι ανάγκη καλλιτεχνική». [...] Το ύφος, το στρωτό, το στρογγυλό, το τρεχούμενο ύφος, [...] δεν είναι παρά το γνώρισμα σπάνιων ανθρώπων, που τα έχουν όλα μέσα τους τόσο τακτοποιημένα, ώστε να μπορούν, όταν θέλουν, να τα βγάζουν με την ίδια πάντα τάξη. [...] Μόνο οι ανώτεροι αυτοί άνθρωποι, με το ύφος τους, μεταδίδουν την εσωτερική τους τάξη στον αναγνώστη, ενώ αντίθετα, εκείνοι που δεν έχουν ύφος, γεννούν στο κεφάλι του τη σύγχυση και την αταξία. (Ξενόπουλος, 1920, 156)³⁹⁴

Η «απουσία ύφους» που καταλογίζει ο Ξενόπουλος στον Βουτυρά έχει ως αποτέλεσμα την, κατά την κρίση του, άρρυθμη και κακόηχη αφήγηση που παράγει ακολούθως μια “άτακτη” και “συγκεχυμένη” μορφή. Επιχειρώντας στο τρίτο μέρος του άρθρου του να εξηγήσει τη μεγάλη αποδοχή που παρόλα αυτά γνωρίζει ο Βουτυράς μεταξύ των νέων της εποχής του, ο Ξενόπουλος σε μια πολύ σημαντική για τους σκοπούς μας απόφαση επισημαίνει την αισθητική συγγένεια της πεζογραφίας του Βουτυρά με το *Φθινόπωρο* του πρόσφατα τότε χαμένου Κ. Χατζόπουλου:

απαιτητικό είδος του δοκιμακού λόγου, φαίνεται να βρίσκουν την προέκτασή τους στα περί κριτικής δημοσιεύματα της επόμενης γενιάς. Είναι ενδιαφέρον να παρατηρήσουμε ότι σημαντικοί εκπρόσωποι της γενιάς αυτής ήταν αναγνώστες και κάποτε συνεργάτες των *Γραμμάτων*, όπως οι Κλέων Παράσχος και Τέλλος Άγρας» (Ρώτα, 1994, 241).

394 Πρβ. Ξενόπουλος, 1903.

Μας αφήνει να το βγάλουμε απ' τα παραπάνω και τα παρακάτω: Η λύση του αινίγματος, – δική μας δουλειά. Κι αυτό το κάνει συχνότατα, για να μην πω κατά κανόνα. [...] Έτσι διηγείται ο κ. Β. Με τον τρόπο που προσπάθησε να συστηματοποιήσει στο τελευταίο του ρομάντσο ο Κ. Χατζόπουλος. Αλλά το «Φθινόπωρο» – σα διήγηση εννοώ – είναι αληθινός παραλογισμός, γιατί από την αρχή ως το τέλος καταντά ένα αίνιγμα άλυτο. Ενώ ο κ. Β. ξεκουράζει κάπως τον αναγνώστη και με μέρη, όπου διηγείται πολύ καθαρά· κι έπειτα τα αινίγματά του λύνονται όλα [...] Ας προσθέσω πως ο τρόπος είναι πολύ ταιριαστός με το είδος αυτών των διηγημάτων, κι ακόμα πως τον τρόπο αυτό τον γουστάρουν σήμερα πολλοί και πολύ. Είναι κάτι μοντέρνο. (Ξενόπουλος, 1920, 173)

Η αισθητική συνάφεια των διηγημάτων του Βουτυρά και του *Φθινοπώρου* του Χατζόπουλου εντοπίζεται από τον Ξενόπουλο στο γεγονός πως τα έργα των δύο πεζογράφων «αρχίζουν απ' όπου θέλουν και τελειώνουν όπου θέλουν. [...] Τους λείπει εκείνο που λένε *γερό χτίσιμο*» (Ξενόπουλος, 1920, 172). Ο Ξενόπουλος εννοεί, επομένως, εκείνο τον αφηγηματικό τρόπο που χαρακτηρίζει το πεζογράφημα που εγκαταλείπει τους καθιερωμένους τρόπους αφηγηματικής σύνθεσης, δηλαδή τη γραμμική εξέλιξη της πλοκής και την αναλυτική αφήγηση με αποτέλεσμα τη σύγχυση του νοήματος, τη γνωστή μας “ασάφεια”. Ο Ξενόπουλος υπογραμμίζοντας, πάντως, στη συνέχεια την ευρεία αποδοχή αυτού του αφηγηματικού τρόπου του Βουτυρά έχει οπωσδήποτε υπόψη του τη θετική υποδοχή του έργου του από την ομάδα των “νέων” που την ίδια εποχή συγκεντρώθηκαν γύρω από το περιοδικό *Μούσα*, το νέο βήμα αρκετών συνεργατών και μαθητών του Ζαχαριάδη.

Ενδεικτικό είναι το γεγονός πως το 1920 ο παλιός συνεργάτης των αλεξανδρινών *Γραμμάτων* Μ. Βάσας από τις σελίδες της *Revue de l'Époque* με ένα άρθρο που αναδημοσιεύθηκε την ίδια χρονιά μεταφρασμένο στα ελληνικά στη *Μούσα*, είχε αναφερθεί στα ίδια στοιχεία που απέρριψε ο Ξενόπουλος στο έργο του Βουτυρά, την «έλλειψη συνάφειας» και το «χαλαρό, παραμελημένο ανόμοιο στυλ» αποτιμώντας τα όμως θετικά ως «μια νέα προσπάθεια προς τη δημιουργία μιας καινούργιας τεχνικής» (Βάσας, 1920.1, 83). Η σημασία της «καινούργιας τεχνικής» για τους “νέους” που κατά τον Βάσας εισάγει ο Βουτυράς στην πεζογραφία αναδεικνύεται μέσω του ασαφούς ορισμού της ως «αντίθεση[ς] γενική[ς] στους [...] όρους τους θεμελιωμένους» (Βάσας, 1920.1, 82). Η ερμηνεία αυτή αποτέλεσε τη βασική ιδέα για μια σειρά άρθρων που ο Βάσας δημοσίευσε στη *Μούσα* την ίδια περίοδο και τα οποία δίνουν, θα μπορούσε κανείς να ισχυ-

ριστεί, το στίγμα των αισθητικών αντιλήψεων του κύκλου των “νέων”. Η απειθαρχία απέναντι στους καθιερωμένους κανόνες –ό,τι αποκαλείται «αναρχία»– είναι, σύμφωνα με τον Βάλσα, χαρακτηριστικό της έκφρασης της «άδολης ψυχής» του καλλιτέχνη, της «υποκειμενικής δημιουργίας», που με τη σειρά της αποτελεί απαραίτητη συνθήκη της καλλιτεχνικής δημιουργίας:

Ό,τι λοιπόν σχέση έχει η δημιουργία με την άδολη ψυχή του καλλιτέχνη, την ίδια σχέση έχει και ο συμβατισμός με το σιχαμένο περιβάλλον, και γι’ αυτή την αιτία κάθε φορά που ο δήθεν τεχνίτης θελήσει, αντί να κλειστεί στον εαυτό του, να χυθεί στο βάρβαρο του περιβάλλοντος, θα πιηχτεί από το συμβατισμό και θα κάμει ένα ψεύτικο χαρτένιο άθυρμα. [...] απεναντίας μόνο άμα θελήσει να ιδεί με τα μάτια της ψυχής του, θ’ αγκαλιάσει την υπέρκαλη αρμονία, θα κλωσήσει το περιβάλλον (να η αναρχία!) και θα στήσει αιώνιο και μαρμαρένιο βωμό, το έργο του που δε θα φάει ο χρόνος. Τέτοιος τεχνίτης ας μην περιμένει ούτε ακαδημίες, ούτε δήθεν τιμές. Φθάνουμε σιγά σιγά από την αισθητική στη φιλοσοφία και καταλήγουμε σ’ άλλον παραλληλισμό: η υποκειμενικότητα του τεχνίτη είναι όλη δημιουργία και αναρχία για την Τέχνη [...] ο δε συμβατισμός [...] δεν είναι τίποτε άλλο παρά μια μορφή της αντικειμενικότητας στην Τέχνη. (Βάλσας, 1922, 108)³⁹⁵

Αυτού του είδους η υπεράσπιση της υποκειμενικής, ατομικής δημιουργίας και της ανεξαρτησίας της τέχνης από κάθε κανόνα αποτέλεσε στο εξής την αιχμή του δόρατος στη θετική αισθητική αποτίμηση του πεζογραφικού έργου του Βουτυρά που μονοπώλησε το ενδιαφέρον της ελληνικής κριτικής κατά τη δεκαετία αυτή. Αντίθετα λοιπόν από τον Ξενόπουλο που από τις σελίδες του *Νουμά* πριμοδότησε τους αυστηρούς κανόνες στη σύνθεση του διηγήματος, που πρέπει «να κρατή προπάντων μια γραμμή, μια λογική σειρά, να προχωρή η διήγηση με κάποια τάξη [...] να αποτελεί κάτι άρτιο, αρμονικό, τελειωμένο» (Ξενόπουλος, 1920, 172), ο Λ. Κουκούλας σε άρθρο-απάντηση στην κριτική του Ξενόπουλου, που δημοσιεύεται στη *Μούσα* το 1921 υπερασπίζεται απαντώντας στην αρνητική κριτική του δεύτερου το πεζογραφικό έργο του Βουτυρά από τις κατηγορίες της ασάφειας, κρίνοντας θετικά αυτό το τελευταίο στοιχείο, που επιθυμεί να ονομάσει «θέλητρο του υπονοουμένου», ως καίριο δομικό χαρακτηριστικό του έργου του:

395 Πρβ. τα εξής χαρακτηριστικά άρθρα του ίδιου: «Η αναρχία ζωτική ανάγκη της τέχνης» (Βάλσας, 1920), «Η δημιουργική ανάγκη στην τέχνη και η αντίδραση του συμβατισμού» (Βάλσας, 1921), «Η δημιουργία εκδήλωση του εγωισμού» (Βάλσας, 1921.1), «Η τέχνη δεν αποβλέπει πουθενά» (Βάλσας, 1922.1).

Όπως στο σύγχρονο δράμα η σκηνική δράση υπεχώρησε μπρος στο σιωπηλό ξετύλιγμα της ψυχικής δράσεως, έτσι και στο σύγχρονο διήγημα, ο μύθος, η πλοκή, ακόμα κι η επιμονή στην κινηματογραφική αναπαράσταση της εξωτερικής ζωής, έκαναν τόπο σε μια βαθύτερη λεπτομερέστερη ανάλυση των εσωτερικών αφορμών των τέτοιων ή των διαφορετικών εκδηλώσεων στη ζωή. [...] Η εποχή μας, οι βιωτικές ανάγκες μας, ο σκεπτικισμός μας, η εκλέπτυνση των αισθήσεών μας συντέλεσαν, ασφαλώς, στην ηθική διαμόρφωση ανθρώπων, που δεν μπορεί να είναι όμοιοι με εκείνους των περασμένων εποχών, ανθρώπων βαθύτερων και πιο εσωτερικών, πλέον από επίγνωση ανησύχων μπροστά στο αίνιγμα της ζωής και του εαυτού των. Κατάντησε πια ώστε οι ηρωικές στιγμές της ζωής των ανθρώπων της εποχής μας [να είναι] οι στιγμές που βρίσκονται μόνοι, εντελώς μόνοι, απέναντι του εαυτού των, ανίκανοι να προσδιορίσουν τ' ασυνείδητα συναισθήματά τους, τις ανησυχίες τους, τη δίψα τους για την κατανόηση του σκοπού της ζωής των. [...] Πια να κριθί το έργο του Βουτυρά [...] πρέπει να καταταχθή προηγουμένως στη σειρά που του ανήκει, στη σειρά των καθαρώς ψυχογραφικών έργων. [...] Τα έργα των υποβλητικών, των μουσικών διαθέσεων αξιούν το ανάλογο πλαίσιο τους, που δεν παύει να λέγεται αρχιτεκτονική, επειδή δεν είναι το ίδιο με κείνο, που ανίδεοι και απaráσκειοι μόνο θεν να πιστεύουν ως εκ των προτέρων καθωρισμένο. Έτσι και το διήγημα του Βουτυρά δεν έχει την αρχιτεκτονική, όπως τη θέλουν οι πολλοί, έχει όμως το απόλυτα ιδιότυπο πλαίσιο του, την απόλυτα προσωπική μανιέρα του [...] από επιτακτικήν εσωτερικήν ανάγκη δικαιολογημένο περίβλημα του ποιητικού περιεχομένου του. (Κουκούλας, 1921, 128. Η έμφαση δική μου)

Όπως γίνεται φανερό στο παραπάνω απόσπασμα η «αρχιτεκτονική», που ο Κουκούλας εντοπίζει στο έργο του Βουτυρά και που πάντως δεν έχει κανένα από τα κανονιστικά ποιητολογικά χαρακτηριστικά που πριμοδότησε νωρίτερα ο Ξενόπουλος, είναι εκείνη στην οποία μόνο βρίσκουν την κατάλληλη έκφρασή τους οι «μουσικές, υποβλητικές διαθέσεις» των «σύγχρονων» ανθρώπων που δεν μπορεί «να είναι όμοιοι με εκείνους των περασμένων εποχών». Το σημείο αυτό φέρει ειδικό βάρος, καθώς ο συντάκτης του άρθρου επαναλαμβάνει ουσιαστικά την επιχειρηματολογία του Αλήτη θεωρώντας πως η βούληση της έκφρασης των ποικίλων, συχνά αντικρουόμενων και ασαφών ψυχικών

καταστάσεων, όπου εντοπίζεται άλλωστε κατά τον ίδιο και η πρωτοτυπία του Βουτυρά, απαιτεί μια αντίστοιχα συγκεχυμένη και “ασταθή” αφηγηματική δομή. Μέσω της ανάδειξης αυτής της διαφορετικής «αρχιτεκτονικής» στην σύνθεση της πεζογραφίας ο Κουκούλας αποκρούει τους χαρακτηρισμούς που ο Ξενόπουλος απέδωσε νωρίτερα στην αφήγηση του Βουτυρά («τα λέει όλα μαζί, άρρυθμα, άμουσα, ανακατωμένα»)³⁹⁶ υπερασπιζόμενος το «σπασμωδικό» αφηγηματικό ύφος του έργου του, που είναι κατά τον κριτικό της *Μούσας* χαρακτηριστικό του «ποιητικού περιεχομένου» του, από το οποίο πηγάζει η υποβλητική επίδραση της πεζογραφίας του. Ο αφηγηματικός τρόπος της πεζογραφίας του Βουτυρά βρίσκει έτσι το διακαλλιτεχνικό ανάλογό του «[σ]την εντύπωση ενός μουσικού staccato που είναι απόλυτα εναρμονισμένο με τη φύση του περιεχομένου», το οποίο ο Κουκούλας συνοψίζει με τον όρο «μερική ψυχολογία», δηλαδή τις «χαρακτηριστικότερες λεπτομέρειες που είναι σε θέση να υποδηλώσουν το σύνολο, εκείθεν η ασάφεια». Στο δεύτερο μάλιστα μέρος του άρθρου του ο Κουκούλας θα ανακηρύξει τον Βουτυρά «αρχηγό σχολής» σημειώνοντας πως «αυτή μόνον η ευπάθεια της ψυχής του είναι ικανή να τον κάνει αρχηγό σχολής [...] τη στιγμή που το ελληνικό διήγημα, εξαιρέσει ενός Χρηστομάνου, ενός Χατζόπουλου, ενός Θεοτόκη δεν μπόρεσε να ξεπεράσει τα σύνορα της ηθογραφίας από τη μια και της επιφυλλιδογραφικής τέχνης από την άλλη» (Κουκούλας, 1921, 146). Όπως συμπεραίνουμε από τη συνέχεια του άρθρου η «σχολή» που εννοεί ο κριτικός της *Μούσας*, χωρίς να την κατονομάζει, δεν είναι άλλη από τον συμβολισμό:

Ο κ. Γ. Φτέρης, κρίνοντας τον Βουτυρά, μόλο που παραδέχεται το εντελώς ανόμοιο των δύο συγγραφέων, του Μαίτερλιγκ και του Βουτυρά, βρέθηκε στην ανάγκη να καταφύγει σε μια κρίση του Ρεμύ ντε Γκουρμόν για το σιωπηλό δράμα του Βέλγου ποιητού. Και δεν είχε άδικο, γιατί ο Βουτυράς, σαν προσωπικός, ίσως ο προσωπικότερος από τους σύγχρονους μας, συγγραφείς, κατορθώνει, κι αυτό είναι το μεγαλύτερο για μας προτέρημά του, να υποβάλει. [...]

Η ακαταστασία της γλώσσης του, η ασάφεια της φράσεώς του, τα δυο κύρια ελαττώματα του Βουτυρά, ελαττώματα ύφους και μόνο, δεν ξέρει κανείς πώς ήταν δυνατόν να συγχιστούν με μιαν άλλη ασάφεια καλλιτεχνική, που αποτελεί ένα από τα μεγαλύτερα προτερήματα του Βουτυρά. (Κουκούλας, 1921, 146. Η έμφαση δική μου)

396 Ξενόπουλος, 1920, 157.

Η αναλογία μεταξύ Βουτυρά και Maeterlinck,³⁹⁷ στην οποία καταφεύγει ο Κουκούλας, αναδεικνύει το βασικότερο στοιχείο που οι συνεργάτες της *Μούσας* διέκριναν στην πεζογραφία του και που βρίσκεται σε αντιστοιχία με την «έλλειψη αρχιτεκτονικής»: την ελεύθερη, υποκειμενική, εσωτερική έκφραση. Στο μεγάλο ελάττωμα που ο Ξενόπουλος καταλογίζει στον Βουτυρά, την «έλλειψη κοσμοθεωρίας», ο Κουκούλας αντιπαραβάλλει την άποψη πως η «κοσμοθεωρία» αποτελεί «επιφανειακή αλήθεια» συνδέοντάς την με τη «σκόπιμη φιλολογία», την οποία φυσικά απορρίπτει. Ο Κουκούλας ερμηνεύει έτσι το έργο του Βουτυρά υπό το πρίσμα του δόγματος *l'art pour l'art* και τον κατατάσσει στους συγγραφείς για τους οποίους «η αποκάλυψη μιας ανεξερεύνητης πτυχής της ψυχής έχει μεγαλύτερη αξία από κάθε κοσμοθεωρία» (Κουκούλας, 1921, 146).

Από τη θετική αποτίμηση της “υποκειμενικής”, “εσωτερικής” πεζογραφίας του Βουτυρά δεν λείπει όμως ούτε η μπερξονική οπτική. Το 1922 με αφορμή την έκδοση της συλλογής διηγημάτων του Βουτυρά *Το γκρέμισμα των Θεών και άλλα διηγήματα* ο συντάκτης της βιβλιοκρισίας, που υπογράφει με το μονόγραμμα Π –πίσω από το οποίο κρύβεται πιθανότατα ο Παράσχος– και δημοσιεύεται και πάλι στη *Μούσα*, καταφεύγει στην μπερξονική ορολογία προκειμένου να περιγράψει την «ψυχολογική δύναμη» των έργων του συγγραφέα: «[...] ο κ. Βουτυράς μένει πάντα ένας *sui generis* διηγηματογράφος, με πλουσιώτατη φλέβα δημιουργική, αξιολογώτατη ψυχολογική δύναμη (αξιολογώτατη «διαίσθηση», «intuition») θα μπορούσε ακριβέστερα να ορίσει κανείς» (Παράσχος, 1921, 71).³⁹⁸

397 Σε αυτά τα συμπραζόμενα βλ. και τη σύνδεση του Maeterlinck με τον Νικολαΐδη από τον Μ. Βάλσα: Βάλσας, 1919.

398 Προκειμένου να υπερασπιστεί την καλλιτεχνική δημιουργία ως ελεύθερη, εξατομικευμένη έκφραση της ψυχής του καλλιτέχνη με αφορμή το παράδειγμα του Θεοτόκη, ένας ακόμα συνεργάτης της *Μούσας*, ο Φάνης Μιχαλόπουλος, καταφεύγει στην μπερξονική θεωρία: «[...] συνεπώς το καλλιτέχνημα δεν είναι απλή μίμηση ή αντιγραφή της ζωής [...] αλλά μίμηση που πριν αποκρυσταλλωθεί σ’ ένα έργο τέχνης επέρασε από την προσωπικότητα του τεχνίτη και πήρε το ήθος του, την ηθική του, την άποψή του για τη ζωή και τον άνθρωπο, συνεπώς το καλλιτέχνημα είναι κάτι το ατομικό, δηλαδή η πραγματικότητα που τού ’δωσε αφορμή ώστε να γραφεί, έχει ΑΤΟΜΙΚΕΥΘΕΙ μες στη ψυχή του τεχνίτη, κατά τη χαρακτηριστική φράση του Bergson» (Μιχαλόπουλος, 1923, 22). Πρβ. του ίδιου: «[...] πόσο πλατύτερη περιοχή πρέπει να καταλάβει μέσα στην τέχνη η ποιητική εικόνα, που προσφέρει τη Ζωή «εν κινήσει»; [...] η ποίηση δεν αρκείται μόνο στις φυσικές παραστάσεις και τους τύπους του περιβάλλοντος, που μιμείται (Μίμηση) αλλ’ εκτείνεται και στις ψυχικές καταστάσεις, τις ιδέες και συναισθήματα, που κινούν τις πρώτες και που χωρίς αυτές δεν θα μπορούσαν ν’ απαρτίσουν το τεχνικό σύνολο του καλλιτεχνήματος. Άλλως τε τι μας ενδιαφέρουν οι εικόνες χωρίς έκφραση και ψυχή, χωρίς ένα κάποιο συνδυασμό μέσα σε μια δημιουργική προσπάθεια; τι σημασία έχουν όταν δεν παρασταίνουν μια κάποια Ιδέα ή δεν συμπληρώνουν μια κάποια παράσταση; Η προτροπή του Goethe: «εικόνες, κάνετε εικόνες συμφωνεί με τις κάπως παρεξηγημένες πεποιθήσεις περί της πλαστικής των Ελλήνων, αλλ’ έδωκε αφορμή να κατηγορηθεί, και δικαίως, ως ψυχρός και υπερβολικά γαλήνιος, σαν άγαλμα ρωμαϊκών χρόνων και να γραφεί η δυνατότατη εκείνη κριτική εναντίον του από το Heine [...] άλλως τε η ποίηση δεν είναι ζωγραφική, ούτε περιορίζεται μόνο σε γραμμές, εικόνες και σχήματα, όπως θέλουν μερικοί, ούτε καν σχετίζεται με κείνη. Η ζωγραφική δίνει τη φύση και μιμείται ...» (Μιχαλόπουλος, 1921, 79).

Με βάση τις παραπάνω κρίσεις μπορούμε με βεβαιότητα να στηρίξουμε τη θέση του Καραόγλου πως η πεζογραφία του Βουτυρά γοητεύει τον κύκλο των συνεργατών της *Μούσας* κατά την πρώτη πενταετία της δεκαετίας του '20, κυρίως γιατί εξυπηρετεί το αίτημα του «συγχρονισμού» με τα ευρωπαϊκά πρότυπα καθώς, κατά την κρίση τους, απομακρύνεται «από τα γνωστά χιλιοπατημένα μονοπάτια» σηματοδοτώντας τη μετάβαση από το απλοϊκό ηθογραφικό διήγημα σε μια πεζογραφία συνθετότερη που θα αποδίδει τον πολύπλοκο εσωτερικό κόσμο σε μια ανάλογη αφηγηματική μορφή (Καραόγλου, 1991, 193). Όπως ορθά υποστηρίζει ο Καραόγλου, το αίτημα του «συγχρονισμού» και ακολούθως της υπέρβασης των στενών ορίων του λογοτεχνικού τοπικισμού παίρνει για τους νέους μια πολύ συγκεκριμένη κατεύθυνση που δεν συμπεριλαμβάνει το «άνοιγμα και τους πειραματισμούς σε όλες τις νέες τάσεις», δηλαδή στις λογοτεχνικές πρωτοπορίες, αλλά εξαντλείται στην «άντληση διδαγμάτων από τους Γάλλους, κυρίως, εκπροσώπους του συμβολισμού, [...] από τους ποιητές της παρακμής» (Καραόγλου, 1991, 86).

Στην καλύτερη σκιαγράφηση του αισθητικού πλαισίου που καθορίζει τους όρους της «συμβολιστικής» ερμηνείας του έργου του Βουτυρά από τους αθηναϊκούς πνευματικούς κύκλους στις αρχές της δεκαετίας του '20, διαφωτιστικά λειτουργεί η εξέλιξη που παρατηρείται στο ποιητικό τοπίο με την απομάκρυνση των «νέων» (τουλάχιστον σε θεωρητικό επίπεδο)³⁹⁹ από το παλαμικό πρότυπο του ποιήματος-τραγουδιού και τη στροφή προς την καβαφική ποίηση. Ότι κυρίως θα μας απασχολήσει εδώ είναι η χρήση και οι σημασίες του όρου «μουσική» – που όπως διαπιστώσαμε συνόδευσε και την πεζογραφία του Βουτυρά – υπό το πρίσμα της υποδοχής του γαλλικού συμβολισμού, που αυτήν την εποχή εμφανίζεται ξανά δυναμικά στο πνευματικό προσκήνιο. Σε αυτό το πλαίσιο είναι διαφωτιστική η παρακάτω κρίση του Παράσχου:

Αμφιβάλλω αν υπάρχει σύγχρονος Έλλην ποιητής επιβεβλημένος εις τη συνειδησιν των νέων όσον ο Καβάφης. [...] Είναι ο εκλεκτός των νέων, εις την ποίησιν ο αγαπημένος των διδάσκαλος, μ' ακριβώς όπως ως χθες ακόμη εις τον πεζό λόγο, ο Δημοσθένης Βουτυράς. [...] Ο Καβάφης συγγενεύει αισθητικώς και ψυχικώς με τους νέους όσο κανείς άλλος από τους παλαιότερους μας ποιητάς. Και το περιεχόμενον και η μορφή των ποιημάτων του, και η σκέψις και η αίσθησις του, είναι δι' αυτούς

399 Η διευκρίνιση κρίνεται απαραίτητη, καθώς σε επίπεδο ποιητικής πράξης δεν παρατηρείται αποδέσμευση από τις παραδοσιακές ποιητικές μορφές. Χαρακτηριστικό παράδειγμα η ποιητική ανθολογία που εξέδωσε το 1922 ο Τέλλος Άγρας με τίτλο *Οι νέοι. Εκλογή από το έργο των νέων Ελλήνων ποιητών 1910-1920*, όπου «στην συντριπτική πλειονότητα των ποιημάτων [...] ο στίχος είναι αυστηρά έμμετρος, [...]» (Γαραντούδης, 2012, 324). Πρβ. Καραόγλου, 1991, και Ρούσσου, 2007.

κόσμος γνωστός και αγαπημένος, εις τον οποίον κινούνται με όλην την άνεσίν των. [...] έργον του καλλιτέχνου είναι να εκφράζει τον ψυχικό μας κόσμο, με τη μορφήν που αυτός θεωρεί καταλληλότερον και όχι με εκείνην που εμείς θέλουμε ή νομίζουμε ότι θα έπρεπε να εκφρασθεί. [...]. Ο Καβάφης είναι ένας από τους μεγαλύτερους μας ποιητάς, διότι εμπλούτισε την αισθαντικότητά μας και τα εκφραστικά μας μέσα, διότι εξέφρασε αισθήματα και συναισθήματα, δράματα ψυχικά και διανοητικά που κανείς πριν απ' αυτόν δεν είχε εκφράσει στη γλώσσα μας, διότι εστράφη προς τον εσωτερικόν κόσμον τον οποίον απεκάλυψε εις όλην του τη ρευστότητα και τη μουσικότητα [...]. (Παράσχος, 1924)

Η διευρυμένη σημασία που διατηρούν την εποχή αυτή οι όροι “μουσική” και “μουσικότητα”, δηλαδή η μεταφορική χρήση τους προκειμένου να περιγραφεί ό,τι αποκλίνει από τα καθορισμένα σχήματα της ορθολογιστικής κοσμοθεωρίας, όπως διαπιστώσαμε εξετάζοντας το νεοελληνικό “μουσικό αίτημα” στα τέλη του 19^{ου} αι, διευκολύνει και τη θετική υποδοχή της ποίησης που αποκλίνει από τα παραδοσιακά μορφολογικά σχήματα, δηλαδή από την καθιερωμένη εύηχη μουσικότητα και τη μονοτονία της μετρικής κανονικότητας. Το “μουσικό αίτημα” όπως διαμορφώνεται κατά την πρώτη μεσοπολεμική δεκαετία, αποτυπώνεται ευδιάκριτα στον αισθητικό λόγο του κατά τον Στεργιόπουλο «θερμότερου απολογητή» της γενιάς των νεοσυμβολιστών Κλέωνα Παράσχου. Η προσφορά του Παράσχου στα νεοελληνικά γράμματα έγκειται όχι τόσο στην πρωτότυπη ποιητική του παραγωγή όσο μάλλον στο γεγονός, όπως σημειώνει ο Στεργιόπουλος, πως «πολιτογράφησε στη γλώσσα της κριτικής του μεσοπολέμου» εκφράσεις όπως «συναισθηματικές notations», «αναβρυστικά σαλέματα της ψυχής», «εσωτερική δόνηση» και «μουσική έκφραση», «φέροντας τότε μίαν εκφραστική ανανέωση και στην κριτική, ικανή ν' ανταποκριθεί στην αλλαγή της οπτικής γωνίας [...] στον ποιητικό χώρο» (Στεργιόπουλος, 1996, 162). Ο Στεργιόπουλος συνέδεσε εκ των υστέρων το λεξιλόγιο του Παράσχου με τη θεωρία του Bremond περί “καθαρής ποίησης”, με «το μυστικό βάθος, τη μεταφυσική διάσταση και τη θρησκευτικότητα» και, κυρίως, το «βαθύ βίωμα» (Στεργιόπουλος, 1981, 184) Ωστόσο το παρακάτω άρθρο του Παράσχου που δημοσιεύεται το 1933 με την αφορμή του θανάτου του Γάλλου ακαδημαϊκού μάλλον επιβάλλει την αναθεώρηση της άποψης αυτής:

Υπάρχουν στίχοι εξαίσιοι που δεν περιέχουν, λέει ο Μπρεμόν, παρά μόνο όση μουσική επιβάλλουν οι κανόνες της προσωδίας. Και άλλοι που δεν

παινούμε την αρμονία τους, την πραγματική άλλωστε, παρά μόνο και μόνο εξαιτίας της αδυναμίας μας να ονομάσουμε με διαφορετική λέξη την παράξενη γοητεία τους. [...]. Τι ονομάζουμε μουσική του ποιητικού λόγου συνήθως; Όχι την ίδια τη σύσταση του λόγου, την αντιρασιοναλιστική, τον ποιητικό λόγο που εκπορεύεται από τις περιοχές του ασυνείδητου, αλλά την «εξωτερική» μουσική, τη ρίμα, τις συνηχήσεις, τους ρυθμούς μέσα χονδροειδή, με τα οποία πολύ φυσικά είναι αδύνατο να μας μπάσει ο ποιητής στις ζώνες εκείνες που κοχλάζει η έμπνευση. [...] Η ουσία της θεωρίας ωστόσο, εκείνο που βασικά και πιο καθαρά τη χωρίζει απ' όλες τις άλλες θεωρίες για την ποίηση, δεν μπορεί ν' αποδοθεί στον Μπρεμόν. Η αισθητική της αρχή βρίσκεται στα θεωρητικά γραφτά του Πόε και των γερμανών ρομαντικών, στον Μπωντλαιρ, αργότερα στα κηρύγματα των συμβολιστών και του Μαλλαρμέ, και τέλος, σε μερικά άρθρα του Valéry. Και η φιλοσοφική της αφετηρία, σε όλους τους αντρασιοναλιστές φιλοσόφους και ιδιαίτερα στον Μπερξόν. (Παράσχος, 1933, 257-258)

Ο Παράσχος προσυπογράφει ουσιαστικά την άποψη που είχε εκφράσει νωρίτερα ο Παλαμάς, σύμφωνα με τον οποίο η θεωρία της καθαρής ποίησης αποτελεί τη «συνέχεια μιας παλαιάς ιστορίας»,⁴⁰⁰ εντάσσοντας τη θεωρία του Bremond στη γαλλική συμβολιστική ποιητική παράδοση του 19^{ου} αι. και σημειώνοντας αρκετά βεβιασμένα τη συνάφειά της με τον γερμανικό ιδεαλισμό αλλά και την μπερξονική φιλοσοφική σκέψη. Ταυτόχρονα, όπως και ο Bremond, αποσυνδέει την έννοια της «μουσικότητας» από τα «χονδροειδή» προσωδιακά χαρακτηριστικά της ποίησης προσδίδοντας της μια σαφώς μεταφορική σημασία ως συνωνύμου του «αντιρασιοναλιστικού». Με τις παραπάνω θέσεις ο Παράσχος επαναλαμβάνει ουσιαστικά τον ορισμό του «αγνού λυρισμού» που είχε δώσει δύο χρόνια νωρίτερα στην εισαγωγή της ποιητικής ανθολογίας *Εκλογή από τα ωραιότερα ελληνικά λυρικά ποιήματα* που επιμελήθηκε από κοινού με τον Ξ. Λευκοπαρίδη:

[...] αποκλείσαμε κάθε ποιητική παραγωγή, που νομίζουμε ότι δεν συμβιβάζεται με την έννοια του αγνού λυρισμού. Έτσι βρήκαμε πως στη συλλογή μας δε θα έπρεπε νάχουν θέση οι εξεζητημένες τεχνοτροπίες, που θηρεύουν την πρωτοτυπία μόνο για να κάνουν εντύπωση [...] ο ηθογραφικός έμμετρος λόγος, ο αφηγηματικός, ο ρητορικός, ο

400 Παλαμάς, 1970 [1924.2]. Πρβ. Παλαμάς, 1970 [1925.1], 465.

νοησιαρχικός, εκείνος όπου ο στιχουργός δεν κατώρθωσε να μεταδώσει καμιά βαθύτερη δόνηση, που ο τόνος, η υφή, η ουσία του τον κάνουν να μην έχει καμιά απόλυτα σχέση με τον καθαρό λυρισμό και να μην είναι παρά μια θεματογραφία. (Παράσχος/Λευκοπαρίδης, 1931, 2)

Ο γενικός ορισμός του «αγνού λυρισμού» που προκύπτει από τα παραπάνω και κυρίως το γεγονός πως ο Παράσχος αποφάσισε να συμπεριλάβει στην ανθολογία μεταξύ άλλων και ποιήματα των Καρυωτάκη και Καβάφη καταδεικνύει πως είχε πράγματι κάτι εντελώς διαφορετικό υπόψη από την ποιητική θεωρία του Bremond. Το γεγονός αυτό αποτυπώνεται στον γενικό ορισμό της «άδολης ποίησης» που έδωσε ο Παράσχος το 1931, όταν επανήλθε στο ζήτημα με άρθρο του στην *Νέα Εστία* υπερασπιζόμενος τη χρήση των όρων «καθαρός», «αγνός» και «άδολος» λυρισμός στην «Εισαγωγή» της παραπάνω ποιητικής ανθολογίας: «μια ποίηση αντιρρητορική, αντιρρασιοναλιστική, τέτοια που πιστεύω και διακηρύττω πως είναι η ποίηση, εδώ και δώδεκα χρόνια, πολύ πριν από τις θεωρίες του Μπρεμόν (περ. *Οι Νέοι*, έτος 1919)» (Παράσχος, 1931.1, 827).

Το άρθρο του νεαρού τότε κριτικού που δημοσιεύεται το 1919 στο περιοδικό *Οι Νέοι* –πράγματι αρκετά χρόνια πριν ο αββάς Bremond εκφράσει τη θεωρία του περί “καθαρής ποίησης”– αποτελεί στην ουσία μια σφοδρή αντιπαλαμική κριτική όπου πρωτοεμφανίζονται όλα εκείνα τα στοιχεία που ο Παράσχος απαριθμεί το 1931 ως αντίθετα της «μουσικής ποίησης». Με τον τρόπο αυτό ο Παράσχος εμφανίζεται συνεχιστής της αισθητικής αντίληψης του δασκάλου του Ζαχαριάδη, στον οποίο παραπέμπει ρητά επαναλαμβάνοντας την ήδη γνωστή σε εμάς άποψη του τελευταίου πως η παλαμική ποίηση αποτελεί «οριστικό υπόδειγμα προς αποφυγήν». Στον αντίποδα, ο καθολικός, κατ’ εξοχήν «αντιρασιοναλιστής» Claudel ως συνεχιστής της συμβολιστικής κληρονομιάς εξακολουθεί να αντιπροσωπεύει για τον Παράσχο «ό,τι υψηλότερο [...] ό,τι ζωτικότερο παρουσιάζει η σημερινή γαλλική σκέψις». Ο Παλαμάς αντίθετα συγκαταλέγεται από τον νεαρό Παράσχο στους «*poètes rationnels*», εφόσον δεν έχει εγκαταλείψει τη ρητορεία και την περιγραφή:

Τ’ αντικείμενα του εξωτερικού κόσμου, όσο λαμπρά κι αν απεικονισθούν, δεν είναι αρκετά για να προκαλέσουν το ενδιαφέρον μας. Ο μουσικός κραδασμός που ξυπνούν στα βάθη μιας ποιητικής ψυχής. Να τι μας ενδιαφέρει! [...] Αντί να ρητορεύουμε ας μάθουμε να *υποβάλλουμε*, να *μισολέμε*. Μια ατμόσφαιρα μουσική, το μυστήριο και το σκιόφως ας λούζουν τα ποιήματά μας. Ας μην τελειώνουν. Ας αφήνουν τον

αναγνώστη με μιαν εντύπωση ακαθόριστη. Οι λέξεις «θραύοντας τα δεσμά των» ας μας οδηγούν στη χώρα των ρεμβασμών και του ονείρου. Ας ξυπνούν μέσα μας αισθήματα που δεν εδοκιμάσαμε ποτέ. Είναι καιρός να εξαυλώσωμεν, να εξιδανικεύσωμεν την Ποίησιν. (Παράσχος, 1919, 55-56. Η έμφαση δική μου)

Κρίνοντας αρνητικά την παλαμική ποίηση ο Παράσχος ζητά την αποδέσμευση από το έως τότε κυρίαρχο αισθητικό πρότυπο του ποιητή, αφού αυτό πλέον δεν «υπάρχει ελπής να προσφέρη ποτέ τίποτα» και προβάλλει την αισθητική θέση των ποιητών «της γενεάς» του, που συνοψίζει ως εξής: «η ρητορεία ουδέποτε θα εισέλθη στην περιοχὴν της άδολης Τέχνης». Ό,τι στηλιτεύει ο Παράσχος στην πραγματικότητα μέσω της απόρριψης της ρητορείας είναι ο ορθολογισμός και η διανοητική διεργασία που καθιστούν αδύνατη τη δημιουργία μιας ποίησης που να «πηγάξη από την ψυχή μας». Ωστόσο, όπως ορθά παρατηρεί η Γκρέκου, στην ουσία η «θραύση των δεσμών της λογικής», που επικαλείται ο Παράσχος ως το κύριο χαρακτηριστικό της «μουσικής ποίησης», «σήμαινε απλώς υποχώρηση του λόγου υπέρ του συναισθήματος» (Γκρέκου, 2000, 197) μην φτάνοντας σε κανένα σημείο στην αξίωση της πλήρους αποβολής του έλλογου στοιχείου. Αυτό απομακρύνει οριστικά την αισθητική αντίληψη του Παράσχου από το νόημα που δίνει στη “μουσική” ποίηση τόσο ο Mallarmé, που την ταύτισε με την απόλυτη νοηματική αφαίρεση και την “καθαρή” μορφή, όσο και ο Bremond, που θα την ταυτίσει λίγο αργότερα με την προσευχή και το θρησκευτικό βίωμα. Η διαπίστωση αυτή είναι εξαιρετικά σημαντική, καθώς σε μεγάλο βαθμό αποκαλύπτει τις αντοχές του νεοελληνικού “μουσικού αιτήματος”⁴⁰¹ κατά την περίοδο του μεσοπολέμου, οι οποίες, όπως θα διαπιστώσουμε στη συνέχεια, θα δοκιμαστούν με την εισαγωγή στην Ελλάδα του αγγλοσαξονικού μοντερνισμού και των αισθητικών τάσεων των καλλιτεχνικών πρωτοποριών. Περισσότερο ενδεικτικοί για τη διευρυμένη και γενική σημασία που δίνει ο Παράσχος στον όρο «μουσική» περιγράφοντας το ποιητικό του ιδεώδες είναι, πάντως, οι έκδηλοι μπερζονικοί απόηχοι στην κριτική και ακολούθως απόρριψη των παλαμικών στίχων:

401 Ως προς αυτό το σημείο είναι ενδεικτική η παρακάτω εύστοχη κρίση του Λαπαθιώτη για τον Mallarmé: «Όμως η διαρκής αυτή προσήλωσις στην μορφικήν εντέλειαν του στίχου, ήταν πεπρωμένο να οδηγήσει σε τέτοια καλλιέργεια της φράσεως, σε τέτοιαν αύξουσαν αδιάκοπα διύλισην, ώστε ν' απολέσει την σαφήνεια, και να γίνη απίστευτα δυσνόητος, ένας χμαιρικός ειδωλολάτρης, ένας γλωσσικός μυστικιστής, απρόσιτος στην νόησιν των πολλών, ένα παράδοξο φαινόμενο διανοητικού ραφιναρίσματος. [...] Τα ποιήματά του αυτής της περιόδου, αποβαίνουν ιερογλυφικά. [...] Υπάρχει ακόμη κ' ένα ποιήμα του, ένα ποιήμα του εκτεταμένο [...] που είναι φθασμένο πλέον στο κατακόρυφον αυτής της τάσεως της συνθετικής, και παρουσιάζεται σαν πρόβλημα στα μάτια και των πλέον τολμηρών. Εκεί η λατρεία της μορφής τον εξωθεί στα έσχατα, τον σπρώχνει προς τα βάθη του συμβόλου, στα τελευταία σύνορα του κατανοητού»: εφ. *Δημοκρατία*, (13.2.1924).

Ο Παλαμάς είναι ποιητής *rationnel* [...] και αν θέλαμε να τον χαρακτηρίσουμε αρνητικά θα τον ονομάζαμε κατ' εξοχήν αντιμουσικόν, αντίποδα του Σολωμού. Η έκφρασή του είναι *στατική* και όχι *δυναμική*. Η ποίησις πρέπει να είναι μια «δυνατότης αενάου γίγνεσθαι». [...]

Αντιλαμβανόμεθα “στατικά” τα λογικά σχήματα, όπου κλείσαν τη συγκίνησή τους [οι ρασιοναλιστές ποιητές] [...] Τα ποιήματά τους «διαδοχαί νοημάτων» δεν δημιουργούν καμμιά ζωντανή αναπαράσταση στη φαντασία του αναγνώστου, κι έτσι όσο κι αν, *όπως κάθε τι, κινούνται* εντός του χρόνου, παραμένουν στατικά. [Οι σίχιοι] είναι φραστικά *clichés*, λέξεις, γεωγραφικές τοπωνυμίες, που όχι συγκίνηση, μα μόνον κούραση και δυσφορία προκαλούν. Οι λέξεις που τους αποτελούν δεν κατορθώνουν να θραύσουν τα «λογικά δεσμά των» και να μας υποβάλουν κάτι πλέον βαθύ, πλέον μουσικό. (Παράσχος, 1919, 56. Η έμφαση δική μου)

Η μπερζονική ορολογία είναι αυτή που τροφοδοτεί ήδη στις αρχές της πρώτης μεσοπολεμικής δεκαετίας τον κριτικό λόγο του νεαρού Παράσχου μεταξύ άλλων και με μουσικές μεταφορές, όπου η “μουσική” εμφανίζεται ως ανάλογο του ρευστού, του αντιορθολογικού και του συναισθηματικά πηγαίου. Η χρήση της καθίσταται ένα χρήσιμο εργαλείο για την εγκατάλειψη του παλαμικού προτύπου στην εκτίμηση του ποιητικού φαινομένου, που αποτελεί την εποχή αυτή την αιχμή του δόρατος για την επιβολή των αισθητικών αντιλήψεων των “νέων”, καθώς και για την αισθητική διαφοροποίησή τους από την προηγούμενη γενιά. Έτσι τον επόμενο χρόνο στο άρθρο του με τον εύγλωττο τίτλο «Παλαιοί και νέοι» ο Παράσχος θέτει το ρητορικό ερώτημα: «η ποίηση του κ. Παλαμά, του ‘δημιουργικότερου’ απ’ τους παλιούς είναι λυρική τάχα, μουσική στη βαθύτερή της σύσταση, ή ρασιοναλιστική;» Στο ίδιο άρθρο ο Παράσχος επιτιθέμενος στον Σπύρο Μελά από τις σελίδες της *Μούσας* προβαίνει πρώτος, μόλις το 1920, στη ρητή σύνδεση της μπερζονικής φιλοσοφίας και του συμβολισμού στη βάση της διαπίστωσης μιας κοινής «αντιρασιοναλιστικής» τάσης:

Δεν αγνοούμε ότι δημιουργήθηκαν σχολές με «πρόγραμμα» [...] στη θαυμαστή και κατά τούτο Ευρώπη συμβαίνουν σαν συστηματική κατά του ρασιοναλισμού αντίδραση. Τι άλλο ήταν ο συμβολισμός, και τι άλλο είναι, σε κάποια άλλη συγγενική πνευματική σφαίρα, ο σε πολλά συνεχιστής και γενικευτής των καλλιτεχνικών αρχών του συμβολισμού, ο μπερζονισμός; Ποιο είναι όμως το αποτέλεσμα των «μεθόδων» αυτών; Η δημιουργία μιας τέχνης, και ειδικά μιας ποίησης, που η γέννηση της

οφείλει στη συνειδητή εκμετάλλευση των μουσικών μας διαθέσεων και μέσων συνθέσεως αντιλογικών. (Παράσχος, 1920, 44)⁴⁰²

Ο τρόπος με τον οποίο χρησιμοποιεί ο Παράσχος το αντιθετικό δίπολο «ρασιοναλιστικό» και «μουσικό» μέσα στο πλαίσιο της πριμοδότησης της αυθόρμητης και πηγαίας καλλιτεχνικής δημιουργίας που υποβάλλει αντί να περιγράφει σύμφωνα με το συμβολιστικό πρόγραμμα, καθίσταται εμφανέστερος στο παρακάτω άρθρο του για την μπωντλερική ποίηση:

Το περίφημο δόγμα των συμβολιστών: *définer c'est limiter* (ορισμός ίσον περιορισμός), ήταν ένα από τα αισθητικά δόγματα στην αλήθεια του οποίου, ένας από τους πρώτους, πίστεψε ο Baudelaire. Η ενσυνείδητος δημιουργία ασυνειδήτου καταστάσεως απ' όπου ν' αναβρύση μουσικά και όχι λογικά το ποίημα, είναι το τελευταίο βήμα της αισθητικής τελειώσεως, λέγει ένας σύγχρονος τεχνοκρίτης. Βέβαια, η λογική θα μας βοηθήσει στο να προπαρασκευάσουμε το ποίημα [...] όμως χωρίς τη μέθη και τον ενθουσιασμό, χωρίς ν' αφευθούμε στη μουσική διάθεσή μας, δεν είναι δυνατόν να γραφή ποίημα μη ρητορικό, ποίημα αυθόρμητο. (Παράσχος, 1921/1922, 156)

Με αυτά τα κριτήρια μπορούμε να κατανοήσουμε τους λόγους, που ο Παράσχος εμφανίζεται εξαιρετικά αμφίθυμος απέναντι στην ποίηση του Μορέας στο δεύτερο σημαντικό άρθρο του, που δημοσιεύει το 1920 στο περιοδικό *Οι Νέοι* με αφορμή την κυκλοφορία της μετάφρασης της συλλογής *Stances* του Γάλλου ποιητή από τον Μαλακάση. Εκεί που ο Baudelaire είδε, κατά τον Παράσχο, την αρνητική όψη του «περιορισμού» στην ποιητική έκφραση, ο Μορέας τον κατέστησε κεντρικό στοιχείο της ποιητικής του, γεγονός που κατά τον Έλληνα κριτικό είναι αρκετό για να του προσάψει την κατηγορία της «κλαστικοπάθειας»:

402 Το 1925 ο Παράσχος προβαίνει εκ νέου στη σύνδεση της μερξονικής φιλοσοφίας με τη «μουσική» ποίηση, όταν στο άρθρο του «Τέχνη και Επιστήμη», όπου θα αυτοχαρακτηριστεί «αντιρασιοναλιστής» και «μερξονιστής», ορίζει την ποίηση ως μια «μη νοητική ενέργεια», εφόσον απαραίτητη προϋπόθεση για την επίτευξη της αισθητικής συγκίνησης είναι η παύση της επίδρασης της νόησης: «Ο,τι βαθύτερο και ουσιαστικώτερο έχει ο άνθρωπος, ότι τον κάνει να επικοινωνεί άμεσα, φλογερά και αδιάσπαστα με την θεία ουσία του σύμπαντος και με τους ομοίους του, το οφείλει όχι στις νοητικές, αλλά σ' όλες τις άλλες του ενέργειες. Και όχι μόνον στη ζωή, αλλά στην τέχνη, σ' αυτήν ιδίως. Η αισθητική συγκίνησης αρχίζει όταν παύει να επιδρά η νόησης, και απλώνεται μέσα μας κυρίαρχο το αίσθημα που είτε ο λόγος, είτε ο ήχος, είτε το χρώμα το προκαλούν, αβίαστα αναβρά από την μουσική ψυχή μας [...]. Τη μη νοητική αυτή ενέργεια, τόσο στη ζωή όσο και στην τέχνη, την ονομάζω Εγώ ποίηση» (Παράσχος, 1925).

Ο Μορέας παρεσύρθη από το γκαϊτικόν δόγμα: περιορισμός – ίσον δύναμις. Εθυσίασεν εις την μορφήν. Ό,τι ωνόμαζε απογύμνωσιν από κάθε περιττό στολίδι, ίσως να μην ήτο παρά μια ασυναίσθητη πτώχευσις αυτής ταύτης της ψυχικής του ουσίας. [...] Δεν μας πληροί μουσικής όπως η ποίησις ενός Πόε, ενός Χούιτμαν, ενός Baudelaire ή ενός Claudel. Η μορφή των στροφών αποπνέει πολλήν εκουσίαν διανοητικήν πειθάρχησιν. [...] Ο Μορέας δεν είναι ούτε πολυσύνθετος ούτε αντιφατικός, όπως μερικοί άλλοι μεγάλοι σύγχρονοι, οι οποίοι αν και δεν κατώρθωσαν ν'αρμονίσουν τ' αντικρουόμενα μέρη του εγώ των, δεν απέρριψαν όμως κανένα, διότι όλα τούς ενεφανίσθησαν ως εξίσου πολύτιμα. Η κλαστικοπάθειά του περιορίζοντας την αισθητικήν του του εστένεψε την ψυχή. (Παράσχος, 1920.1, 168)

Το 1920 μπορεί από πολλές απόψεις να θεωρηθεί έτος-σταθμός για τη γόνιμη υποδοχή του γαλλικού συμβολισμού στην Ελλάδα. Παράλληλα με την κυκλοφορία των δύο τελευταίων συλλογών του Κ. Χατζόπουλου καθώς και του πρώτου τεύχους της *Μούσας*, τη χρονιά αυτή συμπληρώνονται δέκα χρόνια από τον θάνατο του Μορέας. Η μετάφραση του Μαλακάση τοποθετείται έτσι στην αφετηρία μιας σειράς μεταφράσεων και κριτικών σημειωμάτων που δημοσιεύονται τη δεκαετία αυτή και μαρτυρούν το έντονο ενδιαφέρον των Ελλήνων νεοσυμβολιστών για τον Ελληνογάλλο ποιητή. Μεταξύ αυτών ιδιαίτερο ενδιαφέρον παρουσιάζει το άρθρο του Άγρα «Ο Μορέας και ο συμβολισμός» που δημοσιεύθηκε στο βραχύβιο περιοδικό *Νέα Γράμματα* τον Ιανουάριο του 1924:

[...] αφομοιώνει και εναρμονίζει όλες τις επιδράσεις και κυριαρχεί απάνου σ' αυτές έχει πάντα το δικό του μοτίβο, που μαντεύεται να χτυπά απάνω στην αρμονία του ρυθμού με αυστηρή ρυθμικότητα. Θα μπορούσα να ονομάσω *πλαστικό ένστικτο* το χαρακτηριστικό αυτό του ποιητού. Κληρονομία απαραβίαστη από τους ελληνικούς του προγόνους. Δεν ξέρω, αν ο όρος αυτός φανερώνει ό,τι θέλω να πω· αλλά πώς να ονομάση κανείς επιτυχέστερα τις πλαστικές συλλήψεις των εννοιών, τις καθαρές περιγεγραμμένες εικόνες του, τη συμμετρία και την ισορροπία του, την ελαστική φράση, που κατέχει; Τη μεταλλική εκείνη διάλεκτο των «Στροφών», το στίχο εκείνο τον δεμένο, την επίσημη και ευγενική στιχουργία, που σαν ηχηρή Πινδαρική ωδή περνά μεγαλόφωνη ανάμεσα απ' τη λιπόθυμη και μυστικιστική γαλλική ποίηση; (Άγρας, 1924, 23-24)

Η έκδοση το 1921 μιας ακόμα μετάφρασης της ποιητικής συλλογής του *Moréas Stances* από τον Τέλλο Άγρα καθώς και η δημοσίευση στη *Μούσα* 19 μεταφρασμένων ποιημάτων του *Moréas* κατά την περίοδο 1920-1923, είναι πράγματι ενδεικτικά του ενδιαφέροντος που εκδηλώνεται την εποχή αυτή προς το πρόσωπο του Ελληνογάλλου ποιητή, ακόμα και αν, κατά την κρίση μας, αποτελεί μάλλον υπερβολή ο χαρακτηρισμός του «Μορεας-ι-σμο[ύ]» που προτείνει ο Αργυρίου, για να χαρακτηρίσει την περίοδο αυτή των πρώτων ετών της δεκαετίας του '20 (Αργυρίου, 1981, 210). Σε κάθε περίπτωση πάντως θα πρέπει να επισημάνουμε πως την περίοδο αυτή εκδηλώνεται για τον *Moréas* το ενδιαφέρον που έλειψε για το πρόσωπό του κατά την προηγούμενη δεκαετία. Πιθανότατα, η συγκυρία της επετείου του θανάτου του και της έκδοσης της *Μούσας* υπήρξε καθοριστική. Αν και ο Άγρας εμφανίζεται, πάντως, περισσότερο μετριοπαθής στην κρίση του από τον Παράσχο, ωστόσο στο παραπάνω απόσπασμα υποβόσκει μια ορισμένη δυσπιστία απέναντι στην ποίηση του *Moréas*, που αποτυπώνεται στην έμφαση στο στοιχείο εκείνο που ανιχνεύει και αποδίδει με τον όρο «πλαστικό ένστικτο». Η μερική απόρριψη της ποιητικής του όψιμου *Moréas* μεταφράζεται στη δυσπιστία των Ελλήνων νεοσυμβολιστών κριτικών απέναντι στην κλασικότροπη *école romane*, την πνευματική κίνηση που, όπως ήδη σημειώσαμε σε άλλο σημείο της παρούσας μελέτης, έθεσε ο *Moréas* στον αντίποδα του συμβολισμού ήδη το 1890, όταν αποφάσισε να αποκηρύξει τη συμβολιστική αισθητική. Υπό το πρίσμα του “μουσικού αιτήματος” και για την απομάκρυνση από το παλαμικό πρότυπο αποδεικνύεται, κατά την κρίση μας, πολύ γονιμότερη η παρουσία της ποίησης του Verlaine στο πνευματικό πεδίο κατά τα πρώτα έτη της δεκαετίας του '20.⁴⁰³

Η υποδοχή του Verlaine συνέβαλε τόσο στην διαμόρφωση της ποιητικής των Ελλήνων συμβολιστών ποιητών όσο και στον καθορισμό των αισθητικών κριτηρίων αποτίμησης του λογοτεχνικού φαινομένου που κυρίως ενδιαφέρει εδώ. Σε αυτό συνηγορεί το γεγονός πως τα ποιήματα του *Moréas*, που ο Άγρας επιλέγει προς μετάφραση και δημοσίευση στη *Μούσα*, προέρχονται κυρίως από τις πρώτες συλλογές *Les Syrtis* (1884) και *Les Cantilènes* (1886), βαθύτατα επηρεασμένες από την ποίηση του Verlaine,

403 Υπό αυτό το πρίσμα επιβεβαιώνεται η αισθητική συγγένεια που η ομάδα των «νεοσυμβολιστών» ποιητών διέκρινε μεταξύ των δικών της αναζητήσεων και εκείνων που χαρακτήρισαν τους διανοούμενους που εξέφρασαν τις συμβολιστικές τάσεις στα τέλη του προηγούμενου αιώνα: «Τα λόγια δε μειώνουν τα γεγονότα, και το γεγονός και μόνο, το αδιαφιλονίκητο είναι, πως μέσα στην πνευματική στέρωση της Αθήνας και τη στιγμή που βλέπει κανείς να γίνεται μια κάποια σοβαρότερη ζύμωση στην Πόλη και την Αλεξάνδρεια, βρεθήκαμε εμείς, τα παιδιά, ν' αναπληρώσουμε την έλλειψη αυτή, την τόσο λίγο τιμητική για το ελληνικό όνομα. Και βρίσκουμε άδικη, χωρίς να μας νοιάζει και πολύ, σαν έχουμε συναίσθηση των υποχρεώσεών μας, κάθε επίθεση του τύπου εναντίον μας, γιατί η 'Μούσα' δεν είναι περιοδικό τεσσάρων ανθρώπων, που αλληλολιβανίζονται, μα περιοδικό με τάσεις ευρύτερες, περιοδικό που μέσα σ' ένα χρόνο παρουσίασε ό,τι διαλεχτότερο είχε να δείξει η σημερινή μας φιλολογία και μια σημαντική μεταφραστική δουλειά, όχι λιγώτερο σημαντική, [...] από τη δουλειά της 'Τέχνης' και του 'Διονύσου'» (*Μούσα*, 9, 1921, 32).

αρκετά ποιήματα του οποίου από τις συλλογές *Poèmes saturniens* (1866) και *Sagesse* (1880) μετέφρασε και πάλι ο Άγρας την εποχή αυτή. Ο Verlaine, άλλωστε, αποτέλεσε το κυριότερο σημείο αναφοράς για τον Άγρα προκειμένου να υπογραμμίσει την αισθητική διαφοροποίηση των «νεορομαντικών» ποιητών από τις ποιητικές τάσεις του παρελθόντος. Έτσι στο άρθρο του που συνόδευε τις μεταφράσεις ποιημάτων από τη συλλογή *Poèmes saturniens*⁴⁰⁴ στη *Μούσα* το 1921, ο οξυδερκής κριτικός είχε επιχειρήσει να ορίσει τη «νεορομαντική» δηλ. τη συμβολιστική ποίηση σε αντιδιαστολή τόσο με τον «νεοκλασικισμό» όσο και με τον ρομαντισμό του Hugo:

Στη σύγχρονη φιλολογία συχνά γίνεται χρήση των όρων *νεοκλασικισμός* και *νεορομαντισμός*-με την έννοια *νεοκλασικισμός* χαρακτηρίζουμε την τάση εκείνη, που επιδιώκει το κυριώτερο [...] γνώρισμα των αρχαίων έργων: την πλαστική σύλληψη των εννοιών, και ό,τι άλλο αυτή περιέχει σαφήνεια, καθαρότητα, διαύγεια κτλ. Παράλληλα, με τον όρο *νεορομαντισμός* χαρακτηρίζουμε το δεύτερο στάδιο του ρομαντισμού, που αντιπροσωπεύουν τα «*Poèmes Saturniens*» του Βερλαίν: Πνευματικός και αληθινά ποιητικός ρομαντισμός, ρομαντισμός από συνείδηση και όχι από εκτέλεση, ρομαντισμός λεπτός, που κυνηγά τις μυστικές αποχρώσεις και τη σκιά της οπτασίας. Ο Βερλαίν έκανε ένα καλό φιλτράρισμα στην ποίηση του Hugo-ο ρομαντισμός του είναι ειλικρινής όχι βιασμένος και λεκτικός ο Hugo είναι φλύαρος, ο Verlaine λακωνικός· ο Hugo είναι στομφώδης και επίσημος ο Verlaine χαμηλόφωνος και λιπόθυμος η μουσική του Hugo είναι δώριος ρυθμός η μουσική του Verlaine είναι λυδική αρμονία, μαλακιά κι αποπνευματωμένη, εξατμιζόμενη απάνω στα χείλη. Κι όλη αυτή η λεπτή κι εύθραυστη ποίηση κατεβαίνει όμως στο αληθινό βάθος της σύγχρονη ψυχής οι αποσιωπήσεις της υποβάλλουν όσα ποτέ δεν θα κατόρθωνε να υποβάλει ο φόρτος ενός υποδειγματικού ρομαντικού. (Άγρας, 1921, 200)

Ο Άγρας απορρίπτει αφενός τη ρητορεία και τον στόμφο της ρομαντικής ποίησης και αφετέρου «τη σαφήνεια, τη διαύγεια και την καθαρότητα» που συγκροτούν την «πλαστική σύλληψη» του νεοκλασικισμού θέτοντάς τα στον αντίποδα της υποβλητικής, χαμηλόφωνης μουσικής ποίησης των συμβολιστών. Σε αυτό το πλαίσιο τον επόμενο μόλις χρόνο τα «παλαμικά μέτρα» στην εκτίμηση του ποιητικού φαινομένου αντικαθίστανται επισήμως από τον ποιητικό λόγο που οικοδομείται «χωρίς

404 Μεταφράζει τα ποιήματα: «Nevermore», «Mon rêve familier», «Promenade sentimentale», και «Effet de nuit». Βλ. σχετικά: Κατσίμπαλης, 1956.

εμφάσεις, επισημότητες και υψηλούς τόνους» επιτρέποντας την οριστική καθιέρωση μιας διευρυμένης σύλληψης της “μουσικής” και της “μουσικότητας” του στίχου, όταν η καθαφική ποίηση εμφανίζεται επισήμως στο αθηναϊκό πνευματικό προσκήνιο.

Η κατηγορία της “αντιποιητικότητας”, που συνόδευε την καθαφική ποίηση στις αρχές της τρίτης δεκαετίας του 20^{ου} αιώνα, πήγαζε εν πολλοίς από το γεγονός πως ο Καβάφης υπήρξε ο ποιητής που, όπως θα σημειώσει πολύ αργότερα ο Στεργιόπουλος, «ανέτρεψε τους ως τότε κανόνες της ποιητικής αρμονίας και έκανε το ποίημα να ηχήσει παράδοξα κι ασυνήθιστα στ’ αυτιά των συγχρόνων του» (Στεργιόπουλος, 1996, 38).⁴⁰⁵ Ωστόσο γνωρίζουμε ήδη πως από τον προηγούμενο αιώνα «η γενική και ακαθόριστη έννοια της μουσικότητας πραγματώνεται με τελείως διαφορετικό τρόπο, απ’ ό,τι στο παρελθόν, που στηριζόταν στην αυστηρή εναλλαγή τονισμένων-άτονων συλλαβών» (Ρούσου, 2007, 204). Η διάλεξη του Άγρα για τον Καβάφη, που έλαβε χώρα στην αίθουσα του Ελληνικού Ωδείου τον Μάρτιο του 1921, αποτελεί σε μεγάλο βαθμό μια απόπειρα ερμηνείας της καθαφικής ποίησης υπό το πρίσμα των στοιχείων εκείνων που ο Άγρας είχε εντοπίσει στην ποίηση του Verlaine και απαρίθμησε τρία χρόνια αργότερα μεταξύ των «παρεπόμενων σκοπών» του συμβολισμού: «την πνευματικότητα της εμπνεύσεως· την υποβλητικότητα· το μίσος προς τη ρητορεία· την εναρμόνιση του γλωσσικού στοιχείου με το ψυχικό· τον ελεύθερο στίχο· [...] εν γένει μιαν αντίληψη ποιήσεως πιο πνευματική» (Άγρας 1924, 26):

Το έργο της τέχνης σαν αποτέλεσμα δύο παραγόντων, της σύλληψης και της έκφρασης, κρίνεται βέβαια [...] με διπλό αισθητικό κριτήριο: από το ένα μέρος σαν *περιεχόμενο*, από τ’ άλλο σα *φόρμα* και εκτέλεση. – Ό,τι κυρίως το άτομο αναζητά απ’ το περιεχόμενο ενός έργου Τέχνης, είναι τούτο: να το διευκολύνει στην αναγνώριση και στην κατάκτηση του εσωτερικού εαυτού του, να του δώσει συνείδηση και έκφραση ενός

405 Πρβ. και την ακόλουθη παρατήρηση του Τίμου Μαλάνου: «Η διαφορά μεταξύ ποιητικού και πεζού λόγου βρίσκεται τόσο στην ουσία όσο και στη φόρμα. Ο πεζός λόγος, συνήθως, πραγματεύεται τα πράγματα της σκέψης κ’ ενεργεί αμέσως στη λογική. Αντιθέτως ο έμμετρος λόγος εκφράζει την ποιητική γνώση. [...] Εκείνο όμως που χωρίζει κυρίως τις δύο αυτές μορφές του λόγου είν’ ο στίχος με τον ρυθμό του, την αρμονία του, τη μουσικότητά του. Ο καθαφικός στίχος έχει ρυθμό, μα με το να τον έχει βασίσει ο ποιητής μετρικά στον τόνο της ομιλίας, και λεκτικά στον κοινό προφορικό λόγο, είν’ ελάχιστα μουσικός. Κάποτε είν’ αλήθεια τον υποτάσσει στο κανονικό μέτρο, δίνοντάς του συνάμα την αρμονία και την ηχηρότητα, μα ποτέ, ή, σχεδόν ποτέ, δεν επιζητεί το τραγούδιμά του, τη μελωδικότητα, την καθαρή ηδονή του αυτιού. Το μειονέκτημά του αυτό ακριβώς του δημιουργεί, αν όχι τους εχθρούς, τους αδιάφορους της ποιήσεώς του. [...] Αλλά μήπως είναι λιγότερο ποιήματα εκείνα που μετάρησε απ’ τα «Άσθη του Κακού» σε πεζό ο ίδιος ο Baudelaire; Το ίδιο με το «Απ’ τες εννιά» του Καβάφη. Πιθανόν να χάσει κάτι απτή χάρη που του δίνει ο στίχος, μα δε θα πάψει ποτέ στο πεζό να είναι ποίημα γιατί αυτό καθ’ εαυτό είναι ποιητικότερο με το να εκφράζει τόσο υποβλητικά τη φυγή του χρόνου, και την προσέγγιση του θανάτου [...]» (Μαλάνος, 1935, 293-295).

αβέβαιοι και άμορφου ψυχικού υλικού που νοιώθει μέσα του και που μόνο από την τέχνη ανάμεσα το βλέπη να σχηματοποιείται. [...] – το δεύτερο στοιχείο παρουσιάζει πολλές ποικιλίες και πολλές αποχρώσεις: μπορούμε να τις διαιρέσουμε σε δύο κατηγορίες: απ' τη μια, η *μουσική έκφραση*, απ' την άλλη η *πλαστική έκφραση*. Η μουσική έκφραση, γεμάτη θεληματική ασάφεια, υποβλητικότητα, κατάνυξη, μυστήριο, βασιλεύει στο βορρά [...]. η πλαστική έκφραση κυριαρχεί στην Ανατολή, γεμάτη διαύγεια, συμμετρία, ευγραμμία, αίσθηση – αίσθηση των αίθριων οριζώντων, του ζεστού, στεγνού φωτός [...]. (Άγρας, 1980 [1922], 31-32)

Με βάση την παραπάνω διαίρεση, ο Άγρας σημειώνει πως η «εποχή μας» εννοεί την καλλιέργεια εκείνης της ποιητικής μορφής που υπάγεται στην κατηγορία της «μουσικής έκφρασης». Η ποιητική μορφή της «μουσικής έκφρασης» για τον Έλληνα κριτικό δεν ταυτίζεται όμως με την ευφωνία που προκύπτει από τη διατήρηση της ρίμας και του κανονικού ρυθμού, δηλαδή με την πίστη στην ποιητική παράδοση –αντίθετα αποτελεί άρνησή της– αλλά με κάτι πολύ βαθύτερο: το «πνεύμα», την «ουσία» της ποίησης:

[...] η εποχή μας, εποχή πάλι πολυσύνθετης ψυχοσύστασης, άρχισε να νοσταλγή το εκστατικό βάθος, το μυστικισμό και την πίστη των παλιών αιώνων· η φλόγα αρχίζει ίσως να παγώνει απάνω στην επιφάνεια, η ψυχή μας αναζητά πάλι το «από μέσα». [...] Η θεληματική ασάφεια, η ανάλυση, η προμελετημένη απειρία και, πρωτίτερα, ο *ρωμαντισμός* (δηλαδή: η μεταχριστιανική ψυχοσύνθεση) αντίπαλος της μορφολατρίας της Αναγέννησης, προσπαθούν πάλι [...] να δώσουν τη μεσαιωνική εκείνη ατμόσφαιρα, ή έστω μιαν imitation της. Μολαταύτα, ο Έλλην, όχι σαν αισθητικός, ούτε σα διανοούμενος, αλλά σα φυλή και μάζα, δεν έπαψε να είναι αφοσιωμένος πιστός της μορφής. [...] Ήχοι λεπτοί, φευγαλέοι κ' αόριστοι, δεν είναι για την ακοή του, αισθήματα φιλτραρσμένα, ευαισθησίες ντεκαντάντικες δεν είναι του γούστου του. [...] Τ' αφήνει και περνούν, χωρίς να μαντέψη τους «θυσαυρούς των νοημάτων τους», τις δειλές αρμονίες τους, τις μυστικές τους δυνάμεις. [...] Έπειτα η ουσία των ποιημάτων του [ενν. Καβάφη] [...] δε μπορεί να κάμψη λίγο το αλύγιστο αυτό *credo* της επιφάνειας; Η ποίηση είναι τάχα περισσότερο ρίμα και ρυθμός, παρά πνεύμα; (Άγρας, 1980 [1922], 33)

Η «μουσική έκφραση» επομένως εδώ χρησιμοποιείται κατ' αρχάς μεταφορικά, αφού δεν συνδέεται με τους μετρικούς κανόνες, τη ρίμα και το ποίημα-τραγούδι, δηλαδή με τα εξωτερικά προσωδιακά στοιχεία της ποίησης, αλλά με την «υποβλητικότητα», την «ασάφεια» και το «μυστήριο» με ό,τι δηλαδή είχε ονομάσει ο Άγρας στο άρθρο του για τον Μορέας «μουσική των πραγμάτων»,⁴⁰⁶ και ως εκ τούτου απαντάται στην ποίηση εκείνη που βρίσκεται στον αντίποδα της αρχιτεκτονικής, «πλαστικής» φόρμας και της «μορφολατρίας της Αναγέννησης». Ταυτόχρονα όμως η αναζήτηση της “μουσικότητας” πέραν των μετρικών κανόνων και η θετική υποδοχή της απελευθερωμένης ποιητικής μορφής, οδηγεί τον Άγρα στο συμπέρασμα πως τα «πεζολογικά» στοιχεία της καβαφικής ποίησης δεν οφείλονται στην αδυναμία του ποιητή, αλλά αποτελούν έκφραση του πνεύματος της εποχής της «μουσικής έκφρασης», και πρέπει να αξιολογηθούν σωστά από το αρνητικά διακειμένο προς την καβαφική ποίηση ελληνικό κοινό, αφού αποτελούν στην πραγματικότητα «ερμηνεία του εγώ τους» (Άγρας, 1980, [1922], 34).

Στο σημείο αυτό πρέπει να τονίσουμε το γεγονός πως ο Άγρας προκειμένου να ερμηνεύσει την απόρριψη της καβαφικής ποίησης από τους σύγχρονους του επιστρατεύει τις καθιερωμένες από τους Γερμανούς ρομαντικούς αντιθετικές αισθητικές κατηγορίες “μουσικό-πλαστικό” εντάσσοντας στην κριτική του το αντιθετικό δίπολο “πλαστικό/ αρχαίο – μουσικό/μοντέρνο” που καθιέρωσε ο Fr. Schlegel.⁴⁰⁷ Η προσπάθεια του Άγρα να υπερασπιστεί την καβαφική ποίηση γίνεται με όρους εποχικής αυτοσυνειδησίας, που εδράζεται στην αντίθεση “μοντέρνας” και “αρχαίας” εποχής. Η αδυναμία κατανόησης του «χαρακτηριστικού λεκτικού», των «χωρίς ρίμες στίχων» της καβαφικής ποίησης εκ μέρους του ελληνικού κοινού, αποτελεί, επομένως, στην ουσία αδυναμία κατανόησης της μοντέρνας εποχής. Τα στοιχεία, έτσι, που απαρτίζουν τη «μουσική έκφραση» της μοντέρνας εποχής και της ποίησής της, δηλαδή «η θεληματική ασάφεια, η υποβλητικότητα», αντιτίθενται στο «καλαισθητικό αισθητήριο» του Έλληνα, το οποίο είναι διαποτισμένο από την «πλαστική έκφραση» των αρχαίων προγόνων, δηλαδή «τη διαύγεια, τη συμμετρία, την ευγραμμία». Όπως εξηγεί ο Άγρας μια δεκαετία αργότερα, θέλησε με τον τρόπο αυτό να ξεχωρίσει «οριστικά και αμετάκλητα» την «ποιητική συνείδηση» δύο διαφορετικών αισθητικών κόσμων που αντιστοιχούν σε δύο διαφορετικές εποχές και που με τη σειρά τους ανταποκρίνονται σε ό,τι είχε νωρίτερα ονομάσει αλλού «Λογική και Μυστικοπάθεια»:

406 Πρβ. και την παρατήρηση του Σαββίδη: «Με ποιούς τρόπους πραγματοποίησε το ιδανικό του [ενν. ο Καβάφης]; Πρώτα-πρώτα, θά 'λεγα, με μίαν ασκητική προσήλωση στις πιο φίνες λεπτομέρειες της τέχνης του λόγου, και όχι στα μάταια ρυθμικά και λεκτικά στολίδια της, δίνοντας έτσι, νέο, ουσιαστικό νόημα στη λεγόμενη «καθαρή ποίηση» (Σαββίδης, 1987, 411).

407 Βλ. το Α' Μέρος της παρούσας μελέτης. Πρβ. Λαδογιάννη, 2006.

Είναι περίπου φανερό ποιές είναι οι απαιτήσεις της λογικής από ένα έργο φιλολογικό. Από έποψιν ύφους, το λογικώς τέλειο, κατειργασμένο και δουλεμένο. Ωραίες φράσεις, που, σαν κρεβάτι Προκρούστου, τεντώνουν ή περιορίζουν, μ' ένα λόγο θυσιάζουν την έννοια. Κομψή περιττολογία, ένδυμα πλούσιο με νοήματα ισχνότατα, ή περίπου ανύπαρκτα. [...] Η σοβαροφανής αυτή κωμική τέχνη, η άδεια, που δεν καταδέχθηκε να δώσει προσοχή σ' έναν βαθύ τρικυμισμένον, μουσικόν κόσμον που βουίζει στα άδυστα της ύπαρξής μας και της ζητεί διέξοδον. [...] Ο ρασιοναλισμός, η λογίκευση, είναι ξένοι για την Ποίηση. (Άγρας, 1924)

Έτσι δια της εις άτοπον απαγωγής, όπου το άτοπον είναι η «ποίηση του στόμφου», ο Άγρας στις αρχές της δεκαετίας του '20 κατέταξε την ποίηση του Καβάφη στον αντίθετο πόλο της «πλαστικής» ποίησης, όπου ανιχνεύονται «όλα τα ρασιοναλιστικά χαρακτηριστικά του ανθρώπινου πνεύματος». Την άποψη αυτή επανέλαβε το 1932 θέλοντας να παρακάμψει με τον τρόπο αυτό την κατηγορία της ύπαρξης αντιποιοτικών στοιχείων στην ποίηση του Αλεξανδρινού:

Ονομάζουμε «πλαστική» την αρχαιότητα και «πλαστικά» τα ποιητικά της έργα. Το πραγματικώτερο είναι να την πούμε ρασιοναλιστική. [...] Άγρυπνη προσοχή σ' όσα είναι και σ' όσα συμβαίνουν, εντατική παρατηρητικότητα, αδρότητα και δύναμη εκφράσεως κ' ενάργειας. Αλλά πόσον ισχνή φαντασία! [...] Κι εξάλλου πόσο συχνό-πυκνό στην κλασική ποίηση το σχήμα, η αντίθεση, ο παραλληλισμός, η αναλογία, το λογικό με μια λέξη – όλα δηλαδή τα ρασιοναλιστικά χαρακτηριστικά του ανθρώπινου πνεύματος! Αλλ' όχι! Από τον ποιητή δε θέλω να μου αποδώσει μήτε το πραγματικό, μήτε το λογικό! Αυτό το βλέπω και το μισώ μέχρι θανάτου! [...] Ποίησις είναι η μουσική εξάτμισις του ανθρώπινου οργανισμού, που ανεβαίνει ως τον εγκέφαλο και τον περιχύνει. Είναι η ψευδαίσθησις – ή η δυνατή αλήθεια, – που μας διαποτίζει και μας μεστώνει, και που βαδίζομε κομίζοντας και κομιζόμενοι απ' αυτήν. (Άγρας, 1980 [1932], 97-98)

Υπό αυτό το πρίσμα μπορούμε να κατανοήσουμε τη σύνδεση της καθαφικής ποιητικής με τη μυστικοπάθεια του Verlaine, που επιχειρήσε ο Άγρας. Επανερχόμενος το 1924 στον παραλληλισμό του Καβάφη με τον Verlaine, που είχε επιχειρήσει τρία χρόνια νω-

ρίτερα, ο Άγρας εντοπίζει τη συνάφειά των δύο ποιητών στο γεγονός ότι «περνούν και μένουν για καιρό μέσα στη θρησκευτική μυστικοπάθεια» όντας όμως στην πραγματικότητα «δύο πνευματικά φιλήδονες υπάρξεις». Σε αντίθεση ωστόσο με τον Verlaine των *Sagesse* που «ποτίζεται αρκετά βαθιά απ' τη θρησκευτική πίστη», στον Καβάφη η τάση προς τη θρησκευτική μυστικοπάθεια απομένει μια επιφανειακή εκδήλωση λατρείας, καθώς δεν εκφράζει τον «πόθο μιας μεταστροφής, ενός εξαγνισμού» (Άγρας, 1980 [1924], 85) οδηγώντας τον τελικά στην πριμοδότηση όχι της λυτρωτικής μεταφυσικής έκστασης αλλά της ευεργετικής επίδρασης της «πραγματικότητας» της ηδονής. Πάνω σε αυτήν τη στάση του ποιητή οικοδομείται ο κατά Άγρα ιδιότυπος «ρεαλισμός» του Καβάφη (που τον απομακρύνει από την “καθαρή ποίηση”) στον οποίο αναφέρεται το 1932 όταν επανέρχεται στην ποίηση του Αλεξανδρινού: ο Καβάφης είναι υπό αυτή την έννοια «ρεαλιστής» όχι γιατί αποτύπωσε πιστά καθεαυτή την εξωτερική πραγματικότητα αλλά το πνεύμα της εποχής αδιαφορώντας όμως ταυτόχρονα για την «εσωτερική πραγματικότητα» της ποίησης, δηλαδή την ποιητική παράδοση σε κάθε έκφασή της:

Στο σύνολό, ο ρεαλισμός δεν είναι ταυτόσημος με την πραγματικότητα. Στο σύνολό του και ο ρεαλισμός του Καβάφη δεν είναι ταυτόσημος με την πραγματικότητα. Υπάρχει στην ποίηση μια εσωτερική πραγματικότητα, που λέγεται Παράδοσις. Ο Καβάφης εδώ είναι αντάρτης. Τίποτε από την παράδοση της ποιητικής μορφής στο δικό του έργο. Καινούργια η γλώσσα, καινούργιος ο ρυθμός, τα κλασικά μέσα της εναργείας ασήμαντα, εκμηδενισμένα, ελάχιστα. Αλλά στο περιεχόμενο, εκεί η ποίησις του Καβάφη είναι, συχνά, εντονώτερη ανταρσία. Ανταρσία ερωτική, ανταρσία ηθική. [...] Κατόρθωσε [...] να σταθή καινούργιος και απροσδόκητος, μιλώντας για τα πασίγνωστα και με τον πιο φυσικό τρόπο. (Άγρας, 1980 [1932], 101)

Η ρομαντικών καταβολών μεταφορική χρήση του όρου «μουσική» προς υπεράσπιση της απουσίας «πλαστικής έκφρασης» δηλαδή «διαύγειας, συμμετρίας, ευγραμμίας» από την καθαφική ποίηση είναι επομένως άρρηκτα συνδεδεμένη με τη θετική αποτίμηση της αποδέσμευσης της από τους κανόνες της ποιητικής παράδοσης. Η υποβάθμιση ακολούθως της σημασίας της ευφωνίας, δηλαδή η παραδοχή των υποστηρικτών του Καβάφη πως η καθαφική ποίηση δεν ανταποκρίνεται με κανένα τρόπο στις «ευχάριστες ακουστικές εντυπώσεις μέσω του ρυθμού», που απαντούν στο παλαμικό πρότυπο του ποιήματος-τραγουδιού δεν επιβεβαιώνει τόσο, κατά την κρίση μας, τις εκ μέρους τους

«άκαρπες έρευνες για τον εντοπισμό του μουσικού στοιχείου» (Μικέ, 1988, 132), αλλά μάλλον συντελεί στην εξοικείωση και σταδιακή νομιμοποίηση μιας διευρυμένης σύλληψης της έννοιας της “μουσικής”, όπου εκτός από τη μεταφορική εξίσωσή της με την “υποβλητικότητα” και την “ασάφεια”, συμπεριλαμβάνεται και το είδος της μουσικότητας που ανιχνεύσαμε ήδη στα αισθητικά αιτήματα της ελληνικής κριτικής κατά την εποχή του *fin de siècle*. Η διαφορετική μουσικότητα της καβαφικής ποίησης πηγάζει από τη φαινομενική αμέλεια της μορφής, δηλαδή από τη δημιουργία ρυθμών που δεν στηρίζονται στην απόλυτη τήρηση των μετρικών κανόνων αλλά «στην μελετημένη απόκλιση» (Ρούσσου, 2007, 198)⁴⁰⁸ από αυτούς όντας σε απόλυτη αρμονία με την «ερωτική και ηθική ανταρσία», που κατά τον Άγρα εκφράζει η ποίηση του Αλεξανδρινού. Υπό αυτήν την έννοια με τον Καβάφη πραγματώνεται και στο ελληνικό ποιητικό παράδειγμα το ιδεώδες των συμβολιστών, όπως απαντάται στο Μανιφέστο του Μορέας και έγκειται στη δημιουργία «μιας αταξίας σοφά κατευθυνόμενης».⁴⁰⁹

Η ερμηνεία της καβαφικής ποίησης από τη σκοπιά των κατά τον Άγρα «παρεπόμενων σκοπών του συμβολισμού» αποτυπώνεται ευδιάκριτα και στις κρίσεις του Παράσχου, που σημειώνει το 1924 πως ο Καβάφης, «αν συχνότατα διανοείται και φιλοσοφεί [...], άλλο τόσο όμως και αισθάνεται» και ως εκ τούτου «ποτέ δεν πέφτει στον ξηρό ρασιοναλισμό, όπως τόσοι άλλοι ρητορικοί ποιητές» (Παράσχος, 1924.1). Στην ίδια κατεύθυνση στο δεύτερο άρθρο του για τον Καβάφη, που δημοσιεύεται στην εφημερίδα *Δημοκρατία* λίγους μήνες αργότερα, ο Παράσχος υπερασπίζεται τη «μορφικήν ατημελησία» της καβαφικής ποίησης, εφόσον αυτή προκαλεί και εκφράζει τη «συγκίνηση»:

Και επιτέλους από πού αρχίζει η μορφή και τι σημαίνει μορφή; Τάχα δεν είναι περισσότερο καλλιτεχνικοί οι με χονδροειδή ανατομικά και άλλα τεχνικά σφάλματα πίνακες μερικών προραφαηλικών ζωγράφων

408 Πρβ. την ακόλουθη σημείωση της Κατσιγιάννη: «Είναι η εσωτερική εξάρθρωση του μετρικού βαδίσματος που μας αναγκάζει να διαβάσουμε τους στίχους του ως άμετρους παρά το γεγονός ότι, στο βάθος τους, αν διαβαστούν με απαράβατο μετρικό τονισμό, διακρίνεται ο ιαμβός» (Κατσιγιάννη, 1987, 172-173).

409 Υπό το πρίσμα αυτής της θεώρησης βρισκόμαστε στην κατεύθυνση κατάλυσης των ορίων ποίησης και πεζογραφίας μέσω της επίτευξης της μουσικότητας εκείνης που, όπως είδαμε σε άλλο σημείο της μελέτης αυτής, κωδικοποίησε πρώτος ο Baudelaire αποσαφηνίζοντας τη μορφή των πεζών ποιημάτων του: «μια ποιητική μουσική πρόξα, χωρίς μέτρο και ρίμα» που μπορεί να προσαρμοστεί στα «κινήματα της ψυχής, στις διακυμάνσεις των ρεμβασμών, στις αναπηδήσεις της συνείδησης». Για την σχέση του Καβάφη με το πεζό ποίημα βλ. την ακόλουθη σημείωση του Σαββίδη: «Ακόμα, υπάρχει δημοσιευμένη μία ένδειξη ότι ήδη στα 1892 ο Καβάφης είχε συλλάβει την έννοια του «ποιήματος εν πεζώ λόγω». Εξ άλλου, η διάδοση του πεζού ποιήματος στην ελλαδική λογοτεχνία, ως κατ' εξοχήν ειδολογική έκφραση του αισθητισμού, σημειώνεται στα 1894-1895. Και στα χρόνια 1891-96 γνωρίζουμε πως ο Καβάφης εδιάβαζε –εκτός από τον Μπωντλαίρ, επίσημον γενάρχη του είδους– και τον Ντ' Αννουάντσιο και τον Ράσκιν, που ήταν από τους Λάρρες του αθηναϊκού αισθητισμού» (Σαββίδης, 1987, 279).

από τους άψογους πίνακες του Ραφαήλου και του Τισιανού, αφού περισσότερο μας συγκινούν; [...] τα αδέξια και αυτοσχέδια και όμως τόσο γλυκά, και όμως τόσο παθητικά κελαηδίσματα του Βερλέν, [δεν] αξίζουν όσο τα πιο καλοδουλεμένα σονέτα του Πετράρχη, και ίσως περισσότερο; (Παράσχος, 1924).

Οι νεοσυμβολιστές εκπρόσωποι της αθηναϊκής κριτικής, –τόσο ο Άγρας όσο και ο Παράσχος, που εξετάστηκαν εδώ– όπως προκύπτει από τα παραπάνω, παραβλέπουν συνειδητά ή «εξουδετερώνουν» κατά την έκφραση του Καραόγλου (Καραόγλου, 1985, 83-90) το “πρόβλημα” της ύπαρξης πεζολογικών στοιχείων στην ποίηση του Καβάφη, καθώς η ύπαρξη των στοιχείων αυτών και αντίστοιχα η απουσία της ομαλής ρυθμικής μουσικότητας του στίχου, δεν ερμηνεύονται ως έλλειμμα αλλά αντίθετα ως δείγμα καλλιτεχνικής ελευθερίας και πηγαίας εσωτερικής έκφρασης αποτελώντας ταυτόχρονα «εκδήλωση του περιφρονητικού σκεπτικισμού του προς κάθε καθήκον, κάθε πίστη» (Άγρας, 1980 [1922], 34). Ακολούθως η υποχώρηση της σημασίας της μορφής και των ζητημάτων τεχνικής στην σύνθεση της ποίησης υπέρ της έκφρασης της πολυπλοκότητας του εσωτερικού κόσμου που αποτυπώνεται ευδιάκριτα στον αισθητικό λόγο της εποχής, επιτρέπει τη διευρυμένη σύλληψη του όρου “μουσική”, που όπως είδαμε ταυτίζεται με το ρευστό και άμορφο ή ορθότερα με το αντίθετο της «μορφολατρίας» και υπό αυτήν την έννοια ανταποκρίνεται στην υποτιθέμενη μορφική «ατημελησία» της βαβαφικής ποίησης.

Σε αυτά τα συμφραζόμενα μπορούμε να επιστρέψουμε και ίσως να κατανοήσουμε καλύτερα «το πρόβλημα Βουτυρά», δηλαδή την ευρεία απήχηση του έργου του όχι μόνο σ’ ένα ευρύτερο κοινό αλλά και στον κύκλο των νέων που κατά τον Μουλλά χαρακτηρίζεται από «αυστηρότερες λογοτεχνικές απαιτήσεις» (Μουλλάς, 1996). Έχοντας σκιαγραφήσει σε γενικές γραμμές τον αισθητικό προσανατολισμό της ελληνικής κριτικής, οδηγούμαστε στο συμπέρασμα πως η υιοθέτηση της συμβολιστικής ποιητικής από τους “νέους” Έλληνες λογοτέχνες και κριτικούς καθόρισε τα κριτήρια της θετικής αισθητικής αποτίμησης του πεζογραφικού έργου του Βουτυρά εντάσσοντάς το στην περιοχή της υποκειμενικής, εσωτερικής και ελεύθερης από περιορισμούς καλλιτεχνικής έκφρασης. Στην «μουσική αρχιτεκτονική» της πεζογραφίας του Βουτυρά, οι Έλληνες νεοσυμβολιστές είδαν επομένως, όπως ακριβώς και στον Καβάφη, έναν εκφραστή του πνεύματος της εποχής τους, μιας εποχής που για τους ίδιους ήταν κατ’ εξοχήν “υποκειμενική”.

Η καλλιέργεια της “υποκειμενικής” τέχνης, το περιεχόμενο και την αποστολή της οποίας ο Καράογλου ορθά εν πρώτοις ταυτίζει με «τον εσωτερικό κόσμο του καλλιτέχνη» (Καράογλου, 1991, 153), αποτελεί, πάντως, ένα αισθητικό αίτημα που εκφράζει πρωτίστως την εμπειρία του παρόντος εκ μέρους των “νέων” μέσω της οδυνηρής βίωσης της σύγχρονης τους πραγματικότητας. Αυτή η καιρία παράμετρος της “υποκειμενικής” τέχνης διαφαίνεται στην υπεράσπισή της “αρρώστιας” απέναντι στα επικριτικά σχόλια του Φώτου Πολίτη, ο οποίος στις αρχές της πρώτης μεσοπολεμικής δεκαετίας εξέφρασε τις έντονες αντιρρήσεις του για την υιοθέτηση της παρακμιακής συμβολιστικής αισθητικής από τους νέους Έλληνες ποιητές καταδικάζοντας την υποκειμενικότητα στην τέχνη ως το κατ’ εξοχήν χαρακτηριστικό των εποχών που αντιστέκονται στην πρόοδο:

Ο Γκαίτε είπεν ένα πρωί στον Έκερμαν: «Θα σας αποκαλύψω κάτι, το οποίον θα ιδείτε πολυτρόπως επιβεβαιούμενον εις την ζωήν σας: Όλαι αι οπισθοδρομικαί και αι φθίνουσαι εποχαί είναι υποκειμενικαί, ενώ τουναντίον έχουν αντικειμενικήν κατεύθυνσιν αι εποχαί αι χωρούσαι προς πρόοδον. Η σημερινή εποχή μας είναι οπισθοδρομική, διότι είναι υποκειμενική. Τούτο φαίνεται όχι μόνο εις την ποίησιν, αλλά και εις ένα σωρό αλλά πράγματα. Αντιθέτως, κάθε αξιόλογος προσπάθεια στρέφεται εκ των έσω προς τον έξω κόσμον, τούτο δε παρατηρείται εις όλας τας εποχάς, αι οποιαί πραγματικώς ηγωνίζοντο και προόδευον και ήσαν αντικειμενικαί. [...] Η υποκειμενική ποίησις εξελίχθη εις αδιάντροπον απογύμνωσιν εκάστου ποιητικού ατόμου, τελουμένην με αηδή ναρκισσισμόν. Ήτο η τελευταία λογική συνέπεια της όλης φρικώδους παρακμής. (Πολίτης, 1983 [1922], 93, 95)⁴¹⁰

Ως έμμεση απάντηση στα επικριτικά άρθρα του Φ. Πολίτη θα μπορούσε να ερμηνευθεί το παρακάτω σχόλιο του Άγρα για τη γαλλική παρακμιακή ποίηση και τη σχέση της με τον Καβάφη. Η απόδοση της “πραγματικότητας” της ηδονής στον Καβάφη, που νομιμοποιεί απόλυτως την κατάταξή του στους παρακμιακούς ποιητές,⁴¹¹ επιτρέπει στον Άγρα τη σύνδεση του με τον Laforgue στο σημείωμα που συνοδεύει τη μετάφραση του

410 Πρβ. Πολίτης, 1922.1

411 Πρβ. «Η αίσθηση της φθοράς, το απομονωμένο άτομο, η απουσία κάθε ιδανικού και κάθε πίστης αποτελούν γνωρίσματα κοινά τόσο της ποίησης του μεγάλου Αλεξανδρινού, όσο και των Αθηναίων συναδέλφων του. Και των δύο το πνεύμα είναι πνεύμα παρακμής. Και των δύο η ποίηση είναι πιο πολύ ποίηση σιωπής παρά λόγου» (Στεργιόπουλος, 1962, 15).

ποιήματος του Γάλλου συμβολιστή «Το τραγούδι του μικρού υπερτροφικού» στη *Μούσα* το 1922. Στον Laforgue ο Άγρας αναγνωρίζει την ποιητική μορφή της εποχής της “μουσικής έκφρασης”, όπως την όρισε στο δοκίμιό του για τον Καβάφη: «Στην έκφρασή του, αυτά τα λόγια τα λέει πάλι με τη φρασεολογία του καρδιακού: λέξεις συγκεκριμένες, ασθματικές, μισά και σαστισμένα λόγια. [...] Η συντομία του κι η παρασιώπηση θυμίζει το δικό μας Καβάφη», για να κατάλήξει πως:

Εμπουχτίσαμε πια από την ποίηση της υγείας, που επανελήφθηκε τόσες φορές· θελομε να δοκιμάσει η αισθητική μας γεύση κάποια τροφή πιο ερεθιστική, πιο παράξενη, - αλλά συγχρόνως και πιο γνήσια, πιο αληθινή. [...] Η αρρώστια λίγο μέρος κατέχει της ζωής μας; γιατί να μην εκφρασθεί κι αυτή, αφού η Ποίηση είναι κυρίως Έκφραση του εσωτερικού μας κόσμου; [...] Και ο Laforgue δεν ένιωσε την αρρώστια ως μια αισθητική μανιέρα ή πρωτοτυπία: την ένιωσε ως πραγματικότητα. (Άγρας, 1922, 155-156)

Με τους ίδιους όρους ερμήνευσε ο Άγρας δύο χρόνια αργότερα το έργο του Βουτυρά σε άρθρο του στο βραχύβιο περιοδικό *Νέα Γράμματα*. Ο Άγρας συγκρίνοντας τους «Αλανιάρηδες» με τους «Grotesques» του Verlaine (Άγρας, 1924.1) θα μπορούσαμε να ισχυριστούμε πως αναγνωρίζει στο πρόσωπο του Βουτυρά έναν εκπρόσωπο της εποχής της «μουσικής έκφρασης» και στο έργο του έναν ανάλογο «ρεαλισμό», όπως στον Καβάφη. Υπό αυτό το πρίσμα ο “υποκειμενικός” Βουτυράς ανανεώνει την πεζογραφία, σύμφωνα με τους θιασώτες του, εκφράζοντας και εκείνος το πνεύμα της εποχής.

Στο ίδιο πλαίσιο θα πρέπει να τοποθετήσουμε και τις παρακάτω θέσεις των Χάρη και Παράσχου που αποτελούν αντίστοιχα απάντηση στις αρνητικές κρίσεις των Ξενόπουλου και Παρορίτη για την πεζογραφία του Βουτυρά. Όπως ο Κουκούλας ερμήνευσε νωρίτερα, όπως διαπιστώσαμε, την υποχώρηση από το «μύθο, την πλοκή» και την «κινηματογραφική αναπαράσταση της εξωτερικής ζωής» στο διήγημα του Βουτυρά, ως αποτύπωση της «ψυχολογικής κατάστασης της εποχής», ανάλογα υπερασπίζονται και οι δύο εκπρόσωποι των “νέων” την τραγικότητα της ανθρώπινης ζωής, που κατά την κρίση τους προβάλλει ο Βουτυράς στο έργο του:

Και ένα άλλο σημαντικό από την κριτική του κ. Ξεν. «Ο κόσμος του κ. Βουτυρά είναι ο κόσμος των ανισορρόπων. [...]». Έπειτα: «Από το έργο του κ. Βουτυρά λείπει η αισιοδοξία, ενώ η υγιής τέχνη είναι αισιόδοξος».

Και όμως είναι τόσο μεγάλη η αλήθεια πως η δύναμη, η διανοητική ευρωστία, η αισιοδοξία μπορεί ν'αντληθή θετικότερα από το ζόφο και την αθλιότητα παρά από την ευπορία μιας ομαλής ζωής». (Χάρης, 1924.1)

[...] την θανάσιμη πλήξη των και την εκλεπτυσμένη των λαγνεία πολλοί βέβαια νεότεροι ποιηταί ετραγούδησαν στα έργα των. Αλλά μήπως [...] νομίζει ο κ. Π. ότι έπρεπε να τις αποκλείσουν από την τέχνη των, περιορίζοντάς τες στην σφαίρα της ζωής; Δεν είναι η πλήξις ανθρώπινο συναίσθημα, καθημερινό, παντοτινό, अपαράλλακτα όπως και η λαγνεία (ο πόθος ο σαρκικός), η εκλεπτυσμένη, φυσικά, αφού δεν είμαστε πλέον πρωτόγονοι, στην ποίηση και στη ζωή μας [...]; (Παράσχος, 1922/1923, 105).

Με βάση τα παραπάνω μπορούμε να επανέλθουμε στο ζήτημα που θίξαμε ακροθιγώς στην αρχή του παρόντος κεφαλαίου σχετικά με τη θέση και τον ρόλο των συμβολιστών ποιητών και κριτικών της πρώτης μεσοπολεμικής δεκαετίας στην αφομοίωση του συμβολιστικού προγράμματος σε σχέση με την προηγούμενη γενιά. Ότι διαφοροποιεί τους “νέους” της πρώτης μεσοπολεμικής δεκαετίας από την προηγούμενη γενιά των Ελλήνων παρακμιακών και εξηγεί την απόρριψη της λογοτεχνικής παραγωγής των δευτέρων από τους πρώτους ως «κούφιας ωραιολογίας», είναι η συνειδητοποίηση της Παρακμής και της “αρρώστιας” κατά τη δεκαετία αυτή, όχι απλώς ως αισθητικό πρόγραμμα ή «αισθητικής μανιέρας και πρωτοτυπίας» κατά την έκφραση του Άγρα, αλλά και ως πραγματικότητα. Ο Στεργιόπουλος συνδέει την απαρχή της νέας περιόδου, που διαδέχθηκε την εποχή της πρόσκαιρης αστικής ακμής μετά το τέλος των Βαλκανικών Πολέμων, με τον «επερχόμενο πρώτο παγκόσμιο πόλεμο, την επανάσταση στη Ρωσία, τη μικρασιατική καταστροφή και τον ενταφιασμό της Μεγάλης Ιδέας».⁴¹² Σε αυτήν τη βάση διαμορφώνονται την εποχή αυτή οι συνθήκες που επέτρεψαν τη δημιουργική αφομοίωση του πνεύματος της Παρακμής και του συμβολισμού στο ελληνικό πνευματικό πεδίο, κάτι που κατά την πρώτη περίοδο υποδοχής των αντιορθολογιστικών καλλιτεχνικών τάσεων δεν στάθηκε δυνατό, αφού, όπως σημειώνει

412 «Τότε μόνο [μετά τους Βαλκανικούς Πολέμους], με την ισχυροποίηση και την άνοδο της αστικής τάξης και την παράλληλη επέκταση του σοσιαλιστικού κινήματος, με τη διεύρυνση των συνόρων και την απαλλαγή από το πλέγμα της ήττας, σημειώνεται η αποφασιστική καμπή, που θ' αποτελέσει το διαχωριστικό όριο ανάμεσα στην πριν και στη μετά το 1910 εποχή. Σε λίγο, άλλωστε, ο επερχόμενος πρώτος παγκόσμιος πόλεμος, η επανάσταση στη Ρωσία, η μικρασιατική καταστροφή κι ο ενταφιασμός της Μεγάλης Ιδέας θα εγκαινιάσουν την απαρχή μιας καινούργιας περιόδου» (Στεργιόπουλος, 1981, 177).

ο Στεργιόπουλος και όπως διαπιστώσαμε στο προηγούμενο κεφάλαιο, στα τέλη του 19^{ου} αι. το γενικό κλίμα καθοριζόταν από το ηρωολατρικό ιδεώδες της Μεγάλης Ιδέας, ενώ η αστική ανάπτυξη, ως αντίδραση στην οποία καθορίζεται σταθερά η παρακμιακή καλλιτεχνική ευαισθησία, ήταν ακόμα περιορισμένη.

Ωστόσο, όσο κι αν ο Στεργιόπουλος χαράσσει το διαχωριστικό όριο «ανάμεσα στην πριν και μετά το 1910 εποχή», δεν μπορούμε να παραβλέψουμε το γεγονός πως η απαρχή της «νέας ευαισθησίας» εντοπίζεται εκ των υστέρων τόσο από τον ίδιο, όσο και από τον Τέλλο Άγρα, σε έναν εκπρόσωπο του τέλους του 19^{ου} αι., στον Κωνσταντίνο Χατζόπουλο. Ο χαμηλόφωνος τόνος του ανικανοποίητου και του αδιεξόδου που απαντάται στις δύο πρώτες ποιητικές συλλογές, που ως γνωστόν εκδόθηκαν το 1898, και επανεμφανίζεται στους *Βραδινούς Θρύλους* και το *Φθινόπωρο* είκοσι χρόνια αργότερα, είναι κατ' αρχάς το τεκμήριο της αισθητικής απόστασης που χωρίζει τον βερλαινικό Χατζόπουλο από τους σύγχρονους του Επισκοπόπουλο, Καμπύση και Θεοτόκη, που – σταθερά ή πρόσκαιρα – μέσα στο αισθητικό πλαίσιο του ηρωολατρικού νιτσεικού βαγκνερισμού, καλλιέργησαν στην πεζογραφία τους το έντονο λυρικό ύφος που πήγαζε από την εντελώς ιδιόμορφη, όπως διαπιστώσαμε, νεοελληνική ερμηνεία της Παρακμής στα τέλη του προηγούμενου αιώνα. Αντίθετα λοιπόν με τους Έλληνες συμβολιστές της τελευταίας δεκαετίας του 19^{ου} αι, «η γενιά του Άγρα αναγνώριζε το αίσθημα των ανθρώπων της εποχής: το αίσθημα της ματαιότητας κάθε αλλαγής και του μοιραίου της ανθρώπινης ζωής» (Λαδογιάννη, 2006). Συνεπώς δεν αποτελεί έκπληξη το γεγονός πως ο μείζων κριτικός της νέας γενιάς των Ελλήνων συμβολιστών, ο Τέλλος Άγρας, αναγνωρίζει το 1935 στο πρόσωπο του Χατζόπουλου τον πρώτο πεζογράφο που καλλιέργησε *συνειδητά* τη συμβολιστική πεζογραφία, θέλοντας ίσως έτσι να διαχωρίσει τη θέση του τελευταίου στην ιστορία της νεοελληνικής συμβολιστικής πεζογραφίας από εκείνη του «προσυμβολιστή» Βουτυρά και εμμέσως και των παρακμιακών του 19^{ου} αι. τους οποίους αποσιωπά εντελώς. Η μορφή και το περιεχόμενο της κατά Άγρα «συνειδητής συμβολιστικής πεζογραφίας» που αποτέλεσε και αυτή προϊόν της εποχής, όπου κυριαρχεί η μορφή της «μουσικής έκφρασης», διαμορφώθηκε επομένως κατ' αναλογία με τα νέα ποιητικά πρότυπα ως εξής:

Η σύνταξις; δεν ενδιαφέρει και πολύ. Το «*υπερβατόν*» και η «*ποιητική άδεια*» δημιουργούν στη σύνταξι της συμβολιστικής πεζογραφίας περιπτωσιολογία αδιάκοπη όσο και πρωτότυπη. Η επανάληψις – επίσης, απαραίτητη ως τόσο: όχι μόνον για τη «μουσικότητα» που κατά κάποιον τρόπο εκφράζει, αλλά και για την επαναφορά στ' αρχικά νήματα του

νοήματος, τα χαμένα εν τω μεταξύ, μέσα στη στρογγυλότητα των περιόδων, στις παρενθέσεις, στ' απότομα θαυμαστικά, στ' αποσιωπητικά... Έπειτα το περιεχόμενο. [...] Κ' έπειτα – καθώς ολοένα χαλαρώνει το θέμα, και η υπόθεση γίνεται λειψή και δευτερεύουσα, – έρχονται στην επιφάνεια όλα τα εκλεκτά πράγματα της φθαρτής ζωής – φυσικά και τεχνητά, έμψυχα κι άψυχα. Λουλούδια και πετράδια, φορέματα κ' έπιπλα, κομψοτεχνήματα και καρποί, δύσεις και συννεφιές, γυναίκες και φιλάσθενα παιδιά.... Τα συναισθήματα τα σύνθετα και τα πρωτοφανέρωτα [...] η εσωτερική αυτοανάλυση, ο εσωτερικός μονόλογος, η σκέψη – ... (Άγρας, 1984 [1935], 225).

Μέχρι την κανονικοποίηση του *Φθινοπώρου* το 1935 από τον Τέλλο Άγρα ως του πρώτου «συνειδητού συμβολιστικού μυθιστορήματος», το παράδειγμα του Βουτυρά εξακολουθούσε, πάντως, να αποτελεί σημείο αναφοράς και για την επόμενη γενιά των “νέων” που επικεντρώθηκαν στην ανανέωση του μυθιστορήματος. Έτσι, το 1934 ο Τερζάκης έγραφε για τον Βουτυρά πως «έδωσε διηγήματα φαινομενικά ανολοκλήρωτα, λογικά ασυγκρότητα, δίχως «αρχή, μέση και τέλος», μα που με την αποσπασματική τους μορφή ελευθερώνουν τις δημιουργικές δυνάμεις της φαντασίας, κεντρίζουν τη συγκίνηση με την υποβολή και προεκτείνουν το καλλιτεχνικό όραμα απεριόριστα...» (Τερζάκης, 1934, 1018). Η παραπάνω αποτίμηση, την εποχή που διατυπώνεται, φέρει ειδικό βάρος, καθώς μέσω των στοιχείων αυτών που εξαιρεί ο Τερζάκης στο έργο του Βουτυρά και συνοψίζονται στην εγκατάλειψη «του πλαστικά παγιωμένου μύθου» και κατά συνέπεια της απόκλισης από την παραδοσιακή αφηγηματική μορφή της πεζογραφίας, αποκαλύπτονται τα αισθητικά αιτήματα που, εν μέρει, διαμόρφωσαν την “εσωτερική πεζογραφία” της επόμενης δεκαετίας.

Ολοκληρώνοντας εδώ την ερμηνευτική προσέγγιση του «μουσικού αιτήματος» κατά την πρώτη μεσοπολεμική δεκαετία οδηγούμαστε στο συμπέρασμα πως αυτό οικοδομείται πάνω στη διττή σημασία που είχε απόκτησει ο όρος “μουσική” ήδη από τα τέλη του προηγούμενου αιώνα και συνοψίζεται στον συγκερασμό της “εσωτερικής”, υποβλητικής έκφρασης και της διατάραξης των παραδεδομένων λογοτεχνικών μορφών. Θα πρέπει βέβαια να υπογραμμίσουμε το γεγονός πως η “μουσική μορφή” ερμηνεύεται από τους Έλληνες νεοσυμβολιστές μάλλον ασαφώς κατ' αντιδιαστολή προς την “επιμελημένη” ή “πλαστική μορφή” και τη “μορφολατρία” παλαιότερων εποχών, δηλαδή ως υποχώρηση από τις συμβάσεις υπέρ της υποκειμενικής, εσωτερικής και ελεύθερης από περιορισμούς καλλιτεχνικής έκφρασης. Η αλλαγή τόνου σε σχέση

με τα αισθητικά αιτήματα που προβάλλονται κατά την τελευταία δεκαετία του 19^{ου} αι. είναι, ωστόσο, εμφανής στην καταδίκη του βερμπαλισμού που φέρνει η απομάκρυνση από τον ηρωολατρικό ντανουντσιακό βαγκνερισμό και στην καλλιέργεια ακολούθως ενός αφηγηματικού λόγου που όπως και ο ποιητικός «οικοδομείται χωρίς εμφάσεις, επισημότητες και υψηλούς τόνους» κατά την εύστοχη διατύπωση του Αργυρίου (Αργυρίου, 1981, 210).

INTERMEDIΟ 2^ο: ΤΟ ΦΘΙΝΟΠΩΡΟ
ΤΟΥ Κ. ΧΑΤΖΟΠΟΥΛΟΥ
("VARIATIONS ΣΕ ΓΝΩΣΤΟ ΘΕΜΑ")

Η βαγκνερική τέχνη σχεδόν εξαφανίζεται από τα νεοελληνικά γράμματα με την είσοδο στην πρώτη δεκαετία του 20^ο αι. καθώς εξασθενεί σταδιακά και η νιτσεϊκή επιρροή. Ως χαρακτηριστική έκφραση και ταυτόχρονα συμβολικό ορόσημο αυτής της πολύπλευρης αισθητικής και ιδεολογικής αποστασιοποίησης μπορεί να νοηθεί η έκδοση το 1915 της σατιρικής εκτενούς νουβέλας του Κωνσταντίνου Χατζόπουλου με τον τίτλο *Υπεράνθρωπος*, η συγγραφή της οποίας τοποθετείται χρονικά το 1909. Την ίδια εποχή και ενώ έχει ήδη συντελεστεί η ιδεολογική στροφή του συγγραφέα προς τον σοσιαλισμό (περίπου το 1906), δημοσιεύεται στον *Νουμά* το άρθρο «Η ψυχολογία του συμβολισμού». Η συνάφεια της ιδεολογικής στροφής του Χατζόπουλου προς τον σοσιαλισμό με την απάρνηση του συμβολισμού και του νιτσεϊσμού είναι αναμφισβήτητη, αφού, όπως ορθά επισημαίνει ο Καρβέλης, αυτή η απάρνηση «δε θα είχε τότε οξύτητα, αν δεν είχε προηγηθεί η προσχώρηση του Χατζόπουλου στη σοσιαλιστική και τη μαρξιστική ιδεολογία» (Καρβέλης, 1998, 99).⁴¹³ Κι αν ο νεαρός Χατζόπουλος ακριβώς στο γύρισμα του αιώνα επωφελήθηκε από τη σύντομη τότε παραμονή του στη Λειψία για να ακούσει «την τριλογία του Βάγνερ»,⁴¹⁴ όπως θα γράψει στον φίλο του Νιρβάνα, λίγα χρόνια αργότερα η σκωπτική διάθεση απέναντι σε ό,τι κάποτε εκπροσωπούσε ο κύκλος

413 Από μια μαρξιστική οπτική καταφέρεται όντως ο Χατζόπουλος στο προαναφερθέν άρθρο εναντίον της διδασκαλίας του Nietzsche ως βασικής έκφανσης του «νεορομαντισμού»: «Η κεφαλαιοκρατική κοινωνία στην Ευρώπη αγανάχτησε στην αρχή με τη φιλοσοφία του Νίτσε, κι όμως ο ποιητής του Ζαρατούστρα δεν έκαμε τίποτε περισσότερο ή λιγότερο παρά να δώσει μια ηθική απολογία στο είναι της κεφαλαιοκρατίας. Το ηθικό αξίωμα πέρασε απ' το καλό και το κακό, το κήρυγμα της σκληράδας και της θέλησης για εξουσία τι άλλο είναι παρά η ιδεολογική έκφραση υλικού. [...] Μ' ένα λόγο σάρκωσε στις φιλοσοφικές του τάσεις τη συνείδηση της κυριαρχούσας τάξης και με τα φιλοσοφοποιητικά του πλάσματα έγινε ένας απ' τους δασκάλους του νεορομαντισμού της εποχής μας» (Κ. Χατζόπουλος, 1996 [1909], 131).

414 Νιρβάνας/Χατζόπουλος, 1938, 471.

της *Τέχνης* και του *Διονύσου* τον οδήγησε να στραφεί και εναντίον του λογοτεχνικού βαγκνερισμού, καθώς στους ήρωες-καρικατούρες του *Υπερανθρώπου* περιλαμβάνεται και «ένας [...] που έγραφε ποιήματα με το ψευδώνυμο Ταγχιόζερ» (*Υπεράθρωπος*, 108). Τη χρονιά που εκδίδεται ο *Υπεράθρωπος*, ο Χατζόπουλος όμως έχει ήδη ξεκινήσει τη συγγραφή του *Φθινοπώρου*, του μυθιστορήματος που θα θεωρηθεί ορόσημο για τη νεοελληνική πεζογραφία.

Η ένταξη της λογοτεχνικής παραγωγής του Κωνσταντίνου Χατζόπουλου από την κριτική στο αισθητικό κλίμα της «βορειομανίας»⁴¹⁵ υποκινήθηκε από τη δεκάχρονη σχεδόν παραμονή του συγγραφέα στη Γερμανία αλλά και από τον ηγετικό του ρόλο στην εκδοτική ομάδα της *Τέχνης* και την εν συνεχεία –μεταφραστική κυρίως– παρουσία του στον κατ’ εξοχήν φιλογερμανικό *Διόνυσο* του αδελφού του Δημητρίου Χατζόπουλου. Είναι γνωστή η απόφαση του Σεφέρη, πως «ξέρουμε πόσος Μέλας Δρυμός υπάρχει στα κείμενα του Χατζόπουλου» (Σεφέρης/Τσάτσος, 1975, 26). Είχε άλλωστε προηγηθεί η παρατήρηση του Θρύλου, που είχε επίσης, εντοπίσει τις «βορεινές ομίχλες» στην ποίηση του Χατζόπουλου.

Μια διαφορετική ωστόσο άποψη κομίζει ο Βελουδής διακρίνοντας τη «γαλλική ‘ομίχλη’ να έχει «απλωθεί στην ποίηση του Χατζόπουλου» (Βελουδής, 1992, 36) υποδεικνύοντας με τον τρόπο αυτό τις γαλλικές καταβολές της συμβολιστικής ποιητικής του – άποψη που ενδεχομένως θα προσυπέγραφε και ο Νιρβάνας που στα 1900 έγραφε στον φίλο του ποιητή: «Η Γερμανία ωρισμένως δε σε χάλασε και ξέφυγες τον κίνδυνο του υπερανθρωπισμού οριστικώς πια ελπίζω. Δεν ξέρεις πόσο φοβόμουνα για σένα. Ρωμικός υπεράνθρωπος είναι το ασχημότερο τέρας...» (Νιρβάνας/Χατζόπουλος, 1938, 413). Η φράση αυτή του Νιρβάνα καταδεικνύει την αποδέσμευση του Χατζόπουλου από τη νιτσεική επιρροή πριν ακόμα την ιδεολογική προσάρτησή του στον σοσιαλισμό, κάτι που θα επιβεβαιώσει εμμέσως και ο ίδιος λίγο αργότερα υποδεικνύοντας ταυτόχρονα και τις γαλλικές πηγές του. Αναφερόμενος στον “νιτσειστή” Καμπύση σε άρθρο του, που δημοσιεύθηκε στον *Διόνυσο* λίγο μετά το θάνατο του τελευταίου, γράφει: «Μια υποψία ενός αγνώστου, μια λαχτάρα κατιτίς άλλου του συνετάραζε το πνεύμα. Όχι του νέου που επικοινωνούσαμεν άλλοι διά του *Mercure de France* που μας ήρχετο από το Παρίσι με νέα είδωλα. Μ’ αυτά μειδιούσε ειρωνικά ο Καμπύσης [...]» (Κ. Χατζόπουλος, 1996 [1902], 76). Έτσι ακόμα κι αν το ενδιαφέρον του Χατζόπουλου για τη σκανδιναβική και γερμανική θεατρική κυρίως, αλλά και λογοτεχνική παραγωγή είναι αδιαμφισβήτητο, όπως αποδεικνύει τουλάχιστον το πλούσιο μεταφραστικό του έργο,⁴¹⁶

415 Βλ. ενδεικτικά: Κ. Χατζόπουλος, 1989, 11.

416 Βλ. Anastasiadis 2008.

άλλο τόσο βέβαιο μοιάζει το γεγονός της αποστασιοποίησής του από την όψη εκείνη της “βορειομανίας”, που “έπληξε” έστω και πρόσκαιρα ένα μεγάλο μέρος του πνευματικού κύκλου των συγχρόνων του και η οποία δεν ήταν άλλη από τον νιτσεισμό και τον βαγκνερισμό.

Η ενεργή συμμετοχή του συγγραφέα στην *Τέχνη* και τον *Διόνυσο* δεν μας εμποδίζει επομένως να διατυπώσουμε τη θέση πως ό,τι εξαρχής χαρακτηρίζει τη σχέση του Χατζόπουλου με τον συμβολισμό είναι η απουσία οποιασδήποτε αισθητικής συνάφειας με τον νταννουτσιακού τύπου ηρωολατρικό παρακμιακό βαγκνερισμό, που καθόρισε σε μεγάλο βαθμό το “μουσικό αίτημα” στα τέλη του 19^{ου} αι. διαμορφώνοντας ακολούθως το μοντέλο αφηγηματικής “μουσικοποίησης” που απαντά στην πεζογραφία του *fin de siecle*. Η απόσταση που χωρίζει τις απόπειρες αφηγηματικής “μουσικοποίησης” του Επισκοπόπουλου από εκείνη του Χατζόπουλου στο *Φθινόπωρο* θα μπορούσε να αποδοθεί ως “διαφορά τόνου”, την οποία ο Χατζίνης ανιχνεύει στην απουσία της «έξαρσης του πάθους»:

Ένα έργο υποβολής πρέπει να στηρίζει την αξία του όχι στην έξαρση του πάθους αλλά στη σύλληψη των συναισθηματικών εκείνων αποχρώσεων που υποδηλώνουν το πάθος. [...] Ένα έργο υποβολής, πρέπει μοιραία να είναι κι' ένα έργο χαμηλού τόνου, κόπωσης και μελαγχολίας [...] Αλλά δεν είναι μονάχα αυτό το θέμα [ενν. έρωτας] είναι μαζί κι άλλα περισσότερο ή λιγότερο υπολανθάνοντα, και συγχρόνως είναι πολλά πρόσωπα που κινούνται, πολλές φωνές που ακούονται, ώστε το βιβλίο αυτό να μη μπορεί να συλληφθεί αλλιώςτικα παρά μόνο σα μουσική συμφωνία. (Χατζίνης, 1953, 120-121)

Βάσει των παραπάνω μπορούμε να διατυπώσουμε εξαρχής τη θέση πως το μυθιστόρημα *Φθινόπωρο*, γραμμένο το 1915 και δημοσιευμένο το 1917, δεν αποτελεί παρά την αποτύπωση σε πεζό λόγο του συμβολιστικού ποιητικού προσανατολισμού του συγγραφέα, όπως αυτός είχε φανερωθεί στις ποιητικές του συλλογές ήδη από τα τέλη του προηγούμενου αιώνα. Είναι ακριβώς αυτή η ιδιότητα του «πρώτου νεοελληνικού συμβολιστικού μυθιστορήματος», που αποδόθηκε στο *Φθινόπωρο* από τον Τέλλο Άγρα στα μέσα της δεκαετίας του '30, ο κύριος λόγος που το μυθιστόρημα συγκέντρωσε έκτοτε και συγκεντρώνει ακόμη το ενδιαφέρον της φιλολογικής έρευνας. Ο Τζιόβας επισημαίνοντας τις μεταφορικές συνδηλώσεις που κυριαρχούν στο *Φθινόπωρο* καταλήγει στο συμπέρασμα πως το μυθιστόρημα του Χατζόπουλου είναι «μια δειλή

εμφάνιση του μοντερνισμού στη νεοελληνική πεζογραφία» (Τζιόβας, 1987, 145), η οποία ωστόσο, όπως διαπιστώσαμε, δεν είναι η πρώτη. Ο Σαχίνης με αρνητική διάθεση είχε επιχειρήσει νωρίτερα τον προσδιορισμό των χαρακτηριστικών εκείνων που καθιστούν το *Φθινόπωρο* ένα μυθιστόρημα που αρνείται την «ουσία της πεζογραφίας»:

[Ο] Χατζόπουλος θέλησε να κάνει ποίηση με την πεζογραφία, παραγνωρίζοντας τη βασική διαφορά των ειδών και διαλύοντας τον πεζό λόγο του σε μια λυρική ρευστότητα και σε μια θεληματική αοριστία, που αποκλείουν τα στερεά θεμέλια και τα σαφή περιγράμματα - ό,τι δηλαδή αποτελεί την ουσία της πεζογραφίας. (Σαχίνης, 1958, 195)

Γνωρίζουμε πλέον πως το *Φθινόπωρο* δεν μπορεί να χαρακτηριστεί «ένα απόλυτο κείμενο στο οποίο εξαντλούνται τα όρια της γραφής» (Φιλιππίδης, 1998, 184), όπως προτείνει ο Φιλιππίδης, ωστόσο μπορούμε να υιοθετήσουμε την άποψη του Πέτρου Χάρη πως το μυθιστόρημα του Χατζόπουλου, ενταγμένο στα δεδομένα της νεοελληνικής πεζογραφίας των μέσων της δεκαετίας του '10, αποτέλεσε πράγματι μια «αισθητική επανάσταση σωστή, θαρραλέα, φτασμένη ως την άκρη» (Κ. Χατζόπουλος, 1990, 23).

Η κοινώς αποδεκτή διάκριση της λογοτεχνικής παραγωγής του Κωνσταντίνου Χατζόπουλου σε τρεις φάσεις οριοθετείται στην πραγματικότητα από τη σχέση έλξης-άπωσης του συγγραφέα προς τη συμβολιστική τάση. Η έντονη ενασχόληση του Χατζόπουλου με την πεζογραφία και η πρόσκαιρη εγκατάλειψη της ποίησης κατά τα έτη της δεύτερης παραμονής του στη Γερμανία (1905-1914) έχει αποδοθεί από την κριτική στην ιδεολογική προσάρτησή του στον σοσιαλισμό, που σε επίπεδο ποιητικής αντιστοιχεί σε μια ρεαλιστική στροφή, που πρωτίστως ικανοποιεί το αίτημα της αποτύπωσης της κοινωνικής και εμπειρικής πραγματικότητας. Ήδη, ωστόσο, στην τελευταία συλλογή διηγημάτων του με τίτλο *Τάσω, Στο σκοτάδι και άλλα διηγήματα* (1916) ανιχνεύεται η υιοθέτηση αφηγηματικών τεχνικών, που «τον απομακρύν[ουν] εμφανώς από τη δεσπόζουσα πορεία της νεοελληνικής πεζογραφίας, μέσα στην οποία ήταν ενταγμένη και η δική του εν πολλοίς [...]» (Καρβέλης, 1997, 110-112),⁴¹⁷ γεγονός, που αποτυπώθηκε εύγλωττα στην απόφαση του Παλαμά, που ήδη το 1920 διέκρινε

417 Με την άποψη αυτή συμφωνεί και η Σταυροπούλου: «Μια πρώτη διαφοροποίηση στα έργα αυτά, που κλείνουν τη συλλογή [...] είναι ότι έχουν γραφεί με συμβολιστική τεχνοτροπία» (Κ. Χατζόπουλος, 1989, 35). Κατά τον Παλαμά τα διηγήματα αυτά παρουσιάζονται σαν «προανακρούσματα» του *Φθινοπώρου*, του κατ' εξοχήν συμβολιστικού έργου του» (Παλαμάς, 1972 [1920], 433).

στα τρία τελευταία διηγήματα της συλλογής το «προανάκρουσμα» του *Φθινοπώρου*, του μόνου πεζού λογοτεχνικού έργου, που ο Χατζόπουλος έγραψε μετά την επιστροφή του στην Ελλάδα. Στο ίδιο άρθρο ωστόσο ο Παλαμάς προβαίνει στην εξής σημαντική σημείωση: «Το *Φθινόπωρο*, καθώς τον άκουσα να λέη, σκόπευε να το συνεχίση σε άλλο έργο του είδους του. Όμως αντί να γράψη νέα ιστορία έβαλε το περιεχόμενό της μετουσιωμένο στους *Βραδυνούς Θρύλους*» (Παλαμάς, 1972 [1920], 432).

Πράγματι την προσοχή του μελετητή των συμβολιστικών επιδράσεων στο έργο του Χατζόπουλου συγκεντρώνουν κυρίως οι δύο από τις τέσσερις ποιητικές συλλογές που προηγούνται και έπονται της έκδοσης του *Φθινοπώρου*, δηλαδή *Τα ελεγεία και τα ειδύλλια* και οι *Βραδυνοί Θρύλοι*, καθώς σε αυτές εντοπίζεται η πυκνότερη συγκέντρωση των συμβολιστικών τάσεων (Βελουδής, 1992.1, 221). Σε αυτό το πλαίσιο η άποψη του Παλαμά πως οι *Βραδυνοί Θρύλοι* (1920) πρέπει να ιδωθούν τρόπον τινά ως συνέχεια του *Φθινοπώρου* αποτελεί την πλέον γόνιμη αφετηρία για την ερμηνευτική προσέγγιση της μουσικής διακαλλιτεχνικής όψης που παρουσιάζει το μυθιστόρημα του Χατζόπουλου στο πλαίσιο της ελληνικής υποδοχής του γαλλικού συμβολισμού. Όσο λοιπόν κι αν στα τρία τελευταία διηγήματα της συλλογής *Τάσω, Στο σκοτάδι και άλλα διηγήματα* μπορούμε να διακρίνουμε “προμηνύματα” του *Φθινοπώρου*, θεωρούμε πως γονιμότερη και ορθότερη είναι η συσχέτισή του με την ώριμη ποιητική του παραγωγή και ακολούθως η εξέταση του *Φθινοπώρου* ως απόπειρας μεταγραφής στην πεζογραφία της ποιητικής της ποίησής του, δηλαδή ως μεταφοράς των κοινών τόπων του συμβολισμού και των “μουσικοποιητικών” τεχνικών, που εφάρμοσε στην ποιητική παραγωγή των ετών 1898-1920, σε ένα πεζό αφηγηματικό περιβάλλον.

Σε αυτά τα συμφραζόμενα είναι διαφωτιστικές οι κρίσεις του Χατζόπουλου σχετικά με τη μουσικότητα του έργου του Καμπύση, αφού, όπως ορθά υποστηρίζει ο Καρβέλης, αποκαλύπτει εν μέρει τον τρόπο με τον οποίο αντιλαμβάνεται το στοιχείο αυτό ο ίδιος ο Χατζόπουλος. Στη νεκρολογία που δημοσιεύθηκε στον *Διώνυσο* το 1902 ο Χατζόπουλος διακρίνει στον Καμπύση την παρουσία «ενός πνεύματος παρατηρητικού μάλλον ή μουσικού, θετικού περισσότερο παρά δημιουργικού»:

Και ήτο πράγματι μόνον εις τας υπερουσίους περιοχάς που εύρισκε πλέον αναψυχήν το πνεύμα του συγγραφέως του «Αρήγιανου», εις τους κόσμους από τους οποίους εγεννήθησαν οι Προμηθείς, οι Φάουστ και η Ενάτη συμφωνία. Μόνον εις την πνοήν των κόσμων αυτών ανεγνώριζε το αληθινό μεθύσι της ζωής, μόνον εις την αρμονίαν της μουσικής αυτής εύρισκε την πνοήν του αιωνίου. Αλλ' αφ' ετέρου αν έλλειψε κάτι πάντοτε

από τον συγγραφέα της *Μις Άννας Κούξλεν* το περισσότερο η μουσική αρμονία είναι που έλειψε, και αν μας ενόχλησε κάτι εις τον ποιητήν του *Δαχτυλιδιού της μάνας* ήτο η αδυναμία του να μιλήση την ποιητικήν γλώσσαν εις το ονειρόδραμα αυτό. Όχι διατί τάχα δεν ήτο έμπειρος εις τα μέτρα και εις τους ρυθμούς, εις τας τομάς και τας συνιζήσεις, εις τις ρίμες και εις τις ασσονάνσες [...] απεναντίας κανείς ίσως δεν κατέφυγε περισσότερο από αυτόν εις περισσότερα τεχνάσματα και περισσότερους συνδυασμούς μέτρων και ρυθμών και εις παιχνίδια φθόγγων και ήχων, ιδίας ή ξένης εφευρέσεως, αλλά κανείς ίσως δεν έμεινεν έξω, όπως αυτός, από την έννοιαν του ενός, του θεμελιώδους ρυθμού, ο οποίος ποτέ δεν συλλαμβάνεται με καμμίαν επιμονήν και με καμμίαν σπουδήν ενόσω η ίδια ψυχή δεν έχει μέσα της το χάρισμα να τον συλλάβη. [...] η μουσική συμφωνία την οποίαν ζητεί ν' ακούση εις του απείρου τα βάθη να μεταμορφώνεται εις το πνεύμα του εις λιμπρέττα μόνον, από τα οποία το περισσότερο που λείπει είναι η μουσική. (Κ. Χατζόπουλος, 1996 [1902], 80-81)

Στην απουσία «του ενός, του θεμελιώδους ρυθμού» από το έργο του Καμπύση έγκειται σύμφωνα με τον Χατζόπουλο «το δυσαρμονικό, σχεδόν αποκρουστικό που εχαρακτήρισεν την γλώσσαν του». Στην ένσταση αυτή απηχείται ένα βασικό χαρακτηριστικό της βερλαινικής συμβολιστικής ποίησης, που όπως θα διαπιστώσουμε παρακάτω, υιοθετεί ο Χατζόπουλος: ο λογοτεχνικός “ιμπρεσιονισμός”, η ύπαρξη δηλαδή ενός κυρίαρχου συναισθήματος ή ψυχικής κατάστασης, γύρω από το οποίο οργανώνεται το ποιητικό υλικό με τέτοιο τρόπο, ώστε η ίδια αίσθηση να μεταδοθεί και στον αναγνώστη.⁴¹⁸ Ταυτόχρονα συντασσόμενος με την κυρίαρχη τάση που χαρακτήρισε τη νεοελληνική κριτική στα τέλη του 19^{ου} αι, απορρίπτει και εκείνος την “εύκολη συγκίνηση” που προκαλεί η παραδοσιακή στιχουργία, όπως καταδεικνύει η κρίση του για την ποίηση του Γεράσιμου Μαρκορά, την οποία είχε χαρακτηρίσει σε άρθρο που δημοσιεύθηκε την ίδια περίπου εποχή στην *Τέχνη*, ως στιχουργία «μονότονη κάπως, περισσότερο κανονική κι ομοιόμορφη και στερεοτυπημένη λίγο, ώστε να μην πάλλεται πάντα από ζωήν αληθινή» (Κ. Χατζόπουλος, 1996 [1899], 66). Άρα ο στόχος του ποιητή Χατζόπουλου είναι η έμμεση έκφραση και απόδοση της κυρίαρχης συναισθηματικής κατάστασης του ποιητικού υποκειμένου μέσω της μουσικότητας που προκύπτει από την ποικιλία ρυθμών, δηλαδή σε μια ποιητική μορφή που θα απομακρύνεται από την «κανονική και ομοιόμορφη στιχουργία».

418 Πρβ. Καρβέλης, 1998, 62.

Ένας από τους πρώτους πάντως που έσπευσαν να σημειώσουν τις οφειλές του Χατζόπουλου στον Verlaine ήταν ο Επισκοπόπουλος στην ακόλουθη κριτική του για την πρώτη συλλογή του ποιητή:

[...] ο κ. Βασιλικός έχει υπό το προσκεφάλαιόν του ολόκληρον την πλειάδα των ποιητών όσους εκδίδει ο Βανιέ. Ο Βερλαίν είναι ο ποιητής της εκλογής του, ως προς την έμπνευσιν και τον ρυθμόν των μικρών ποιημάτων, όπως ο Ρενιέ είναι ο εμπνευστής κάποιων παραδόξων μέτρων. Αν ήθελε κανείς να σημειώση αυτήν την επιρροήν του Βερλαίν, θα την εύρισκε παντού, θα την εύρισκεν ονομαστί σχεδόν εις όλα τα ποιήματα και είναι πολλά, τα οποία επαναφέρουν ολόκληρον την λιποψυχίαν τού
Il pleut dans mon Coeur.

ή του

Triste, triste est mon âme

Και ρυθμίζουν εις την ιδίαν μελαγχολίαν την καρδίαν. [...]

Η ποίησις του κ. Βασιλικού, η οποία είχε μέχρι τούδε την δύναμιν και την φυσικότητα εν τη αφειεία, εκέρδισε τώρα εν τη επαφή με τους ξένους την ευαισθησίαν, μίαν συγκίνησιν, περισσότερο, κάτι τι το αριστοκρατικόν και το κλαυθμηρόν και το σπάνιον, έναν διωλισμόν και μίαν εξάτμισιν.
(Επισκοπόπουλος, 2011 [1898],481-482)

Η βερλαινική επιρροή στη συλλογή *Τα ελεγεία και τα ειδύλλια* εντοπίζεται τόσο σε θεματικό όσο και σε μορφολογικό επίπεδο. Η οφειλή του Χατζόπουλου στον Verlaine δηλώνεται λ.χ. εμφαντικά στο ποίημα «Ω ταχνά χέρια που σαλεύουν», που φέρει ως επιγραφή τον στίχο του Verlaine «O la triste histoire!» από το ποίημα «Un grand sommeil noir» της συλλογής *Sagesse* (1880). Τα βερλαινικά χαρακτηριστικά της συλλογής *Τα Ελεγεία και τα Ειδύλλια* εντοπίζονται στην εγκατάλειψη του ισοσύλλαβου στίχου, όπου διατηρείται ωστόσο το μέτρο και –σποραδικά και άτακτα– και η ομοιοκαταληξία⁴¹⁹ καθώς επίσης και στην έντονη παρουσία κλητικών αποστροφών και ερωτηματικών στίχων. Τα παραπάνω μορφολογικά χαρακτηριστικά συμβάλλουν στην έκφραση της ψυχικής διάθεσης που χαρακτηρίζεται από τα στοιχεία της μελαγχολίας και της ονειροπόλησης εντείνοντας ταυτόχρονα τη νοηματική ασάφεια.

Ιδιαίτερα σημαντική για την αποσαφήνιση της “μουσικής” ποιητικής του *Φθινοπώρου* και της συνάφειάς της με τη συμβολιστική αισθητική είναι κυρίως η τρίτη κατά σειρά

419 Βλ. Βελουδής, 1992, 28 και Καρβέλης, 1998, 97-107.

ποιητική συλλογή του Χατζόπουλου. Έχει σημασία να υπογραμμίσουμε πως έξι από τα ποιήματα της συλλογής *Βραδινοί Θρύλοι*, που κυκλοφόρησε το 1920 και υπάγονται στην πρώτη ενότητα της συλλογής με τον χαρακτηριστικό και διόλου τυχαίο τίτλο *Ίσκοι του Φθινοπώρου*, είχαν δημοσιευθεί με μερικές διαφοροποιήσεις στην *Τέχνη*, το *Περιοδικόν μας* και τον *Διώνυσο* ήδη στα τέλη του 19^{ου} αιώνα, κατά την περίοδο 1898-1901.⁴²⁰ Ειδικότερα τρία εξ αυτών, τα «Ήταν βράδυ», «Ο χορός των ίσκιων» και «Ο Θρύλος της ομίχλης», φέρουν στην πρώτη αυτή μορφή τους, τους εξής μουσικούς υπότιτλους αντίστοιχα: «Variations σε γνωστό θέμα», «Valse macabre» και «Adagio». Στο σημείο αυτό επιβάλλεται η –αναγκαστικά– σύντομη και συνοπτική ερμηνεία τους,⁴²¹ προκειμένου να καταστεί σαφέστερη η λειτουργία της μουσικής στη συμβολιστική ποιητική του Χατζόπουλου. Στην τελευταία στροφή του ποιήματος «Ο χορός των ίσκιων» διαβάζουμε:

Μην ανατριχιάζεις!
έλα δω με μας,
θα σε νανουρίσωμε
που να μην ξυπνάς·
έλα, θα σε πάρωμε
πάντα σύντροφό μας
στο μακρύ και ατέλειωτο,
στον αργό χορό μας. («Ο χορός των ίσκιων», 273)

Μέσω λέξεων όπως «ανατριχιάζεις» και φράσεων όπως «που να μην ξυπνάς» ενισχύεται το ακαθόριστο αίσθημα του τρόμου και του θανάτου που χαρακτηρίζει την πεισιθάνατη ατμόσφαιρα του ποιήματος και εξαρχής υποβάλλεται στον αναγνώστη με την αναφορά των «ίσκιων» στον τίτλο και τον προσδιορισμό «macabre» στον υπότιτλο. Η αναλογία με το Valse εντοπίζεται τόσο στην έννοια του χορού που κυριαρχεί στο ποίημα όσο και στη ρυθμική οργάνωση των στροφών. Μια αντίστοιχη ανταπόκριση ανάμεσα στη μυστική ζωή του φυσικού κόσμου και την ψυχική διάθεση του ποιητή απαντά

420 Οι πρώτες δημοσιεύσεις ποιημάτων από τη συλλογή *Βραδινοί Θρύλοι* (1920) κατά την τελευταία δεκαετία του 19ου αιώνα είναι οι εξής: «Το σπίτι μας» (*Η Τέχνη*, υπό τον τίτλο «Ίσκοι του χεινοπώρου» 1898)· «Ήταν βράδυ» (*Το Περιοδικόν μας*, 15.2.1902, 338-339 υπό τον τίτλο «Variations σε γνωστό θέμα»)· «Και πέρασα» (αυτ.) «Έτσι μιλούσα με τους ίσκιους» (*Ο Διώνυσος* τ. 1, 1901)· «Ο Χορός των ίσκιων» (*Το Περιοδικόν μας*, 15.12.1900, 242-243, υπό τον τίτλο «Valse macabre»)· «Ο Θρύλος της Ομίχλης» (αυτ. υπό τον τίτλο «Adagio»).

421 Για την αναλυτική και λεπτομερέστερη εξέταση της ποίησης του Χατζόπουλου βλ. Καρβέλης, 1998, 97-107 και 226-236.

στο ποίημα «Ο θρύλος της ομίχλης». Εδώ το ποιητικό υποκείμενο συμπεραίνουμε πως είναι η ομίχλη:

Γεννιούμαι απ' τον πόνο
κι απλώνω κι απλώνω
κι απλώνομαι πέρα
κι απλώνομαι γύρω
σε οχτιές και σε βύθη
συντρίμμια να σπείρω.
Κι απλώνομαι πέρα
κι απλώνομαι γύρου
και με είπανε η άχνα πως είμαι του ονείρου!
Κι απλώνομαι γύρου
κι απλώνω κι' απλώνω
και το όνειρο λιώνω. («Ο θρύλος της ομίχλης», 274)

Ο Βελουδής σχολιάζοντας το παραπάνω ποίημα σε συνάρτηση με τον μουσικό υπότιτλο *Adagio*, που είχε όταν πρωτοδημοσιεύθηκε το 1900, σημειώνει τη σημασία των τεχνικών της επανάληψης και της παραλλαγής στη βαθμιαία και αργή (*adagio*) ανάπτυξη του ποιητικού θέματος της ομίχλης (βλ. κυρίως την επανάληψη της φράσης «κι απλώνω»). Με τον τρόπο αυτό υποβάλλεται στον αναγνώστη μέσω της μουσικότητας που δημιουργεί η επανάληψη, η ιδέα της ομίχλης χωρίς την οποιαδήποτε ρητή, λεκτική αναφορά σε αυτή. Ταυτόχρονα, μέσω της υπαινικτικής γλώσσας και της χρήσης λέξεων όπως, «πόνος» και φράσεων όπως, «συντρίμμια να σπείρω» υποβάλλεται μια αντίστοιχη ψυχική διάθεση. Η λειτουργία της επανάληψης και της παραλλαγής γίνεται σαφέστερη στο τρίτο ποιητικό παράδειγμα που έφερε άλλωστε στην αρχική μορφή του τον χαρακτηριστικό τίτλο «Variations σε γνωστό θέμα»:

Το μυστικό μου!
Το μυστικό μου ποιός μόχει πάρει;
Μια άχνα τύλιγε αυτό το βράδυ,
μια άχνα τύλιγε το φεγγάρι
Σιγή τριγύρω και σα σκοτάδι·
οι γρύλλοι σώπαιναν. [...]

Το μυστικό μου,
Το μυστικό μου ποιός μου έχει πάρει;
Και δεν μου χτύπησε αυτό το βράδυ
κανείς τη θύρα,
κι άλλος δεν πέρασε αυτό το βράδυ,
κάτω στο δρόμο [...]. («Ηταν βράδυ», 260)

Το ποίημα διέπεται από την ενιαία «εντύπωση» ή «αίσθηση» του θανάτου, της σιωπής και της απουσίας. Αυτή δημιουργείται κατ' αρχάς μέσω της επανάληψης του "θέματος" που αποτελούν οι δύο στίχοι «Το μυστικό μου!/Το μυστικό μου ποιος μόχει πάρει;» στην αρχή της κάθε στροφής και ακολουθούν οι παραλλαγές του θέματος, δηλαδή η διαφορετική ανάπτυξή του στην καθεμία από αυτές. Τη δημιουργία της αίσθησης αυτή εντείνει η επιλογή λέξεων όπως «σιγή», «σώπαιναν», «άχνα» και αποφατικών φράσεων όπως «κι άλλος δεν πέρασε», «δεν μου χτύπησε».

Όπως προκύπτει από την εξέταση των τριών ποιητικών παραδειγμάτων, οι μουσικές μεταφορές ενταγμένες στα λογοτεχνικά συμφραζόμενα της συμβολιστικής και ειδικότερα της βεραλινικής ποιητικής αποτελούν στην πραγματικότητα χρήσιμους οδηγούς-εργαλεία για την ερμηνευτική προσέγγιση της ποίησης του Χατζόπουλου. Το ερώτημα επομένως που μας απασχολεί εδώ δεν είναι μόνο αν και με ποιους τρόπους ο Χατζόπουλος μεταφέρει τον ρυθμό του *adagio* και του *valse* ή την τεχνική της παραλλαγής στη στιχουργία του, αλλά πολύ περισσότερο τι υποδηλώνει η αναλογία με τη μουσική που εξαρχής επιδιώκεται στα παραπάνω ποιήματα και συνακόλουθα, πώς ερμηνεύονται οι μουσικές μεταφορές στα λογοτεχνικά συμφραζόμενα. Το συμπέρασμα, στο οποίο καταλήγει κανείς, είναι πως οι μουσικοί υπότιτλοι ή τίτλοι καταδεικνύουν την αναζήτηση μιας νέας λογοτεχνικής έκφρασης και οργάνωσης της ποιητικής μορφής, η οποία καθορίζεται από την αρχή της υποβολής και την υπαινικτική γλώσσα και σκοπεύει στη δημιουργία μιας ενιαίας εντύπωσης που διέπει ολόκληρο το ποίημα.⁴²²

422 Ενδιαφέρον παρουσιάζει η παρακάτω θέση του Καραόγλου σχετικά με την ποίηση του Χατζόπουλου και τα «ποιήματα ποιητικής»: «Όμως το τραγούδι ακούγεται λιγότερο στη δεύτερη συλλογή και πολύ αραιότερα στις επόμενες. Αυτό σε συνδυασμό με την υποχώρηση και των άλλων ακουστικών/ηχητικών εικόνων, έχει ως συνέπεια την επικράτηση των οπτικών εικόνων, γεγονός που μας επιτρέπει να μιλήσουμε, σχηματικά, για μετάβαση από τον ήχο και το τραγούδι στην ησυχία και τη σιωπή, για «ένα τραγούδι που σβήνει». Ως παραδείγματα των δύο ακραίων καταστάσεων αναφέρω τα πολύβρα ποιήματα «Τώρα που η άνοιξη προβάλλει» και «Φλογέρα» από την πρώτη συλλογή, και, σε αντίστιξη, τα σιωπηλά «Φθινόπωρο» και «Θλίψη» από την τελευταία συλλογή. [...] Οφείλω ακόμη να σημειώσω ότι στους Βραδινούς Θρύλους η υποχώρηση του τραγουδιού συνδυάζεται με μια σχετικά σημαντική αύξηση άλλων λέξεων λόγου σημαντικών. Η λέξη τραγούδι αντικαθίσταται συχνά από λέξεις όπως λέγω, ρωτώ, μιλώ ή κάποτε πλησιάζει τον πεζό λόγο, καθώς γίνεται ψίθυρος ή μοιάζει με παραμύθι» (Καραόγλου, 1998, 75). Δεν ισχύει πάντως η υπόθεση που διατυπώνει ο ίδιος, πως «αυτή η μερική υποχώρηση του τραγουδιού αποτελεί, ίσως, συνέπεια της νέας κατεύθυνσης που έπαιρνε η καλλιτεχνική συνείδηση του

Σε συνάρτηση με τη γενικότερη συνάφεια της ποιητικής του Χατζόπουλου με τον γαλλικό συμβολισμό φέρει ειδικό βάρος για την ερμηνευτική προσέγγιση του *Φθινόπωρου* η ενδεχόμενη ποιητική συναναστροφή του Χατζόπουλου με τον Mallarmé, την οποία έθεσε ως υπόθεση εργασίας πρώτος ο Βελουδής: «Στον ίδιο το Χατζόπουλο πρέπει να προσγράψουμε, χωρίς να διστάσουμε, παρά την ανωνυμία τους, όχι μόνο τα σημειώματα γι' αυτούς [ενν. Mallarmé, Henri de Régnier], που δημοσιεύτηκαν στο βραχύβιο περιοδικό του *Τέχνη*, αλλά προπαντός, και τη μετάφραση του πεζού ποιήματος του Mallarmé «*Plainte d'automne*» με τον τίτλο 'Χεινοπωριάτικο παράπονο'» (Βελουδής, 1992, 37). Υπό το πρίσμα της θέσης που θέλει την ποιητική του Χατζόπουλου να έχει επηρεαστεί αποφασιστικά από τη γερμανική και σκανδιναβική λογοτεχνία, η κριτική από πολύ νωρίς συνέδεσε το *Φθινόπωρο* του Χατζόπουλου με το *Βιβλίο του μικρού αδελφού* του Σουηδού συγγραφέα Gustaf af Geijerstam, το οποίο, ως γνωστόν, μετέφερε στα ελληνικά ο Χατζόπουλος το 1909, ενόσω βρισκόταν στο Μόναχο, και κυκλοφόρησε το 1915, ένα χρόνο μετά την οριστική επιστροφή του στην Ελλάδα.⁴²³ Ωστόσο βάσει της θέσης μας σχετικά με την εντονότερη παρουσία της γαλλικής συμβολιστικής ποίησης στο σύνολο του έργου του, θα θέλαμε να υποδείξουμε μια ακόμη ενδεχόμενη πηγή καταγωγής του «πρώτου ελληνικού συμβολιστικού μυθιστορήματος» επεκτείνοντας την παρατήρηση του Βελουδή και διατυπώνοντας την υπόθεση πως το παραπάνω πεζό ποίημα του Mallarmé αποτέλεσε εν μέρει πηγή έμπνευσης για το μυθιστόρημα του Χατζόπουλου. Η ενασχόληση του Mallarmé με το υβριδικό λογοτεχνικό είδος του πεζού ποιήματος στα μέσα της δεκαετίας του 1860 οπωσδήποτε ανταποκρινόταν στην επιθυμία του Χατζόπουλου να συγγράψει ένα μυθιστόρημα στο οποίο θα ενσωμάτωνε ποιητικά στοιχεία.⁴²⁴ Ταυτόχρονα τόσο η παρουσία του “φθινόπωρου” ως κοινού τόπου

Χατζόπουλου, ύστερα από τη στροφή του προς τη σοσιαλιστική ιδεολογία», καθώς χάρη στη μελέτη του Βελουδή, γνωρίζουμε πλέον πως πολλά από τα ποιήματα των Βραδινών Θρύλων και οπωσδήποτε όλα της δεύτερης συλλογής γράφτηκαν, είτε όταν ο Χατζόπουλος εμφανιζόταν πλέον απογοητευμένος από τους ιδεολογικούς του αγώνες, είτε πριν καν ασπαστεί την σοσιαλιστική ιδεολογία.

423 Η συσχέτιση, που πηγάζει κυρίως από το γεγονός της μετάφρασης του σουηδικού μυθιστορήματος από τον Χατζόπουλο, φαίνεται κάπως βεβιασμένη, ενώ παραμένει σε μεγάλο βαθμό ατεκμηρίωτη. Ο Καρβέλης την αποδομεί με αρκετά πειστικό τρόπο: «Αν όμως υπάρχει κάποια επιρροή από το ανωτέρω βιβλίο, αυτή μπορεί να περιοριστεί κυρίως στη μοίρα των δύο ηρωίδων, της Έλσας και της Μαρίκας. Οι χαρακτήρες τους όμως δεν ταυτίζονται. Αν πάντως θελήσουμε να επεκτείνουμε τη σύγκριση ανάμεσα στα δύο βιβλία εντοπίζοντας την στον τρόπο και το ύφος της γραφής τους, θα διαπιστώσουμε πως δεν είναι μόνο η πρωτοπρόσωπη αφήγηση, που κυριαρχεί στο *Βιβλίο του μικρού αδελφού* έναντι της τριτοπρόσωπης του *Φθινόπωρου*. Υπάρχουν κι άλλες διαφοροποιήσεις, που εντοπίζονται στα εξής: η γραφή του πρώτου, αν και είναι αυτοβιογραφικό, δεν χάνει τη ρεαλιστική της στερεότητα, ενώ του δεύτερου είναι περισσότερο ρευστή, αποσπασματική και υπαινικτική. Η περίπτωση βέβαια, της Έλσας μπορεί ν' αποτέλεσε το κύριο ερέθισμα για τη διαγραφή της ψυχοσύνθεσης της Μαρίκας, που όμως είναι πιο εύθραυστη, εσωστρεφής και ευάλωτη» (Καρβέλης, 1998, 216).

424 Ως προς αυτό υπογράμμισε έγκαιρα και ο Παλαμής: «*Φθινόπωρο* στον τίτλο διαβάζεις, χωρίς υπότιτλο χαρακτηριστικό του είδους του. Σωστά. Άμα κανείς φτάση σε μιαν ωρισμένη αντίληψη της τέχνης, αστεία

του συμβολισμού που υποδηλώνει μια ανάλογη ψυχική κατάσταση, όσο και τα βασικά στοιχεία της υποτυπώδους πλοκής, δηλαδή ο θάνατος της μικρής αδελφής του ήρωα Στέφανου που διαπερνά την πλοκή του *Φθινοπώρου*, καθώς και της αρραβωνιαστικιάς του Μαρίκας στο τέλος του μυθιστορήματος είναι δυνατόν να παραπέμπουν, κατά την κρίση μας, στο μαλλαρμεικό πεζό ποίημα το οποίο γράφτηκε με αφορμή είτε το θάνατο της μικρής αδελφής του Γάλλου ποιητή, είτε της συζύγου του, που και οι δύο έφεραν το όνομα “Marie”,⁴²⁵ το οποίο αναφέρεται ρητά στην αρχή του πεζού ποιήματος, που κατά την εύλογη υπόθεση του Βελουδή μετέφερε ο Χατζόπουλος στα ελληνικά το 1898:

Απ’ τον καιρό που η Μαρία μ’ απaráτησε για να πάει δεν ξέρω σε ποιο άλλο αστέρι –σε σένα Ωρίων, σε σε σένα Αλτάιρ, ή σε σένα τάχα πράσινη Αφροδίτη;– την ερημιάν αγάπησα πάντα. Και τι μέρες αλάκερες πόχω περασμένες μονάχος με το γάτο μου. Με το *μονάχος* θέλω να πω δίχως κανένα ον με σάρκα, κι ο γάτος μου ένας σύντροφος μυστικός είναι, πνεύμα είναι. Έτσι λοιπόν μπορώ να πω πως πέρασα πολλές μέρες μονάχος με το γάτο μου, και μονάχος μ’ έναν απ’ τους στερνούς συγγραφείς της Λατινικής παρακμής· γιατί από τότες που δεν υπάρχει πλέον το λευκό πλάσμα, τρελλά και παράξενα με σέρνει το κάθε τι που παρασταίνει το χαμό. Έτσι κι απ’ όλον το χρόνο, τις στερνές χάννες μέρες του καλοκαιριού που φέρνουν το χεινόπωρο αγαπώ ... (*Η Τέχνη*, 1898, 18-19).⁴²⁶

Το πεζό ποίημα του Mallarmé αποτελεί ένα χαρακτηριστικό παράδειγμα λογοτεχνικής αποτύπωσης της αίσθησης της παρακμής. Με την αναφορά στη λογοτεχνία της ιστορικής περιόδου της «Λατινικής παρακμής» σε συνδυασμό με την παρουσία του «φθινοπώρου» – της εποχής παρακμής της φύσης – στο τίτλο υπογραμμίζεται το αίσθημα της οδύνης και του πένθους που διέπει το ποίημα. Διόλου τυχαία επομένως το “φθινόπωρο” αποτέλεσε έναν κοινό τόπο του παρακμιακού συμβολισμού,⁴²⁷ που απαντάται,

καταντούν τα είδη. Και όμως η ποίηση του έργου αυτού, δηλονότι κάτι που δείχνει ιδανικοποιημένα τα αντικείμενα και μέσα σε θαμπόφεγγ’ ονείρου, δεν γίνεται εις βάρος της ουσίας του έργου, καθώς συχνά συμβαίνει σε άλλα έργα, και δυνατών ακόμα, που μύθος δεν υπάρχει· κι αν υπάρχει φντοζωεί· σα δεν πνίγεται στα γαλανά νερά ή στα μαυρονέρια του λυρισμού» (Παλαμάς 1972 [1920], 433).

425 Mallarmé 1993, 397.

426 Ειδική μνεία θα πρέπει να γίνει στο σύμβολο του Ωρίωνα που εμφανίζεται στο μαλλαρμεικό πεζό ποίημα. Πολύ συχνές αναφορές στο ίδιο σύμβολο απαντώνται και στο *Φθινόπωρο* γεγονός που κατά την κρίση μας ενισχύει την υπόθεση του διαλόγου του Χατζόπουλου με τον Mallarmé. Για μια εκτενή ερμηνευτική προσέγγιση της λειτουργίας του συμβόλου του Ωρίωνα στο *Φθινόπωρο* βλ. Πολυχρονάκης, 2016.

427 Βλ. χαρακτηριστικά τα ποίηματα: «Chant d’automne» του Baudelaire, «Heure d’automne» του Verhaeren,

εξαρχής και στην ποιητική παραγωγή του Χατζόπουλου. Όπως σημειώνει ο Βελουδής «το παλαιότερο ποίημά του που απηχεί αρκετά ευδιάκριτα τους τόπους και τους τρόπους της νέας, πανευρωπαϊκής ποιητικής διδασκαλίας πρέπει κατά πάσα πιθανότητα να είναι το *Τραγούδι χεινοπωριάτικο*», που δημοσιεύθηκε στην *Εστία* στις 5.9.1894 (Βελουδής, 1992, 26). Όμως και στη συλλογή *Τραγούδια της ερημιάς* (1898) περιλαμβάνεται μια ομάδα 21 ποιημάτων υπό τον κοινό τίτλο *Χεινοπωριάτικα*, ενώ στην *Τέχνη* δημοσιεύθηκε την ίδια περίοδο το πρώτο ποίημα από την ενότητα *Ίσκιος του Φθινοπώρου* που θα συμπεριληφθεί αργότερα στη συλλογή *Βραδινόι Θρύλοι* ελαφρώς παραλλαγμένο με τον τίτλο «Το σπίτι μας» (*Η Τέχνη*, 1898, 286-287). Στην επιλογή του τίτλου *Φθινόπωρο* μπορούμε επομένως να διακρίνουμε τη διάθεση του Χατζόπουλου να συνδέσει το μυθιστόρημά του τόσο με τη συμβολιστική ποιητική όσο και με την πρωτότυπη ποιητική παραγωγή του. Ο Τζιόβας ερμηνεύει την παρουσία του “φθινοπώρου” στο μυθιστόρημα βάσει της μεταφορικής λειτουργίας του ως εξής: «Το φθινόπωρο μετωνυμικά σημαίνει καταθλιπτικό και βροχερό καιρό, αλλά συμβολίζει μεταφορικά την ανία και τη μελαγχολία της καθημερινής ζωής. Η μεταφορική συνδηλώση βασίζεται στην ομοιότητα ανάμεσα σε ανόμοια. [...] Ο τίτλος «Φθινόπωρο» εξυπηρετεί την αντιστοιχία ανάμεσα σε εξωτερικές και εσωτερικές καταστάσεις» (Τζιόβας, 1987, 142). Η μεταφορική λειτουργία του “φθινοπώρου” στο μυθιστόρημα, όπως περιγράφεται από τον Τζιόβα, θα μπορούσε να ερμηνευθεί υπό το πρίσμα του βερλαινικού λογοτεχνικού ιμπρεσιονισμού, αφού το “φθινόπωρο” αντιστοιχεί στην ενιαία εντύπωση που κυριαρχεί στο μυθιστόρημα και αποδίδει την ψυχική και συναισθηματική κατάσταση των δύο κεντρικών προσώπων του μυθιστορήματος, της Μαρίκας και του Στέφανου. Αντίστοιχα το κυρίαρχο χαρακτηριστικό του «εσωτερισμού», που ο Νικολαρεΐζης αναγνωρίζει στη γαλλική συμβολιστική ποίηση και στο *Φθινόπωρο* του Χατζόπουλου, συνδέεται από τον ίδιο μελετητή με την «ικανότητα της επαφής με ψυχικές καταστάσεις». Ο «εσωτερισμός» αυτός όμως, σε αντίθεση με τον «υποκειμενισμό» του ρομαντισμού τον «πλούσιο σε θεατρικές στάσεις, σε έπαρση και σε ηρωικές ρήξεις», είναι «αδρανής – κάτι πιο βαθύ και μαρτυρικό», είναι ο θρίαμβος της «τέχνης της αοριστίας και της υποβολής» (Νικολαρεΐζης, 2011 [1938], 282-283).

Στρέφοντας την προσοχή μας στο μυθιστόρημα θα επιχειρήσουμε να αναδείξουμε τους τρόπους με τους οποίους η προσπάθεια δημιουργίας της ενιαίας εντύπωσης της μελαγχολίας οδηγεί κατ’ αναλογία με την απελευθέρωση της ποίησης από το μέτρο, στην υποχώρηση της πλοκής χάριν της αποτύπωσης του εσωτερικού κόσμου και

«Va-t-on songer à l'Automne» του Moréas, «Chanson d'automne» του Verlaine. Για κατατοπιστική θεώρηση της «φθινοπωρινής αισθητικής του συμβολισμού» και της σύνδεσής της με την έννοια της Παρακμής βλ. Πολυχρονάκης, 2016, 290-299. Πρβ. Βελουδής, 1992, 33.

στη διάσπαση της γραμμικής αφήγησης που κυριαρχεί στο ρεαλιστικό μυθιστόρημα διαμορφώνοντας ένα μοντέλο αφηγηματικής “μουσικοποίησης”, σύμφωνα με τις αρχές της βερλαινικής “μουσικής” ποιητικής. Εν ολίγοις η κυρίαρχη εντύπωση της μελαγχολίας δημιουργείται και υποβάλλεται στον αναγνώστη μέσω της “μουσικής” οργάνωσης της αφήγησης. Ό,τι αποκαλούμε εδώ “μουσική” οργάνωση» έγκειται στο γεγονός πως «η οργάνωση της αφήγησης στηρίζεται σε επαναλαμβανόμενες εικόνες και σύμβολα και λιγότερο σε εξωτερικά γεγονότα» (Καρβέλης, 1998, 202), δηλαδή στοχεύει πρωτίστως στη δημιουργία μιας ατμόσφαιρας αντίστοιχης προς τη μελαγχολία που χαρακτηρίζει τον εσωτερικό κόσμο των ηρώων. Η δημιουργία αυτής ακριβώς της ενιαίας “εντύπωσης”, «του ενός και μοναδικού ρυθμού», επιτυγχάνεται μέσω αφηγηματικών τεχνικών, όπως η επανάληψη, οι ελλειπτικοί διάλογοι, οι αποσιωπήσεις, οι αναλήψεις, και μέσω της παρουσίας συμβολικών εικόνων και περιγραφών της φύσης που υποβάλλουν ψυχικές καταστάσεις. Ως εκ τούτου η γλώσσα δεν στοχεύει στην ανάλυση και στην περιγραφή της εξωτερικής δράσης και της προώθησης της πλοκής, η οποία έχει εξασθενήσει σημαντικά, αλλά υποτάσσεται στους παραπάνω αφηγηματικούς τρόπους και επιστρατεύεται για τη δημιουργία της εντύπωσης.

Η πολυσημία και η αμφισημία που προγραμματικά επιδίωξαν οι Γάλλοι συμβολιστές, δηλαδή η άρση της σημασιολογικής σταθερότητας, χαρακτηρίζει εξαρχής το μυθιστόρημα του Χατζόπουλου.⁴²⁸ Η αφήγηση ξεκινά *in medias res*, τα γεγονότα που συνθέτουν την πλοκή δεν εξιστορούνται αιτιολογικά αλλά, αντίθετα, συσκοτίζονται και πολλά ερωτήματα, που προκύπτουν εξαρχής, αναφορικά με τη σχέση των προσώπων και το παρελθόν τους παραμένουν έως το τέλος ουσιαστικά αναπάντητα. Επιπλέον παρελθοντικά γεγονότα, που όμως λειτούργησαν καθοριστικά για την παροντική συναισθηματική κατάσταση των ηρώων, όπως ο θάνατος της μικρής αδελφής του Στέφανου και η έριδα των δύο οικογενειών της Μαρίκας και του Στέφανου, αποκαλύπτονται μόνο εν μέρει, αποσπασματικά και τμηματικά μέσω των αναλήψεων στο τρίτο, τέταρτο και πέμπτο κεφάλαιο του μυθιστορήματος.

Η τάση περιθωριοποίησης της αφήγησης και της περιγραφής καθίσταται ιδιαίτερα

428 Πρβ. Καρβέλης, 1998, 203 και Πολυχρονάκης, 2016, 352. Ο Πέτρος Χάρης πολύ εύστοχα σημειώνει τον κείμενο ρόλο που επωμίζεται ο αναγνώστης ενός λογοτεχνικού κειμένου, όπου κυριαρχούν η αμφισημία και η πολυσημία: «Το *Φθινόπωρο*, που άνοιξε όλες τις πόρτες του κι όλα τα παράθυρα στο διακοσμητικό στοιχείο, για να περιορίσει το αφηγηματικό και το ρεαλιστικό, έγινε βαρύ από το ίδιο τούτο στοιχείο. Δε γονάτισε, αλλά χρειάστηκε να δεχτεί ένα μέρος από το βάρος κι ο αναγνώστης. Κι από τη στιγμή αυτή ο αναγνώστης προσφέρει πολύ περισσότερα απ’ όσα μπορεί να του ζητήσει ο λογοτέχνης, – σε οποιοδήποτε είδος λόγου. Είχε συμπληρώσει με τη διαίσθησή του αρκετά καλά, είχε κάνει άλλες τόσες ερμηνείες, για να παρακολουθήσει τα πρόσωπα του Φθινοπώρου στις συζητήσεις τους, που λες πως άρχισαν πριν από πολλή ώρα και δεν υπολογίζουν τους νεοφερμένους, – είχε αρχίσει να αντιμετωπίζει υποχρεώσεις που δεν τις φαντάστηκε, όταν άνοιξε το βιβλίο» (Χάρης, 1990, 23).

εμφανής στην κυριαρχία των ελλειπτικών διαλόγων στο μυθιστόρημα. Στο επίκεντρο δεν τίθεται η επικοινωνία των ηρώων και η μέσω των διαλόγων προώθηση της πλοκής, αλλά αντίθετα η ένταση της ασάφειας και η συσκότιση του νοήματος, εφόσον υποχωρεί η λειτουργία της γλώσσας ως μέσου επικοινωνίας και αναδεικνύεται η συναισθηματική και υπαινικτική διάσταση της:

«Ποιός άλλος είναι;» ρώτησε.

«Ο Στέφανος», απάντησε η Μαρίκα

«Άλλος, ρωτώ».

Η Μαρίκα σήκωσε τα μάτια.

«Το ξέρεις», είπε.

«Ναι, όμως πρόσεξε μη μου τη φέρουν μέσα» (*Φθινόπωρο*, 32)

Και όταν γέμισε έπειτα η χλιαρή πνοή της τον αέρα, η Ευανθία ανασηκώθηκε κ' έπιασε το χέρι της κυρίας Κατίγκως.

«Τι ωραία που είναι εδώ», είπε σιγά και ακούμπησε στον ώμο της.

Κι ενώ η κυρία Κατίγκω της χάιδευε ελαφρά το μάγουλο·

«Ναι, δεν μπορώ πια εκεί· αν ήτανε να ξαναπάω εκεί, καλύτερα να φύγω
→ [...]

Η κυρία Κατίγκω ένιωσε που «εκεί». Έσκυψε και τη φίλησε.

«Χρυσή μου», ψιθύρισε μονάχα σα να ένιωθε κάτι περισσότερο παρότι είχε πει η Ευανθία.

Και σα να μην μπορούσε να πει κάτι περισσότερο κι αυτή:

«Χρυσή μου», ξαναψιθύρισε και την έσφιξε στην αγκαλιά της. (*αυτ.*, 136)

Στις στιχομυθίες που κατ' εξοχήν συνθέτουν του διαλόγους του μυθιστορήματος, συχνά οι μονολεκτικές απαντήσεις ή πολύ σύντομες φράσεις των ηρώων μένουν ανολοκλήρωτες, κάτι που δηλώνεται και τυπογραφικά με μία παύλα: π.χ. «Αλλά μαμά», πετάχτηκε, «δεν είπαμε; →» (*αυτ.* 132). Ταυτόχρονα οι υποτυπώδεις διάλογοι σε μορφή στιχομυθιών, που δίνουν την οπτική εντύπωση στίχων, δομούνται με τέτοιο τρόπο, ώστε συχνά ο ένας ήρωας να συμπληρώνει τη σκέψη και τη φράση του άλλου. Οι στιχομυθίες αποκτούν με τον τρόπο αυτό ποιητική μορφή, η οποία ενισχύεται από τη ρυθμικότητα που δημιουργεί η επανάληψη συνδέσμων (λ.χ. «και») στην αρχή της φράσης και η τοποθέτηση του ρήματος στο τέλος της. Αυτός ο τρόπος οργάνωσης του διαλόγου παραπέμπει στον μετρικό διασκελισμό και εν τέλει οδηγεί στην διαρκή μετάθεση του νοήματος εντείνοντας την ασάφεια:

Και η Ευανθία, τραβώντας τη κοντά της:
«Μαρίκα», φώναξε, «θυμάσαι τη γρια με τις κατσίκες;»
Η Μαρίκα δε μίλησε. Ο Στέφανος έκλεισε το παράθυρο.
«Και το βράχο στο ακρογιάλι;»
«Που ανέβαινες και φώναζες», είπε η Μαρίκα.
«Και βούιζε η θάλασσα».
«Η σπηλιά βούιζε».
«Και τη φοβόσουν».
«Τη γριά φοβόμουν με τις κατσίκες», είπε η Ευανθία, και ο Στέφανος
που ήρθε κοντά, ψιθύρισε:
«Που δε σαλεύαν». (*Φθινόπωρο*, 36)

Η επιδίωξη της αοριστίας και η υπονόμηση της σημασιολογικής σταθερότητας ενισχύονται από το γεγονός πως σπανίως οι στιχομυθίες αυτές έχουν ένα κοινό και συγκεκριμένο θέμα συζήτησης. Το κέντρο βάρους μετατίθεται επομένως από το θέμα και την πλοκή στην έμμεση αποτύπωση των ενδομύχων σκέψεων και της ψυχικής κατάστασης των ηρώων μέσω των ασαφών, ελλειπτικών και συγκεχυμένων διαλόγων, που «λειτουργούν περισσότερο με όσα αποσιωπούν, παρά με όσα εκφράζουν» (Καρβέλης, 1998, 213). Αντίστοιχα η σκιαγράφηση των χαρακτήρων είναι εξίσου αφηρημένη και υποτυπώδης, αφού ό,τι πρωτίστως τονίζεται δεν είναι τόσο τα στοιχεία που τους διαμορφώνουν ως ξεχωριστές προσωπικότητες όσο το γεγονός πως όλοι μοιράζονται το ίδιο αίσθημα της ματαιώσης των επιθυμιών, της αδράνειας και της επίμονης θλίψης.

Οι στιχομυθίες διακόπτονται κυρίως από περιγραφές και αποδόσεις εικόνων της φύσης. Ως προς την παρουσία και τη λειτουργία των οπτικών εικόνων και ειδικά αυτών της φύσης στο *Φθινόπωρο*, το μυθιστόρημα του Χατζόπουλου διαφοροποιείται ριζικά από τη λαογραφικού προσανατολισμού ηθογραφία και τις ειδυλλιακές περιγραφές της φύσης που την χαρακτήριζαν, καθώς το φυσικό τοπίο επιτελεί στο *Φθινόπωρο* την ίδια λειτουργία που διαπιστώσαμε κατά τη σύντομη εξέταση της ποίησής του. Οι εικόνες, οι περιγραφές και οι αναφορές στην φθινοπωρινή φύση, όπως και στο βερλαινικό πρότυπο, υποτάσσονται στις αξιώσεις της “μουσικής” ποιητικής της “εντύπωσης”, αφού όντας υπαινικτικές και ελλειπτικές προκαλούν σύγχυση του νοήματος και παράλληλα υπογραμμίζουν την ψυχική και συναισθηματική κατάσταση των δύο κεντρικών ηρώων, όπου κυριαρχεί το αίσθημα του *ennui*:

Ο Στέφανος θυμάται τώρα πως έπειτα ήρθε το φθινόπωρο. [...] Οι λόφοι άπλωναν βιολέτινοι με τ' ανθισμένα ρείκια στις πλαγιές, πέρα οι γιαλοί αλλού μενεξεδένιοι αλλού τριανταφυλλοί, οι βράχοι σε σχήματα που άλλαζαν παράξενα κάθε στιγμή κρεμιόνταν σαν ανάεροι στα νερά, οι αμμουδιές χρυσοφεγγίζαν κάτω σαν παρδαλά πανιά απλωμένα στο ακρογιάλι. Ένα φως απαλό και διάφανο, που έμοιαζε σα να ήταν καθρέφτισμα κατιτίς άυλου, έτρεμε στον αέρα και στη γη. [...]

«Μου αρέσει το φθινόπωρο», έλεγε κι έδειχνε απάνω το γλαυκό κ' έδειχνε γύρω το χρυσό φως και κάτω τις ανεμώνες που έσκαζαν πλήθη πολλά στη γη και πλούμιζαν με τόνους χωρορόδινους το σκούρο χρώμα. Τόνοι νεκροί, κιτρινωποί, χαλκοί γλιστρούσαν εδώ και κει στους πράσινους ακόμα θάμνους και στα κλαδιά, όπου κοκκίνιζαν ζωηρά τα κούμαρα [...] η Μαρίκα άφηνε το Στέφανο να τη φιλή και του ξαναέλεγε:

«Μου αρέσει το φθινόπωρο.»

Κάποιοι αργοπορημένοι βάτοι πρόβαλαν μια μέρα λευκοανθισμένοι, χλομοκόκκινοι εκεί εμπρός τους, και ο Στέφανος τους έδειξε της Μαρίκας. «Είναι σαν άνοιξη της είπε.

Και θυμάται τώρα πως η Μαρίκα τον κοίταξε με μακρύ βλέμμα κ' έπειτα: «Είναι σα γέλασμα», ψιθύρισε αργά και τον κοιτούσε. (*Φθινόπωρο*, 72-73)

Καίριας σημασίας στις παραπάνω ενδεικτικές περιγραφές της φύσης είναι η τάση του συγγραφέα να θολώνει τα περιγράμματα του τοπίου και των φυσικών αντικειμένων (λ.χ. βράχοι «σε σχήματα που άλλαζαν κάθε στιγμή») ή να αποφεύγει να προσδιορίζει το χρώμα του φυσικού τοπίου (λ.χ. «γιαλοί αλλού μενεξεδένιοι, αλλού τριανταφυλλοί»). Με τον τρόπο αυτό που προσιδιάζει στην ιμπρεσιονιστική ζωγραφική⁴²⁹ ο Χατζόπουλος εντείνει την εντύπωση της ασάφειας και αποδίδει το φυσικό τοπίο περασμένο μέσα από το φίλτρο του συναισθηματικού κόσμου των ηρώων.

Σε αυτό το πλαίσιο ειδική μνεία πρέπει να γίνει στην εικόνα της θάλασσας, όχι μόνο γιατί αυτή κυριαρχεί και επανέρχεται διαρκώς καθ' όλη τη διάρκεια του μυθιστορήματος, αλλά και γιατί αναδεικνύει με τον πλέον σαφή τρόπο τη συμβολική λειτουργία των ρευστών εικόνων του φυσικού τοπίου στο *Φθινόπωρο*, όπως αυτή εκτέθηκε παραπάνω. Κατά την εύστοχη ερμηνεία του Ξεφλούδα η θάλασσα συμβολίζει στο *Φθινόπωρο* «το

429 Πρβ. Sorrell, 1999, xxi – xxv.

ρευστό, το ατελείωτο, αυτή την απομάκρυνση από κάθε σχήμα».⁴³⁰ Με τον τρόπο αυτό επιτυγχάνεται η έμμεση κατάδειξη της αναλογίας μεταξύ του φυσικού τοπίου και του εσωτερικού κόσμου των ηρώων, που χαρακτηρίζεται από την ίδια ρευστότητα και απροσδιοριστία. Η λειτουργία της θάλασσας ως εικόνας-συμβόλου της θλίψης και του θανάτου, που υποβάλλεται στον αναγνώστη, αποκαλύπτεται πλήρως στο τέλος του μυθιστορήματος, όταν η φθισική ηρωίδα Μαρίκα ψιθυρίζει τη λέξη «θάλασσα» λίγο πριν πεθάνει. Ταυτόχρονα οι εικόνες αυτές συντελούν στην μη γραμμική οργάνωση της αφήγησης, αφού συχνά διαπλέκονται με τις αναμνήσεις των ηρώων διασπώντας τη ροή της υποτυπώδους πλοκής:

Σταμάτησε – σταμάτησε και κοίταζε στα θαμπά βάθη... Και θυμήθηκε το πουλί που δεν μπόρεσε ποτέ να πιάσει μια φορά και το πουλί που ήρθε και χτύπησε στο τζάμι το δειλινό που πέθαινε η μικρή αδελφή.
Κ' έξαφνα πάλι θυμήθηκε το μακρινό ταξίδι του άλλοτε· ένα όνειρο· ένα όνειρο κι αυτό χαμένο: Η θάλασσα απλώνόταν σκοτεινοπράσινη έκταση κυματισμένη με μουντούς αφρούς, χαμένη πέρα σε μια ομίχλη σταχτερή. Πού πήγαινε δεν το ήξερε και τότε, ούτε τώρα το θυμάται. Θυμάται μόνο πως στο πλάι του γελούσε μια ιλαρή φωνή κ' έφεγγαν γεμάτα φως δυο μάτια, που τ' ακολούθησε σα χίμαιρα και σαν επαγγελία πέρα από τους πάγους. Μα οι παλιοί κύκλοι, οι κύκλοι της βροχής στη θάλασσα γέμισαν εκεί μεμιάς θαμπά τους πάγους, και το πουλί ήρθε και στάθηκε στο τζάμι. Και –ο Στέφανος τινάχτηκε– από πίσω έπαιζε κάποιος με τις κούκλες της αδελφής που πέθαινε. (*Φθινόπωρο*, 17)

Επιπλέον, οι παρόμοιες επαναλαμβανόμενες εικόνες της φύσης ενεργοποιούν τον μηχανισμό της μνήμης επαναφέροντας από το παρελθόν στιγμές ομοιότητας με το παρόν και λειτουργούν ως συνδετικοί κρίκοι της υποτυπώδους πλοκής τονίζοντας παράλληλα την αμετάβλητη ψυχική κατάσταση των ηρώων και κατ' επέκταση την «ενότητα της εντύπωσης» που χαρακτηρίζει ολόκληρο το μυθιστόρημα. Στο τρίτο

430 «Η θάλασσα με το ρυθμό και τον κυματισμό της συμβολίζει το ρευστό, το ατελείωτο, αυτή την απομάκρυνση από κάθε σχήμα. Και σ' όλο το έργο απλώνεται η ευγένεια και η μελαγχολία του φθινοπώρου ο θάνατος, ένας ίσκιος καταθλιπτικός που όλα τα κάνει σκοτεινά και αξεδιάλυτα. Είναι σα ν' ακούμε μια θλιβερή και πένθιμη συμφωνία» (Ξεφλούδας 1953, 170). Πρβ. και την ακόλουθη κριτική του Φ. Πολίτη για το μυθιστόρημα: «Μια τραγική σιγή βασιλεύει στο νέο μυθιστόρημα του Κ. Χατζόπουλου. Η θάλασσα δε φανερώνει τα μυστικά βάθη της. Αφήνει στην απέραντη έκτασή της να παίζουν χρώματα της αυγής και του δειλινού, σαν πράξεις και σα λόγια κομμένα, ηχηροί τόνοι, μοναχικοί μιας μεγάλης, μουντής συμφωνίας – της ψυχής. [...] Το ρευστό και μυστικό στοιχείο –η θάλασσα– είναι τόσο κοντά στη ζοφερή ψυχή των ανθρώπων!» (Πολίτης, 1983 [1917], 35).

κεφάλαιο, όπου απαντά η αναδρομική αναφορά του Στέφανου στον θάνατο της μικρής του αδελφής, όταν αυτός ήταν ακόμη παιδί, κυριαρχεί και πάλι η εικόνα της θάλασσας στο φθινοπωρινό, βροχερό τοπίο, που ταιριάζει με τη μελαγχολική διάθεση του ήρωα εν όψει του θλιβερού γεγονότος του θανάτου:

Σε λίγο άρχισε να ψιχαλίζει. Ο Στέφανος έμεινε ορθός και κοίταζε τους κύκλους που έκαναν σταλαγματιές στη θάλασσα. Πρώτα μικροί, στενοί, πλατέναν έπειτα, άπλωναν όσο που έσβηναν. Και αμέσως πλάι τους, επάνω τους, παρέκει γίνονταν άλλοι πολλοί, μικροί, μεγάλοι, αμέτρητοι, παντού όσο έφτανε το μάτι στη μουντή συννεφιασμένη, θάλασσα.
(*Φθινόπωρο*, 63)

Στο πέμπτο κεφάλαιο, ο ενήλικας πλέον Στέφανος παρατηρεί μαζί με τη φιλάσθενη Μαρίκα τη θάλασσα που παρουσιάζει την ίδια όψη, όπως την ημέρα του θανάτου της αδελφής του. Η επανάληψη της εικόνας σε συνδυασμό με τη μελαγχολική διάθεση των δύο ηρώων λειτουργεί τρόπον τινά ως κακός οιωνός, καθώς υποβάλλει στον αναγνώστη το αίσθημα του πένθους και τον προϊδεάζει για τον επικείμενο θάνατο της Μαρίκας:

Γύρω γύρω άρχισε να σκοτεινιάζει, και η θάλασσα είχε βαφεί με χρώμα κίτρινο που χλόμιαζε ολοένα σιγοσβήνοντας σε σταχτερή άχνα. Και του Στέφανου καθώς κοίταζε τη θάλασσα του φάνηκε πως γέμισε όλη με τους κύκλους που την είδε να γεμίζει το σκοτεινό απομεσήμερο που πέθαινε η μικρή αδελφή. (*Φθινόπωρο*, 78)

Οι παραπάνω παρατηρήσεις σχετικά με τον καίριο ρόλο και τη λειτουργία της εικονογραφίας κατά την οργάνωση της αφήγησης στο *Φθινόπωρο* παραπέμπουν στον βασικότερο μηχανισμό που παράγει τη «μουσική οργάνωση» της αφηγήσης δημιουργώντας «ποιητικά αποτελέσματα μέσα στη γραμμική ανέλιξη της πλοκής» (Πολυχρονάκης, 2016, 433), την τεχνική της επανάληψης.⁴³¹ Ο Άγρας στο σημαντικό άρθρο του για το *Φθινόπωρο* αναφέρθηκε στην κεντρική θέση που καταλαμβάνει η τεχνική της επανάληψης στη δομική οργάνωση της «συμβολιστικής πεζογραφίας». Στο παραπάνω άρθρο ο Άγρας, αναγνωρίζει στην επανάληψη μια σημαντική λειτουργία θεωρώντας την ως ένα στοιχείο που προσδίδει την απαραίτητη συνοχή σε ένα

431 Για την λειτουργία της επανάληψης ως έκφρασης της ανίας, του κορεσμού και της κόπωσης στο πλαίσιο της παρακμιακής αισθητικής βλ. Πολυχρονάκης, 2016, 422-435.

αφηγηματικό κείμενο που έχει απολέσει τη νοηματική σταθερότητά του, επαναφέροντας τον αναγνώστη «στ' αρχικά νήματα του νοήματος, τα χαμένα εντωμεταξύ στην στρογγυλότητα των περιόδων, στις παρενθέσεις, στ' απότομα θαυμαστικά, στ' αποσιωπητικά» (Άγρας, 1984 [1935], 225). Τον σκοπό αυτό εξυπηρετεί ο παρακάτω διάλογος μεταξύ της Ευανθίας και του Στέφανου:

«Πήγατε;» του είπε ξαφνικά.

«Πού;» ρώτησε ο Στέφανος.

Μα η Ευανθία δεν απάντησε. Τον κοίταξε μονάχα και σώπασε λίγες στιγμές. Μα έπειτα κοιτάζοντάς τον πάλι:

«Ξέρεις τι είχα ρίξει στην πασιέντσα;» ρώτησε μεμιάς. «θέλεις να μάθεις;»

«Ναι», είπε ο Στέφανος, μα η Ευανθία έμεινε πάλι σιωπηλή.

Κ' ενώ ο Στέφανος την κοίταζε σαν ξαφνιασμένος.

«Αν θα φύγω», ψιθύρισε τέλος αργά.

«Και τι βγήκε;» ρώτησε ο Στέφανος.

Η Ευανθία δεν απάντησε. [...]. (Φθινόπωρο, 139)

Στην συνέχεια της αφήγησης ο Στέφανος πηγαίνει στη λέσχη. Επιστρέφοντας το βράδυ συναντά την Ευανθία στο σπίτι, όπου επαναλαμβάνεται πανομοιότυπα το θέμα του διαλόγου που είχε λάβει χώρα λίγο νωρίτερα, με τη διαφορά πως η Ευανθία αυτή τη φορά απαντά στο ερώτημα του Στέφανου:

«Ήσουν στη λέσχη;»

«Ναι», είπε ο Στέφανος.

«Έπαιζες;»

«Ναι», είπε πάλι ο Στέφανος.

«Και γω περίμενα».

Ο Στέφανος ξαναξαφνιασθηκε. Είδε μεμιάς μπροστά του το φωτισμένο παράθυρο, όπου απέναντι είχε σταθή πρωτύτερα και κοίταζε.

Μα η φωνή κοντά του τον ξαναξύπνησε:

«Για να σου πω τι βγήκε.»

«Τι βγήκε;» ψιθύρισε ο Στέφανος.

«Πως δε θα φύγω», είπε η φωνή, και ο Στέφανος είχε ξυπνήσει ολότελα.

(Φθινόπωρο, 141)

Ωστόσο, όσο και αν η επανάληψη και η παραλλαγή του ίδιου θέματος σε άλλο σημείο του μυθιστορήματος είναι δυνατόν να υπενθυμίζει στον αναγνώστη ορισμένα στοιχεία της πλοκής, δεν λειτουργεί ως μέσο αποκατάστασης της γραμμικής αφήγησης αλλά πολύ περισσότερο ενισχύει την απροσδιοριστία και την ασάφεια, που χαρακτηρίζει συνολικά την πλοκή του *Φθινοπώρου* εμποδίζοντας την εξέλιξη της πλοκής, ενώ παράλληλα συμβάλλει στην αποδιάρθρωση της αιτιώδους ακολουθίας των γεγονότων – ενός καίριου γνωρίσματος του πεζογραφικού είδους – και ακολούθως στη συρρίκνωση του περιεχομένου, εφόσον «η ανακύκλωση των ίδιων θεμάτων εμποδίζει την ανάδυση νέων» (Πολυχρονάκης, 1016, 431). Στην αρχή του μυθιστορήματος παρακολουθούμε λ.χ. τον παρακάτω διάλογο μεταξύ της Ευανθίας, της Μαρίκας και της γιαγιάς, όπου παρών είναι και ο Στέφανος:

«Μια μέρα με κυνήγησε, κ' έτρεξα σπίτι – »

«Ξυπόλητη», είπε η Μαρίκα.

«Ναι, κ' η μαμά σου μ' έδειρε.»

Η Μαρίκα σα να κοκκίνισε, και η Ευανθία καθώς την κοίταζε η γιαγιά φώναξε:

«Γιαγιά θυμάσαι;»

«Τι;» ρώτησε η γιαγιά.

«Που μ' έδειρες.»

«Τρελή», είπε η γιαγιά [...]. (*Φθινόπωρο*, 34)

Ο ίδιος σχεδόν διάλογος επαναλαμβάνεται προς το τέλος του μυθιστορήματος μεταξύ των ιδίων προσώπων, όπου αποκαλύπτεται αυτή τη φορά μια διαφορετική εκδοχή του ίδιου περιστατικού, με αποτέλεσμα να συσκοτίζεται το νόημα και ο αναγνώστης να παραμένει τελικά με την απορία σχετικά με το ποιά είναι η αληθινή εκδοχή:

Έπειτα, η Ευανθία σα να ήταν βέβαιη πως και ο Στέφανος συλλογιζόταν το ίδιο·

«Μα είδες πως η Μαρίκα είπε ψέματα», γύρισε και είπε.

Ο Στέφανος σήκωσε τα μάτια.

«Πώς μ' έδειρε η γιαγιά –».

«– γιατί έτρεξα ξυπόλυτη», πρόσθεσε η Ευανθία.

Ο Στέφανος την κοίταζε.

«Μα εσύ το είπες», θέλησε να της θυμήση. (*Φθινόπωρο*, 124)

Σε αυτό το πλαίσιο επιτελεί αξιοσημείωτη λειτουργία η ακόλουθη ενδοκειμενική θεματοποίηση της μουσικής στο μυθιστόρημα, καθώς αυτή ενισχύει τη “μουσική” οργάνωση της αφήγησης υπό το πρίσμα της αρχής της επανάληψης και ταυτόχρονα αναδεικνύει τη λειτουργία της μουσικής ως υπαινικτικής γλώσσας. Στο 13^ο κεφάλαιο του μυθιστορήματος ο Στέφανος συναντά τυχαία τον κύριο νομάρχη και τον λοχαγό:

Έξαφνα άνοιξε η πόρτα και μαζί μ' ένα σκοπό της Κάρμεν πετάχτηκε έξω ο κύριος νομάρχης και πίσω του ένας αξιωματικός. Ο κύριος νομάρχης στάθηκε, ο αξιωματικός πέρασε μπρος του ψιθυρίζοντας τραγουδιστά: *Qu'un oeil me regarde et que l'amour m'attend* – [...] Μπροστά του, στον υγρό πισσοστρωμένο δρόμο έπαιζαν τα φώτα με κιτρινοκόκκινες αναλαμπές, πίσω του έσβηναν οι ήχοι του Τορεαδόρ: *et que l'amour m'attend, Toréador!* (Φθινόπωρο, 116)

Το τραγούδι που ψιθυρίζει ο αξιωματικός είναι η δημοφιλής άρια «*Chanson du toréador*», που ακούγεται στην δεύτερη πράξη της όπερας του George Bizet *Carmen*. Η μουσική αναφορά παραπέμποντας στην τραγική ερωτική ιστορία που εκτυλίσσεται μεταξύ της Carmen, του αφελή στρατιώτη Don José και του ταυρομάχου Escamillo εν πρώτοις υπογραμμίζει την αντιζηλία μεταξύ του λοχαγού και του νομάρχη για τον έρωτα της Φιφίκας Πρίφτη. Στο τέλος του κεφαλαίου μετά από μία ακόμη μελαγχολική και δυσοίωνη συνάντηση με τη Μαρίκα, ο Στέφανος εγκαταλείποντας το σπίτι της ακούει ξανά τον ίδιο μουσικό σκοπό. Με την επανάληψη αυτή υπογραμμίζεται η ρυθμική οργάνωση του κεφαλαίου που, εν είδει κυκλικής σύνθεσης, ξεκινά και ολοκληρώνεται με τον ίδιο περίπου τρόπο:

Ο Στέφανος γύρισε αμέσως και γλίστρησε γοργά έξω από την αυλόπορτα. Η πνοή της νύχτας τον χτύπησε πιο υγρή στο πρόσωπο. Καθώς έστρεφε στο δρόμο, το ορθόβραχο βουνό στο βάθος φαινόταν πάλι σα σύννεφο ή σαν αχνή ανάερη ομίχλη. Μα απάνω του, ψηλά στον ουρανό έλαμπε ο Ωρίων ορθός, ολόφωτος. Ο Στέφανος σα ν' ανατρίχιασε μα δε σταμάτησε – – Όταν έφτασε στην προκυμαία ξαναπαντήθηκε με τον κύριο νομάρχη και το λοχαγό. Κατέβαιναν από τη λέσχη. Καθώς πέρασε από κοντά τους, ο λοχαγός σφύριζε πάλι το σκοπό της Κάρμεν: *Toréador!* (Φθινόπωρο, 122)

Στο επόμενο κεφάλαιο εμφανίζεται ξανά «ο σκοπός της Κάρμεν», τον οποία ανακαλεί στη μνήμη του αυτή τη φορά ο ίδιος ο Στέφανος. Με τον τρόπο αυτό ο «σκοπός της Κάρμεν» υποβάλλει στον αναγνώστη την ανομολόγητη ερωτική έλξη που νιώθει ο Στέφανος για την Ευανθία και ακολούθως το ερωτικό δράμα που παρόλο που δεν θα εκδηλωθεί ποτέ στην πραγματικότητα, εκτυλίσσεται ωστόσο διαρκώς στο νου πρωτίστως του Στέφανου και δευτερευόντως της Μαρίκας και της Ευανθίας.⁴³² Η μουσική αναφορά ισοδυναμεί ως εκ τούτου με έμμεση παραδοχή των συναισθημάτων του Στέφανου αποκαλύπτοντας και εκφράζοντας ό,τι ο Στέφανος δεν κατορθώνει ποτέ να εκφράσει μέσω των λέξεων:

Ο Στέφανος μόλις αντίκρουσε τη χλομοπράσινη έκταση, σταμάτησε. Σταμάτησε να του ανοίχτηκε μεμιάς μπροστά του κάτι που το πρωί όταν ξύπνησε του ήταν ακόμα σαν αλλόκοτο, παράλογο όνειρο. Και τώρα του ξαναήρθε αυτό στο νου σαν ξαφνική αστραπή παράξενο, παράλογο και τώρα, παραμίλημα και τώρα, ίσκιος και όνειρο και τώρα. Όμως του στάθηκε μπροστά και τώρα σαν κάτι απόκρυφο και σκοτεινό, τον γέμισε για μια στιγμή και τώρα σαν κάτι που ήταν αδύνατο να το χωρέσει μόνο μια στιγμή, αδύνατο να το χωρέσουν μόνο χρόνια, αδύνατο να το χωρέσει ακόμα και το ανοιχτό άπειρο που απλωνόταν εμπρός του εκεί. Έκαμε να το στοχαστεί, όμως θέλησε καλύτερα να το τινάξει πέρα. Παράξενα! του ήρθε στο νου ο λοχαγός και το τραγούδι που του σφύριξε στο πρόσωπο: Toréador! (*Φθινόπωρο*, 126)

Είναι σημαίνουσα σε αυτά τα συμφραζόμενα η επανάληψη των φράσεων «και τώρα» και «αδύνατο», καθώς αποκαλύπτει εκ νέου τον τρόπο με τον οποίο λειτουργούν οι διακαλλιτεχνικοί πειραματισμοί στο επίπεδο της συντακτικής οργάνωσης του κειμένου.

432 Την αναλογία αυτή αποκαλύπτει εν μέρει ο ίδιος ο Στέφανος, όταν λίγο αργότερα διηγείται το περιστατικό με τον λοχαγό και το νομάρχη στην Μαρίκα και την κυρία Αγλαΐα:

Η κυρία Αγλαΐα έμεινε με τεντωμένα μάτια:

«Στο καφενείο – ο κύριος νομάρχης;»

«Ναι, και τραγουδούσε» είπε ο Στέφανος.

«Ο κύριος νομάρχης - ;»

Ο Στέφανος ένιωσε πως τα σύγχυσε.

«Ο λοχαγός», απάντησε.

Και είπε το τραγούδι που σφύριζε ο λοχαγός.

Η κυρία Αγλαΐα γέλασε, ενώ ο Στέφανος έμεινε σιωπηλός σα να μετάνιωσε. Είχε το αίσθημα πως δίχως να το νιώσει πρόδωσε κάτι – δικό του ή ξένο κάτι, δεν ήξερε καλά.

Και όταν, αφού βγήκε η κυρία Αγλαΐα έξω, η Μαρίκα τον πλησίασε, έμεινε σα στενοχωρημένος.

(*Φθινόπωρο*, 130).

Η επανάληψη επιμέρους φράσεων αποτελεί μέρος της ποιητικότητας του κειμένου, αφού επιφέρει ένα ρυθμικό αποτέλεσμα αντίστοιχο με εκείνο της μουσικής.

Στο σημείο αυτό μπορούμε να ανακαλέσουμε τη μουσική μεταφορά «Variations σε γνωστό θέμα» που έθεσε αρχικά ο Χατζόπουλος ως τίτλο στο ποίημα που συμπεριλήφθηκε αργότερα στην συλλογή *Βραδινοί Θρύλοι* με τον τίτλο «Ήταν Βράδυ», καθώς αυτή αναδεικνύει καλύτερα ό,τι αποκαλούμε εδώ «μουσική οργάνωση» της αφήγησης. Όπως είχαμε και αλλού την ευκαιρία να σημειώσουμε, η τεχνική της επανάληψης, κατ'εξοχήν χαρακτηριστικό της ποίησης του Verlaine, αποτέλεσε για τον Γάλλο ποιητή το πλέον πρόσφορο μέσο για να υπογραμμίσει μια συγκεκριμένη συναισθηματική κατάσταση και να ενισχύσει παράλληλα τη μουσικότητα του ποιήματος. Στο μυθιστόρημα η τεχνική της παραλλαγής και επανάληψης λεκτικών μονάδων, φράσεων ή ολόκληρων διαλόγων και περιστατικών που συνθέτουν την πλοκή, υπονομεύει το βασικό δομικό στοιχείο της αφήγησης, τον ίδιο το μύθο, και ακολούθως τη σημασιολογική σταθερότητα που παραδοσιακά χαρακτηρίζει τα αφηγηματικά κείμενα που βασίζονται στη γραμμική εξέλιξη ενός μύθου. Η λειτουργία της επανάληψης και της παραλλαγής μπορεί να διαπιστωθεί ενδεικτικά στο ακόλουθο παράδειγμα:

Τα μάτια της Μαρίκας έφεγγαν πράγματι όλη τη νύχτα μπροστά στο Στέφανο. Είχε φύγει γοργά στο διάδρομο σα να φοβήθηκε να δη, όμως όλη τη νύχτα είχε μπροστά του την πόρτα που άνοιξε έξαφνα στο φως του καντηλιού και φώτισε μια λευκή μορφή που έμεινε ορθή με απλωμένα χέρια πίσω του – αλλά τα χέρια αυτά, παράξενα! Τα γνώριζε, ήταν τα χέρια της Μαρίκας. Είχε φύγει γοργά στο διάδρομο σα να φοβήθηκε να δη, όμως όλη τη νύχτα έβλεπε προς του δυο μάτια υγρά και φωτεινά που τον κοίταζαν ενώ έφευγε – αλλά παράξενα! τα μάτια αυτά ήταν τα μάτια της Μαρίκας. (*Φθινόπωρο*, 144)

Σε πλήρη αντιστοιχία με το ποίημα «Variations σε γνωστό θέμα», το παραπάνω απόσπασμα θα μπορούσε να ερμηνευθεί πράγματι ως ένα «θέμα με παραλλαγές», καθώς σε αυτό επαναλαμβάνεται η φράση «είχε φύγει γοργά στο διάδρομο σα να φοβήθηκε να δη» προσδίδοντας ρυθμική οργάνωση στην αφήγηση. Παράλληλα η επανάληψη της φράσης χωρίζει τρόπον τινά το απόσπασμα σε δύο μέρη, στο καθένα από τα οποία κυριαρχεί ένα διαφορετικό στοιχείο – τα χέρια και τα μάτια της Μαρίκας αντίστοιχα – που όμως εισάγεται με τον ίδιο τρόπο («αλλά παράξενα!»).

Η “μουσική” οργάνωση του μυθιστορήματος έγκειται επομένως στην αποδιάρθρωση

της γραμμικής εξέλιξης της αφήγησης μέσω των «επαναλήψεων εικόνων, συμβόλων και φραστικών τρόπων» (Φιλιππίδης, 1998),⁴³³ πάνω στις οποίες οικοδομείται ολόκληρο το μυθιστόρημα χάριν της υποβολής και εις βάρος του περιεχομένου. Υπό αυτήν την έννοια ο Χατζόπουλος, ακολουθώντας το παράδειγμα του Verlaine χρησιμοποιεί τη μουσική/τις μουσικές τεχνικές ως μέσο για τη δημιουργία ατμόσφαιρας και την ανάδειξη του εσωτερικού κόσμου των ηρώων. Το “μουσικό” αφηγηματικό μοντέλο συντελεί έτσι στην εκπλήρωση του στόχου της “εσωτερικής πεζογραφίας” που έγκειται στην αποκάλυψη «των συνειδησιακών καταστάσεων» και των κινήσεων «του νου ή της μνήμης» μέσω της εσωτερικής εστίασης, στόχος που θα μονοπωλήσει το ενδιαφέρον της νεοελληνικής πεζογραφίας την κρίσιμη για την πεζογραφία δεκαετία του '30. Μεταφερμένοι στην πεζογραφία, οι βερλαινικοί μουσικοί διακαλλιτεχνικοί πειραματισμοί δίνουν την εντύπωση της υπερίσχυσης της μορφής έναντι του περιεχομένου που, όπως ορθά σημειώνει ο Πολυχρονάκης, «εγείρει την υποψία του φερμαλισμού, το αίσθημα ότι πρόκειται για μια άσκηση ύφους» (Πολυχρονάκης, 2016, 350), γεγονός που ταυτόχρονα επιβεβαιώνει τον μοντερνιστικό χαρακτήρα του *Φθινοπώρου*.

II. Απόπειρες υπέρβασης του συμβολισμού

i. Το νεοελληνικό μυθιστόρημα και μια παλαιά διαμάχη

Η συνάφεια της μπερξονικής σύλληψης της ροής του εσωτερικού κόσμου ως “άμορφης” μελωδίας με το “μουσικό αίτημα” της νεοελληνικής λογοτεχνίας και τη συμβολιστική ποιητική, αποκρυσταλλώνεται στα μέσα της δεκαετίας του '20 στο πλαίσιο της «συνέχειας μιας παλιάς ιστορίας», που σύμφωνα με την απόφαση του Παλαμά συνιστά η αναβίωση του ενδιαφέροντος για τον συμβολισμό στα μέσα της δεκαετίας του '20. Στα τέλη της πρώτης μεσοπολεμικής δεκαετίας «φθάνει η ώρα του ελληνικού μυθιστορήματος» καθώς αποκρυσταλλώνεται το αίτημα ανανέωσής του και προετοιμάζεται το έδαφος για τη μεγάλη άνθηση που θα γνωρίσει στο εξής.⁴³⁴ Μπορούμε να σημειώσουμε εδώ εκ των προτέρων πως το “μουσικό αίτημα” της νεοελληνικής πεζογραφίας παρακολουθεί στη συνέχεια την υποδοχή ενός σημαντικού πνευματικού περιστατικού στην ιστορία των γαλλικών γραμμάτων, που από τη σύγχρονη έρευνα έχει

433 Πρβ. Πολυχρονάκης, 2016, 422-436.

434 Μουλλάς, 1996, 109-124.

χαρακτηριστεί –όχι αδικώς– ως μια αναβίωση στον εικοστό αιώνα της παλιάς διαμάχης μεταξύ κλασικών και ρομαντικών.⁴³⁵ Όταν οι Έλληνες συγγραφείς, όπως ο Ξεφλούδας και ο Θεοτοκάς, βρέθηκαν στο Παρίσι στα τέλη της δεκαετίας του '20, δέχθηκαν την επιρροή των δύο αντιθετικών πόλων που συγκροτούν την περίφημη γαλλική διαμάχη περί “καθαρής ποίησης”. Όπως θα επιχειρήσουμε να δείξουμε στη συνέχεια, οι διαφορετικές ερμηνείες της “μουσικής” ποίησης των δύο βασικών συζητητών, Bremond και Valéry, εκβάλλουν σε δύο διαφορετικές θεωρίες επαναπροσέγγισης του δίπολου “ρομαντικό-κλασικό” αφήνοντας ευδιάκριτα ίχνη στη θεωρία του μυθιστορήματος και επηρεάζοντας καιρια τις ανάλογες πνευματικές αναζητήσεις των Ελλήνων θιασωτών του αιτήματος ανανέωσης της πεζογραφίας.

Η ιδέα του “romantisme moderne” και η εισαγωγή του αγγλοσαξονικού μοντερνισμού: ο κύκλος των Μακεδονικών Ημερών

Όταν το 1924 ο Παλαμάς σημείωνε στο άρθρο του «Ο νέος καιρός» την ευρεία επίδραση της μπερζονικής φιλοσοφίας στο ευρωπαϊκό πνευματικό πεδίο εντάσσοντάς την στις αντιορθολογιστικές τάσεις, που έκαναν την εμφάνισή τους ήδη στα μέσα του περασμένου αιώνα,⁴³⁶ γνώριζε ήδη πως στη Γαλλική Ακαδημία είχε εκλεγεί τον προηγούμενο χρόνο ο συγγραφέας της εμβληματικής αν και ημιτελούς *Histoire littéraire du sentiment religieux en France* αββάς Henri Bremond. Έτσι ήδη το 1923 πριν ξεσπάσει η γαλλική “διαμάχη”, ο Παλαμάς παρουσίασε στην εφημερίδα *Εμπρός* το πορτρέτο του αββά Bremond με αφορμή την εκλογή του τελευταίου στη Γαλλική Ακαδημία, εκλογή που ο ποιητής θεώρησε απολύτως σχετική με «το παρασύρον σήμερα τους επιλέκτους της διανοήσεως ρεύμα εναντίον του επιστημονικού θετικισμού και του αντιθρησκευτικού ορθολογισμού» (Παλαμάς, 1923.1).⁴³⁷ Τον επόμενο χρόνο έγραφε για τη νέα εποχή που σηματοδοτεί η στροφή προς τον ανορθολογισμό:

Αν η μνήμη δε με λαθεύει, ο Εμμανουήλ Ροΐδης, προ πενήντα απάνου κάτου χρόνων, έγραφε με το χαριτωμένο ύφος του, για τα υπερβατικά νοήματα των μεταφυσικών φιλοσόφων πως «εβαλσαμώθησαν διά τα Μουσεία». Ήταν οι καιροί που η Επιστήμη, μ' ένα Ε κεφαλαίο σα διάδημα, βασίλευε στους λαούς των διανοούμενων απολυταρχικά. Ποιός

435 Wellek, 1992, 3 κ.εξ.

436 Παλαμάς, 1970 [1924], 102.

437 Πρβ. και: Παλαμάς, 1923.

να του έλεγε πως το γοργό περπάτημα του εικοστού αιώνα, σήμερα, κι από τις παραμονές του τεράστιου πολέμου, και ζωηρότερα, ύστερ' από τον πόλεμο [...] θα μας έφερνε απέναντι στην Επιστήμη και στη Φυσιο-Ψυχολογία, τη Μεταφυσική και τη Θεολογία, ορθές στα πόδια τους, αρματωμένες, επιθετικές! [...] ο Μπερξόν έστησεν αντιμέτωπη της ορθολογικής και της επιστημονικοκρατικής φιλοσοφίας των Ρενάν, των Ταιν, των Μπερθελώ, των Σπένσερ την παράξενη υψηλονόητη και βαθύτερη φιλοσοφία της ενοραματικής ζωής... Και στους φιλολογικούς κύκλους το ίδιο παρατηρούμε φαινόμενο. Ο Μπρυνετιέρ, ο Μπουρζέ, ο Λοτί, ο Φαγκέ, ο Μπαρρές και άλλοι, μεταφράζουν ο καθένας με τη γλώσσα του, ανάλογα κινήματα. [...]

Το πνεύμα της Χριστιανικής μυστικολατρίας που σήμερα ανάφτει τους λογισμούς και ζεσταίνει τις καρδιές πόσων και πόσων άδολων του πνευματικού κόσμου λειτουργών [...] ο πραγματισμός του Ουίλλιαμ Τζέιμς από την Αμερική, ο ανθρωπισμός του Σίλλερ από την Αγγλία, με το διαισθητισμό του Μπερξόν, εστίες μιας φωτιάς παγκόσμιας που φαίνεται σα να πολεμά [...] να τα ερειπώσει τα στερεωμένα χτίρια του ορθολογισμού. (Παλαμάς, 1970 [1924.1], 99-102)⁴³⁸

Η λειτουργία της μπερξονικής φιλοσοφίας σε αυτό το πλαίσιο αναδεικνύεται από τον Παλαμά λίγο αργότερα, όταν ο απόηχος της διαμάχης περί “καθαρής ποίησης” είχε ήδη φτάσει στην Ελλάδα.⁴³⁹ Το 1927 απαντώντας στο ερώτημα «Επιστρέφομεν προς τον ρωμαντισμό;», που τέθηκε από την εφημερίδα *Έθνος*, ο Παλαμάς υπογράμμισε πως «η φιλοσοφία που σήμερα θαυμάζεται, καταχτήτρια επιβλητική, στον κόσμο τον πνευματικό, η φιλοσοφία του Μπερξόν, είναι στο χαρακτηριστικό της γνώρισμα, ιδεολογία ρωμαντική» (Παλαμάς, 1960 [1927], 198).

Το ερώτημα του *Έθνος* καθώς και η χρήση του όρου «ρωμαντικός» από τον Παλαμά

438 Ο Παλαμάς σε ομιλία του στην Ακαδημία Αθηνών το 1928 με αφορμή την παρουσίαση του Taine θα σημειώσει πως, «η νοοκρατική φιλοσοφία, η πρεσβεύουσα ως πρώτη αρχή το λογικόν, υφίσταται κρίση». Παρακολουθώντας το πνευματικό κλίμα της εποχής, στη θετικιστική θεωρία του Taine αντιπαραβάλλει ως αντίπαλο δέος τις ιδέες του Henri Bergson: «Σήμερον πρωταγωνιστεί πλούσιος εις μελετητάς και εξηγητάς, εις θιασώτας και λατρευτάς, ο παγκοσμίου φήμης Ερρίκος Bergson, κήρυξ της πρωταρχικής δυνάμεως, οποία είναι δι' εκείνον η intuition, η ενόρασις προ παντός, αν δεν απατώμαι, εις τον κόσμον αν όχι πάντων ανεξαιρέτως των συστηματικών φιλοσόφων, αλλά των ερασιτεχνών της φιλοσοφίας και των φιλοσοφούντων λογοτεχνών ο στοχαστής της «Δημιουργικής εξέλιξεως» τιμάται ως το σκεύος της εκλογής [...] και η ποίησις του μπερξονισμού είναι ως να ελκύει περισσότερον από το λαμπρόν ημερόφαντον φως [...] της θετικής, επιστημονικής σοφίας του Tain» (Παλαμάς, 1972 [1928], 449).

439 Βλ. σχετικά: Γκρέκου, 2000.

την εποχή αυτή, παραπέμπουν στην πνευματική και ιδεολογική τάση που αναπτύχθηκε στη Γαλλία – παράλληλα με τον “μοντέρνο κλασικισμό” της *Nouvelle Revue Française* (NRF) – ως αντίδραση εναντίον της ακροδεξιάς εθνικιστικής κίνησης Action française, που με επικεφαλής τον Charles Maurras είχε αναζητήσει ήδη κατά την πρώτη δεκαετία του αιώνα την επιστροφή του σύμφυτου με τη γαλλική παράδοση “κλασικισμού” στο πολιτικό και κατ’ επέκταση στο αισθητικό πεδίο. Η δυναμική επανεμφάνιση του συμβολισμού μέσω της ανακίνησης του ζητήματος της καθαρής ποίησης από τον αββά Bremond το 1925 εντάσσεται στο αντίθετο αισθητικό αίτημα της «επιστροφής στον ρομαντισμό», δηλαδή, τη «σταθερή παράδοση στο θέμα της ποίησης» (Bremond, 1926, 52),⁴⁴⁰ που θα αποτελούσε την εναλλακτική στην ορθολογιστική ερμηνεία των αισθητικών φαινομένων που αναζητήσαν οι θιασώτες του “κλασικισμού”. Ο Bremond με αφορμή τη συμβολιστική ερμηνεία της μπερξονικής θεωρίας από τον de Visan έσπευσε να σημειώσει την πνευματική συγγένεια και την ένθερμη υποστήριξη που ο ίδιος δέχτηκε από τον φιλόσοφο κατά τη διάδοση της ποιητικής θεωρίας του.⁴⁴¹

Η συνάφεια που διέκρινε ο ίδιος ο Bremond μεταξύ της θεωρίας του περί “καθαρής ποίησης” και των φιλοσοφικών αντιλήψεων του Bergson στη βάση μιας κοινής αντιορθολογιστικής ερμηνείας του κόσμου και της τέχνης αποτυπώνεται ευδιάκριτα στη διευρυμένη σημασία που ο Bremond δίνει στον όρο “μουσική” και ακολούθως τη μεταφορική χρήση της μουσικής ορολογίας προκειμένου να περιγραφεί το “καθαρό” λογοτεχνικό έργο. Αυτό γίνεται απολύτως σαφές στο έργο του *Les Deux Musiques de la prose* (1924).⁴⁴² Τις “δύο μουσικές” του τίτλου συγκροτούν αφενός η προφανής λεκτική ηχητική μουσικότητα και αφετέρου ό,τι ο Bremond ταυτίζει με την «poésie pure». Για τον Bremond όλα τα εκφραστικά μέσα, είτε είναι “ρητορικά” είτε “μουσικά”, εμπίπτουν στο πεδίο της λογικής και ως εκ τούτου δεν μπορούν να αποτελέσουν την ουσία της ποίησης. Ο κοινός αισθητικός προσανατολισμός των Bremond και Bergson εντοπίζεται επομένως στην αδιαφορία για ζητήματα τεχνικής και αποτυπώνεται ευδιάκριτα στον ορισμό της “μουσικής” ποίησης που κατά τον Bremond δεν έχει σχέση με τα προσωπικά φαινόμενα, που αποτελούν προϊόντα λογικής διεργασίας, αλλά με «μια «μυστη-

440 Πρβ. Goichot, 1986.

441 «On me communique une foule de beaux textes, et naturellement en premier lieu de M. Bergson. Mais c'est en vain qu'on me tente. Mon incompetence, en matière de philosophie technique m'empêche d'ajouter ici le témoignage des vrais maîtres. N'étant pas sûr de les bien comprendre, je ne saurais les discuter. Je sais, du reste, que M. Bergson a bien voulu suivre nos débats sur la poésie pure. Son exquise bienveillance m'a encouragé à plusieurs reprises. Avec cela, pourquoi refaire ce qui a été fait déjà, et le mieux du monde. M. Tancrède de Visan, en deux remarquables études, essai sur le symbolisme (1904) et l'attitude du lyrisme contemporain (1911), a montré à quel point le bergsonisme nous aidait à identifier la 'poésie pure', celle qui va plus loin que le mot qui l'exprime» (Bremond, 1926.1, 116-117).

442 Πρβ. Bremond, 1923 και Bremond, 1926.

ριώδη πραγματικότητα που διαχέεται στο ποίημα». (Γκρέκου, 2000, 45-48) Υπό αυτό το πρίσμα η μεταφορική έννοια της “μουσικής” που χρησιμοποιεί ο Bremond, για να περιγράψει την ουσία της ποίησης που καταλαμβάνει τα “βάθη της ψυχής”, επικοινωνεί με την μπερζονική “αδιάκοπη μελωδία”, που όπως διαπιστώσαμε, χαρακτηρίζεται προπάντων από έλλειψη μορφής και σχήματος.

Η μπερζονική φιλοσοφία, που είχε ήδη καταδικαστεί και απορριφθεί ως “ρομαντική” –και μάλιστα ως συγγενική του γερμανικού ρομαντισμού (και άρα ξένη προς τη γαλλική παράδοση)– από τους πρωτεργάτες και τους συνεχιστές της Action française,⁴⁴³ αποτέλεσε, όπως ήταν φυσικό, ένα σταθερό σημείο αναφοράς για τους πνευματικούς και ιδεολογικούς αντιπάλους της κίνησης αυτής, μεταξύ των οποίων συγκαταλέγεται και ο σημαντικός, πολυγραφότατος Γάλλος κριτικός Edmond Jaloux.

Σε ό,τι αφορά τους νέους Έλληνες λογοτέχνες και κριτικούς που διαδραμάτισαν πρωταγωνιστικό ρόλο στο πνευματικό πεδίο της δεύτερης μεσοπολεμικής δεκαετίας και συνδέθηκαν με τις συνειδητές προσπάθειες ανανέωσης του μυθιστορήματος, η επαφή τους με το ευρωπαϊκό αίτημα ανανέωσης του μυθιστορήματος θα πρέπει να τοποθετηθεί χρονικά στα τέλη της δεκαετίας του '20. Σημαντικό τεκμήριο αυτής της ευρωπαϊκής εμπειρίας αποτελεί η αλληλογραφία του Στέλιου Ξεφλούδα και του Πύργου Θεοτοκά κατά τα έτη 1928-1930, όταν ο πρώτος βρισκόταν στο Παρίσι για σπουδές και ο δεύτερος ήδη στο Λονδίνο. Στις επιστολές αυτές του Στέλιου Ξεφλούδα που δημοσιεύθηκαν για πρώτη φορά μόλις το 2003⁴⁴⁴ και –απ’ όσο είμαστε σε θέση να γνωρίζουμε– δεν έχουν συμπεριληφθεί ξανά στην ερμηνευτική προσέγγιση του αισθητικού λόγου και των αιτημάτων της «Γενιάς του '30», διαφαίνεται ήδη η ανάγκη δημιουργίας μιας “νέας” πεζογραφίας, αίτημα που ο Ξεφλούδας μοιράζεται με τον νεαρό Θεοτοκά, που την περίοδο εκείνη μόλις έχει ολοκληρώσει τη συγγραφή του *Ελεύθερου Πνεύματος*.⁴⁴⁵ Συμμεριζόμενος τα βασικά προβλήματα, που εντοπίζει ο Θεοτοκάς στο νεοελληνικό

443 Βλ σχετικά: Guerlac, 1997, 197-200· Schüller, 2002, 75-78 και Wellek, 1992, 18. Η πιο σφοδρή κριτική εναντίον του Bergson σε αυτά τα συμφραζόμενα προήλθε από τον Julien Benda το 1912 με το βιβλίο του *Le Bergsonisme*.

444 Palaktoglou, 2003. Όπως πληροφορούμαστε στα εισαγωγικά σχόλια της δημοσίευσης, οι απαντητικές επιστολές του Θεοτοκά προς τον Ξεφλούδα καταστράφηκαν κατά τη διάρκεια του Β' Παγκοσμίου Πολέμου, εκτός από μία, η οποία δημοσιεύεται στο: Θεοτοκάς, 1989 [1939], 19-21.

445 «Ωστε το δοκίμιο έτοιμο. Από το σκελετό που μου δίνεις και από κάποιες άλλες εξηγήσεις το συμπληρώνω κατά το δυνατό μοναχός. Ύστερα ξέρω τις γενικές σου σκέψεις. Όπως και άλλοτε σου είπα πρέπει να μιλήσουμε. Πρέπει αυτή η αυθάδης σοφία να ταλανισθεί. Θα ξαναθέσουμε τα προβλήματα όπως πρέπει. Σ' όλα σύμφωνος. Οι ίδιες αντιπάθειες. Κυρίως η ηθογραφία χρόνια τώρα μ' εκνευρίζει. Ότι από το «Ελεύθερο Πνεύμα» θα βγει μια πρωτοπορία και σ' αυτό πρέπει να στηριχθεί πράγμα που δεν έγινε ως σήμερα και που είναι το πιο κύριο, το πιστεύω απόλυτα. Θα περιμένω να το τυπώσεις.» Επιστολή του Ξεφλούδα προς τον Θεοτοκά, [9.8.1929]: Palaktoglou, 2003, 460.

πνευματικό χώρο («ηθογραφία, νεοελληνική πραγματικότητας εχθροί θανάσιμοι στη σύγχρονη νεανική σκέψη. Το ευρωπαϊκό πνεύμα άγνωστο») ο Ξεφλούδας σε επιστολή του (13.4.29) διατυπώνει το κοινό με τον Θεοτοκά αίτημα δημιουργίας ενός μυθιστορήματος, που θα «ακολουθεί κάποια μεγάλα πρότυπα» και δεν θα έχει σχέση με «ό,τι υπήρχε πριν από αυτό»:

Το έργο τέχνης έχει κάτι τι έξω από το σχήμα, μια βαθύτερη δική του ζωή, μια λογική ιδιαίτερη, μια ψυχή παράξενη, όλα ανάλογα με το στίγμα της σύλληψης, με την ψυχική ατμόσφαιρα του δημιουργού του που το ολοκλήρωσε. Ποτέ δεν επαναλαμβάνεται το ίδιο, τότε δεν είναι έργο είναι βιομηχανία. [...]

Ζητούμε ακριβώς να δώσουμε ένα έργο, που αφού ειρωνεύτηκε τη μετριότητα του τύπου, το καθιερωμένο, την ασφάλεια, αφού έσπασε κάθε δεσμό και επαφή με ό,τι υπήρχε πριν από αυτό στον τόπο μας ακολουθεί κάποια μεγάλα πρότυπα, ξέροντας καλά, νοιώθοντας από αυτά πόσο ανώτερη, πόσο δύσκολη, πόσο ίσως τραγική ήταν η απόφασή του. Ένα έργο που θα στηριχθεί στην εσωτερική αυτή μουσική, στην ακαθόριστη αυτή ανάγκη της ψυχής μας, που του δίνουν το ξεκίνημα για να περάσει μέσα από ότι βαθύτερο έχει η σκέψη [...]. (Palaktsoğlu, 2003, 446)

Την πλέον γόνιμη αφετηρία για την ορθή ερμηνεία του “μουσικού αιτήματος” που προωθεί η ελληνική κριτική κατά τη δεκαετία του ’30 σε σχέση με την πεζογραφία, προσφέρει η ακόλουθη θέση του Chiarpone αναφορικά με τις αισθητικές αντιλήψεις που χαρακτηρίζουν την ομάδα των κριτικών και πεζογράφων που από το μεγαλύτερο μέρος της σύγχρονης κριτικής έχει αναχθεί στον κύριο φορέα του ευρωπαϊκού μοντερνισμού στα νεοελληνικά γράμματα: «Δεν υπάρχει αμφιβολία πως οι συνεργάτες των *Μακεδονικών Ημερών* κληρονόμησαν από την *Μούσα* [...] μια αισθητική κατεύθυνση, η οποία επρόκειτο να επικαιροποιηθεί και να διορθωθεί από την ανακάλυψη της *NRF* και των *Nouvelles Littéraires*» (Chiarpone, 2009, 36). Η αισθητική συνάφεια διαπιστώνεται κατ’ αρχάς ενδεικτικά στην μπερζονικών και συμβολιστικών καταβολών μεταφορική χρήση των μουσικών όρων στο παραπάνω απόσπασμα (λ.χ. «εσωτερική μουσική») και επιβεβαιώνεται μέσω της όψιμης αναγνώρισης του *Φθινοπώρου* ως προδρόμου της “συμβολιστικής” ή “μουσικής” πεζογραφίας που προώθησε η ομάδα των *Μακεδονικών Ημερών*. Η «επικαιροποίηση» και «διόρθωση» για την οποία κάνει λόγο ο Chiarpone έγκειται κυρίως στην υιοθέτηση των κριτικών και αισθητικών θέσεων

του Jaloux και αποδίδεται εύγλωττα στο παρακάτω όψιμο άρθρο του Ξεφλούδα για το «ποιητικό μυθιστόρημα»:

Η *συμβολική ή η μουσική πεζογραφία*, είναι στην ουσία πεζογραφία ποιητική, λυρική, υποκειμενική. Εκφράζει την πραγματικότητα μουσικά, σε μια ρευστή, θολή φευγαλέα μορφή. [...] Υπάρχει παντού μια ακαθόριστη ατμόσφαιρα, διαβαθμίσεις εντάσεως, ποικιλία αποχρώσεων, ένα υλικό συναισθηματικό που μουσικοποιείται. Το είδος αυτό της πεζογραφίας βρήκε την ολοκλήρωσή του στο *ποιητικό μυθιστόρημα*. Το «Φθινόπωρο» του Κ. Χατζόπουλου, εισηγητή του συμβολισμού στα νεοελληνικά γράμματα, δεν είναι παρά ένα ποιητικό μυθιστόρημα όλο χρώματα, ήχους και συναισθήματα. Κανένα πρόσωπο ολοκληρωμένο, δομένο πλαστικά. Απεικονίζονται μόνο οι ψυχικές καταστάσεις των προσώπων θολές και ασύλληπτες. [...] Είναι σα ν'ακούμε μια θλιβερή και πένθιμη συμφωνία. [...] Νομίζει κανείς πως οι μυθιστοριογράφοι αυτοί ζητάν να εκφράσουν τη σιωπή, ό,τι δηλαδή δεν εκφράζεται, το μυστήριο της εσωτερικότητας, τη σιωπηλή κίνηση και της σκιάς, ό,τι είναι ονειρικό, χαοτικό, μουσικό, θέλουν να μας δώσουν την «αδιάκοπη μελωδία της εσωτερικής μας ζωής». [...] Στα περισσότερα από τα ποιητικά μυθιστορήματα, για να μη πούμε σε όλα, υπάρχει διάχυτη μια μελαγχολία και μια απαισιοδοξία τις πιο πολλές φορές βαρεία και καταθλιπτική. Υπάρχει, όπως γράφει ο Ζαλού για το αγγλικό μυθιστόρημα, αυτή η μουσική, αυτή η ανάλαφρη αχλύ, που τυλίγει το κάθε τι [...]. (Ξεφλούδας, 1953, 170-171. Η έμφαση δική μου)⁴⁴⁶

Η σημαντική επιρροή του Jaloux στην υποδοχή της μοντερνιστικής πεζογραφίας από τον κύκλο των *Μακεδονικών Ημερών* έχει υπογραμμιστεί από τον Chiarpone στην αξιόλογη σχετική μελέτη του για το περιοδικό. Ο Chiarpone αμφισβήτησε ορθά την αυθεντικότητα της στροφής των Ελλήνων μοντερνιστών προς το αγγλικό μοντερνιστικό μυθιστόρημα⁴⁴⁷ σημειώνοντας πως «η παρουσίαση [...] ειδικά των Άγγλων μυθιστο-

446 Πρβ: «Αν θέλαμε να μεταφερθούμε σύντομα στο χώρο της ελληνικής λογοτεχνικής τοπιογραφίας θα πρέπει να μνημονεύσουμε σαν εντελώς χαρακτηριστικό, το παράδειγμα του ποιητή και πεζογράφου Κώστα Χατζόπουλου, του συγγραφέα του *Φθινοπώρου*, που θεωρήθηκε, και στάθηκε πραγματικά ορόσημο στην ελληνική μυθιστοριογραφία, γιατί φάνηκε σε μιαν εποχή που δεν υποπτεύονταν καν τι υπάρχει, και τι μπορεί να δώσει η τέχνη του αφηγηματικού λόγου περ' απ' την ηθογραφία» (Δέλιος, 1972, 72).

447 Βλ ενδεικτικά: Θεοτοκάς, 1946, και Τερζάκης, 1945, 15.

ριογράφων αποτελείται ουσιαστικά από λογοκλοπές Γάλλων κριτικών» (Chiarpone, 2009, 157).⁴⁴⁸ Για τους σκοπούς μας η μελέτη του Chiarpone συνιστά μια σημαντική προεργασία, αφού κατονομάζει τη συλλογή δοκιμίων *Au pays du roman* (1931) του Jaloux ως τη βασική πηγή άντλησης στοιχείων για την αγγλική πεζογραφία από τους σχεδόν αποκλειστικά γαλλομαθείς «μοντερνιστές» της Θεσσαλονίκης. Έχοντας αυτήν τη θέση ως αφετηρία θα επικεντρωθούμε στην κριτική μέθοδο του ίδιου του Jaloux,⁴⁴⁹ υπό το πρίσμα του γαλλικού αιτήματος της “επιστροφής στο ρομαντισμό”, ζήτημα που δεν απασχόλησε τον Chiarpone, προκειμένου να καταδείξουμε ακριβώς το είδος της επιρροής που αυτή άσκησε στον αισθητικό λόγο των Ελλήνων κατά την υποδοχή των μοντερνιστικών πνευματικών τάσεων.

Η σημασία της εισαγωγής του αγγλοσαξονικού μοντερνισμού στο ελληνικό πνευματικό πεδίο κατά τη δεκαετία του '30, και ακολούθως η βαρύτητα του διαμεσολαβητικού ρόλου των Γάλλων κριτικών και ειδικά του Jaloux, αναδεικνύονται κατά την κρίση μας, μόνο όταν αυτά θεωρηθούν σε συνάρτηση με τις υπόλοιπες παρθενικές μεταφραστικές απόπειρες πεζογραφημάτων του ευρωπαϊκού μοντερνισμού, που απαντώνται στις σελίδες του περιοδικού. Δίπλα στο παράδειγμα της Virginia Woolf που μονοπώλησε το ενδιαφέρον των συνεργατών του περιοδικού⁴⁵⁰ πρέπει να προσθέσουμε την παρθενική εμφάνιση στις *Μακεδονικές Ημέρες* των Marcel Proust και Katherine Mansfield τονίζοντας δίπλα στα ονόματα αυτά ιδιαίτερα την παρουσία της γερμανικής πεζογραφίας: Εδώ δημοσιεύονται για πρώτη φορά μεταφράσεις αποσπασμάτων από το *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (1910) του Rilke από τον Δήμου, από το *Ein Landarzt* (1919) του Kafka καθώς επίσης και το διήγημα «Tobias Mindernickel» του Thomas Mann.⁴⁵¹ Στο σημείο αυτό είναι σημαντική η ακόλουθη όψιμη μαρτυρία του πρωτεργάτη του περιοδικού Π. Σπανδωνίδη:

Για τη Γερμανική και την Αγγλική πεζογραφία μιλάει σε δυο σημαντικώτατα βιβλία του ο Εντμόντ Ζαλού. [...] Κανένας Γερμανός, λέει, δεν περιγράφει ένα θέμα για να το περιγράψει· έχει πάντα κάτι να πει. Μερικά μάλιστα γερμανικά μυθιστορήματα έχουν απαρνηθή την ψυχολογία

448 Ο Mackridge είχε εκφράσει νωρίτερα ανάλογη υποψία αναφερόμενος στα άρθρα και τα δοκίμια του Δέλιου για την Woolf. Βλ. Mackridge, 1985, 11.

449 Βλ. Kolbert, 1962.

450 Βλ. Δέλιος, 1937· Δέλιος, 1938 και Δέλιος, 1938.1.

451 Βλ. αντίστοιχα: τχ. 10-12, (10/11/12. 1938), 231-240· τχ. 1. (1/2.1939), 4-9· τχ. 5, (6.1936), 153-163· τχ. 3-4, (3/4.1937), 67-68 και τχ. 8-9, (8/9.1938), 200-206. Για μια αναλυτική έκθεση των τευχών και των περιεχομένων του περιοδικού βλ. Κεχαγιά-Λυπουρλή, 1986.

χάριν μιας μυστικής πνευματικότητας. [...] Έτσι η Γερμανική πεζογραφία δείχνει μουσική, στη σκέψη και στη ζωή, και παραμερίζει, σκόπιμα ή όχι, τις δυσκολίες μιας καλλιτεχνικής τελειότητας. Η Αγγλική πεζογραφία εξετέρου, προσφέρει μια μουσική πνευματικότητα μεσ' απ' τους ομιχλώδεις ορίζοντες, όπου τα πράγματα προβάλλουν ακατάστατα, ωστόσο βαθιά, σε ό,τι έχουν προφητικό, αρχέγονο, θείο. Μια δόση θλίψης και προσδοκίας τα προεκτείνει. [...] Αυτή είναι η *âme profonde*, απ' όπου αναδίδεται η βόρεια αναπνοή. Η μουσική αυτή πνευματικότητα περιβάλλει πρόσωπα και πράγματα, σαν θεμελιώδης τόνος συνοδευτικός, που τα παρακολουθεί και στις πιο φωτεινές εξωτερικά, όσο γίνεται, δημιουργίες. Τέτοιους συγγραφείς Άγγλους, της πνευματικής μουσικότητας βάλθηκε να διαλέξει ένας Γάλλος με κρυφή χαρά και κρυφό φθόνο σύγχρονα [...]. (Σπανδωνίδης, 2005 [1960], 13. Η έμφαση δική μου)

Η ορολογία που χρησιμοποιεί ο Σπανδωνίδης στο παραπάνω απόσπασμα είναι ενδεικτική της κριτικής μεθόδου του Jaloux και των αισθητικών ζητημάτων που θα μας απασχολήσουν στη συνέχεια. Η ανθολογία *Les Romanciers Allemands* (1931) και η συλλογή δοκιμίων *Au pays du Roman* (1932) αποτελούν μόνο ένα πολύ μικρό δείγμα του τεράστιου σε όγκο έργου, που ο κριτικός της *Nouvelle Littéraire (NL)* αφιέρωσε στην αγγλική και τη γερμανική πεζογραφία.⁴⁵² Το 1925 ο Jaloux από κοινού με τον Jean Cassou εξέφρασε ρητά το αίτημα δημιουργίας ενός «μοντέρνου ρομαντισμού»⁴⁵³ ερμηνεύοντας τον ρομαντισμό, όπως και ο Bremond, με ψυχολογικούς όρους, όχι ως ένα ιστορικά και χρονολογικά καθορισμένο καλλιτεχνικό ρεύμα αλλά ως μια κατάσταση του πνεύματος ακατάλυτη που αγκαλιάζει όλα τα σύγχρονα αντιορθολογιστικά πνευματικά ρεύματα, προϊόντα της μοντέρνας “ταραγμένης” εποχής.⁴⁵⁴ Για την καλλιέργεια και τη διάδοση της πεποίθησης πως οι σύγχρονοι συγγραφείς στρέφονται προς έναν νέο ρομαντισμό, ο Jaloux δεν αναζήτησε τα θεωρητικά ερείσματα του στους Hugo και Lamartine αλλά στους Γερμανούς ρομαντικούς. Η ενασχόληση του Γάλλου κριτικού

452 Ως σημαντικότερα αναφέρουμε τα εξής: *Au pays du roman* (1931), *Du rêve à la réalité* (1932), *Perspectives et Personnages: L'Esprit des Livres* (1931) και *Les Romanciers allemands* (1932).

453 Βλ την επιστολή του Jaloux στον Cassou με ημερομηνία 17.9.1924 που παρατίθεται στο: Vauthier, 2009, 322.

454 Βλ. Jaloux, 1932, 126-127. Το “αίτημα” αυτό μάλιστα θα σφραγιστεί από την ίδρυση –από κοινού ξανά με τον Jean Cassou– του *Brambilla-Club*, ενός πνευματικού κύκλου αφιερωμένου αρχικά στη διάδοση του έργου των Jean Paul και E.T.A. Hoffmann στη Γαλλία. Βλ. σχετικά το κεφάλαιο «Le nouveau romantisme» στο: Meylan, 1969, 197-213. Πρέπει να υπογραμμιστεί εδώ πως οι όροι «nouveau» και «moderne romantisme» χρησιμοποιούνται από τους Γάλλους διανοούμενους του μεσοπολέμου ως συνώνυμοι.

από τα μέσα της δεκαετίας του '20 με το έργο και τις ιδέες κυρίως των Novalis και Jean Paul υπήρξε –αν και επιδερμική– καθοριστική για τη διαμόρφωση των αισθητικών του κριτηρίων, που συνοψίζονται στην απόρριψη της γαλλικής ρεαλιστικής παράδοσης και του επιστημονισμού του παρελθόντος και ακολούθως τη σύλληψη του έργου τέχνης ως προϊόντος της φαντασίας, που εκφράζει το μυστηριώδες, το ονειρικό, το φανταστικό, το παράδοξο.

Στην προσπάθειά του έτσι να κατασκευάσει μια γενεαλογία της “ρομαντικής πεζογραφίας” ο Jaloux εκκινώντας από τον θαυμασμό του για “μυθιστορήματα” του πρώιμου γερμανικού ρομαντισμού, όπως το *Hesperus* του Jean Paul, η *Lucinde* του Fr. Schlegel, και το *Heinrich von Ofterdingen* του Novalis,⁴⁵⁵ τα οποία έθεσαν κατά την κρίση του το θεμέλιο λίθο μιας δημιουργικής ανανέωσης του είδους με την έμφαση στο ατομικό στοιχείο, τις δυνάμεις της φαντασίας και τους πειραματισμούς με τη μορφή, διαπιστώνει αδιακρίτως την επιβίωση και αναβίωση του ρομαντικού πνεύματος στην πεζογραφία των γερμανόφωνων Rilke, Heinrich και Thomas Mann, Kafka, Zweig καθώς και των Joyce, Woolf, Mansfield, Huxley και Baring – στους πεζογράφους δηλαδή που με ελάχιστες εξαιρέσεις παρουσιάστηκαν την εποχή αυτή στις *Μακεδονικές Ημέρες*. Στα παραδείγματα αυτά ο Jaloux είδε το αποκορύφωμα της πνευματικότητας, της καλλιτεχνικής ελευθερίας και της αποδέσμευσης από κάθε αισθητικό δογματισμό και ως εκ τούτου αναγνώρισε στο αγγλικό και γερμανικό μυθιστόρημα τα πρότυπα για τη σύγχρονή του γαλλική πεζογραφία, που –με μόνες εξαιρέσεις τον Gide και τον Proust– κατά τον ίδιο έπασχε από «διδασκισμό» και υπερτονισμό του «περιγραφικού» στοιχείου, αναζήτηση της «τελειότητας» και της «πλαστικής» έκφρασης.⁴⁵⁶

Στον πυρήνα της ιδέας του “μοντέρνου ρομαντισμού” τίθεται ότι ο Jaloux αποκαλεί «ποίηση».⁴⁵⁷ Για τον ορισμό του ποιητικού στοιχείου καίριας σημασίας είναι η διάκριση που επιχείρησε ο Γάλλος κριτικός μεταξύ δύο ομάδων ποιητών: απέναντι στην ποιητική θεωρία των Mallarmé και Valéry, που αντιλήφθηκαν την ποίηση κυρίως ως λεκτική άσκηση και αποτέλεσμα έντονης διανοητικής προσπάθειας, τοποθετεί τον Bremond⁴⁵⁸ ως κληρονόμο του Novalis και την άποψη πως η ποίηση αποτελεί πρωτίστως το αποτέλεσμα και την έκφραση μιας μυστικιστικής, σχεδόν θρησκευτικής εμπειρίας.⁴⁵⁹

455 Βλ. Jaloux, 1932.1, vii.

456 Βλ. ειδικά το κεφάλαιο «Notes sur le roman allemand», στο: Jaloux, 1932, 19 κ. εξ.

457 Για το κριτήριο της «poesie du roman» βλ. αναλυτικά Kolbert, 1962, 114-123.

458 Βλ. σχετικά την ανάλυση του Jaloux για το *Pour le romantisme* του Bremond: Jaloux, 1924. Πρβ. και το άρθρο «L'Abbé Henri Bremond» (1933), που γράφει ο Jaloux με αφορμή τον θάνατο του Bremond και συμπεριλαμβάνεται στο: Jaloux, 1946, 215-235.

459 Jaloux, 1927.

Αντίστοιχα υιοθετώντας τον ορισμό του Bremond για τη “μουσική” ποίηση που, όπως σημειώσαμε, πήγαζε από την αδιαφορία του για ζητήματα προσωδίας και τεχνικής,⁴⁶⁰ ο Jaloux πριμοδότησε εκείνη τη μεταφορική σημασία του όρου “μουσική” ως συνώνυμο του άμορφου, που απαντάται, εν μέρει, τόσο στους Γερμανούς ρομαντικούς⁴⁶¹ όσο και στον Bergson και που θα μπορούσε να περιγράψει τη λειτουργία της ποίησης, όπως θέλησε να την ορίσει ο Γάλλος κριτικός, ως την τέχνη που ξυπνά τα συναισθήματα και αποτυπώνει «το τραγούδι της εσωτερικής ζωής».⁴⁶² Υπό αυτήν την έννοια η ποίηση μπορεί να υπάρξει κατά τον Jaloux σε όλες τις εκδηλώσεις του πνεύματος με χαρακτηριστικό παράδειγμα την μπερζονική θεωρία, όπου «η ποίηση έσωσε τη φιλοσοφία» απομακρύνοντάς την από την ορθολογιστική ερμηνεία των φαινομένων της ζωής.⁴⁶³ Το ίδιο βέβαια ισχύει και για το μυθιστόρημα, καθώς χαρακτήριζε ως «ποιητικά» όλα τα παραδείγματα που κατονομάσαμε παραπάνω με τελειότερη πάντως έκφασή του το πεζογραφικό έργο της V. Woolf.

Αυτό είναι το αισθητικό πλαίσιο, που κατά την κρίση μας διαμορφώνει σε μεγάλο βαθμό τον θεωρητικό λόγο των συνεργατών των *Μακεδονικών Ημερών* για το μυθιστόρημα. Η πρώτη αναφορά στην ιδέα της «ποίησης του μυθιστορήματος» εντοπίζεται, όπως σημειώσαμε ήδη, το 1929 σε σχετική επιστολή που στέλνει ο Σ. Ξεφλούδας στον Γ. Θεοτοκά από το Παρίσι (15.3.29), όπου παρατίθεται ένα μικρό απόσπασμα από την κριτική του Jaloux για το πρόσφατα τότε μεταφρασμένο στα γαλλικά μυθιστόρημα της V. Woolf *Mrs Dalloway*.⁴⁶⁴ Πριν ακόμα τη δημοσίευση της πρώτης μετάφρασης έργου της Woolf στα ελληνικά από τον Γ. Δέλιο το 1936, του διηγήματος «Moments of being: Slater's pins have no point» (Woolf, 1936), ο Ξεφλούδας επανήλθε στο ζήτημα το 1933 και 1935 με τρία άρθρα του στην *Ιδέα*⁴⁶⁵ και τις *Μακεδονικές Ημέρες*.⁴⁶⁶ Στο δεύτερο εξ αυτών, αφού

460 Βλ. Decker, 1962, 9-40.

461 Βλ. ενδεικτικά: Wiora, 1965, 11-50.

462 Jaloux, 1949, 44.

463 Jaloux, 1928.

464 «Πολλοί σιγά-σιγά αφήνουν την άσκηση του στίχου, όχι την ποίηση, για να δημιουργήσουν το πεζό τους έργο. Άλλοι δουλεύουν παράλληλα και τα δύο. Γενικά όμως όπως μου λες κι εσύ ‘μέσα σε κάθε αληθινό έργο υπάρχει η ποίηση’ και κάθε αληθινός δημιουργός είναι ποιητής. [...] Μάλιστα σε πολλά έργα σε πεζό λόγο δεν μπορούμε να ξεχωρίσουμε πολλές φορές τους δύο αυτούς κόσμους, τόσο είναι ενωμένοι σε μια αδιάσπαστη ενότητα. Και δεν είχε άδικο ο Jaloux στις τελευταίες Nouvelles να γράψει: ‘Παράλληλα κατανοούμε τώρα ότι αν οι ρεαλιστές στις περισσότερες περιπτώσεις δεν κατάφεραν να αποδώσουν στα έργα τους τις πιο καθημερινές πραγματικότητες είναι γιατί τους έλειψε η ποίηση και ότι η ποίηση είναι το κλειδί του κόσμου και κατά συνέπεια κάθε μεγάλης λογοτεχνίας’» (Palaktsoglou, 2003, 441).

465 Ξεφλούδας, 1933.

466 Ξεφλούδας, 1934, και Ξεφλούδας, 1935.

κατονόμασε τα παραδείγματά του που άντλησε από τα περιεχόμενα του *Au pays du Roman*, διαπίστωσε μεταφέροντας αυτούσιες τις κρίσεις του Γάλλου κριτικού πως «εκείνο που λείπει στη μεγαλύτερη λογοτεχνική μας παραγωγή, είναι η ποίηση στην πιο πλατιά της σημασία» (Ξεφλούδας, 1935, 159). Η έλλειψη αυτή πήγαζε από τη βούληση των μυθιστοριογράφων «να κηρύξουν ιδέες», «να λύσουν προβλήματα που αφορούν την κοινωνιολογία ακόμα και την πολιτική» με αποτέλεσμα να «τα βαραίνει ένας ανυπόφορος διδακτισμός». Με τον τρόπο αυτό εξέφρασε σαφώς την ανάγκη απομάκρυνσης της ελληνικής πεζογραφίας από τους κανόνες της ρεαλιστικής αφήγησης και μετατόπισης του ενδιαφέροντος στην απεικόνιση του εσωτερικού κόσμου, αφού «η ψυχική ατμόσφαιρα των προσώπων [...] μας συγκινεί περισσότερο απ' την πιο ενδιαφέρουσα υπόθεση, απ' την πιο συγκλονιστική δράση». Κατά την αναζήτηση έτσι του μυθιστορημάτος εκείνου, που θα απέδιδε την «ποίηση», όπως την όρισε ο Jaloux, «το εσωτερικό τραγούδι του ανθρώπου [...] μια μουσική που πιο πολύ μαντεύεται παρά ακούεται» (Ξεφλούδας, 1935, 162-163), ο Ξεφλούδας στράφηκε στο αγγλικό παράδειγμα:

Ό,τι δίνει για πολλούς ένα ατέλειωτο θέλημα στο Αγγλικό μυθιστόρημα, γράφει ο Jaloux, είναι η μελαγχολία του. Κι ύστερα τι είναι η μελαγχολία, αυτή η μουσική, αυτός ο ορίζοντας ο γεμάτος ομίχλη που τυλίγει κάθε πράγμα, αυτή η προέκταση πέρα απ' τις ψυχές, εκείνου που έχουν πιο προφητικό, πιο παλιό, πιο θείο [...]; Μυστικό, γεμάτο μυστήριο, το πιο αγνό ίσως της ανθρώπινης ψυχής. Κι αυτό μονάχα η ποίηση κατορθώνει να το αποκαλύψει. Αυτή η θλίψη, η ανεξήγητη κάποτε, που πλημμυρίζει την ψυχή κάποιων προσώπων, καταντά η πιο ευγενική, η πιο αληθινή έκφραση του εσωτερικού κόσμου του ανθρώπου. [...] Η ποιητική πραγματικότητα είναι πιο αληθινή από κάθε άλλη πραγματικότητα. (Ξεφλούδας, 1934, 217)

Το άρθρο του Jaloux «Notes sur le roman anglais», απ' όπου προέρχεται το απόσπασμα που παραφράζει ο Ξεφλούδας, μεταφράστηκε τέσσερα χρόνια αργότερα από τον Μ. Παπανικολάου για τα *Νεοελληνικά Γράμματα*: «Η μελαγχολία αυτή υπάρχει και σήμερα όσο και στον καιρό του Σαίξπηρ: είν' ένα από τα θέλητρα των έργων του Μώρις Μπαίρινγκ, της Βιργίνιας Βουλφ [sic], της Κατερίνας Μάνσφιλντ, της Ρόζαμοντ Λέμαν. [...] Είναι μια στάση τόσο ειδική της αγγλικής ψυχής απέναντι στη ζωή [...]. Είναι γι' αυτήν ό,τι είναι το Sehnsucht για τη γερμανική ψυχή».⁴⁶⁷ Η «μελαγχολία», που διακρίνει

467 Πρβ. Jaloux, 1929, 144.

ο Ξεφλούδας στο αγγλικό μυθιστόρημα επενδύεται μεταφορικά με τον όρο «μουσική», για να περιγραφεί ότι ο Jaloux ταύτιζε με την ποίηση: τη «μουσική διάθεση της ψυχής». Την ερμηνεία της «μελαγχολίας» από τη σκοπιά του “μοντέρνου ρομαντισμού”, καθιστά σαφέστερη η αναφορά στον Shakespeare⁴⁶⁸ καθώς και στο βασικό μοτίβο του πρώιμου γερμανικού ρομαντισμού: την Sehnsucht.⁴⁶⁹ Η «χωρίς όρια νοσταλγία και αγωνία»⁴⁷⁰, όπως αποδίδεται αλλού από τον Γάλλο κριτικό, ισοδυναμεί με τη διαρκή ανεκπλήρωτη προσδοκία, και επομένως με την άρνηση του ορισμένου, τετελεσμένου και πεπερασμένου. Υπό αυτήν την έννοια της διαρκούς κατάλυσης των ορίων η Sehnsucht αντιστοιχεί στο πρόγραμμα ποιητικής των Frühromantiker, που συνέλαβαν την ποίηση μάλλον ως διαρκές “γίνεσθαι”, ως ατέρμονα επιδίωξη της ολοκλήρωσης παρά ως εκπλήρωσή της αλλά και των “μοντέρνων ρομαντικών” μυθιστοριογράφων που εγκαταλείπουν τον υποταγμένο στον ντετερμινισμό αντικειμενικό κόσμο και στρέφονται στην αποτύπωση του εσωτερικού κόσμου, που βρίσκεται σε ένα διαρκές “γίνεσθαι”.

Ότι περιγράφεται από τον Ξεφλούδα στο παραπάνω απόσπασμα επομένως είναι η κατά τον Jaloux υπεραπλουστευμένη και επικαιροποιημένη μέσω της θεωρίας των Bremond και Bergson εκδοχή του αιτήματος του Novalis για τη «ρομαντικοποίηση» ή «ποιητικοποίηση» του κόσμου: η ουσία και το καθήκον της τέχνης έγκειται στον μετασχηματισμό της πραγματικότητας και την αποκάλυψη της μυστικιστικής πλευράς του κόσμου μέσω της φαντασίας και της έντονης προσωπικής συναισθηματικής εμπειρίας.⁴⁷¹ Το ρομαντικό πνεύμα επιβιώνει έτσι για τον Jaloux στο έργο της Woolf, όπου η πλοκή και ο αντικειμενικός κόσμος αντικαθίστανται από την αποτύπωση της διαρκούς ροής των σκέψεων και των συναισθημάτων δημιουργώντας «την εντύπωση της παραίσθησης και του μυστηρίου» (Jaloux, 1931, 198). Στο σημείο αυτό ο Jaloux εντοπίζει τη συνάφεια της ποιητικής της Woolf με το *Les Lauriers sont coupés*, το οποίο ήδη το 1925 είχε ερμηνεύσει από τη σκοπιά του «ρομαντισμού»: ο Dujardin είναι «αντικλασικός» δηλ. «ρομαντικός», αφού εγκαταλείποντας τη δράση «μετασχηματίζει την εξωτερική πραγματικότητα» και προσδίδει σε αυτήν «το μυστήριο μιας παραίσθησης» (Jaloux, 1931, 192).⁴⁷² Την ερμηνεία αυτή αναπαράγει και ο Ξεφλούδας, όταν λίγο αργότερα σημειώνει πως «Η Βουλφ [sic] σε μια σειρά εσωτερικών μονολόγων γεμάτων

468 Για την επανεκτίμηση του Shakespeare τόσο από τους Άγγλους όσο και από τους Γερμανούς ρομαντικούς βλ. ενδεικτικά Furst, 2001, 380 κ.εξ και Eichner, 1972.

469 Ενδεικτικά, ο E.T.A. Hoffmann θεωρούσε την «unendliche Sehnsucht» ως την ουσία του ρομαντισμού, που ενσάρκωνε κατά τον ίδιο η μουσική του Beethoven: «Beethoven's Musik [...] erweckt aber jene unendliche Sehnsucht, welche das Wesen des Romantischen ist.» (Hoffmann, 1963 [1810], 34).

470 Βλ. το κεφάλαιο «Thomas Mann», στο: Jaloux, 1932, 241.

471 Βλ. το κεφάλαιο «Novalis», στο: Jaloux, 1952, 181-184.

472 Ειδικά για τον Dujardin πρβ. Jaloux, 1925.

μουσικότητα μας βυθίζει κάθε στιγμή σ' έναν ωκεανό μαγικής ποιήσεως» (Ξεφλούδας, 1935, 276).

Η ένταξη των πρώτων προσπαθειών ορισμού του “εσωτερικού μονολόγου” στο αισθητικό πλαίσιο που διαμόρφωσε η ιμπρεσιονιστική κριτική μέθοδος του Jaloux αποκαλύπτει τους λόγους, για τους οποίους η αφηγηματική τεχνική παρερμηνεύθηκε από τους πρώτους συζητητές ως «προέκταση της ρομαντικής εσωστρέφειας» και ταυτίστηκε «με οποιαδήποτε μορφή λυρικής, εξομολογητικής πρόζας» (Μουλλάς, 1996, 137).⁴⁷³ Καθώς το ζήτημα των “παρεξηγήσεων” που συνόδευσαν τις πρώτες αναφορές και συζητήσεις για τον “εσωτερικό μονόλογο” έχει επαρκώς αναλυθεί, σε συνάρτηση με το αισθητικό πλαίσιο του “νέου ρομαντισμού” θα θέλαμε μόνο να τονίσουμε πως ο ασαφής ορισμός του εσωτερικού μονολόγου από τον Καραντώνη ως του «ρομάντζου δίχως πλοκή, δίχως περιπέτειες και πρόσωπα, δίχως εξωτερικές κατευθύνσεις και θέσεις» (Καραντώνης, 1932, 210), που πυροδότησε τη συζήτηση που ακολούθησε, αντλείται από την ίδια την *Εσωτερική Συμφωνία*. Η σύγχυση αποτυπώνεται στη χρήση της μουσικής ορολογίας από τον ίδιο τον συγγραφέα της *Εσωτερικής Συμφωνίας* και ακολούθως από τον Καραντώνη ως συνωνύμου της εσωτερικής έκφρασης («μουσική διάθεση της ψυχής») αλλά και της γενικότερης εγκατάλειψης της ρεαλιστικής αφηγηματικής τάξης («αδιάκοπο μορφικό και ρυθμικό γίγνεσθαι») (Καραντώνης, 1932, 210), απηχώντας μάλλον την μπερζονική “μουσική” σύλληψη του εσωτερικού χρόνου ως “αδιάκοπης μελωδίας” παρά τα «μη ανεπτυγμένα μουσικά μοτίβα» που αντιστοιχούν στις «περιορισμένες στο ελάχιστο της σύνταξης» φράσεις του Dujardin και οδηγούν στην αναδιάρθρωση της γλώσσας και την παραβίαση του νοήματος.⁴⁷⁴

Το ζήτημα της διακαλλιτεχνικής σύνδεσης του εσωτερικού μονολόγου με τη μουσική φάνηκε να αποσαφηνίζεται προς στιγμήν το 1935 και 1936 με τη μετάφραση αποσπασμάτων από το *Les Lauriers sont coupés* του Dujardin (Dujardin, 1935) και τον μονόλογο της Molly Bloom από τον *Οδυσσέα* του Joyce στο *Τρίτο Μάτι* (Joyce, 1936).⁴⁷⁵ Στο

473 Βλ. επίσης Chiappone, 2006, 29-64 και Μικέ/Γκανά, 1987, 136-160. Όπως ορθά έχει καταδείξει ο Μπερλής, στη συζήτηση διαφαιίνεται η σύγχυση των όρων και η εσφαλμένη ταύτιση του «εσωτερικού μονολόγου» με τη «ροή της συνείδησης»: «Το γεγονός ότι νεότεροι συγγραφείς όπως ο Βιρτζίνια Γουλφ και ο Τζέιμς Τζόυς συνεδίασαν στο έργο τους ‘εσωτερικό μονόλογο’ και ‘συνειδησιακή ροή’ είχε ως επακόλουθο τη σύγχυση και περαιτέρω ταύτιση των δύο όρων, οι οποίοι χρησιμοποιούνται πια εναλλακτικά. Ωστόσο η διάκριση θα έπρεπε να ισχύει. Η συνειδησιακή ροή παίρνει κατά κανόνα τη μορφή εσωτερικού μονολόγου. Αλλά όχι το αντιστρόφιο. Στους παλαιούς συγγραφείς που χρησιμοποίησαν εσωτερικό μονόλογο δεν υπάρχουν στοιχεία συνειδησιακής ροής» (Μπερλής, 2001, 120). Ο Μπερλής πιθανολογεί πως η σύγχυση των δύο όρων προέρχεται από τον ίδιο τον ορισμό που έδωσε το 1931 ο Dujardin. Όπως σημειώνει «είναι σαφές ότι αυτό που περιγράφει ο Dujardin δεν είναι τόσο ο εσωτερικός μονόλογος όσο η συνειδησιακή ροή, και μάλιστα σε μια από τις πιο ακραίες μορφές της» (Μπερλής, 1993, 282-283).

474 Dujardin, 1931. Πρβ. Μικέ/Γκανά, 1987, 139.

475 Για την πρόσληψη του Joyce στην Ελλάδα βλ. Καφετάκης, 1998/1999 και Πεχλιβάνος, 2002.

ανυπόγραφο σημείωμα⁴⁷⁶ που συνόδευε το μεταφρασμένο απόσπασμα του γαλλικού μυθιστορήματος παρατίθενται τα βασικά χαρακτηριστικά της “μουσικής” δομής τού κατά Dujardin «εσωτερικού μονολόγου»:

Είπαν ότι ο εσωτερικός μονόλογος εισάγει την ποίηση στον πεζό λόγο, ότι σ’ αυτόν υπάρχει έντονη λυρική διάθεση, έτσι δίνει καινούργια μορφή στον πεζό λόγο, ακόμα και νέα συντακτική φόρμα. «Μικρές, κομμένες φράσεις, απλές, με απόδοση ευθεία, όσο το δυνατόν λιγότερο τεχνικές, όσο το δυνατόν λιγότερο κικερωνικές» (*Ο Εσωτ. Μονόλογος*, E. Dujardin). Κι έτσι φτάνουμε να σκεφτούμε αλληπάλληλα μουσικά μοτίβα. Ο Marcel Brion λέει ότι ο *Οδυσσέας* του Joyce πρέπει να μελετηθεί σαν σονάτα. Ο E. Dujardin αναφέρει πως, όταν έγραφε το βιβλίο του, σκεφτόταν την υπέρθεση των μουσικών μοτίβων, και συγκεκριμένως του Wagner. Άλλωστε κι ο Gabriel Marcel τον κατακρίνει ακριβώς γιατί εισάγει στο μυθιστόρημα τρόπους ποίησης και μουσικής. (*Το Τρίτο Μάτι*, 1935, 26)

Οι ρυθμικές, μικρές, κοφτές φράσεις⁴⁷⁷ που απαρτίζουν τον αφηγηματικό μονόλογο του Dujardin εκφράζοντας αντίστοιχες καταστάσεις «της σκέψης, του συναισθήματος ή των αισθήσεων» έλκουν την καταγωγή τους, όπως ο ίδιος ο συγγραφέας ομολόγησε στον Πρόλογο της επανέκδοσης του μυθιστορημάτος του το 1931, από τα «μη ανεπτυγμένα μουσικά μοτίβα» της βαγκνερικής μελωδίας. Κατά τον ίδιο το βασικό χαρακτηριστικό της μουσικής γενικά αλλά και της βαγκνερικής μουσικής ειδικά, είναι η απουσία «λογικής οργάνωσης», που οδηγεί ακριβώς στη χρήση αυτών των «σύντομων, μη ανεπτυγμένων» μοτίβων», τα οποία κατά τον Γάλλο συγγραφέα συνδέονται μεταξύ τους ακολουθώντας μια «αμιγώς συναισθηματική» –και όχι λογική– τάξη (Dujardin, 1931). Σε κάθε περίπτωση αυτή η σκόπιμη παρερμηνεία της βαγκνερικής μουσικής από τον Dujardin προέρχεται κατευθείαν από τις αντίστοιχες ερμηνείες των βαγκνεριστών του 19^{ου} αι. και ακολούθως έχει πολύ λίγη σχέση με την πραγματική μουσική και τις ούτως ή άλλως αυστηρές δομές της, καθώς πολύ περισσότερο στοχεύει στην πριμοδό-

476 Για τις διάφορες υποθέσεις σχετικά με την ταυτότητα του συντάκτη του σημειώματος, βλ. Βλαχοδήμος, 2007.

477 Βλ. σχετικά: Μουλλάς, 1992.1, 217, όπου παρατίθεται και χαρακτηριστικό απόσπασμα από το μυθιστόρημα του Dujardin (σε μετάφραση Ν. Γ. Πεντζίκη): «Ο δρόμος, μαύρος, και η διπλή γραμμή που ανεβαίνει και καταπίπτει, του αερόφως. ο δρόμος χωρίς περαστικούς. το οδόστρωμα ηχηρό, άσπρο κάτω από τη λευκότητα του καθαρού ουρανού και της σελήνης. Στο βάθος, η σελήνη, απάνω στο θόλο. Επιμηκεμένο το τέταρτο της λευκής σελήνης. άσπρο. Και από κάθε μεριά, τα παντοτινά σπίτια. Βουβά, μεγάλα, με ψηλά παράθυρα μαυρισμένα, με πόρτες που κλείνουν σίδερα, τα σπίτια. σ’ αυτά μέσα τα σπίτια κόσμος; όχι, η σιωπή. [...]».

τηση μιας διαφορετικής “τάξης”, που μπορεί να εναντιωθεί στις αρχές και τους κανόνες, που παραδοσιακά καθόριζαν τον αφηγηματικό λόγο.

Ωστόσο στα παραπάνω υπάρχει μια καίρια παράμετρος που αγνοήθηκε από τους Έλληνες μοντερνιστές του κύκλου των *Μακεδονικών Ημερών*: το χαρακτηριστικό της «απουσίας διανοητικού χαρακτήρα» που αποδίδει ο Dujardin στη μουσική βρίσκει το διακαλλιτεχνικό του ανάλογο στον αφηγηματικό λόγο που βρίσκεται «πέρα από κάθε λογική οργάνωση». Αυτή η τελευταία κρίσιμη παράμετρος που θέτει ο Dujardin συνδέθηκε από τον ίδιο με «ό,τι σήμερα κάποιος θα αποκαλούσε υποσυνείδητο ή ασυνείδητο». Σε αυτά τα συμφραζόμενα θα πρέπει να αποτιμηθεί η κριτική συμβολή των Μεντζέλου και Νικολαρεϊζή,⁴⁷⁸ τις παρεμβάσεις των οποίων σχετικά με την σχέση “εσωτερικού μονολόγου” ή ορθότερα ροής της συνείδησης και υπερρεαλισμού θα εξετάσουμε αναλυτικότερα σε επόμενο κεφάλαιο της παρούσας μελέτης. Σε κάθε περίπτωση οι διάφορες ερμηνείες που συνόδευαν τη συζήτηση περί εσωτερικού μονολόγου συνοψίστηκαν εγκαίρως και εύγλωττα από τον Νικολαρεϊζή ως εξής: «Η τέχνη αυτή [...] μπορεί τάχα να εξομοιωθεί με τον εσωτερικό μονόλογο, μόνο και μόνο γιατί της λείπουν οι περιπέτειες και πολυπροσωπία;» (Νικολαρεϊζής, 2011 [1938], 267). Νωρίτερα ο Σπανδωνίδης ήταν και εκείνος οπωσδήποτε εύστοχος χρησιμοποιώντας τον όρο «ροή της συνειδήσεως» που συνέδεσε με τον αντιορθολογισμό των James και Bergson:

Μα οι υπερβολές του ρεαλισμού στην τέχνη και της επιστημοκρατίας στη διάνοηση προκάλεσαν νωρίς αντίδραση σοβαρή. Ο Bergson αποφαίνεται, πως δεν είναι η επιστήμη, μα η αναγνωστική δύναμη της ενοράσεως, που αποκαλύπτει την αληθινή φύση των πραγμάτων. Ο James με τον Πραγματισμό του και ο Schiller με τον ουμανισμό, ο Dilthey με τη νέα του γνωσιολογία πολεμούν τις έννοιες της βεβαιότητας και σταθερότητας, τον επιστημονισμό, το λογικισμό [...] Από τα παντοία αντιεπιστημονικά σπέρματα γεννιέται μια νέα διάθεση των πνευμάτων: δε ζητιέται πια να διαγραφεί η Αλήθεια σαν πραγματικότητα στατική, αλλά ρέουσα. Δεν επιδιώκεται η σχηματική παράσταση των εκδηλώσεων της ζωής με τύπους και χαρακτήρες. Αντιτάσσεται, ότι εκείνο, που είναι το φαινόμενο στη ζωή, δεν μπορεί νά' χη κύρος άλλο παρά αυτό, που του δίνει η ατομικότητά μας, πιο στενά: η διάθεση της στιγμής του Εγώ μας. [...]. [Το έργο τέχνης] θα πάρη τη φόρμα, τη ρευστή φόρμα, τη ρευστή μάλιστα φόρμα της ψυχής του καλλιτέχνη. Η τέχνη έτσι γίνεται μια ενόραση της

478 Μεντζέλος, 1933 και Νικολαρεϊζής, 2011 [1938].

εσωτερικής ζωής, που κυλά και μια έκφραση [...] ο συγγραφέας ελεύθερος από κάθε μορφικό δεσμό, προβάλλει την ωραία ακαταστασία της σκέψης του, που ρέει ασταμάτητα. Ένα έργο τέτοιο δεν έχει ούτε αρχή ούτε τέλος, είναι ένα ρεύμα που κυλά, *μια ροή της συνειδήσεως* και μια ροή της πλασμένης απ' τη συνειδήσή του εξωτερικής πραγματικότητας. (Σπανδωνίδης, 1932, 30. Η έμφαση δική μου)⁴⁷⁹

Παρόλα αυτά η μάλλον επιφανειακή προσέγγιση των ζητημάτων αφηγηματικής τεχνικής και μορφής επέτρεψε μόνο γενικές κρίσεις και ασαφείς ορισμούς μέσα στο πλαίσιο του κυρίαρχου «αιτήματος της εσωτερικότητας». Δεν πρέπει να προκαλεί εντύπωση επομένως το γεγονός πως η ανάγκη της απεικόνισης των διαφόρων και συχνά αντικρουόμενων ψυχικών καταστάσεων που συνθέτουν την εσωτερική πραγματικότητα, που «ρέει» και μεταβάλλεται διαρκώς, ικανοποιήθηκε από τη γενική ιδέα της εγκατάλειψης της υπόθεσης και των χαρακτήρων που προσέφερε η εύπεπτη θεωρία του Γάλλου κριτικού.

Ο κριτικός και αισθητικός λόγος των μοντερνιστών της Θεσσαλονίκης εξακολούθησε έτσι και μετά το 1936 να είναι σταθερά προσανατολισμένος στην ιδέα του «μοντέρνου ρομαντισμού». Το γεγονός αυτό αποτυπώνεται ενδεικτικά στη δημοσίευση της μετάφρασης του άρθρου του Jaloux «Ο Αντρέ Ζιντ και το πρόβλημα του μυθιστορημάτος» από τον Γ. Δαμόρη το 1938 όπου μεταξύ άλλων διαβάζουμε πως «στους Κιβδηλοποιούς η ποίηση είναι ασύλληπτη, μα βρίσκεται παντού. [...] Είναι μια ποίηση ελεύθερη, δεν παρουσιάζεται στο προσκήνιο αλλά βρίσκεται στο βάθος των ψυχών» (Jaloux, 1938, 24). Χαρακτηριστικά είναι και τα δύο άρθρα που αφιέρωσε ο Γ. Δέλιος στην Woolf την ίδια χρονιά, όπου το ερμηνευτικό βάρος φαίνεται να πέφτει στην έλλειψη «δράσης» και την αποτύπωση της «εσωτερικής πραγματικότητας» χωρίς περαιτέρω αποσαφηνίσεις.⁴⁸⁰ Ωστόσο τα δύο αυτά άρθρα φέρουν ειδικό βάρος, όχι μόνο γιατί επιχειρείται η ξεχωριστή ανάδειξη της βρετανίδας πεζογράφου αλλά πρωτίστως γιατί σε αυτά συμπεριλαμβάνονται για πρώτη φορά μεταφρασμένα αποσπάσματα από το πολύ σημαντικό προγραμματικό δοκίμιο της Woolf «Modern Fiction» (1921):

479 Πρβ. επίσης: «Η εμφάνιση του εσωτερικού μονολόγου δεν είναι ένα γεγονός τυχαίο. Είναι το σύνδρομο και μια ειδική μορφή πολλαπλών ανανεώσεων. Ήταν οι χρόνοι που ο Bergson και ο W. James ανέπτυσαν τις νέες θεωρίες τους για «ζωτική ορμή» και «εσωτερική ζωή» ο πρώτος, για ακέραια και γενετική υπόσταση της ανθρώπινης ψυχής ο δεύτερος. Μεσ' από την ατμόσφαιρα αυτή των σκέψεων είχε ξεπηδήσει ο συμβολισμός με τη γενετική και μουσική του ασάφεια» (Σπανδωνίδης, 1958, 58).

480 Δέλιος, 1938 και Δέλιος, 1938.1.

[...] το μυθιστόρημα ως το βαθμό που το προώθησε η Βιρτζίνια Γουφ [sic], έχει απαλλαγεί από ένα μεγάλο μέρος του παλαιού οπλισμού του. Ότι άλλωστε περιστρεφόταν γύρω από το σώμα, τώρα έγινε πνεύμα, έγινε αίσθημα. [...] Με την τέτοια καλλιτεχνική αντίληψη, δημιουργείται μια άλλη πραγματικότητα, η εσωτερική, κι αυτή κυρίως είναι που αποτελεί την ουσία του έργου της Β. Γουφ [...] «Η ζωή δεν είναι μια σειρά από λαμπρόνια συμμετρικά ταχτοποιημένα· η ζωή είναι ένας φωτοστέφανος, ένας φάκελος μισοδιαφανής όπου κλεινόμαστε από τη στιγμή που γεννιέται η συνείδησή μας ως το θάνατό μας. Φροντίδα του συγγραφέα είναι να εκφράσει αυτό το ποικίλο, το άγνωστο, το μη καθορισμένο πνεύμα, τις παρεκτροπές που μπορεί να παρουσιάσεις προσθέτοντας όσο μπορεί λιγώτερα ξένα κι εξωτερικά στοιχεία» (Δέλιος, 1938.1, 245-247. Η έμφαση δική μου).

Δεν είναι παράξενο γιατί κατηγορήθηκαν ο Γκαλσγούρθου και κυρίως ο Αρν. Μπέννεντ σαν ένοχοι επειδή έδωσαν την πιο άψογη αρχιτεκτονική στα μυθιστορήματά τους. Στέρεα οικοδομημένα βιβλία δεν αφήνουν πουθενά καμιά ρωγή τα πρόσωπα, οι χαρακτήρες, διαγράφονται μ' έναν τρόπο ζωηρό· όμως «στερούνται από ζωή δεν καταλαβαίνει κανείς γιατί ζουν, γιατί να καθελώνονται σ' όλη τη ζωή τους σε μια μονάχα κατάσταση». [...] Η ζωή κοιταγμένη ελεύθερα κι από κάθε πλευρά, είναι πολύ διαφορετική. «Εξετάστε, λέει, για μια στιγμή ένα κοινό πνεύμα μέσα σε μιαν οποιαδήποτε μέρα. Το πνεύμα δέχεται ένα πλήθος από εντυπώσεις κοινές, αλλόκοτες ή σαν χαραγμένες ευδιάκριτα πάνω σε γρανίτη. Έρχονται από όλα τα σημεία, θαρρείς σα μια ακατάπαυστη βροχή από αναρίθμητες ψιχάλες. Και καθώς πέφτουν και καθώς μαζεύονται για να σχηματίσουν τη ζωή της μιας ή της άλλης ημέρας, ο τόνος πάει από τη μια στην άλλη σημαντική στιγμή. Έτσι, αν ο συγγραφέας ήταν άνθρωπος ελεύθερος, αν μπορούσε να γράψει ό,τι του άρεζε και όχι ό,τι έπρεπε, δε θα είχαμε δραματικές πλοκές, ούτε κωμωδίες, ούτε τραγωδίες, ούτε ερωτικές ιστορίες κι ούτε συμβατικές καταστροφές». (Δέλιος, 1938, 212-214. Η έμφαση δική μου)

Είναι βέβαιο πως ο Δέλιος δεν αντλεί από το πρωτότυπο, καθώς μεταφράζει ακριβώς τα αποσπάσματα εκείνα, που παρατίθενται από τους κριτικούς που συνέβαλαν στη διάδοση του έργου της Woolf στη Γαλλία – κυρίως τον Jaloux και τον Maurois – για τους

οποίους το εν λόγω δοκίμιο αποτέλεσε τρόπον τινά το μανιφέστο ενός νέου τύπου μυθιστορήματος, που απαντά ικανοποιητικά και με σαφήνεια στο αίτημα αποδέσμευσης της αφήγησης από τους κανόνες της ρεαλιστικής αναπαράστασης. Για την ελληνική κριτική επιτέλεσε ανάλογη λειτουργία ικανοποιώντας το κυρίαρχο “αίτημα της εσωτερικότητας”, ιδωμένο κυρίως υπό το γενικό πρίσμα της εγκατάλειψης του βασικού κορμού του μυθιστορήματος, δηλ. της υπόθεσης και των χαρακτήρων, όπως υπαγόρευσε η μετατόπιση του ενδιαφέροντος για τον πεζογράφο στην απεικόνιση των διαφόρων και συχνά αντικρουόμενων ψυχικών καταστάσεων, που συνθέτουν την εσωτερική πραγματικότητα, που “ρέει” και μεταβάλλεται διαρκώς. Η παραπάνω μετάφραση μέρους του δοκιμίου της Woolf προς το τέλος της δεκαετίας προστίθεται, έτσι, στο ανυπόγραφο προλογικό σημείωμα, που συνόδευε την μετάφραση του αποσπάσματος από το *Les lauriers sont coupés* και στο απόσπασμα από τον μονόλογο της Molly Bloom, που είχαν δημοσιευθεί νωρίτερα στο *Τρίτο Μάτι*, εμπλουτίζοντας τη θεωρητική πληροφόρηση του ελληνικού αναγνωστικού κοινού περί “εσωτερικού μονόλογου”, χωρίς ωστόσο να μπορεί να γίνει λόγος για ανάλογη θεωρητική εμβάθυνση.⁴⁸¹ Ταυτόχρονα η σύγκριση της αφηγηματικής τεχνικής της Woolf με τον «εσωτερικό μονόλογο» του Joyce που επιχειρεί ο Δέλιος δεν αποτελεί παρά μεταφορά των θέσεων του Jaloux που διέκρινε στο έργο της μια περισσότερο νηφάλια και εκλεπτυσμένη χρήση των μοντερνιστικών αφηγηματικών τεχνικών:

‘Ό,τι άλλωστε περιστρεφόταν γύρω από το σώμα, τώρα έγινε πνεύμα, έγινε αίσθημα. [...] Με την τέτοια καλλιτεχνική αντίληψη, δημιουργείται μια άλλη πραγματικότητα, η εσωτερική, κι αυτή κυρίως είναι που αποτελεί την ουσία του έργου της Β. Γουφ [sic]. [...] Αντίθετα από τον Τζ. Τζόνς η έρευνά της στρέφεται σ’ έναν τομέα του εσωτερικού κόσμου περιορισμένο όσο κατ’ ανάγκην περιορισμένος πρέπει να είναι ο τομέας, όπου κινείται το κάθε μυθιστόρημα, όπου τα πάντα είναι λεπτά και αιθέρια, όπου τα πάντα αποκτούν μια δράση μαγική. Δεν την απασχολεί έτσι η δράση, δεν τη δεσμεύει καμιά πρόθεση να οικοδομήσει το έργο της πάνω σε προσχέδιο. (Δέλιος, 1938, 213)

481 Πρβ. την κρίση του Παράσχου, που στο τέλος της δεκαετίας του ’30 εξακολουθεί να ερμηνεύει τη μοντερνιστική αφηγηματική τεχνική της Woolf με τους ίδιους όρους που, όπως διαπιστώσαμε, κυριαρχούσαν στον κριτικό λόγο της προηγούμενης δεκαετίας: «Στο έργο της Γουφ [sic], όπως και σε τόσα άλλα πεζά και ποιητικά του καιρού μας βλέπουμε μια ανισορροπία. Ανισορροπία ανάμεσα μουσικού στοιχείου και πλαστικού. Και που το πρώτο και βασικό αίτιό της πρέπει να το αναζητήσουμε, δίχως άλλο, στις αντινοοκρατικές, τόσο έντονες, τάσεις της εποχής μας» (Παράσχος, 1939, 1427-1429).

Σε αυτά τα συμφραζόμενα πρέπει να τοποθετηθεί κατά την κρίση μας η δυσaréσκεια του Σπανδωνίδη για την απόρριψη του έργου της Virginia Woolf και των αισθητικών αντιλήψεων των Jaloux και Maurois από τον Π. Ωρολογά, που στη σύντομη μελέτη του *Οι συγγραφείς και η εποχή τους* (1938) επέλεξε ως θεωρητικό εργαλείο για την ερμηνεία της σύγχρονης του νεοελληνικής λογοτεχνικής παραγωγής την θεωρία του Taine απορρίπτοντας το λογοτεχνικό έργο των πεζογράφων της Θεσσαλονίκης ως «ανεδαφικό» (Ωρολογάς, 1938). Κατά τον Σπανδωνίδη αντίθετα, που ανέλαβε την υπεράσπισή τους στο εκτενές άρθρο του «Η ζωή που αγαπά τον εαυτό της», ο σύγχρονος άνθρωπος μπορεί να είναι μόνο «ρομαντικός», δηλ. αντιορθολογιστής και στραμμένος προς τον εαυτό του:

Ο κ. Π. Ωρολογάς δεν αγαπά τους σημερινούς Γάλους διανοούμενους, τον Maurois, τον Jaloux, αποστρέφεται τα γυναικεία ονόματα της Woolf, της Mansfield. Έχει όμως μια φοβερή αγάπη για τον H. Taine. [...]. Το ζήτημα είναι ότι ο κ. Ωρολογάς τα χαρακτηριστικά μιας στάσεως του πνεύματος – που είναι μια στάση του πνεύματος αιώνια και ακατάλυτη – [...] δηλ. τα χαρακτηριστικά της ρομαντικής τάσεως τα αρνείται και τα επικρίνει απέναντι της κλασσικής, την οποία προτιμά [...], προδίδεται καταγγέλων το ρομαντικό απλώς και προτιμά το κλασσικό πνεύμα, που και απραγματοποίητο για τους νεώτερους χρόνους είναι και δεν μπορεί να γίνη αντικείμενο προτιμήσεως ή απορρίψεως, διότι το πνεύμα των νεώτερων ανθρώπων δε θα γίνη κλασσικό, διότι τα θέλει το γούστο μας, αλλά θα γίνη κλασσικό, όταν και αν έρθη η ώρα του να γίνη. Πολλά από τα ψεγάδια, που βρίσκει στους πεζογράφους της Θεσσαλονίκης ο κ. Π. Ωρολογάς δεν είναι χαρακτηριστικά μιας κακής λογοτεχνίας [...] αλλά θεμελιακά χαρακτηριστικά του ρομαντισμού. [...] Είναι λοιπόν ανάγκη μάλλον να δεχτούμε τον εγωκεντρισμό, την τέχνη σαν ζωή που αγαπά τον εαυτό της, τη δυσαρμονία, την έλλειψη μέτρου. (Σπανδωνίδης, 1938, 161)

Όπως γίνεται εμφανές από το παραπάνω απόσπασμα ο Σπανδωνίδης ακολουθεί την ερμηνευτική γραμμή, που βασίζεται στη γενεαλογία του Jaloux και τη θεώρηση του ρομαντισμού ως αισθητικής κατηγορίας ή «αιώνιας και ακατάλυτης στάσεως του πνεύματος» κατονομάζοντας τη «ροϊκή τέχνη» της V. Woolf ως χαρακτηριστικό παράδειγμα της «ρομαντικής» τάσης: «την πεζογραφία την αρχιτεκτονημένη πάει να την αντικαταστήσει η εσωτερική και ελεύθερη από τα μαθηματικά όραση του κόσμου (V. Woolf)».

Αντίστοιχα στην όψιμη μελέτη *Η νεώτερη ποίηση στην Ελλάδα* (1955) ο Σπανδωνίδης επιστρατεύει το κυρίαρχο από την εποχή της Frühromantik διπολικό σχήμα “πλαστικό-μουσικό”, για να περιγράψει αντίστοιχα την κανονιστική αισθητική αντίληψη του “κλασικισμού” κατ’ αντιπαραβολή με τη “ρευστή” ρομαντική ποιητική. Υιοθετώντας φαινομενικά την κυρίαρχη μετά το 1796 αντίθεση στην ιστορία του όρου, όπου ο “ρομαντικός” ταυτίζεται με το “μοντέρνος” κατ’ αντιπαραβολή με το “αρχαίος”, ο Σπανδωνίδης ακολουθώντας την επιχειρηματολογία του Jaloux καταλήγει σε μια ιστορικά διευρυμένη, υπεραπλουστευμένη και τελικά ισοπεδωτική θεώρηση του όρου «ρομαντικός» («με την έννοια ‘νεώτερος’ στη μεγάλη γενικότητά της, ως τα σημερινά χρόνια»), που του επιτρέπει την συμπερίληψη στα χαρακτηριστικά του (μοντέρνου) «ρομαντικού ήρωα» και της μπερξονικής intuition:

Το *ρομαντικό πνεύμα* [...] αρνείται την πλαστική ακινησία, εγκαταλείπει τις αναζητήσεις της μορφικής τελειότητας, της ωραίας μορφής, των φανερών αναλογιών [...] Στον χώρο αυτόν φανερές αναλογίες και συμμετρία, δηλ. αρμονικότητες, θα σήμαιναν το θάνατο του παλμού και της κίνησης, που πάει να δώσει ο ρομαντισμός. [...] ο ρομαντικός άνθρωπος (με την έννοια «νεώτερος άνθρωπος» στη μεγάλη γενικότητά της, ως τα σημερινά χρόνια) δεν κρύβει από τα μάτια της την αγωνία του κι ας είναι δυσμορφία, – τραγουδεί αυτό που πάει να γίνει, όχι αυτό που έγινε· έχει λοιπόν *μουσική αντίληψη της τέχνης*, δηλ. *την εννοεί μέσα σ’ ένα «γίγνεσθαι»*, όταν ο κλασικισμός ζητάει να καθηλώσει σε ωραίες, φανερές, πλαστικές ανταποκρίσεις αυτό, που είναι. [...]. Κατ’ αυτόν τον τρόπο δεν υπάρχει πια η *αρχιτεκτονική των πραγμάτων και των προσώπων*, αλλά η *μουσική ουσία τους*. Τα πρόσωπα δεν αντιπροσωπεύονται πια από τα σταθερά συναισθήματά τους, αλλά από τις αψιθυμίες, δηλ. από τις φευγαλέες και ασταθείς συγκινήσεις· από τα πάθη, που είναι κίνηση· από τη συνείδηση, που είναι κι αυτή καθαρή δημιουργία και ελευθερία, όπως είτε ο Bergson. Έτσι φτάνουμε σε μια *ομορφιά* άλλου είδους. Όχι την αρχιτεκτονική της σύνθεσης, των σταθερών μορφών, αλλά της μουσικής της ακαθόριστης εσωτερικής ζωής [...] Και ενώ το μορφολογικά ατελές δεν αποκρούεται (τόσο πλούσια μορφολογική ατέλεια υπάρχει στον Shakespeare και στον *Heinrich von Ofterdingen* του Novalis) αλλά και δε συγκινεί το απλό, άψογο και κλασσικά εννοημένο «πλαστικό» κάλλος. (Σπανδωνίδης, 1955, 111. Η έμφαση δική μου)

Για τους σκοπούς μας έχει σημασία να τονίσουμε ότι με την υιοθέτηση της ιδέας του *romantisme moderne* του Jaloux από την ελληνική κριτική, η μουσική ορολογία, όταν επιστρατεύεται, για να περιγράψει ένα λογοτεχνικό έργο ή πρόγραμμα, ανακτά (υπεραπλουστευμένη και διαμεσολαβημένη από την μπερξονική φιλοσοφία και τη θεωρία της “καθαρής ποίησης” του Bremond) τη μεταφορική σημασία, που εν μέρει είχε και κατά την εποχή της χρήσης της από τους Γερμανούς ρομαντικούς, και ταυτίζεται έτσι με τη δημιουργία μιας υπερβατικής πραγματικότητας, που εκφράζει το ατελές, το μη σχηματοποιημένο, το ρευστό, ό,τι εν ολίγοις βρίσκεται σε διαρκή σχηματισμό προάγοντας τελικά, σύμφωνα με τον Σπανδωνίδη, μια «ομορφιά άλλου είδους». Αυτή η σχετικοποιημένη αντίληψη του ωραίου στοχεύει στην ανάδειξη της κατάρρευσης του υποταγμένου στον ντετερμινισμό αντικειμενικού κόσμου και ακολούθως της αποδεσμευμένης από τους κανόνες του ρεαλισμού αφηγηματική μορφή. Ωστόσο κατά την αποτίμηση αυτής της νέας αφηγηματικής μορφής, που εγκαταλείπει τη γραμμική αφήγηση υπέρ της αποτύπωσης της πολύπλοκης εσωτερικής πραγματικότητας, η νεοελληνική κριτική επιμένοντας να ερμηνεύει το μουσικό πρότυπο με μπερξονικούς όρους ως συνώνυμο της ελεύθερης από περιορισμούς συναισθηματικής έκφρασης και του “άμορφου” παραβλέπει και τα δομικά χαρακτηριστικά της ροής της συνείδησης που πηγάζουν από την καίρια αξίωση επανακαθορισμού ή παραβίασης του νοήματος μέσω της από- και αναδιάρθρωσης της γλώσσας που προβάλλει ο ευρωπαϊκός μοντερνισμός.

Η χρήση της μπερξονικής μουσικής μεταφοράς για την περιγραφή της ρευστής αφηγηματικής μορφής, που για την ομάδα των *Μακεδονικών Ημερών* «καταργώντας το μύθο» αποδίδει την αδιάκοπη ροή της εσωτερικής πραγματικότητας, συνδέεται βεβαίως πρωτίστως με τη νέα, σχετικοποιημένη, αντίληψη της διάρκειας του χρόνου που έφερε στο προσκήνιο (και) η μπερξονική θεωρία. Υπό αυτό το πρίσμα μέσω της υποδοχής της μπερξονικής θεωρίας –διαμεσολαβημένης βέβαια από την γαλλική πρόσληψη του αγγλοσαξονικού μοντερνισμού– αναδεικνύεται και εκείνη η πτυχή του «νεοτερικού λόγου της αξονικής δεκαετίας του ’30» που ο Μουλλάς, αποκωδικοποιώντας την «γραμματική» του, έθεσε στην καρδιά του προβλήματος:

[..] η νεοτερική πεζογραφία καταξιώνει και καταξιώνεται σε ύψιστο βαθμό, ως προβληματική του χρόνου. [...] Σε αντίθεση με τον πραγματικό ‘χρόνο του ρολογιού’, έναν χρόνο ενιαίο, συλλογικό, «πραγματικό» ή «αντικειμενικό», ο νεοτερικός χρόνος του αιώνα μας, ψυχολογικός ή συνειρμικός, ατομικός ή υποκειμενικός, είναι ένας χρόνος πρισματικός,

ένας χωροχρόνος, όπου τα δρώμενα υφίστανται τις επιπτώσεις της διάθλασης ή του κατακερματισμού τους. (Μουλλάς, 1992.1, 231-232)

Σε συνάρτηση με τα παραπάνω έχει σημασία να σημειώσουμε πως το Νοέμβριο του 1935, ένα χρόνο πριν την πρώτη μετάφραση του διηγήματος της Woolf στα ελληνικά, δημοσιεύεται και πάλι στις *Μακεδονικές Ημέρες* ένα εκτενές απόσπασμα από το *Les Temps retrouvés* του M. Proust με τον τίτλο «Ο χρόνος που ξαναβρέθηκε»⁴⁸² σε μετάφραση και πάλι του Δέλιου, το οποίο είχε εκδώσει η NRF το 1927, λίγα χρόνια μετά τον θάνατο του συγγραφέα. Ο Δέλιος θα κερδίσει έτσι τον τίτλο του εισηγητή του σημαντικού αυτού έργου του Proust στην Ελλάδα.⁴⁸³ Ωστόσο η ιδιαίτερη σημασία της μεταφραστικής αυτής απόπειρας αναδεικνύεται, αν αυτή συνεξεταστεί με το ζήτημα της εισαγωγής του έργου της V. Woolf στα ελληνικά γράμματα και ειδικότερα της συνάφειας του τελευταίου με την μπερζονική φιλοσοφία.

Η ρητή σύνδεση του πεζογραφικού έργου της Woolf με την μπερζονική φιλοσοφία και ορολογία θα επιχειρηθεί από τον Δέλιο το 1939 στην αυτοτελή μελέτη του με τίτλο *Το σύγχρονο μυθιστόρημα*. Αν και, όπως ήδη σημειώσαμε, ο Chiarpone πιθανολογεί πως γενικά οι πηγές του Δέλιου θα πρέπει να αναζητηθούν είτε στο *Quatre Etudes anglaises* (1927) του Maurois είτε στο *Au pays du roman* (1931) του Jaloux, μια λεπτομερέστερη έρευνα μας φέρνει για πρώτη φορά ενώπιον της πολύ σημαντικής στην εποχή της μελέτης του Floris Delattre *Le Roman psychologique de Virginia Woolf* (1932),⁴⁸⁴ που λειτούργησε καταλυτικά στην καθιέρωση της Woolf στη Γαλλία συμπληρώνοντας την ανάγνωση του «ποιητικού μυθιστορήματος» της πεζογράφου, που είχε επιχειρήσει

482 Η επιλογή του τίτλου δεν αποτελεί βέβαια παρερμηνεία του έργου του Proust ή αστοχία εκ μέρους του Δέλιου, όπως οι Μικέ και Γκανά αφήνουν να εννοηθεί, αλλά ακριβής μεταφορά στα ελληνικά του τίτλου του έβδομου και τελευταίου μέρους του ογκώδους έργου του Proust (*Le Temps retrouvés*), από το οποίο προέρχεται και το απόσπασμα, που μεταφράζει ο Δέλιος: «ο Δέλιος μεταφέρει την ψυχολογική διάσταση του χρόνου του M. Προυστ στην αισιόδοξη, από τον τίτλο, εκδοχή της ανευρέσεώς του *Ο χρόνος που ξαναβρέθηκε* και όχι της αγωνιώδους αναζήτησής του – δηλ. *Σε αναζήτηση του χαμένου χρόνου*, όπως καθιερώθηκε» (Μικέ/Γκανά, 1987, 146).

483 Η πρώτη αναφορά στο συγκεκριμένο έργο του Proust απαντά το 1927 στο τχ. 14-15 της *Νέας Εστίας* (15.10) από τον Μήτσο Παπανικολάου, ο οποίος αναφέρεται στη βιβλιοκρισία του τελευταίου τόμου του έργου, που δημοσιεύει την ίδια χρονιά η NRF. Τον Proust συστήνει ουσιαστικά πρώτος στο ελληνικό κοινό ο Ν. Δετζώρτζης το 1933, μεταφράζοντας για τη *Νέα Εστία* το διήγημα του Γάλλου συγγραφέα «Η εξομολόγηση ενός κοριτσιού» συνοδευόμενο από ένα σύντομο εισαγωγικό σημείωμα, όπου θα τονίσει μεταξύ άλλων, πως «επηρεασμένος [ο Proust] από τις θεωρίες του Bergson και του Freud γίνεται ψυχαναλυτής, ερευνητής, ερμηνευτής, όχι όμως και ψυχολόγος επιστήμονας» (Δετζώρτζης, 1933, 310). Η επομένη ελληνική αναφορά στον Proust πριν τη μετάφραση του Δέλιου είναι η παρουσίαση από τον Ξ. Λευκοπαρίδη του πορτρέτου του Γάλλου συγγραφέα στο περιοδικό *Σήμερα* με αφορμή τη συμπλήρωση των δέκα ετών από τον θάνατό του. (Λευκοπαρίδης, 1933, 38-44).

484 Delattre, 1932. Πρβ. Delattre, 1931.

ο Jaloux.⁴⁸⁵ Το ελληνικό αναγνωστικό κοινό των αρχών της δεκαετίας του '30 μέσω του μεταφραστικού και κριτικού έργου του Δελιου θα γνωρίσει έτσι στην πραγματικότητα εκείνη την ερμηνεία του έργου και της ποιητικής της Woolf, που προώθησε η γαλλική κριτική καθιερώνοντάς την, όπως θα επιχειρήσουμε να δείξουμε στη συνέχεια, ως “πνεύμα συγγενές” του Proust και του Bergson.

Τοποθετημένη υπό το πρίσμα αυτής της θεώρησης η ανάγνωση της Woolf από τον Delattre παραμένει σήμερα σε θεωρητικό επίπεδο συγκυριακή και είναι εντελώς ενδεικτική του πνευματικού κλίματος της εποχής των αρχών της δεκαετίας του '30, εφόσον στο επίκεντρο της μελέτης τίθεται το ζήτημα του χρόνου και της δυνατότητας αποτύπωσης της μπερξονικής θεωρίας στο μυθιστόρημα. Θίγοντας την προβληματική αυτή ο Γάλλος κριτικός, που τον προηγούμενο χρόνο σε ένα άρθρο του επιχειρηματολόγησε υπέρ της αποτύπωσης της μπερξονικής θεωρίας στο έργο της Woolf,⁴⁸⁶ ακολουθεί και στη μελέτη του την ίδια μεθοδολογική γραμμή εκφράζοντας την πεποίθηση ότι μέσω της επιρροής του Proust, η Woolf αφομοιώνει στο έργο της την μπερξονική φιλοσοφία της διάρκειας, μια άποψη που αναπαράγει ο Δέλιος στο δοκίμιό του. Είναι πράγματι εύκολο να διαπιστώσει κανείς πως από τα δύο ειδικά κεφάλαια της μελέτης του Delattre, «La durée bergsonienne» και «L'influence de Marcel Proust et de James Joyce», ο

485 Βλ. σχετικά: Meylan, 1969, 388-390.

486 Στην πραγματικότητα δεν υπάρχει καμία απολύτως απτή ένδειξη, πως η Woolf διάβασε ποτέ κάποιο έργο του φιλοσόφου, ενώ στο κριτικό της έργο δεν υπάρχει η παραμικρή αναφορά στο όνομά του. Ωστόσο δεν μπορεί κανείς να μη λάβει υπόψη του το πνευματικό κλίμα της εποχής του ευρωπαϊκού μεσοπολέμου, όπου η διάδοση των ιδεών του φιλοσόφου υπήρξε, όπως σημειώσαμε και σε άλλο σημείο της εργασίας αυτής, ευρεία και ταχύτατη. Η θέση που διατυπώνει ο Delattre στη μελέτη του σχετικά με μια έμμεση επίδραση του Bergson στη Woolf πηγάζει από μια τέτοια αντίληψη, την οποία σε γενικές γραμμές αποδέχεται και επαναλαμβάνει η σύγχρονη κριτική. Βλ ενδεικτικά: «If many of Virginia Woolf's concepts are most satisfactorily representable in Bergsonian terms, it is Proust –and not Bergson himself or anyone else– who offered the most important single contribution to her work.» Hafley, 1954, 72. Πρβ: «She never met, and may never have read, Einstein, Bergson, Nietzsche or Rutherford. Yet her novels apparently respond to their works and employ their ideas. Leonard Woolf doubted that she had ever read Bergson or attended his lectures, and he was certain that she had never read her sister-in-law's book on the philosopher. One may reply that Bergsonism was part of the intellectual atmosphere of the years from 1910 to 1912. [...] The biographical and bibliographical contexts of Woolf's career indicate how she was able to encounter these thinkers indirectly» (Whitworth, 2006, 147-148). Την παραπάνω άποψη αναπαράγει και ο Δέλιος στο δοκίμιό του στηριζόμενος βέβαια στον Delattre: «Όπως και αν έχει όμως, είτε δηλ. παραδεχτούμε πως η συμπάθεια αυτή προς τις κατευθυντήριες θεωρητικές αρχές οφείλεται σε μια άντληση απ' αυθείας από τα κείμενα και τις πηγές του μπερξονισμού –πράγμα που θέλουν ν' αρνηθούν οι κυριώτεροι μελετηταί του έργου της V. Woolf– είτε αποδώσουμε την ιδίαν αυτή συμπάθεια στη μεγάλη κ' ευρύτερη απήχηση που είχε η φιλοσοφία του Μπερξόν σε όλους τους κλάδους του αγγλικού πνεύματος [...] το συμπέρασμα είναι ένα: πως από τη νέα κατεύθυνση που χάραξε ο Μπερξόν στη σύγχρονη σκέψη, η V. Woolf –κι όχι μόνο δέχτηκε αλλά και αφομοίωσε– το μέρος εκείνο που ταίριαζε με τις ψυχικές της κλίσεις. [...] Η για να απλοποιήσουμε ακόμα περισσότερο τις σκέψεις μας, η μυθιστοριογράφος μας δε στηρίζει το έργο της πάνω στις δογματικές βάσεις του γάλλου φιλοσόφου αλλά συγκινήθηκε από την τάση της φιλοσοφίας αυτής. Τάση που θα γινόταν ίσως σαφέστερη, αν ήθελε κανείς να την προσέξει, όπως μας προσφέρεται, μετουσιωμένη στο λογοτέχνημα, στην καλλιτεχνική της δηλ. κι όχι στη φιλοσοφική της υπόσταση» (Δέλιος, 1939, 35-36).

Δέλιος αντλεί αυτούσια ολόκληρη την επιχειρηματολογία σχετικά με την επίδραση του Proust στη Woolf αλλά και την αισθητική τους συγγένεια υπό τη σκέπη της μπερζονικής φιλοσοφίας.⁴⁸⁷ Βέβαια θα πρέπει να σημειώσουμε εδώ πως στα περισσότερα σημεία ο Δέλιος, είτε συμπυκνώνει πρόχειρα, είτε μεταφράζει αυτολεξεί τις θέσεις του Γάλλου κριτικού, χωρίς ωστόσο ποθενά να κατονομάζει την πηγή του:

[...] Η αφετηρία στην ψυχολογική της [Woolf] έρευνα στάθηκε το άτομο, το άτομο που κατόπιν διαλύεται και πάει ν' αποκτήσει μιαν αρμονία κ' έναν ξεχωριστό ρυθμό, το ίδιο, θα έλεγε κανείς, σαν η καλλιτέχνης να θέλει να μας κάνει ν' ακούσουμε αυτή τη «μουσική, την κάποτε εύθυμη, συχνά παραπονετική, πάντοτε πρωτότυπη». Αυτό που ο Μπερζόν ονομάζει «αδιάκοπη μελωδία της εσωτερικής μας ζωής». Αλλά χρησιμοποιήσαμε κι' όλας έναν όρο ουσιαστικό της θεωρίας του πιο σημαντικού εκπροσώπου της σύγχρονης φιλοσοφίας. Κι ακόμα [...] κυκλοφορούμε σ' ένα χώρο στοχασμών που η σύστασή τους ανήκει, είναι φανερό στην αποκλειστική θεωρία του Γάλλου φιλοσόφου. [...] ο Μπερζόν δε θεωρεί το χρόνο σα μια ποσότητα ακίνητη και ομοιογενή, ανεξάρτητη από το χώρο, παρά τουναντίον αποδίδει στο χρόνο μια αξία ποιοτική, πλασμένη από ετερογενή στοιχεία, που είναι διάφορα, και εναλλάσσονται σε κάθε

487 Βλ. σχετικά: Meylan, 1969, 390. Ο Pierre-Eric Villeneuve πιθανολογεί πως η ιδέα της σύνδεσης της Woolf με τον Proust άρχισε να κερδίζει έδαφος στην Ευρώπη και ειδικά στη Γαλλία, μετά από τη συνέντευξη της στον Jacques-Emile Blanche το 1927, η οποία δημοσιεύθηκε στο *Nouvelles Littéraires*. (Villeneuve, 2002). Βέβαια η Woolf ήρθε για πρώτη φορά σε επαφή με το έργο του Proust την άνοιξη του 1922, όταν ξεκίνησε να διαβάζει τον πρώτο τόμο του *À la recherche du temps perdu*. Το αντίκτυπο, που είχε το έργο αυτό του Proust στη Woolf αποτυπώνεται σε δύο επιστολές της στον R. Fry, στον οποίο θα εκφράσει ρητά το θαυμασμό της για τον Γάλλο συγγραφέα. Η ενασχόληση της με το έργο του Proust θα συνεχιστεί καθ' όλη τη διάρκεια της δεκαετίας του '20, όταν άλλωστε τα περισσότερα μέλη του Bloomsbury group είχαν στρέψει την προσοχή τους στο έργο του Proust. Το 1923 μάλιστα θα κυκλοφορήσει στη Βρετανία ένας συλλογικός τόμος- αφιέρωμα στον Proust με τίτλο: *Marcel Proust. An English Tribute* (collected by C.K. Moncrieff, Chatto and Windus), στον οποίο θα συμμετάσχουν με άρθρα τους τα περισσότερα μέλη του Bloomsbury group. Για τον θαυμασμό που έτρεφε η Woolf για τον Proust βλ. ενδεικτικά το ακόλουθο απόσπασμα από το *A Room of one's one*: «Whatever it touches, it fixes and makes permanent...that is what is left of past time and of our loves and hates. Now the writer, as I think, has the chance to live more than other people in the presence of this reality. It is his business to find it and collect it and communicate it to the rest of us. So at least I infer from reading Lear or Emma or *La Recherche du Temps Perdu*... one sees more intensely afterwards; the world seems bared of its covering and given an intenser life.» Εδώ όπως παρατίθεται στο: Hafley, 1954, 71. Για τη γνώμη της Woolf για τον Joyce και την άποψη της κριτικής, πως το *Mrs. Dalloway* μιμείται το *Ulysses* βλ τη θέση του Hafley: «Just as Virginia Woolf explicitly admired *A la Recherche du temps perdu*, she explicitly disliked *Ulysses*. It has already been mentioned that she spoke of Joyce's "comparative poverty of mind"; she described *Ulysses* as "a memorable catastrophe - immense in daring, terrific in disaster" ("How it strikes a contemporary", *The Common Reader*). It is doubtful that she would have wished to imitate a novel about which she had such an opinion. Certainly she admired Joyce's attempt; certainly she approved his experimentation; just as certainly she considered *Ulysses* a failure» (Hafley, 1954, 72).

στιγμή στον άνθρωπο. Αυτή λοιπόν η «πραγματική διάρκεια» η «*durée réelle*», όπως την ονομάζει ο Μπερξόν, είναι μια αξία που δεν την αντλούμε από το σταθμικό κόσμο των πραγμάτων, και ταυτόχρονα είναι ένα σύνολο όπου εισχωρούν άπειροι άλλοι παράγοντες, κι όπου συρρέουν άπειρες άλλες δυνάμεις σύνθετες. Η διάνοια και οι αισθήσεις τεμαχίζουν τα μόρια του χρόνου και πολλαπλασιάζουν τη διάρκειά του, μέσα στην οποία η ψυχική μας ζωή αποκτάει μια δράση, σα να παίρνει την υπόσταση μιας καινούργιας πραγματικότητας. Η ανθρώπινη ζωή, σύμφωνα με την έκφραση του ίδιου Γάλλου φιλοσόφου, αποτελεί «μια διαδοχή όπου δεν υπάρχει επανάληψη, κι όπου η κάθε στιγμή είναι μοναδική». Αυτός λοιπόν ο χαρακτήρας της φιλοσοφικής βάσεως, αυτή η έννοια της «πραγματικής διάρκειας», βρίσκεται σε μιαν ολοφάνερη ανταπόκριση στο σύνολο σχεδόν του έργου της V. Woolf. Θέλησε και κατόρθωσε ν' απεικονίσει τη ροϊκή διάθεση του ανθρώπου, την ποικιλία των ψυχικών του καταστάσεων, τη ρευστότητα της συνείδησής του. (Δέλιος, 1939, 33-35)

Η μουσική μεταφορά της «αδιάκοπης μελωδίας της εσωτερικής ζωής» επιστρατεύεται εδώ εκ νέου από τον Δέλιο, αυτή τη φορά δια μέσου της μπερξονικής ανάγνωσης του έργου της Woolf από τον Delattre, προκειμένου να περιγραφεί όχι μόνο η «ροή του εσωτερικού κόσμου» αλλά και η ρευστή αφηγηματική μορφή, που στον ελληνικό χώρο των αρχών της δεκαετίας του '30 ονομάστηκε, όπως διαπιστώσαμε, κάποτε συλλήβδην και καταχρηστικά, «εσωτερικός μονόλογος».

Η παρατήρηση όμως του Δέλιου πως «ο Μπερξόν δε θεωρεί το χρόνο σα μια ποσότητα [...] ανεξάρτητη από το χώρο» (πρβ. και τη φράση: «μας έδωσαν την ευκαιρία να γνωρίσουμε το χρόνο-χώρο») καθώς και η χρήση των όρων «εναλλάσσονται» και «διαδοχή» στο παραπάνω απόσπασμα καταδεικνύουν, πως είχε υπόψη του έναν διαφορετικό ορισμό της μπερξονικής «πραγματικής διάρκειας». Αντίθετα από ό,τι πρεσβεύει ο Γάλλος φιλόσοφος ο Δέλιος ερμηνεύει την μπερξονική διάρκεια σε σχέση με το χώρο ως την αδιάκοπη ροή μιας σειράς διαρκώς *εναλλασσομένων* και *διακριτών* στοιχείων παραβλέποντας το ουσιώδες χαρακτηριστικό της «*durée réelle*», που είναι η αλληλοεπικάλυψη των στοιχείων που την συνθέτουν. Θεωρούμε πως η ερμηνεία αυτή οφείλεται στο γεγονός πως ο Δέλιος δεν μεταφέρει εδώ στην πραγματικότητα τη θεωρία του φιλοσόφου, την οποία μετά βεβαιότητας αγνοούσε σε βάθος, αλλά συγχέει⁴⁸⁸ τη θεμε-

488 Στην πραγματικότητα το απόσπασμα από τη μελέτη του Δέλιου στο οποίο αναφερόμαστε, αποτελεί ένα συμπλήρωμα της -πρόχειρα μεταφρασμένης- περιγραφής της μπερξονικής φιλοσοφίας, που παραθέτει ο Delattre: «Au lieu donc de considérer le temps comme une *quantité* inerte, homogène, qui ne se

λιώδη στην μπερζονική φιλοσοφία ιδέα της “συνεχούς ροής” με την αντίληψη του χρόνου του Proust, την οποία αποδίδει εδώ και στη Woolf. Δεν θα πρέπει ωστόσο να βιαστούμε να καταδικάσουμε τον Δέλιο για προχειρότητα και άγνοια, καθώς η παραπάνω ερμηνεία αποτέλεσε την περίοδο του μεσοπολέμου κοινό τόπο της γαλλικής κριτικής. Σε αυτήν την πεποίθηση βασίζεται άλλωστε τόσο –η εκ μέρους του Delattre– ταύτιση της θεωρίας του Bergson με την κεντρική θεματική, που απασχολεί τον Proust στο *À Recherche du temps perdu*, όσο και η υπογράμμιση της επιρροής του Bergson στην Woolf διά μέσου του Proust.⁴⁸⁹

Ας δούμε όμως προσεκτικότερα τις διαφορές. Η «θεωρία της μνήμης και της γνώσης», στην οποία αναφέρεται ο Δέλιος στη συνέχεια, αποτελεί κατά τον Delattre (la théorie de la mémoire et de la connaissance) το σημείο σύνδεσης του συγγραφέα με τις ιδέες του φιλοσόφου και τον πυρήνα της αισθητικής του Proust ταυτίζοντάς την με την «άρνηση της κλασικής θεωρίας για την προσωπικότητα [...] και την απόρριψη της ιδέας της ενότητας του ατόμου» (αυτ. 149).⁴⁹⁰

Είναι τάχα ανάγκη να υπενθυμίσουμε πως δύο κυρίως συγγραφείς εκφράζουν με το έργο τους, κατά τρόπον έκδηλο, την τάση αυτή της διάρκειας; Στη Γαλλία ο Μαρσέλ Προυστ και στην Αγγλία ο Ιρλανδός Τζάιμς Τζόυς. Στο έργο του Μ. Προυστ υπάρχει σα βαθύτερη ενοτική γραμμή η «θεωρία της μνήμης και της γνώσης», πράγμα άλλωστε που γίνεται φανερό κι' από τους τίτλους που έδωσε στο μεγαλύτερο μέρος

distingue point de l'espace, qui est faite comme lui d'unités identiques et immuables, et qui se mesure mathématiquement, à la manière des géomètres, Bergson concentre son attention sur la valeur qualitative du temps, toute faite au contraire d'éléments hétérogènes, variables avec chaque individu, sans cesse changeants, et qu'il appelle la *durée réelle*, c'est-à-dire une qualité qui n'est pas du domaine des choses qui se constatent, s'additionnent ou se divisent, mais qui est un ensemble où confluent et s'interpénètrent mille forces et influences complexes» (Delattre, 1932, 133-134).

489 Από τους πρώτους που έσπευσαν να συνδέσουν την μπερζονική φιλοσοφία με τον Proust και την αντίληψή του για το χρόνο και τη δυνατότητα διατήρησης της μνήμης, ήταν ο αδελφός του συγγραφέα με ένα άρθρο του στη *NRF* τον Ιανουάριο του 1923, λίγους μόλις μήνες μετά τον θάνατο του συγγραφέα, ενώ ο Arnaud Dandieu το 1930 στήριξε την άποψη αυτή με τη μελέτη του Marcel Proust: *Sa Révélation Psychologique*. Αλλωστε και ο κυριότερος εκπρόσωπος της γαλλικής κριτικής της εποχής του μεσοπολέμου και θιασώτης της μπερζονικής φιλοσοφίας Thibaudet χρησιμοποίησε το 1938 τον όρο «ultrabergsonism» στο *Reflexions sur la littérature*, για να περιγράψει τον αισθητικό προσανατολισμό του Proust. Έκτοτε η θέση, που θέλει το ογκώδες έργο του Proust να βασίζεται εξ ολοκλήρου στην μπερζονική θεωρία, μετατράπηκε σε κοινό τόπο της κριτικής. Ωστόσο ο ίδιος ο Proust, αν και συνδεόταν με φιλική και συγγενική εξ αγχιστείας σχέση με τον φιλόσοφο, αρνιόταν κατηγορηματικά σε όλη τη διάρκεια της ζωής του την οποιαδήποτε οφειλή στις μπερζονικές θεωρίες. Βλ σχετικά: Vial, 2009, 177 κ.εξ.

490 «Cette théorie, qui sert d'armature au roman de Virginia Woolf ainsi qu' à celui de Marcel Proust, est la négation de la théorie classique de la personnalité, comme un refus opposé à la notion de l' unité de l'individu» (Delattre, 1932, 150).

του έργου του [...] Βασικό και δικαιολογημένο επακολούθημα αυτής της βαθύτερης ενοτικής γραμμής, ήταν η διάλυση του ατόμου. [...] Πιστεύει παράλληλα πως μέσα στο χάος της ανθρώπινης ψυχής ακούγεται η ηχώ από άπειρες φωνές. Μια ηχώ που θα έσβυνε και θα χανόταν αν στην κατάλληλη στιγμή δεν επέμβαινε η διεισδυτική και η δημιουργική δύναμη του συγγραφέα, να την κάνει ν' ακουστεί και πέρα από τα όρια του εσωτερικού μας σύμπαντος, να απεικονίσει και να μεταδώσει και στους άλλους τους συνεχείς κυματισμούς της κ' εκείνον το ιδιαίτερο παλμό των διαδοχικών μας αισθήσεων. Έτσι δε μπορεί να νοηθεί πως βρίσκεται σε μίαν άμεση σχέση με την αλήθεια, κι ακόμα, σε μίαν ειλικρινή συνένεια με τον ίδιο τον εαυτό του, κι ο συγγραφέας που θα παραγνώριζε την εσωτερική αυτή πραγματικότητα, και που θα επιχειρούσε, όπως οι ρεαλισταί, να ζωγραφίσουν και να ερευνήσουν μόνο την εξωτερική όψη των πραγμάτων. Ή για να μεταχειριστούμε τα λόγια του Προυστ δεν είναι επιτρεπτό στον συγγραφέα «ν' αρκεστεί να περιγράψει τα πράγματα, να δώσει ένα θλιβερό απολογισμό από τις γραμμές και τις επιφάνειές τους» [...] Και μόνο, συνεχίζει, «με την ανάμνηση, την απαλλαγμένη από κάθε τι το ατελές στην εξωτερική του σύλληψη, την αγνή και την εξαύλωμένη», «τη λυτρωμένη από τη χρονική κατάταξη, μπορούμε να πλησιάσουμε σ' ένα παρόν και ν' ανακαλύψουμε σ' αυτό αλήθειες, που διαφορετικά, βέβαια, θα έμεναν θαμμένες και άγνωστες». (Δέλιος, 1939, 36-37)

Με τις τελευταίες φράσεις από το *Le Temps Retrouvé*, που παραθέτει ο Delattre⁴⁹¹ και αναπαράγει ο Δέλιος, όπως φαίνεται στο παραπάνω απόσπασμα, ανακαλείται η βασική ιδέα, που διέπει το πολύτομο έργο του Proust, αυτή της “ακούσιας μνήμης” (*mémoire involontaire*). Σύμφωνα με τη θεωρία του Proust, όπως αυτή αποτυπώνεται στο μυθιστόρημά του, η “ακούσια μνήμη” – σε αντίθεση με την “εκκούσια” (*mémoire volontaire*) που διέπεται από τις περιορισμένες λειτουργίες της νόησης⁴⁹² – ενεργοποιείται

491 Delattre, 1932, 151. Το γεγονός πως ο Delattre παραθέτει ένα εκτενές απόσπασμα από το τελευταίο αυτό μέρος του μυθιστορήματος του Proust κατά την κρίση μας λειτουργεί διαφωτιστικά ως προς την επιλογή του Δέλιου να μεταφράσει και να δημοσιεύσει στις *Μακεδονικές Ημέρες* ένα απόσπασμα από το *Le Temps Retrouvé*.

492 Οι όροι «*mémoire involontaire*» και «*mémoire volontaire*» απαντώνται αντίστοιχα στο: Proust, 1954 τ.3, 699 και Proust, 1954, τ.1, 44, Proust, 1954, τ.3, 873. Ο Proust στο *À la recherche du temps perdu* και συγκεκριμένα στο τελευταίο μέρος του θέτει στο επίκεντρο την παραπάνω διάκριση αποκαλύπτοντας τους μηχανισμούς της μνήμης στο περίφημο επεισόδιο με το γλυκό *madeleine*.

μέσω της βίωσης ορισμένων “προνομιακών στιγμών” (*moments privilégiés*), που δίνουν στον άνθρωπο τη δύναμη να υπερβεί τη ροή του συμβατικού χρόνου του ρολογιού, αφού, αν ένα απόσπασμα μιας παρελθοντικής εμπειρίας μπορεί να παραμείνει αμετάβλητο, ως ανάμνηση, παρά το πέρασμα του χρόνου, τότε και το ίδιο το παρελθόν μπορεί να ανασυρθεί από τη μνήμη αμετάβλητο. Με τον τρόπο αυτό καταργούνται τα όρια μεταξύ παρελθόντος – παρόντος, και εν τέλει και ο ίδιος ο χρόνος. Η ίδια λειτουργία της “ακούσιας μνήμης” ως μέσου διατήρησης του παρελθόντος στο παρόν και αποκάλυψης της “αληθινής ζωής”, ανιχνεύεται από τον Delattre και στο έργο της Virginia Woolf, όπου τη θέση των “προνομιακών στιγμών” παίρνουν οι “στιγμές ύπαρξης” (*moments of being*). Στο σημείο αυτό ακριβώς ο Γάλλος κριτικός εντοπίζει την επιρροή του Bergson στον Proust, δηλαδή στην πριμοδότηση της “ακούσιας μνήμης” απέναντι σε μια αυτοματοποιημένη λειτουργία της, η οποία και δεν θα επέτρεπε την ανάκληση και την επιβίωση των “σημαντικών στιγμών” της παρελθοντικής ζωής. Ακολουθώντας τη διάκριση, που έκανε ο Bergson μεταξύ «*mémoire spontanée*» και «*mémoire habituelle*» στο έργο του *Matière et mémoire* αποτέλεσε –και αποτελεί ακόμα– για μεγάλο μέρος της γαλλικής κριτικής το βασικό σημείο σύνδεσης του Γάλλου συγγραφέα με την μπερζονική φιλοσοφία.⁴⁹³

Ωστόσο αυτή η «ανάμνηση [...] η λυτρωμένη από τη χρονική κατάταξη» οδηγεί για τον Proust στον σχηματισμό μιας αλληλουχίας μεν, αποσπασματικών εικόνων δε. Μπορεί εύκολα να διαπιστώσει κανείς πως η αντίληψη του Proust για τη μορφή της διάρκειας, που συνοψίζεται στην παραπάνω φράση, όχι μόνο δεν ταυτίζεται αλλά βρίσκεται σε πλήρη αντίθεση με την “αδιάκοπη μελωδία” του Bergson.⁴⁹⁴ Ωστόσο η κοινή απόρριψη της λογικής ως μέσου σύλληψης του “πραγματικού” εαυτού και ακολούθως η δυσπιστία απέναντι στη συμβατική αντίληψη του χρόνου, που χαρακτηρίζει τις θεωρίες του Proust και του Bergson, δημιουργεί πράγματι πρόσφορο έδαφος για συγκρίσεις και

493 Βλ. το δεύτερο κεφάλαιο με τίτλο «*Les deux formes de la mémoire*» από το *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* (Bergson, 1965 [1896], 47-53). Στην πραγματικότητα η ερμηνεία, που δίνει ο Bergson στην «*mémoire-habitude*» είναι απούσα από τον Proust. Για τον Bergson η «*mémoire-habitude*» είναι το είδος εκείνο της μνήμης, που μας επιτρέπει να επαναλαμβάνουμε καθημερινές δραστηριότητες, όπως το περπάτημα, η χρήση ποδηλάτου κλπ. Βλ. σχετικά: Pilkington, 1976, 150 κ. εξ. Την ίδια θέση, που διατυπώνει εδώ ο Δέλιος, είχε εκφράσει νωρίτερα και ο Λευκοπαρίδης: «Είναι γνωστά επίσης τα ευρήματα του Μπερζόν μεσ' στο μηχανισμό της μνήμης, η διάκριση σε θεληματική και άθελη θύμηση. Σ' αυτή τη διάκριση στηρίζεται ολόκληρο μπορεί να πει κανείς το έργο του Proust. Όταν η θύμηση είναι αποτέλεσμα μιας διανοητικής προσπάθειας, μιας βούλησης, το περιεχόμενό της είναι καθαρά θεαματικό. Είναι μια νεκρή αναπαράσταση, μια αφήγηση του εγώ που θυμάται στο εγώ που σκέπτεται. Τίποτα δεν αποκαλύπτει, τίποτα δε ξαναπλάθει. Όταν, απεναντίας, κάποιες στιγμές η θύμηση έρχεται απρόσκλητη και μας κυριεύει, ανασταίνεται ολόκληρος ο περασμένος κόσμος με μιαν ενάργεια καταλύτρα του χρόνου, με μιαν ένταση που εξαφανίζει κάθε συμβατική εικόνα και ξεσκεπάζει την αληθινή όψη προσώπων και πραγμάτων» (Λευκοπαρίδης, 1933).

494 Βλ. Pilkington, 1976, 147.

συγκλίσεις. Άλλωστε ό,τι προπάντων επιχείρησε ο Proust μέσω της λειτουργίας της “ακούσιας μνήμης” ήταν να διασώσει την ακεραιότητα και τη συνέχεια της συνείδησης, η πίστη στην οποία αποτέλεσε, όπως γνωρίζουμε, ένα από τα θεμελιώδη γνωρίσματα της μπερζονικής σκέψης. Και αυτό αποτελεί στην πραγματικότητα και το βασικό σημείο σύνδεσής τους.

Ο Δέλιος ωστόσο, όπως διαπιστώσαμε, δεν αποτύπωσε στο δοκίμιό του αυτές τις λεπτές αλλά ουσιαστικές διαφορές που χαρακτηρίζουν τις αντιλήψεις του Proust και του Bergson. Μόνο η κριτική ενάργεια του Νικολαρεϊζή κατόρθωσε να συλλάβει πολύ νωρίς το γεγονός, πως αυτός ο «τρόπος» του Proust είναι αρκετά διαφορετικός από τη θεωρία του Bergson για τον χρόνο, όπως εξηγούσε με σαφήνεια ήδη το 1933 στο δοκίμιό του «Μνήμη και Χρόνος»:

Κάθε στιγμή τού ξυπνούσε την ηχώ του παρελθόντος. Κάθε εντύπωση που δεχόταν, είχε αντίκτυπο στη μνήμη, έφερνε στην επιφάνεια πλήθος συγγενικές και ετερόκλητες παραστάσεις που σχημάτιζαν ατελείυτες σειρές, αληθινά αραβουργήματα αναμνήσεων. [...] Κατά τον Προυστ η διάρκεια είναι χωρισμένη σε τμήματα αυτόνομα που δεν συγκοινωνούν μεταξύ τους παρά μένουν παρατεταγμένα στη χρονολογική τους σειρά, ασυγχώνευτα και ξένα το ένα προς το άλλο. Η λειτουργία της μνήμης έγκειται στην «επιμέρους» ανάπλαση της διάρκειας. Όσοι μελέτησαν τον Μπερζόν θα προσέξουν ίσως πόσο η εμπειρική αντίληψη του Προυστ διαφέρει από την έννοια της «καθαρής διάρκειας» όπως τη διατυπώνει ο φιλόσοφος. «Καθαρή διάρκεια», αμέτοχη δηλαδή της ιδέας του χώρου, είναι, γράφει ο Μπερζόν, «η μορφή που παίρνει η διαδοχή των καταστάσεων της συνείδησης, όταν το εγώ μας αφήνεται να ζήσει, όταν παραλείπει να χωρίσει την τωρινή κατάσταση από τις προηγούμενες» [...] η ανάλυση της ψυχικής διάρκειας, που επιχειρεί [ο Προυστ] στο πολύτομο έργο του, αφήνει την εντύπωση ενός εξαρθρωμένου εγώ, διασκορπισμένου μέσα στον χρόνο, που η μνήμη μόνο του χρησίμευε για συνεκτικός δεσμός. (Νικολαρεϊζής, 2011 [1933], 90, 96)

Το “μουσικό αίτημα” και η ιδέα του “classicisme moderne”

Ήδη το 1928 ο Γιώργος Θεοδοκάς σε άρθρο του που δημοσιεύεται στον παρισινό *Αγώνα* επιστρατεύει τη γνώριμή μας μπερζονική μουσική ορολογία, για να τονίσει τη σημασία

της ελεύθερης, υποκειμενικής καλλιτεχνικής έκφρασης που θα αποδίδει τον ατομικό, εσωτερικό κόσμο του λογοτέχνη:

Είναι μια *εσωτερική μουσική*, αυθόρμητη και ολότελα προσωπική, που εκφράζει, που *υποβάλλει* τις ασύλληπτες αποχρώσεις της σκέψης και του αισθήματος του συγγραφέα που δεν μπορούν ν' αποδοθούν με λόγια. Αυτή την εσωτερική μουσική δεν τη μαθαίνουν στα Πανεπιστήμια. [...] το ύφος είναι στο γραφτό λόγο μια εκδήλωση ατομικισμού. (Θεοτοκάς, 1928. Η έμφαση δική μου)

Το αίτημα της υποκειμενικής και ελεύθερης καλλιτεχνικής έκφρασης ως γνωστόν βρίσκεται μεταξύ των κυριότερων αρχών του πολύκροτου *Ελεύθερου Πνεύματος*. Έτσι παρά το γεγονός ότι η αφοριστική οπτική του νεαρού Θεοτοκά τον οδηγεί στη συλλήβδην απόρριψη της παρελθοντικής και σύγχρονης του πρωτότυπης λογοτεχνικής παραγωγής και κριτικής, η διεκδίκηση της αποδέσμευσης της λογοτεχνικής δημιουργίας από εθνικούς, ηθικούς και γλωσσικούς σκοπούς, η πριμοδότηση της “ατομικότητας” του δημιουργού και κυρίως η ορολογία που χρησιμοποιεί για την προβολή των αιτημάτων αυτών ελάχιστα τον διαφοροποιούν εν πρώτοις από τον αισθητικό προσανατολισμό του κύκλου των *Μακεδονικών Ημερών*, αλλά και των “νεοσυμβολιστών” που συναντήσαμε στα τέλη και τις αρχές των προηγούμενων δύο δεκαετιών:

Το αναρχικό πλεόνασμα δυνάμεων εξωτερικεύεται και πραγματοποιείται σε έργο (αχτινοβόλημα, έκφραση, καθρέφτισμα της εσωτερικής ζωής μιας ξεχωριστής ατομικότητας) σύμφωνα με τη δική του λογική, που δεν είναι η κοινή λογική, σύμφωνα με τη δική του ηθική, που δεν είναι η κοινή ηθική, σύμφωνα με το δικό του ρυθμό και τις δικές του ανάγκες, που δεν είναι ο ρυθμός και οι ανάγκες των γύρω ανθρώπων. Ο μόνος τρόπος να καταλάβουμε το έργο είναι να πλησιάσουμε την ψυχή του δημιουργού. Οι σχηματικές εξηγήσεις της τέχνης αρνούνται να λάβουν υπ' όψη τους αυτές τις ελεύθερες ψυχές που δε χωρούν σε κανένα σύστημα κανόνων. Αρνούνται τη φύση της τέχνης. Τι άλλο είναι η τέχνη παρά η αγωνία μιας ψυχής που υψώνεται προς το άπειρο; (Θεοτοκάς 1988 [1929], 31)

Με βάση τα παραπάνω προκύπτει πως, ακόμα και αν ο Θεοτοκάς στο *Ελεύθερο Πνεύμα* αποσιωπά εντελώς το παράδειγμα Βουτυρά – όπως και εκείνο του Χατζόπουλου –

και καταδικάζει το “παρακμιακό” πνεύμα και την καβαφική ποίηση, τουλάχιστον ως προς το ζήτημα της πρωτοδοτήσης της “υποκειμενικής”, ελεύθερης από περιορισμούς δημιουργίας και της αποτύπωσης της «ψυχής» του δημιουργού στο λογοτεχνικό έργο, εμφανίζεται τρόπον τινά συνεχιστής του αισθητικού λόγου, που συναντήσαμε ως τώρα και εξέθρεψε το “μουσικό αίτημα” της πεζογραφίας. Η παρατήρηση αυτή επιβεβαιώνεται άλλωστε από το γεγονός πως ένα εκτεταμένο μέρος του δοκιμίου είναι αφιερωμένο στους ίδιους πνευματικούς αντιπάλους: τον Φώτο Πολίτη και τον Γιάννη Αποστολάκη (Θεοτοκάς, 1988 [1929], 13-16).⁴⁹⁵ Αυτοί θεωρούνται εκπρόσωποι του δογματισμού, της «φόρμουλας του ελληνικού χαρακτήρα», που εγκλωβίζει την καλλιτεχνική δημιουργία στα ασφυκτικά πλαίσια, που υπαγορεύουν συγκεκριμένοι κανόνες, και υποτιμά τη σύγχρονη εποχή. Ωστόσο η συνέχεια με τα αισθητικά αιτήματα των “νεοσυμβολιστών” της προηγούμενης δεκαετίας, που παρατηρείται στις παραπάνω κρίσεις του Θεοτοκά, ανακόπτεται από τη διάθεση της ρήξης με την προηγούμενη λογοτεχνική παράδοση που χαρακτηρίζει το μανιφέστο του νεαρού διανοούμενου. Αυτή η διάθεση, όπως ήδη σημειώσαμε, καθίσταται σαφής με την απόρριψη του “παρακμιακού” πνεύματος της προηγούμενης γενιάς⁴⁹⁶ και ακολούθως με την έκφραση του αισιόδοξου αιτήματος της αναγέννησης των ελληνικών γραμμάτων.

Σε κάθε περίπτωση όμως αυτή η μερική σύγκλιση απόψεων αποδεικνύει πως η αναζήτηση της “εσωτερικότητας” δεν υπήρξε αποκλειστικό αίτημα της προηγούμενης γενιάς των “νεοσυμβολιστών” ή του κύκλου των *Μακεδονικών Ημερών*,⁴⁹⁷ αλλά, αντίθετα, χαρακτηρίζει ολόκληρο τον ελληνικό μεσοπόλεμο. Ο πρωταρχικός ρόλος που ο Θεοτοκάς ήδη στο *Ελεύθερο Πνεύμα* απέδωσε στο «ζωντανό αίσθημα», στις «εσωτερικές δυνάμεις» και στο ένστικτο του δημιουργού, έγκειται στην κοινή αντίληψη που ήθελε τα στοιχεία αυτά να λειτουργούν ως αντίβαρο στην καλλιτεχνικά στείρα ηθογραφία:

Το έργο του ποιητή είναι σάρκα από τη σάρκα του, αίμα από το αίμα του. Δεν είναι μια αντικειμενική παρατήρηση των εξωτερικών συνθηκών, μια ξερή αντιγραφή μορφών και έκθεση γεγονότων, όπως φαντάστηκαν

495 Πρβ. Μουλλάς, 1992.1, 119 και Καγιαλής, 2007.

496 «Ο κ. Καβάφης είναι το κορυφώμα της τάσης της ελληνικής ποίησης προς τον θάνατο. Το έργο του δεν είναι πια μια αναμονή ή μια πρόσκληση του θανάτου, αλλά ο ίδιος ο θάνατος που επί τέλους ήρθε. [...] Ο λόγιος αυτός Αλεξαντρινός αρνείται με τον πιο απόλυτο τρόπο να ζήσει. Τραβιέται στο ερημητήριό του, μακριά από τους σάλους της ζωής, νομίζοντας πως ξεπέρασε τα ανθρώπινα πάθη και πως τα κοιτάζει από ψηλά, ενώ απλώς τα αγνοεί. Είναι ένας νικημένος που δεν τόλμησε να πολεμήσει, νικημένος όχι από την Ιδέα της ζωής, την οποία δεν αισθάνθηκε ποτέ, αλλά από τον ίδιο τον εαυτό του» (Θεοτοκάς, 1988 [1929], 67).

497 Βλ. σχετικά: Κοτζιά, 2006, 76-77.

τη λογοτεχνία οι Έλληνες ρεαλιστές. [...] Το έργο τέχνης, ξεχείλισμα εσωτερικής ζωής, είναι το πιο ατομικιστικό φαινόμενο. Αλλά όσο βαθύτερα είναι ατομικιστικό τόσο βαθύτερα βυθίζεται μεσ' στη ζωή, τόσο περισσότερο πλησιάζει τον Άνθρωπο.

Τι συμβολή προσφέρει η ελληνική ηθογραφία στη μελέτη του Ανθρώπου; Τι συμβολή στην εξερεύνηση του μυστηρίου της ζωής; Τι συγκινήσεις προσφέρει στη ψυχή μας; Τίποτα, απολύτως τίποτα. (Θεοτοκάς, 1988 [1929], 43-44)

Ο Θεοτοκάς εδώ οπωσδήποτε δεν πρωτοτυπεί, καθώς επαναλαμβάνει την κυρίαρχη ήδη κατά την τελευταία δεκαετία του 19^{ου} αι. άποψη, πως ο “ρεαλισμός” της ελληνικής λαογραφικού προσανατολισμού ηθογραφίας αποδίδει απλοϊκά και μονοδιάστατα την πραγματικότητα και ως εκ τούτου αποτυγχάνει πλήρως να συλλάβει την πολυπλοκότητα της πραγματικής ζωής και των ανθρώπινων χαρακτήρων. Οι μπερζονικών καταβολών εκφράσεις όπως το «ξεχείλισμα εσωτερικής ζωής», που απαντώνται πολύ συχνά στο *Ελεύθερο Πνεύμα* στηρίζουν το αίτημα του Θεοτοκά για τη δημιουργία μιας πεζογραφίας που μέσω της ατομικής, υποκειμενικής οπτικής του δημιουργού, θα αποτυπώνει την πολυπλοκότητα της πραγματικότητας και του ανθρώπινου ψυχισμού, δηλαδή έναν κόσμο που, όπως έδειξαν οι αντιορθολογιστικές φιλοσοφικές θεωρίες ήδη στα τέλη του 19^{ου} αι., μεταβάλλεται διαρκώς και ως εκ τούτου δεν μπορεί πλέον να ερμηνευθεί αποκλειστικά μέσω της λογικής και της νόησης.

Βάσει των παραπάνω θα μπορούσαμε ωστόσο να οδηγηθούμε σε ένα συμπέρασμα ανάλογο με εκείνο που διατυπώνει η Ελισάβετ Κοτζιά και να θεωρήσουμε τα χαρακτηριστικά αυτά πράγματι «συμπωματικά», δηλαδή «ιδέες με τις οποίες οι διανοούμενοι [εν προκειμένω ο Θεοτοκάς και ο Τερζάκης] διασταυρώθηκαν, καθώς αποτέλεσαν συστατικό του κλίματος της εποχής» και ως εκ τούτου «βάρυναν μερικώς ή και πολύ λίγο στην κοσμοθεωρία τους». Σύμφωνα με την ίδια παρά τη συνεχή επίκληση του «δαίμονιου» υπήρξε έντονη «η αίσθηση της νοησιαρχίας στη σκέψη και τη λογοτεχνία του Θεοτοκά» (Κοτζιά, 2006, 152-155).

Με ποιο τρόπο όμως διαπλέκεται το εξελικτικό οργανικό πολιτισμικό μοντέλο που καθορίζει την νομοτελειακή σκέψη του Θεοτοκά με το νεότερο αίτημα ανανέωσης της πεζογραφίας, μέρος του οποίου αποτελεί και το “μουσικό αίτημα”; Στην αφετηρία της ερμηνευτικής μας προσέγγισης θα πρέπει να υπογραμμίσουμε το γνωστό γεγονός πως το *Ελεύθερο Πνεύμα* αποτελεί το απόσταγμα της ευρωπαϊκής εμπειρίας του Θεοτοκά σε Παρίσι και Λονδίνο, όπου βρέθηκε κατά τα έτη 1927-1930, όπως ακριβώς

και ο Ξεφλούδας, με τον οποίο, όπως διαπιστώσαμε ήδη, την εποχή εκείνη μοιραζόταν τις ίδιες ανησυχίες και φιλοδοξίες αναφορικά με το μέλλον της ελληνικής πεζογραφίας. Όπως σημειώθηκε και παραπάνω, στις επιστολές του Ξεφλούδα προς τον Θεοτοκά αναδεικνύεται κατ' αρχάς η κοινή αφετηρία στο αίτημα ανανέωσης του νεοελληνικού μυθιστορήματος, η οποία θα πρέπει να αναζητηθεί στους τελευταίους απόηχους του συμβολισμού και της “διαμάχης περί καθαρής ποίησης”, που ήταν ακόμα έντονοι στην πνευματική ατμόσφαιρα της γαλλικής πρωτεύουσας. Την ίδια εποχή, άλλωστε, είχε ήδη κυκλοφορήσει στο Παρίσι το *Les Faux-Monnayers* (1926), το πρώτο και τελευταίο μυθιστόρημα του André Gide, που εξέθρεψε η NRF, το φυτώριο της γαλλικής ανανεωμένης πεζογραφίας. Στις απαντήσεις, που αναζήτησαν οι Γάλλοι διανοούμενοι στη δική τους κρίση του μυθιστορήματος»,⁴⁹⁸ οι Ξεφλούδας και Θεοτοκάς πίστεψαν πως βρήκαν την πιθανή λύση στο πρόβλημα που συνιστούσε η μονοδιάστατη αποτύπωση της πραγματικότητας στην αντικαλλιτεχνική και απλοϊκή ελληνική ηθογραφία. Ο Ξεφλούδας σε επιστολή του προς τον Θεοτοκά (15.3.29) παραθέτει αυτούσιο το παρακάτω απόσπασμα από το προγραμματικό δοκίμιο «Le roman d'aventure» (1913) του Jacques Rivière:

«Πρέπει να το παραδεκτούμε: το μυθιστόρημα που περιμένουμε δεν θα έχει αυτή την ωραία σύνθεση, αυτή την αρμονική συνέχεια, αυτή την απλότητα της αφήγησης, που χαρακτήριζαν μέχρι τώρα τις αρετές τους γαλλικού μυθιστορήματος... Παράλληλα δεν αληθεύει το γεγονός ότι ένα μυθιστόρημα μπορεί ταυτοχρόνως να είναι μικρό και καλό. Για να είναι καλό πρέπει να είναι άφθονο γιατί είναι η αφθονία του που το πραγματοποιεί. Στο βιβλίο που ελπίζουμε... θα περιέχει μια πλειάδα ονομάτων που θα ζουν από μόνα τους τελικά και δεν θα έχουν παρά να παρουσιαστούν σε μας μόνο με τα ονόματά τους...». Αυτή είναι η καταγωγή των *Faux-Monnayers*. (Palaktoglou, 2003, 443)

Ομοίως ο Θεοτοκάς στη μοναδική σωζόμενη επιστολή του προς τον Ξεφλούδα περιγράφει τον τύπο του μυθιστορήματος που οραματίζεται παραφράζοντας και εκείνος τον ορισμό του Rivière. Όπως σημειώνει ο ίδιος ο Θεοτοκάς, που τοποθέτησε αργότερα την επιστολή στην αρχή της έκδοσης του *Ημερολογίου της Αργώς και του Δαιμονίου*, «το γράμμα αφορά την πρώτη σύλληψη ενός μυθιστορήματος που έμελλε να αποκρυσταλλωθεί στην *Αργώ*»:

498 Βλ την διδακτορική διατριβή της Maaike Koffeman (Koffeman, 2003). Ειδικά για τον όρο «κρίση του μυθιστορήματος» βλ. τις σελίδες 172-184.

Το ζήτημα της σύνθεσης με απασχόλησε πολύ. Σήμερα είμαι πεπεισμένος ότι η ζωή δε χωρεί σε σχήματα. Το μυθιστόρημα που φαντάζομαι δεν μπορεί να είναι «λογικό». Πρώτα-πρώτα δεν αποδειχνει τίποτα. Δεν έχει καμιά καλή πρόθεση. Ιδίως αυτό. “C’est avec les bons sentiments que l’on fait la mauvaise littérature (Gide). Δεν μπορεί να χωρέσει σ’ ένα σύστημα κανόνων. [...] Όσο για την τεχνική, για τη σύνθεση κάθε υποταγή της ζωής σ’ ένα «harmonieux enchainement» είναι κατά τη γνώμη μου νοθεία. Η ζωή δεν είναι αρμονική. Είναι απροσδόκητη, ασυνάρτητη, αντιφατική. Η τέχνη που έχει σκοπό να εκφράσει το βαθύτερο νόημα της ζωής οδηγεί στο απροσδόκητο, το ασυνάρτητο, το αντιφατικό της καθημερινής ζωής, στα άκρα, στις τελευταίες συνέπειές του, για να συλλάβει την ουσία. (Θεοτοκάς, 1989 [1939], 20-21)

Ο Rivière στο «Le roman d’aventure» υπέδειξε έμμεσα ως διακαλλιτεχνικό ανάλογο του «harmonieux enchainement» και του «composition rectiligne» –που στο παράδειγμα του Γάλλου κριτικού τόσο ο Ξεφλούδας όσο και ο Θεοτοκάς απορρίπτουν με αφετηρία το κοινό αίτημα της κατάλυσης των παραδοσιακών αφηγηματικών μορφών– τη βαγκνερική «ατέλειωτη μελωδία»: Ό,τι απορρίπτει ο Rivière μέσω της εγκατάλειψης της εντύπωσης της «ακολουθίας» και της μίας και μόνης «αρμονικής συνέχειας», που δίνει η βαγκνερική μελωδία, είναι η απουσία εναλλαγών και ποικιλίας.⁴⁹⁹ Ταυτόχρονα η βαγκνερική μελωδία, εφόσον αποτελείται από πολλές, διαφορετικές αλλά μεταξύ τους δυσδιάκριτες και συνεπώς μη αναγνωρίσιμες, επιμέρους μελωδίες, χαρακτηρίζεται από εκφραστική σύγχυση, στοιχείο που όπως είναι φυσικό δεν συνάδει με την ιδέα του “μοντέρνου κλασικισμού”. Υπό αυτό το πρίσμα μπορούμε να κατανοήσουμε τους λόγους που ο Rivière αντιπαραβάλλει στη βαγκνερική μελωδία το αισθητικό πρότυπο του Bach και της πολυφωνίας που προσφέρει η μορφή της φούγκας, η οποία θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς πως αποτελεί το διακαλλιτεχνικό ανάλογο του roman d’aventure:⁵⁰⁰ Πράγματι, η εναλλαγή των διαφορετικών θεμάτων και η αρμονική ποικιλία που χαρακτηρίζουν τη μουσική μορφή της φούγκας αντιστοιχούν σε ό,τι αποτέλεσε το πρόγραμμα του “roman d’aventure”: την πολυπλοκότητα της ζωής, τα αντιφατικά περιστατικά και τα διαφορετικά πρόσωπα που συνθέτουν την «απροσδόκητη, ασυνάρτητη και αντιφατική» ζωή. Αφετέρου –και είναι κυρίως αυτό

499 Βλ. Rivière, 1960 [1913], 106.

500 Rivière, 1960 [1913], 105. Όπως έχει πολύ ορθά υπογραμμίσει ο Kohler, η επιρροή της θεωρίας του Rivière είναι προπάντων εμφανής στην διαμόρφωση των μουσικών αντιλήψεων του Γ. Σεφέρη, όπως αυτές παρουσιάζονται στον δεύτερο τόμο του Ημερολογίου του (Kohler, 1985).

που ενδιαφέρει εδώ – η φούγκα του Bach αποτελεί παράδειγμα διαυγούς και σαφούς έκφρασης και παραπέμπει στη μέθοδο που κατά τον Rivière θα πρέπει να ακολουθεί ο μυθιστοριογράφος: την εφαρμογή της καρτεσιανής λογικής, σύμφωνα με την οποία οι ιδέες μετατρέπονται σε πράξεις, όταν αποκρυσταλλωθούν και αγγίζουν μια κατάσταση τέλει διαύγειας και σαφήνειας.⁵⁰¹ Αυτή η αλλαγή “διάθεσης” εκφράζεται ρητά από τον Rivière ως αποδέσμευση από τη συμβολιστική αισθητική που, αντίθετα, επιζητούσε την απομάκρυνση από το παρόν, την άρνηση της καθημερινότητας και την καταφυγή στον ιδεαλισμό.⁵⁰² Η σύγχρονη κριτική δεν παρέλειψε βεβαίως να σημειώσει την έκδηλη αντίφαση που χαρακτηρίζει τους θεωρητικούς στοχασμούς του Rivière. Όπως χαρακτηριστικά παρατηρεί η Koffeman μελετώντας την “κλασικιστική” τάση της ομάδας της NRF, η τελευταία «ταλαντεύεται μεταξύ δύο αντιθετικών αισθητικών αρχών: την αναζήτηση της μορφικής τελειότητας και την επιθυμία της άνευ όρων παράδοσης στην περιπέτεια της δημιουργίας» (Koffeman, 2003, 204).⁵⁰³ Στο “παράδοξο” αυτό εντοπίζεται όμως και η ουσία της ιδέας του “classicisme moderne”, που καθόρισε την αισθητική κατεύθυνση του σημαντικού γαλλικού εντύπου: Η ομάδα της NRF συνδυάζει την κληρονομιά του συμβολισμού υποστηρίζοντας σθεναρά το αίτημα αυτονομίας της τέχνης και του δημιουργού με τη διεκδίκηση της αναβίωσης της γαλλικής κλασικιστικής παράδοσης και της διάσωσης της από εθνικιστικούς πολιτικούς σφετερισμούς, όπως η κίνηση του Maurras.⁵⁰⁴

Η παραπάνω προβληματική τίθεται στο επίκεντρο των *Les Faux-Monnayeurs*. Ολόκληρο το μυθιστόρημα του Gide αποτελεί ένα στοχαστικό σχόλιο πάνω στο καιριο πρόβλημα με το οποίο, κατά τον Γάλλο συγγραφέα, έρχεται αντιμέτωπος ο μυθιστοριογράφος: τη διαρκή αντιπαράθεση ανάμεσα στην ανάγκη αποτύπωσης της πολυπλοκότητας της ζωής και την εμμονή του καλλιτέχνη με τη μορφική τελειότητα.⁵⁰⁵ Η ουσία του μυθιστορημάτων του Gide εντοπίζεται στο βασικό μέλημα του Γάλλου συγγραφέα που είναι η αναζήτηση της «καθαρότητας» του μυθιστορημάτων στο πρότυπο των Γάλλων δραματουργών του 17^{ου} αι. Στο *Journal des Les Faux-Monnayeurs* απαντάται το ακόλουθο διαφωτιστικό απόσπασμα:

501 Rivière, 1960 [1913], 106.

502 Υπό αυτό το πρίσμα θα μπορούσαμε να ερμηνεύσουμε και την απόρριψη της βαγνερικής μουσικής από τον Γάλλο κριτικό, η οποία, όπως ήδη γνωρίζουμε αποτέλεσε το κυρίαρχο διακαλλιτεχνικό ανάλογο της συμβολιστικής ποίησης.

503 Πρβ. Rivière, 1960 [1913], 105.

504 Koffeman, 2003, 165.

505 Bouraoui, 1971, και Sistig, 1994.

Να καθαρίσω το μυθιστόρημα από κάθε στοιχείο, που δεν ανήκει ειδικά στο μυθιστόρημα. Δε βγαίνει τίποτα καλό με το ανακάτωμα. Πάντα ένιωθα φρίκη, μπροστά σ' αυτό που αποκαλούν «η σύνθεση των τεχνών», και που έπρεπε, σύμφωνα με τον Βάγκνερ, να πραγματοποιηθεί στο θέατρο. Κι αυτό μ' έκαμε να νιώθω φρίκη και για το θέατρο και για τον Βάγκνερ. [...] Η τραγωδία κ' η κωμωδία κατά τον 17^ο αιώνα, έφτασαν σε μεγάλη καθαρότητα (η «καθαρότητα» στην Τέχνη όπως και παντού είναι ό,τι ενδιαφέρει) – κι όλα περίπου τα είδη, άλλωστε [...]. Η λυρική ποίηση, καθαρά λυρική – και το μυθιστόρημα καθόλου λοιπόν; [...] Νομίζω πως όλ' αυτά πρέπει να τα βάλω στο στόμα του Εδουάρδου, – πράγμα που θα μου επέτρεπε να προσθέσω πως δε συμφωνώ μαζί του σ' όλα τα σημεία, όσο δικαιολογημένες κι αν είναι οι παρατηρήσεις του [...] Το καθαρό αυτό μυθιστόρημα, άλλωστε, δε θα καταφέρει να το γράψει ποτέ. (Gide, 1977, 367)

Ακολούθως είναι σημαντικό να τονίσουμε πως τη διακαλλιτεχνική αναλογία με τη φούγκα του Bach συναντάμε και στο *Les Faux-Monnayeurs* και συγκεκριμένα στον μετααφηγηματικό σχολιασμό του κεντρικού ήρωα και εκκολαπτόμενου μυθιστοριογράφου Édouard πάνω στον νέο τύπο μυθιστορήματος που ο τελευταίος επιθυμεί να συνθέσει.⁵⁰⁶ Αυτός ο νέος τύπος μυθιστορήματος, που αποκαλείται «καθαρό μυθιστόρημα» (*roman pur*) θα αποτελούσε ουσιαστικά μεταφορά στο είδος της πεζογραφίας της ιδέας που αντιπροσώπευε η *Kunst der Fuge* του Bach. Το «καθαρό μυθιστόρημα» θα ήταν εκείνο που, όπως και η μουσική, θα εξάλειφε ό,τι ήταν εξωτερικό και ξένο προς το ίδιο αποτελώντας εξολοκλήρου μια καθαρή εξύμνηση της ίδιας της μορφής του, παρουσιάζοντας «ιδέες και όχι πρόσωπα» και τείνοντας έτσι προς την μαθηματική αφαίρεση. Ακολούθως αυτή η “λογοτεχνική φούγκα” αποτελεί για τον ήρωα-μυθιστοριογράφο του Gide ένα ιδεατό – και συνεπώς ανέφικτο – όριο, που αποτυπώνεται στο γεγονός πως το «καθαρό μυθιστόρημα» του Édouard τελικά δεν γράφεται ποτέ. Ο Gide ωστόσο, που αντιθέτως κατόρθωσε να ολοκληρώσει το δικό του μυθιστόρημά, στόχευε λιγότερο στην πραγμάτωση του «καθαρού μυθιστορήματος» απ' ό,τι ο

506 «– Αυτό που θα ήθελα να κάνω, καταλάβετε με, είναι κάτι που θα ήταν σαν την Τέχνη της φούγκας. Και δε βλέπω για ποιο λόγο αυτό που ήταν δυνατό για τη μουσική, θα ήταν αδύνατο για τη λογοτεχνία. Η Σοφρονίσκα αποκρίθηκε σ' αυτό, πως η μουσική είναι μια μαθηματική τέχνη και πως, επί πλέον, με το να μη λογαριάζη εξαιρετικά τίποτα άλλο από το αριθμητικό σημείο και με το να εξορίζει το πάθος και την ανθρωπιά, ο Μπαχ είχε επιτύχει να δημιουργήσει το αφηρημένο αριστούργημα της πλήξης, ένα είδος αστρονομικού ναού, που δεν μπορούσαν να διεισδύσουν παρά σπάνιοι μυημένοι. Ο Εδουάρδος διαμαρτυρήθηκε αμέσως πως έβρισκε αξιοθαύμαστο αυτόν τον ναό, πως έβλεπε σ' αυτόν την τελείωση και την κορύφωση όλης της σταδιοδρομίας του Μπαχ» (Gide, 1977, 170).

ήρωάς του και περισσότερο στον στοχασμό πάνω στις δυνατότητες “εξαγνισμού” του είδους.⁵⁰⁷

Η ζωή μας παρουσιάζει, από παντού, ένα πλήθος δολώματα, από δράματα, μα είναι σπάνιο, τα δράματα αυτά να συνεχιστούν και να σχεδιαστούν, όπως συνηθίζει να τα υφαίνει ένας μυθιστοριογράφος. Και σ’ αυτό, ακριβώς, το σημείο βρίσκεται η εντύπωση που θά ’θελα να δώσω σ’ αυτό το βιβλίο, κι αυτό που θα έκανα να πη ο Εδουάρδος. (Gide, 1977, 379)

Η διαδικασία “εξαγνισμού” του μυθιστορήματος, ακόμα και αν δεν ολοκληρώνεται ποτέ, στηρίζεται στην αναγκαστική αποβολή των στοιχείων εκείνων που χαρακτηρίζαν παραδοσιακά το ρεαλιστικό μυθιστόρημα, δηλαδή των άσκοπων λεπτομερειών και περιγραφών, που περιόριζαν τη φαντασία του αναγνώστη, της γραμμικής εξέλιξης της πλοκής και της αναλυτικής σκιαγράφησης των χαρακτήρων. Η βούληση του Gide, όπως διατυπώνεται στο παραπάνω απόσπασμα από το *Journal des Les Faux-Monnayeurs*, βασίζεται στην ανάγκη που δημιούργησε η ψευδής συνοχή του κλασικού ρεαλιστικού μυθιστορήματος, αφού αυτή δεν ανταποκρίνεται στην πολυπλοκότητα και την αντιφατικότητα της πραγματικής ζωής. Η καταφυγή στις μουσικές μεταφορές είναι και πάλι καίριας σημασίας:

- Έχετε προσέξει πως όλη η προσπάθεια της σύγχρονης μουσικής είναι να κάνει υποφερτά, ευχάριστα μάλιστα, ωρισμένα ακκόρντα που πριν τα θεωρούσαμε κακόφωνα; [...]
- Δεν πιστεύω να ισχυρίζεστε, ωστόσο, πως η μουσική πρέπει να περιοριστεί στην γαλήνη μόνο! Σε μια τέτοια περίπτωση, θ’ ακούσε ένα μόνο ακκόρντο: ένα τέλειο, συνεχές ακκόρντο. [...]
- Ένα τέλειο συνεχές ακκόρντο... Ναι αυτό είναι: ένα τέλειο συνεχές ακκόρντο... Μα ολόκληρο το σύμπαν μας είναι παραδομένο στην δυσαρμονία, πρόσθεσε λυπημένα. (Gide, 1977, 148, Η έμφαση δική μου)

Το αντίθετο του «ενός τέλειου ακκόρντο», από τεχνική άποψη, δεν είναι ωστόσο τόσο η δυσαρμονία όσο η πολυφωνία. Αναδεικνύεται, έτσι, μέσω των παραπάνω μουσικών μεταφορών μια ακόμη όψη της φούγκας, τεχνική αυτή τη φορά, αυτή της πολυφωνικής μορφής. Η πολύ προσεκτικά σχεδιασμένη πολυφωνική μορφή των *Les Faux-Monna-*

507 Βλ. Bouraoui, 1971, 34-35.

yeurs εξυπηρετεί τη διάθεση της οριστικής απομάκρυνσης από τη συμβατική παρουσίαση της πραγματικότητας που χαρακτήρισε το ρεαλιστικό μυθιστόρημα. Η πολυφωνία που χαρακτηρίζει τη μουσική φόρμα της φούγκας αποτελεί επομένως για τον Gide το ιδανικό μέσο προκειμένου να αποδώσει την πολυπλοκότητα της ζωής σε ανάλογη αφηγηματική μορφή και ακολούθως να καταδείξει τη γενική ισχύ των δυαδικών αντιθέσεων που, κατά τον ίδιο, συνθέτουν την ζωή.⁵⁰⁸ Υπό αυτήν την έννοια η πολυφωνία αντιστοιχεί στην έννοια-κλειδί για την κατανόηση της αισθητικής του Gide, αυτήν της “διαθεσιμότητας” (disponibilité)⁵⁰⁹ και ακολούθως τίθεται στον αντίποδα του ενός «συνεχούς, τέλειου ακκόρντου» (accord parfait continu) ή και της «αρμονικής αλληλουχίας» (harmonieux enchaînement) που είχε ήδη απορρίψει μια δεκαετία πριν ο Rivière. Στο σημείο αυτό οφείλουμε να υπογραμμίσουμε και μια ακόμη όψη της καίριας έννοιας της “διαθεσιμότητας”. Η ιδέα ότι κάποιος οφείλει να είναι συνεχώς διαθέσιμος απέναντι σε όλες τις πιθανότητες και τις προκλήσεις που του παρουσιάζει η ζωή βρίσκεται σε πλήρη αρμονία με το πνεύμα της εποχής, όπου δεσπόζει η μπερξονική σκέψη, αλλά και με την ίδια τη φιλοσοφία του Bergson. Το κοινό έδαφος εντοπίζεται βεβαίως στην απόρριψη της μηχανιστικής αντίληψης του κόσμου, που εξωθεί τον άνθρωπο σε σκέψεις και πράξεις *a priori* καθορισμένες σύμφωνα με ηθικούς, κοινωνικούς και αισθητικούς κανόνες. Αυτήν την πνευματική συνάφεια δεν παρέλειψε να σημειώσει και ο ίδιος ο Gide, που ήρθε για πρώτη φορά σε επαφή με την μπερξονική φιλοσοφία ήδη το 1908. Η σημαντικότερη μαρτυρία απαντά ωστόσο το 1925, όταν ο Γάλλος συγγραφέας αυτοχαρακτηρίστηκε στο Ημερολόγιό του «bergsonien sans le savoir» σημειώνοντας –όχι χωρίς πικρόχολη διάθεση– πως «ο Bergson μίλησε για όλα εκείνα που και εγώ, ούτως ή άλλως, σκεφτόμουν».⁵¹⁰ Με τον τρόπο αυτό θέλησε να αμφισβητήσει την καινοτομία της σκέψης του φιλοσόφου και να υπογραμμίσει την συμπίευσή απλώς του τελευταίου με τις πνευματικές τάσεις της εποχής.⁵¹¹

Το *Les Faux-Monnayeurs* είναι γνωστό πως αποτέλεσε ένα ισχυρό πρότυπο για τους Έλληνες πεζογράφους, που στις αρχές τις δεκαετίας του '30 θέλησαν να ανανεώσουν –αν όχι να δημιουργήσουν εκ νέου– το νεοελληνικό μυθιστόρημα. Η Αλεξάνδρα Σαμουήλ στη μελέτη της *Ο βυθός του καθρέφτη*, μένοντας επικεντρωμένη στον ημερολογιακό χαρακτήρα του μυθιστορήματος του Gide και την πρόσληψή του στην Ελλάδα, δεν θίγει το ζήτημα της σχέσης του “καθαρού μυθιστορήματος”, που ευαγγελιζόταν ο

508 Sistig, 1994, 138.

509 Για την σημασία της έννοιας της «διαθεσιμότητας» στην θεωρία του Gide βλ. κύριως το ποιητικό πεζογράφημα *Les Nourritures terrestres* (1897).

510 Παρατίθεται στο Atkinson, 1969, 328.

511 Atkinson, 1969, 329.

Γάλλος συγγραφέας, με το αίτημα της δημιουργίας ενός “μοντέρνου κλασικισμού” και με την ενδεχόμενη επιρροή που αυτό άσκησε στη δημιουργία ενός ανάλογου ελληνικού αιτήματος. Στη συνέχεια θα επιχειρήσουμε να φωτίσουμε την ενδεχόμενη σχέση του ελληνικού αιτήματος δημιουργίας ενός “μοντέρνου κλασικισμού” με το αίτημα ανανέωσης της νεοελληνικής πεζογραφίας μέσω της κριτικής υποδοχής από τον Θεοτοκά του δεύτερου πόλου του ζητήματος της διαμάχης για την “καθαρή ποίηση”, που συνιστά η μουσική ποιητική του πνευματικού συνοδοιπόρου του Gide, Paul Valéry.⁵¹²

Το γεγονός ότι ο Θεοτοκάς στην έκδοση των *Ημερολογίων της Αργώς* προτάσσει την επιστολή προς τον Ξεφλούδα, που περιέχει την παράφραση του ορισμού του Rivière, λειτουργεί ως αφετηρία για την ερμηνευτική προσέγγιση του ρόλου του Θεοτοκά στο αίτημα ανανέωσης του νεοελληνικού μυθιστορήματος. Σε αυτήν την κατεύθυνση τα *Ημερολόγια της Αργώς και του Δαιμονίου*, προσφέροντας μια «παραδειγματική κατάθεση στοχαστικών αυτοπαρατηρήσεων επάνω στη δημιουργική διαδικασία» σύμφωνα με τον Σαββίδη (Θεοτοκάς, 1989 [1939], 152), αποτελούν χρήσιμη πηγή για τη διερεύνηση μιας σημαντικής πτυχής του ανανεωτικού “μουσικού αιτήματος” της νεοελληνικής πεζογραφίας της περιόδου. Βάσει των παραπάνω είναι διαφωτιστικά τα παρακάτω αποσπάσματα από την αλληλογραφία του Θεοτοκά με τον Σεφέρη και τα *Ημερολόγια της Αργώς* αντίστοιχα:

Σημείωσε πως εγώ, από την αρχή αυτής της προσπάθειας, αισθάνομαι συνεχώς αναλογίες μουσικές. Κανείς δεν το κατάλαβε αυτό. Κάθε κεφάλαιο πηγάζει από μια διαίσθηση μουσική. Είναι σα μια μικρή συμφωνία, που οι νότες της είναι οι εικόνες και τα γεγονότα. Όλα μαζί αποτελούνε τη μεγάλη συμφωνία, που δεν μπορείς να καταλάβεις το ρυθμό της αν δεν κλείσει ο κύκλος.[...] (Θεοτοκάς/Σεφέρης, 1981, 124)

Τυπικό παράδειγμα μουσικής συμφωνίας στο πρώτο μέρος είναι το κεφάλαιο Σπίτι (ισορροπία των μοτίβων, ρυθμική εναλλαγή των ψυχικών καταστάσεων). Μου φαίνεται περίεργο σαν έρχονται και μου λένε πως η σεξουαλική σκηνή του Λίνου και της Ανθούλας δεν ταιριάζει εκεί που την έχω τοποθετήσει, ανάμεσα στις νυχτερινές αγωνίες του Αλέξη και στην ξαφνική ψυχική ανάταση του γέρου καθηγητή [...] Δεν αισθάνονται τη μουσική αναγκαιότητα. (Θεοτοκάς, 1989 [1939], 47)

Αν θεωρήσουμε τις «μουσικές αναλογίες» που επιχειρεί να υπογραμμίσει ο Θεοτοκάς

512 Πρβ. Δημητρακάκης, 2012.

στην *Αργώ* ως αποτέλεσμα της επιρροής του προτύπου του Gide, είναι προφανές πως ο Έλληνας πεζογράφος έχει κατά νου μια εντελώς διαφορετική λειτουργία της μουσικής από τον Édouard που κατέφυγε στο παράδειγμα του Bach, για να περιγράψει το “καθαρό μυθιστόρημα”. Μια τέτοια υπόθεση θα μας οδηγούσε επομένως στο βέβαιο συμπέρασμα πως ο Θεοτοκάς σε καμία περίπτωση δεν φαίνεται να έχει υπόψη την τάση προς τη μαθηματική αφαίρεση που αντιπροσωπεύει το (απραγματοποίητο) ιδεώδες του “καθαρού μυθιστορήματος” και που, όπως σημειώσαμε ήδη, θα έβρισκε τη διακαλλιτεχνική αναλογία του στην *Kunst der Fuge* του Bach. Περισσότερο πιθανό είναι να έχει υπόψη του την πολυφωνική μορφή του *Les Faux-Monnayeurs*, όταν χρησιμοποιεί τη φράση «μουσική αναγκαιότητα», για να περιγράψει την εναλλαγή των εικόνων, των καταστάσεων και των προσώπων στο μυθιστόρημά του («ισορροπία των μοτίβων, ρυθμική εναλλαγή των ψυχικών καταστάσεων»).

Οι αντιστάσεις που συνάντησε αυτή η δήλωση διακαλλιτεχνικής πρόθεσης του Θεοτοκά στους κόλπους της νεοελληνικής κριτικής ήταν πάντως έντονες. Η πιο χαρακτηριστική αποτυπώνεται ευδιάκριτα στην απολύτως ειρωνική απόφαση του Ξενόπουλου πως όσον αφορά την *Αργώ* «πάντως τη μουσικότητά της δεν θα την ιδεί άνθρωπος στον αιώνα» (Ξενόπουλος, 1989 [1939], 121). Ο Ξενόπουλος, αν και είναι βέβαια μάλλον απίθανο να είχε υπόψη του τη μουσική τεχνική της αντίστιξης που μάλλον εννοεί στο παραπάνω απόσπασμα ο Θεοτοκάς, πάντως δεν αγανακτεί εντελώς αδικώς. Τη σύγχυση δημιούργησε και εξέθρεψε άλλωστε ο ίδιος ο νεαρός συγγραφέας, ο οποίος προκειμένου να περιγράψει ό,τι αποκαλεί «μουσική σύλληψη» του μυθιστορηματός του, είχε επιστρατεύσει αρχικά την μπωντλερική θεωρία των αναλογικών σχέσεων και την ιδέα της συναισθησίας παραθέτοντας στο *Ημερολόγιό* τους γνωστούς στίχους από το «Correspondances»:

Δεν έχω καμιά μουσική μόρφωση, δεν ασχολήθηκα ποτέ σοβαρά με τη μουσική και, όταν βρίσκουμαι ανάμεσα σε ανθρώπους που μιλούν γι' αυτήν, προτιμώ να σωπαίνω. Ωστόσο οι εμπνεύσεις μου της *Αργώ*ς είναι, τις περισσότερες φορές, μουσικές εμπνεύσεις. Οι ίδιες αυτές εμπνεύσεις πολύ συχνά μου φαίνονται ότι θα ταίριαζαν και σε άλλες τέχνες, κυρίως στη ζωγραφική και την αρχιτεκτονική, που είναι ασφαλώς δύο τέχνες με τις οποίες αισθάνομαι πολύ περισσότερη συγγένεια παρά με τη μουσική. Ωστόσο η πρώτη κρούση των εμπνεύσεών μου είναι συνήθως μουσική. Αυτό στην αρχή μου φάνηκε λιγάκι περίεργο, ύστερα το βασάνισα και θέλησα να το εξηγήσω και βρήκα το εξής: ότι σ' ένα τέτοιο

μυθιστόρημα παίζει πρώτα ρόλο το στοιχείο της ροής του καιρού που είναι ένα στοιχείο κατ' εξοχήν μουσικό. (Μου έρχεται στο μυαλό ο περφόρμανς στίχος: *Les parfums, les couleurs et les sons se respondent*. Θα ήθελα να προσθέσω: *Les arts se respondent*). [...] Σχεδόν κάθε κεφάλαιο της Αργώς μου έρχεται αρχικά σα μια μικρή συμφωνία, που οι νότες της είναι οι εικόνες, τα γεγονότα, οι ψυχικές διαθέσεις των προσώπων. Μου έρχεται έτσι μονομιάς και αυτότελο. Κατόπι προσαρμόζεται μοναχό του στον κύκλο της μεγάλης συμφωνίας του συνόλου. Η μεγάλη συμφωνία θα γίνει εντελώς αντιληπτή από τους τρίτους όταν κλείσει ο κύκλος της. (Θεοτοκάς, 1989, 45-48)

Αν σε αυτήν την αναφορά στη συναισθησία, την οποία ο Θεοτοκάς συνδέει με την υπερξονική αντίληψη της “μουσικής” ροής του χρόνου, προσθέσουμε την τεχνική της αντίστιξης, την οποία επίσης επικαλέστηκε εμμέσως ο νεαρός συγγραφέας, οδηγούμαστε στο συμπέρασμα πως, αν μη τι άλλο, η “μουσική” σύλληψη της Αργώς ήταν μια ιδέα μάλλον συγκεχυμένη στη σκέψη του Θεοτοκά. Σχετικά είναι διαφωτιστική η διπλωματική και ταυτόχρονα πολύ εύστοχη απάντηση του Σεφέρη στην τρόπον τινά δυσαρέσκεια που εξέφρασε ο Θεοτοκάς,⁵¹³ όταν ο ποιητής σε προηγούμενη επιστολή του είχε επισημάνει την «θέληση σχεδίου ή ιχνογραφίας» και τις «ζωγραφικές αναλογίες» στην Αργώ:

Όσο για μουσική, έχεις δίκιο, αφού έπειτα από ένα τεχνικό σημείο η αρμονία, το στοιχείο αρμονία, είναι κοινό σ' όλες τις τέχνες. [...] Αλλά μπορεί να 'χεις άδικο, αν ξεχωρίσουμε τα πράγματα, και εδώ θά' πρεπε να γράψω πολλά που δεν μπορώ τώρα. [...] Στο τελευταίο βιαστικό μου γράμμα σου έγραφα τη φράση «θέληση σχεδίου», νομίζω θα μπορούσα να πω «θέληση σύνθεσης», και τώρα που το σκέπτομαι ξανά, προτιμώ την πρώτη έκφραση. (Σεφέρης/Θεοτοκάς, 1981, 126)

Πίσω από την παραπάνω απάντηση του Σεφέρη ίσως πρέπει να εντοπίσουμε και τη δική του δυσπιστία σχετικά με τις δυνατότητες μετάδοσης της συγκίνησης που προσφέρει το μυθιστόρημα ή η πεζογραφία εν γένει, την οποία στο μοναδικό ολοκληρωμένο μυθιστόρημά του ο ποιητής, απηχώντας τη βαλερική αισθητική αντίληψη, είχε

513 «Βρίσκεις, λες, στην Αργώ αναλογίες ζωγραφικές. Δεν το σκέφτηκα ως τώρα, μα θα το σκεφτώ. Σημείωσε πως εγώ, από την αρχή αυτής της προσπάθειας, αισθάνομαι συνεχώς αναλογίες μουσικές. Κανείς δεν το κατάλαβε αυτό» (Σεφέρης/Θεοτοκάς, 1981, 124).

εμμέσως απορρίψει ως ακατάλληλη μορφή καλλιτεχνικής έκφρασης.⁵¹⁴ Η εύστοχη φράση του Σεφέρη, πάντως, πως «από ένα τεχνικό σημείο [...] το στοιχείο αρμονία, είναι κοινό σ' όλες τις τέχνες», μας ωθεί όχι στην επιβεβαίωση αλλά, αντίθετα, στην αμφισβήτηση της βαρύτητας του “μουσικού αιτήματος” του Θεοτοκά και συνεπώς και της υποτιθέμενης “μουσικής δομής” της *Αργώς*. Το “μουσικό αίτημα”, που εν πρώτοις φαίνεται να εκφράζει ο Θεοτοκάς μέσω της διακαλλιτεχνικής περιγραφής της δομής της *Αργώς*, θεωρούμε πως δεν απηχεί τίποτε άλλο παρά το κοινό αίτημα της εποχής για την υπέρβαση της μονοδιάστατης αντίληψης της πραγματικότητας, που χαρακτηρίζει την “αντικαλλιτεχνική” ηθογραφία, μέσω της παράθεσης διαφόρων καταστάσεων και περιστατικών, όπου πρωταγωνιστεί ένα πλήθος χαρακτήρων. Στο σημείο αυτό οφείλουμε να υπογραμμίσουμε και μια ακόμα σημαντική παράμετρο, που αποσαφηνίζει τη σχέση του Θεοτοκά με το πρότυπο του Gide ως προς τη διακαλλιτεχνική όψη των δύο μυθιστορημάτων. Σε αντίθεση με τον Έλληνα διανοούμενο που ομολογεί πως δεν έχει «καμιά μουσική μόρφωση», ο Γάλλος συγγραφέας υπήρξε πολύ καλά καταρτισμένος όσον αφορά την μουσική θεωρία και πράξη, λάτρης του Bach και άριστος γνώστης της *Kunst der Fuge*, την οποία μάλιστα μελετούσε ευλαβικά κατά την διάρκεια της συγγραφής του *Les Faux-Monnayeurs*.⁵¹⁵ Το γεγονός πως ο Θεοτοκάς δεν ήταν ειδικά και συνειδητά προσανατολισμένος προς το μουσικό κοντραπούντο και την κατά Gide περίπλοκη λειτουργία του στο μυθιστόρημα, όταν έκανε λόγο για την «ισορροπία των μοτίβων» και τη «ρυθμική εναλλαγή των ψυχικών καταστάσεων», το επιβεβαιώνει κυρίως η υποχώρησή του ως προς την υπεράσπιση της “μουσικής” δομής του μυθιστορηματός του προς το τέλος της δεκαετίας. Το 1939 αντικατέστησε έτσι τη «μουσική έμπνευση» με το αυστηρό πρότυπο του «δωρικού μυθιστορήματος» γεγονός που επιβεβαιώνει την υπόθεση πως ό,τι εξαρχής επιθυμούσε να εκφράσει μέσω της χρήσης της μουσικής ορολογίας ήταν ό,τι αργότερα αποκρυσταλλώθηκε στο ιδεώδες ενός μυθιστορηματός «σε μια μορφή που ήταν εξωτερικά πολύ ισορροπημένη». Όταν λοιπόν η ποιητολογική του

514 Πρβ. από το ακόλουθο χαρακτηριστικό απόσπασμα από το μυθιστόρημα *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη*:

« – Το δοκίμασα, αλλά νομίζω πως δεν ξέρω να διηγηθώ. Ακόμη χειρότερο, δεν μπορώ να περιγράψω. Έχω πάντα την εντύπωση πως, όταν ονομάσεις κάτι, του φτάνει για να υπάρξει. Τι είναι, θα το δείξει μόνο του με τα καμώματά του. Γι' αυτό, υποθέτω, όταν επιχειρήσω μια περιγραφή, μου φαίνεται πως οι λέξεις χάνουν το βάρος τους, διαλύονται στην άκρη της πέννας. Και πώς να γεμίσεις ένα βιβλίο χωρίς περιγραφές;

Η κυρία ξαφνίζονταν ή ανυπομονούσε:

- Μα, αν αυτό το κάτι δεν είναι άνθρωπος· είναι, ας πούμε, ένα τοπίο, ένα πράγμα, χωρίς καμώματα – που δεν πράττει, θα έλεγα καλύτερα – τότε πώς θα καταλάβουμε περι τίνος πρόκειται χωρίς περιγραφή;
- Μου φαίνεται πως ό,τι υπάρχει πράττει, είπε ο Στράτης. [...]
- Και βρίσκετε πως τα παιχνίδια των ποετάρων, αυτά έχουν βάρος;
- Είναι δύσκολη η τέχνη, είπε με απάθεια ο Στράτης, και πολλοί αποτυχαίνουν. Όμως δεν βρίσκω άλλο τρόπο να πω την συγκίνησή μου». (Σεφέρης, 1998, 7-8)

515 Sistig, 1994, 140.

αναζήτηση φάνηκε να φτάνει στο τέλος της, ο Θεοτοκάς υπογράμμισε πως έγραψε την *Αργώ* αισθανόμενος την ανάγκη να υποτάξει «την συγκεχυμένη εκείνη ύλη σε κάποια πλαστικότητα»:

Η *Αργώ* ήτανε βέβαια ένα πρώτο πείραμα, σχεδόν ασυνείδητο από την άποψη αυτή. (Το *Δαιμόνιο* δεν μπαίνει σ' αυτό το σχήμα). Τα κατοπινά σχέδιά μου που τείνουν προς τα εκεί είναι ασυγκρίτως πιο αυστηρά από την *Αργώ* – σύντομα, λιτά, σφιχτοδεμένα, με τελικό ιδανικό τους Αττικούς. Άλλωστε καταλαβαίνω καλά ότι όλες αυτές οι σκέψεις δεν είναι τίποτε άλλο παρά εκδηλώσεις της βαθιάς ανάγκης που αισθάνομαι να υποτάξω σε μια πλαστικότητα αυτό το άμορφο, άναρχο και τις περισσότερες φορές πρόστυχο πράγμα που ονομάζουμε «μυθιστόρημα». Γυρεύω να συλλάβω ένα ρυθμό (σκληρό έστω) που να αναγκάσει το είδος αυτό να στερεωθεί σ' ένα επίπεδο, να παύσει να καταρακιά συνεχώς μες στη λάσπη ή την κουφότητα. Αν δεν μπορέσει να στερεωθεί σε ένα επίπεδο που λέω, θα πρέπει ίσως να το πάρει κανείς απόφαση ότι είχανε κάποιο δίκιο οι άνθρωποι του 19^{ου} αιώνα που δίσταζαν τόσο πολύ να παραδεχτούν ότι το μυθιστόρημα ανήκει στον κόσμο του πνεύματος και της τέχνης. Εν εσχάτη ανάγκη θα έπρεπε ίσως να γίνει κάτι σαν χωριστό κίνημα, να ιδρυθεί ένα είδος παραπλήσιο, αλλά ανεξάρτητο, που να εκπληρώνει τις προϋποθέσεις που έχω στο νου μου. Το είδος αυτό ονειρεύτηκα κάποτε να το ονομάσω: δωρικό μυθιστόρημα. Το δωρικό μυθιστόρημα θα ήταν ένα βιβλίο κατ' αρχήν σύντομο και συνάμα σαφές, άμεσο, έντονο, με μια μορφή που να είναι στην πεζογραφία το αντίστοιχο του δωρικού ρυθμού. (Θεοτοκάς, 2005, Πρώτο Τετράδιο, 5.5.1939, 78-79)

Τόσο η χρήση μουσικών όρων από τον Θεοτοκά, προκειμένου να περιγράψει τη μορφή του μυθιστορηματός του όσο και η μετάβασή του από το “μουσικό αίτημα” στο ιδεώδες του «δωρικού μυθιστορηματος», απηχούν εξίσου κατά την κρίση μας τη διάθεση επίλυσης του προβλήματος που συνιστά την εποχή αυτή για τους νέους διανοούμενους το νεοελληνικό μυθιστόρημα ως μέρος της ευρύτερης «αναιμίας των ελληνικών πραγμάτων». Το αίτημα που προβάλει ο Θεοτοκάς τόσο μέσω των μουσικών διακαλλιτεχνικών αναφορών στον πρώιμο αισθητικό του λόγο όσο και του προτύπου του «δωρικού μυθιστορηματος» στο τέλος της δεκαετίας, μας οδηγούν στην ανάγκη συμπερίληψης στα αισθητικά πρότυπα του Έλληνα συγγραφέα και της διακαλλιτεχνικής αντίληψης που

διέπει το γαλλικό ιδεώδες του “μοντέρνου κλασικισμού”, όπως εκφράστηκε πρωτίστως από τους Gide και Valéry.

Στην νεκρολογία του για τον Paul Valéry ο Θεοτοκάς εξήρε τον Γάλλο ποιητή ως έναν «από τους τελευταίους εκείνους πνευματικούς ανθρώπους της αρχαίας Ελλάδας και της Ρώμης που συνέχιζαν στωικά τη μεγάλη παράδοση, απομονωμένοι μες στον κατακλυσμό των βαρβαρικών αιώνων». Ο Valéry αποτελεί σταθερά για τον Θεοτοκά έναν σύμμαχο στη διεκδίκηση του συγχρονισμού των ελληνικών γραμμάτων με την Ευρώπη και ταυτόχρονα στη διατήρηση της συνέχειας του ελληνικού πνεύματος:

Ο Βαλερύ είναι ο ποιητής που συγχώνευσε την εισφορά των συμβολιστών με την κλασική παράδοση της γαλλικής ποίησης, που συμφιλίωσε τρόπον τινά τον Μαλλαρμέ με τον Ρακίνα, εξωθώντας την επιδίωξη της ποιητικής τελειότητας στις έσχατες συνέπειές της [...] Αλλά θέλω προ πάντων να πω το θαυμασμό μου για τον Βαλερύ ως πεζογράφο. Από την άποψη της κλασικής τελειότητας και της γοητείας του ύφους, δεν έχει γραφεί στον καιρό μας πεζογραφία που να μπορεί να σταθεί δίπλα στη δική του. Είναι ασυναγώνιστος. Ολίγοι αρχαίοι Έλληνες πεζογράφοι και ολιγότεροι Γάλλοι των κλασικών αιώνων δίνουν μια τέτοια εντύπωση αρτιότητας της τέχνης του πεζού λόγου. Είναι η πεζογραφία η χαραγμένη σε αγέραστο μάρμαρο Πεντέλης, που πλάι της πολλά κοσμοζάκουστα έργα του πεζού λόγου μοιάζουν άξεστα, βάνουσα, πελώρια μνημεία απολίτιστων λαών, προορισμένα να γκρεμιστούν και να διαλυθούν σε σκόνη. (Θεοτοκάς, 2005 [1945], 299)

Ο Θεοτοκάς ήδη στις αρχές τις δεκαετίας του '30 αναζητούσε την ανανέωση του νεοελληνικού πνεύματος μέσω της δημιουργίας μιας πεζογραφίας, που θα αφομοιώνει την πολυπλοκότητα του σύγχρονου κόσμου και τις ανησυχίες του μοντέρνου ανθρώπου και ταυτόχρονα θα διέπεται από το πνεύμα των αρχαίων κλασικών. Υπό αυτήν την έννοια βρίσκεται σε απόλυτη αντιστοιχία με τα γαλλικά πρότυπά του. Ακολούθως στο αισθητικό του πρόγραμμα κυρίαρχο ρόλο παίζει η έννοια της «λιτότητας» που δανείζεται από τον Gide, και την οποία ερμηνεύει ως συνώνυμο ή ορθότερα προϋπόθεση της «διαύγειας του ύφους» θέτοντάς την στον αντίποδα της ασάφειας, την οποία καταδικάζει. Με τον τρόπο αυτό ο Θεοτοκάς επιχειρεί να εντάξει το βασικό υφολογικό και μορφολογικό χαρακτηριστικό που προέκρινε ο Gide στο δικό του ανανεωτικό πρόγραμμα, στο οποίο κυρίαρχο ρόλο παίζει ό,τι εν πρώτοις φαίνεται να ταυτίζεται με τη βαλερική ιδέα της «διαύγειας»:

Ο βαθύς συγγραφέας θα είναι καθαρός, όσο το δυνατό περισσότερο, στα βαθιά στρώματα. Νομίζω μάλιστα πως ακριβώς σ' αυτό διακρίνονται οι αληθινοί τεχνίτες της πέννας: στην ικανότητα να καθαρίζουν τις σελίδες τους από κάθε περιττό βάρος. Αναγκαστικά η διαύγεια προϋποθέτει τη λιτότητα τόσο της μορφής όσο και του περιεχομένου. Ο μεγάλος εκκαθαριστής της δημιουργίας, ο νους, όταν χωρεί καλά μέσα του ολόκληρο το αντικείμενό του, υποτάσσει τις παραγμένες και συγκεχυμένες ορμές του ενστίκτου. Οι ιδέες, ελευθερωμένες από τις ομίχλες της φαντασίας, γυμνές μες στο φως, πειθαρχούν σε μια αρμονία, σε μια τάξη του νου. Η συνείδηση επιβάλλεται στο χάος της πρώτης έμπνευσης. (Θεοτοκάς, 2005 [1931], 72)

Στα παραπάνω αποσπάσματα απηχείται η βασικότερη ίσως ιδέα της βαλερικής ποιητικής, την οποία ο Paul van Tieghem συνοψίζει ως εξής: «κύριος σκοπός της [ποίησης] είναι να αποτελέσει για τον ποιητή *άσκηση*. Η αξία της δεν βρίσκεται στο τελικό προϊόν – το ποίημα – αλλά στη γραφή του, στην εργασία που το δημιούργησε» (Tieghem, 1999, 15). Κατά τη διαδικασία αυτή, ό,τι βαρύνει περισσότερο, σύμφωνα με τη βαλερική αντίληψη, δεν είναι η έμπνευση, αλλά η μέριμνα του δημιουργού για την κατασκευή και την τεχνική τελειοποίηση, η ικανότητά του να επιβάλλεται στην αρχική κατάσταση της αδιαμόρφωτης εμπειρίας, που συνιστά η ποιητική κατάσταση, μέσω της διαρκούς πάλης με «εξαναγκασμούς» και κανόνες – μια διαδικασία που στηρίζεται στην αφαίρεση κάθε περιττού στοιχείου από το ποίημα, κάποτε ακόμα και αυτού του ίδιου του νοήματος – και έχει ως απώτερο σκοπό την αποκάλυψη της δομής του πνεύματος.

Παρά τις απολύτως εύστοχες και έγκαιρες επισημάνσεις του Παλαμά για τον Valéry με αφορμή το ζήτημα της «καθαρής ποίησης» στο άρθρο του «Μουσική και λογική στην ποίηση» το 1925⁵¹⁶ ο ελληνικός πνευματικός κόσμος ήρθε ουσιαστικά για πρώτη

516 Το άρθρο του Παλαμά «Μουσική και Λογική», που δημοσιεύεται σε συνέχειες στην εφημερίδα *Ελεύθερος Λόγος* τον Δεκέμβριο του 1925, αποτελεί ουσιαστικά μια εντελώς έγκαιρη σύνοψη του ζητήματος της «καθαρής ποίησης», όπως είχε διαμορφωθεί στα γαλλικά γράμματα μέχρι εκείνη την στιγμή, πριν δηλαδή ξεσπάσει η περίφημη διαμάχη που πυροδότησε η ανακοίνωση του αββά Bremond στη Γαλλική Ακαδημία στις 24 Οκτωβρίου του 1925, δηλαδή δύο μόλις μήνες πριν ο Παλαμάς δημοσιεύσει το πρώτο μέρος της σύντομης μελέτης του. Έχει επομένως σημασία να τονίσουμε εδώ πως ο Παλαμάς, όταν έγραψε και δημοσίευσε το σημαντικό αυτό άρθρο μόλις το 1925, θα μπορούσε να έχει υπόψη μόνο το επίμαχο κείμενο, που εκφώνησε ο αββάς Bremond στην Γαλλική Ακαδημία, καθώς και τον Πρόλογο του Valéry στη συλλογή ποιημάτων *Connaissance de la Déesse* (1920) του L. Fabre. Αυτό βεβαίως σημαίνει πως ουσιαστικά αγνοούσε την εποχή αυτή την κεντρική θέση του Valéry σχετικά με τη «μουσική ποίηση», την οποία ο Γάλλος ποιητής φρόντισε να διευκρινίσει δύο χρόνια αργότερα, το 1927, στο σύντομο κείμενό του με τίτλο *Poésie Pure. Notes pour une conférence*, προκειμένου να διαλύσει κάθε υπόνοια σύνδεσης του δικού του ορισμού της έννοιας της «καθαρής ποίησης» με τον θρησκευτικό μυστικισμό του αββά Bremond. Αν και ο Παλαμάς φαίνεται να καταλήγει στο ίδιο συμπέρασμα με τον Valéry

φορά σε επαφή με την παραπάνω βασική ιδέα, που διαποτίζει τη βαλερική σκέψη, το 1927 μέσω της μετάφρασης του *La Soirée avec M. Teste* από τον Σεφέρη.⁵¹⁷ Η γνωριμία του ελληνικού κοινού με την αισθητική σκέψη και την ποιητική θεωρία του Valéry θα εμπλουτιστεί σημαντικά πριν ακόμα το κλείσιμο της πρώτης μεσοπολεμικής δεκαετίας με τη μετάφραση δύο πολύ σημαντικών πεζών κειμένων του ποιητή: το 1929 δημοσιεύεται στο *Ελεύθερον Βήμα* ένα απόσπασμα από το *L'âme et la danse* σε μετάφραση Στ. Στεφάνου και τον επόμενο χρόνο παρουσιάζεται σε συνέχειες στη *Νέα Εστία* το δοκίμιο του Valéry *La création artistique* σε μετάφραση Μ. Τσιριμώκου. Στα παραπάνω θα πρέπει να προσθέσουμε και τη δημοσίευση και πάλι στη *Νέα Εστία* του δεύτερου πολύ σημαντικού διαλογικού κειμένου του Γάλλου ποιητή *Eupalinos* σε μετάφραση Έλλης Λαμπρίδη το 1935.⁵¹⁸

Η καίρια μετατόπιση στις διακαλλιτεχνικές αισθητικές αντιλήψεις που κομίζει ο Valéry γίνεται σαφέστερη στην ερμηνευτική προσέγγιση της βαγκνερικής μουσικής από τον Γάλλο ποιητή. Στο *La création artistique* ο Valéry απέδωσε στον Wagner μια «θεωρία της σύνθεσης», που στην πραγματικότητα συνδέεται με τη δική του ιδέα του «παγκόσμιου πνεύματος», όπως αποκρυσταλλώνεται στον κύκλο των δοκιμίων του για τον Leonardo da Vinci και τον κ. Τεστ, προβάλλοντάς την ως μοντέλο για την ποιητική του μέθοδο. Σε σχέση με αυτά είναι σημαντικό να σημειώσουμε εδώ πως με τη μετάφραση του *La création artistique* παρουσιάζεται στο ελληνικό κοινό μια εντελώς διαφορετική ερμηνεία της βαγκνερικής μουσικής από εκείνη που δέσποσε στο ελληνικό *fin de siècle*:

Ο Ριχάρδος Βάγνερ, γράφοντας, δεν ξέρω σε ποιόν, για τη σύνθεση του Τριστάνου, λέγει περίπου τα εξής: [...] «Συνέθεσα τον Τριστάνο ενώ ήμουν υπό την κυριαρχία ενός μεγάλου πάθους και ύστερα από πολλών μηνών θεωρητική σκέψη». Σκεφτείτε κύριοι, τον διπλό αυτόν όρο, ή καλύτερα τούτον τον όρο και αυτόν τον όρο, γιατί δεν μπορούμε να

πως η «καθαρή ποίηση» είναι κάτι το ανέφικτο, εφόσον η ποίηση είναι αδύνατον να απαλλαγεί από το διανοητικό στοιχείο, η ουσία της συλλογιστικής τους, είναι ριζικά διαφορετική. Η διαφορά έγκειται στην αξιολόγηση της παρουσίας του μουσικού στοιχείου στην ποίηση αλλά και της ίδιας της ιδέας της «καθαρής ποίησης». Ενώ ο Valéry, όπως και ο Παλαμάς, θεωρεί την «απόλυτη ποίηση» κάτι το ανέφικτο, θεωρεί ωστόσο ταυτόχρονα απολύτως απαραίτητη τη διαρκή αντιπαράθεση του ποιητή με το απόλυτο, τη μουσική. Ο Παλαμάς, αντίθετα, πιστεύει πως η ύπαρξη του διανοητικού στοιχείου στην ποίηση πρέπει πάση θυσία να διαφυλαχθεί, καθώς είναι εκείνο ακριβώς που της εξασφαλίζει την υπεροχή της, εκείνο που «την κράτησε πάντα στο ύψος που στέκεται. Όποιος το στοιχείο της αυτό το διαφιλονεικεί, την κατεβάζει» (Παλαμάς, 1970 [1925.1], 479).

517 Valéry, 1928.

518 Valéry, 1929, Valéry, 1930, και Valéry, 1935.

τους προσθέσουμε τους δύο. Διότι η σύνθεσή τους αποτελεί ένα είδος αντινομίας. Τίποτα δε μ' έκανε να σκεφθώ πιο πολύ απ' αυτή τη μικρή φράση..... [...] Τι σπανιώτερο, έλεγα, και τι πιο επιθυμητό απ' αυτή τη μοναδική συναρμογή δυο κόσμων της ζωικής ενέργειας, οι οποίοι συνήθως θεωρούνται σαν ανεξάρτητοι και μάλιστα ασυμβίβαστοι. [...] Ηύρα σ' αυτά τα λόγια του Βάγνερ [...] μια μεθυστική δικαίωση των όσων συχνότατα σκέφτηκα σχετικά με την επέμβαση της θεωρητικής στόχασης, δηλαδή για μιαν ανάλυση σφιχτοδεμένη και διεισδυτική... Μερικά σημεία χαραγμένα απάνω στο πεντάγραμμα μπορεί να ξαμολήσουν οργανικές δυνάμεις που γεννούν μέσα μας τον άπειρο κόσμο των ήχων – κι αυτός ο φανταστικός κόσμος με τη σειρά του μας παρέχει την πιο βαθειά αίσθηση και την πιο σημαντική για το όλο του Σύμπαντος ή για την «απέραντη» πολυπλοκότητα. Παρόμοια, γράφοντας μερικά ψηφία, κατορθώνουν να παρουσιάζουν αριθμούς, πέραν από κάθε αίσθηση είτε από το μέγεθός τους είτε από τη σύστασή τους, με τους οποίους, όμως, μπορούν να λογαριάζουν και να ενεργούν με ακρίβεια και με ωφελιμότητα, χωρίς να τους έχουνε συλλάβει. [...] Μιλώντας για σύνθεση, μιλώ για ποιήματα στα οποία προσπαθεί ο ποιητής να φτάσει τη σοφή πολύπλοκότητα της μουσικής, εισάγοντας συστηματικά μεταξύ των μερών του ποιήματος σχέσεις «αρμονικές», συμμετρίες, αντιθέσεις, αναλογίες κτλ. (Valéry, 1930, 13-14. Η έμφαση δική μου)

Ο Valéry εστιάζοντας στη «σύνθεση» και τη «θεωρητική στόχαση» επαναλαμβάνει τη βασική θέση του σχετικά με το “μουσικό αίτημα” της ποίησης, που είχε ήδη διατυπώσει στα μέσα της προηγούμενης δεκαετίας με αφορμή το ζήτημα της “καθαρής ποίησης”. Η δημιουργία μιας ποίησης, που θα βασίζεται στις «αρμονικές σχέσεις, συμμετρίες, αντιθέσεις και αναλογίες», εξακολουθεί να αποτελεί για τον Valéry τον βασικό τρόπο πραγμάτωσης όχι μόνο της “μουσικής” ποίησης αλλά και της ποίησης γενικότερα. Αυτός ο τρόπος τού εξασφαλίζει την καθαρότητα ενός αυτόνομου μορφολογικού συστήματος που προσιδιάζει τόσο στη μουσική όσο και στη μαθηματική αφαίρεση. Ακολούθως για τον Valéry πίσω από την καλλιτεχνική δημιουργία δεν κρύβεται η μπερζονική μέθοδος της ενοράσεως ή η μεταφυσική, «θεική» έμπνευση του Bremond, αλλά η έντονη διανοητική σκέψη και η διαρκής αντιπαράθεση του δημιουργού –του homo faber– με τους κανόνες. Με βάση τα παραπάνω η αντίληψη του Bergson σχετικά με τη μουσική

αισθητική εμπειρία, που θέλει τη μουσική να εμφανίζεται ως άμορφη στην αντίληψη του δέκτη είναι εντελώς αντίθετη από εκείνη του Valéry, όπως την περιγράψαμε παραπάνω. Ακολούθως η σημασία, που δίνει ο Valéry στις ιδέες της κατασκευής και της τεχνικής τελειοποίησης υποδεικνύοντας την αναγκαιότητα της ύπαρξης κανόνων και “εξαναγκασμών” για τον δημιουργό – αντίληψη σύμφυτη με την ιδέα του “μοντέρνου κλασικισμού” – όχι μόνο απουσιάζει ολοκληρωτικά αλλά και είναι εντελώς αντίθετη με τη φιλοσοφική θεωρία του Bergson.⁵¹⁹

Ο “κλασικισμός” των Gide και Valéry μπορεί επομένως να κατανοηθεί εις βάθος μόνο σε συνάρτηση με την αναζήτηση του Απόλυτου, που συνιστά το ιδεώδες της “καθαρότητας” στη λογοτεχνία – το «ιδεατό όριο στις επιθυμίες, τις προσπάθειες και τις δυνάμεις του ποιητή» (Valéry, 1999, 95-96).– και βρίσκει το διακαλλιτεχνικό ανάλογο του στη μουσική του Bach. Ο Gide και ο Valéry ενσωμάτωσαν τις συμβολιστικές επιρροές της νιότης τους και τα διδάγματα του δασκάλου τους Mallarmé σε μια νέα αισθητική θεωρία που θέτει στο επίκεντρο τη διευρυμένη έννοια του κλασικού και συνοψίζεται στο ιδεώδες δημιουργίας ενός “μοντέρνου κλασικισμού”. Το αίτημα της “καθαρότητας” που βρίσκεται στον πυρήνα της βαλερικής ποιητικής θεωρίας συνδέεται έτσι άρρηκτα με την αναβίωση του ενδιαφέροντος για τον γαλλικό κλασικό 17^ο αιώνα, που παρατηρείται κατά την πρώτη μεσοπολεμική δεκαετία με σημαντικότερη έκφανση την επανεκτίμηση του Racine τόσο από τον Valéry όσο και τον Gide.⁵²⁰

Ο Θεοτοκάς όμως, που επίσης επικαλέστηκε την «καθαρότητα» («καθαρός συγγραφέας», να «καθαρίζουν τις σελίδες») και τις συγγενείς ιδέες της «λιτότητας» και της «διαύγειας», σε καμία περίπτωση δεν φαίνεται να συμπεριλαμβάνει σε αυτές τον εξιδανικευμένο ρόλο και την περίπλοκη αφηρημένη έννοια της “καθαρότητας” που συνδέουν με τη μουσική δομή και κατ’ επέκταση και με το αίτημα του “μοντέρνου κλασικισμού” ο Gide και κυρίως ο Valéry, για τους οποίους η ιδέα της “καθαρότητας”, ως συστατικού της μορφής της πεζογραφίας και της ποίησης αντίστοιχα, αντιπροσώπευε κάτι πολύ συνθετότερο από τη «διαύγεια ύφους».⁵²¹ Παρά τις προσπάθειες του Έλληνα συγγραφέα να πείσει τον Σεφέρη για τη “μουσική” δομή της *Αργώς*, στην περίπτωση

519 Παρά την κοινή αφετηρία, που θα μπορούσε να εντοπίσει κανείς στη σκέψη των δύο και που συνίσταται στη σύλληψη του «moi intérieur» ή «moi pur», η αποκάλυψη «του βαθύτερου εγώ» για τον Valéry προϋποθέτει τη διαμεσολάβηση της νόησης και του στοχασμού. Αντίθετα έτσι απ’ ό,τι αντιπροσωπεύει η μπερζονική σκέψη, ο Valéry θεωρεί πως «κατά βάθος οι κανόνες, εκ πρώτης όψεως τόσο ξένοι, τόσο εχθρικοί στον βαθύτερο εαυτό μας, συνιστούν τη λαμπρότερη επιβεβαίωσή του. Η πάλη με τους εξαναγκασμούς, που έχουμε επιβάλει στον εαυτό μας, μας υποχρεώνει να κατέλθουμε στα ενδότερα της ψυχής μας και να αποκαλύψουμε το βαθύτερο εγώ» (Tieghem, 1999, 15). Για αναλυτικότερη παρουσίαση του ζητήματος βλ. Pilkington, 1976.

520 Δημητρακάκης, 2014. Πρβ. Compagnn, 2003.

521 Βλ. σχετικά: Apter, 1983.

του «πρόκειται για έναν κλασικισμό, που συνυφαίνεται με την αναζήτηση της αυθεντικής ελληνικότητας και ο οποίος ουδόλως τείνει προς μια κριτική φορμαλιστικής κατεύθυνσης» (Δημητρακάκης, 2012, 119). Η υπό αυτό το πρίσμα ερμηνεία της γαλλικής ιδέας του “classicisme moderne” καθώς και της βαλερικής θεωρίας που προβάλλει ο Θεοτοκάς αποτυπώνεται ευδιάκριτα στα άρθρα του με τους χαρακτηριστικούς τίτλους «Το ζήτημα της ελληνικότητας του πνεύματος και της τέχνης» και «Προσπάθεια Προσανατολισμού»:

Όταν βρεθεί [ενν. ο Έλληνας συγγραφέας] εμπρός στην άβυσσο, δε θα αρχίσει να σεληνιάζεται σαν κανέναν δερβίσης, ούτε να φωνάζει τι ωραία που είναι η άβυσσος, αλλά θα κάνει μάλλον εκείνο που έλεγε ο Βαλερύ για τον Λεονάρδο Νταβίντσι, θα προσπαθήσει να δημιουργήσει μια γέφυρα πάνω από την άβυσσο για να περάσει αντίκρυ να εξερευνήσει το μυστήριο. [...] Και στο χάος των πραγμάτων, το ελληνικό δαιμόνιο θα προσπαθήσει να δώσει μορφές πλαστικές. [...] [Η Ακρόπολη] είναι το πρόβλημα της ζωής, όπως το έθεσε ο Έλληνας και όπως το έλυσε ως εκεί που μπόρεσε. Είναι το χάος του σύμπαντος συμπυκνωμένο και οργανωμένο σε μια *μορφή καθαρή*, ισόρροπη ακέρια που δίνει το αίσθημα της πληρότητας. Τα μαθηματικά και η γεωμετρία έγιναν μουσική και αντίστροφα η μουσική του κόσμου έγινε λόγος. [...] Όλα παντρεύτηκαν, συγχωνεύτηκαν, συντονίστηκαν, έγιναν αρμονία. [...]. (Θεοτοκάς, 2005, 1938.1, 86-87. Η έμφαση δική μου)

Μιλώντας ειδικά για την τέχνη του μυθιστορήματος, ο Βαλερύ γράφει κάπου μια αστεία φράση, που την αναφέρω από μνήμης: «Δε μ'ενδιαφέρει», λέει, «αν η κυρία βγήκε περίπατο στις τέσσερις το απόγευμα». Εντύπωση μου κάνει ωστόσο ότι οι περισσότεροι άνθρωποι που θέλουν να έχουν γνώμες γι' αυτά τα ζητήματα στον τόπο μας απαιτούν μια πεζογραφία που να μην κάνει άλλη δουλειά, παρά να διηγείται σ' όλους τους τόνους, με λυρισμό, με χάρη, με πάθος ή με μυστικοπάθεια ότι η κυρία βγήκε περίπατο στις τέσσερις το απόγευμα ή άλλα γεγονότα εξισου σπουδαία και υποβλητικά. [...] Αυτό λέγεται στη γλώσσα των Ελλήνων λογίων δημιουργία ζωής, ρεύμα ζωής, ποταμός ζωής, ξεχείλισμα ζωής [...] (Θεοτοκάς, 2005, [1938], 79-80).

Η γνωστή ρήση του Valéry, που αναφέρεται στη δηλωμένη αδυναμία του να γράψει

μυθιστόρημα, απηχεί τις δυσκολίες που συναντά και ο μυθιστορηματικός ήρωας του Gide στην προσπάθειά του να γράψει ένα «καθαρό μυθιστόρημα», να αποβάλλει δηλαδή όλα τα στοιχεία εκείνα που συνθέτουν ένα μυθιστόρημα, όπως τις άσκοπες λεπτομέρειες και τους περιττούς συναισθηματισμούς. Το μέλημα αυτό, που αποτέλεσε την πρώτη βασική προϋπόθεση για την επίτευξη της “καθαρότητας” για τους Gide και Valéry, ερμηνεύεται εντελώς διαφορετικά από τον Θεοτοκά, που καταφεύγει στην παραπάνω βαλερική θέση, προκειμένου να αναδείξει την «κλασική πλαστικότητα» και την «κλασική διαύγεια» ως αισθητικές κατηγορίες, ως τα αυθεντικά χαρακτηριστικά του «ελληνικού δαιμονίου»:

Ολόκληρη η Ελλάδα καλεί και συνεχώς προαναγγέλλει το φως του νου. Ως τότε θα αγνοούμε το μεγάλο μάθημα που μας δίνει ο τόπος μας; Ως τότε αυτή η άγονη υποταγή στα τυφλά ένστικτά μας ή στους θολούς μυστικισμούς και τους στρυφνούς τρόπους της σκέψης ξένων και μακρινών λαών που δεν αντίκρισαν ποτέ το ελληνικό φως; (Θεοτοκάς, 2005 [1931], 73).

Το όνειρό μου θα είτανε μια συγχώνευση της ουσίας του αρχαίου δράματος με την ύλη της νεώτερης, της σημερινής πεζογραφίας μας, συγχώνευση από την οποία θα μπορούσε να γεννηθεί μια λογοτεχνία πολύ αλλιώςτική απ’ αυτήν που γνωρίσαμε ως σήμερα, μια λογοτεχνία με ραχοκοκκαλιά, απόλυτα ζωντανή και σύγχρονη, που να πάλλεται από τις αγωνίες και τις λαχτάρες του σύγχρονου ανθρώπου και που συνάμα να εμπνέεται από το πνεύμα των αρχαίων τραγικών. (Θεοτοκάς, 2005 [1938], 81)

Αυτή η «ιδανική νεοελληνική πεζογραφία» θα διόρθωνε βεβαίως τα κακώς κείμενα του νεοελληνικού πνεύματος, αφού «θα απομακρυνόταν από αρκετές απόψεις του ρομαντισμού μας, του λυρισμού μας και του ρεαλισμού μας» και θα αισθανόταν εκ φύσεως την ανάγκη «να προσανατολιστεί προς ένα είδος *μελλοντικού κλασικισμού*» (Θεοτοκάς, 2005 [1938], 82). Τα ποιητολογικά χαρακτηριστικά αυτής της νέας πεζογραφίας θα ήταν βέβαια «μια κλασική πλαστικότητα και στερεότητα, μια κλασική διαύγεια». Από τα παραπάνω καθίσταται σαφές, κατά την κρίση μας, πως το “καθαρό” λογοτέχνημα που, κατά τον Valéry και τον Gide, ιδανικά θα προκύψει από τη διαδικασία “εξαγνισμού” ελάχιστη σχέση έχει με τη σημασία που δίνει ο Θεοτοκάς στις έννοιες της «καθαρότητας» και της «διαύγειας»: η ποιητική “καθαρότητα” για τον Valéry και τον ήρωα

του Gide είναι απαρέγκλιτα συνδεδεμένη με τη νοηματική αφαίρεση και την έννοια του Απόλυτου και επομένως σε καμία περίπτωση δεν μπορεί να ταυτιστεί με την αμεσότητα της έκφρασης. Ο Θεοτοκάς αντίθετα ερμηνεύει τη διαδικασία “εξαγνισμού” ως απόρριψη, θα μπορούσε κανείς να ισχυριστεί, της ποιητικής “ασάφειας”, την οποία απορρίπτει ως έκφραση του «θολού μυστικισμού και του στρυφνού τρόπου της σκέψης ξένων και μακρινών λαών».

Η ερμηνεία της βαλερικής θεωρίας στα πλαίσια της κανονιστικής θεωρίας του οδήγησε τον Θεοτοκά στην αρνητική κριτική του πρώτου μυθιστορήματος του άλλοτε συνοδοιπόρου του Στέλιου Ξεφλούδα. Με αφετηρία την παράταιρη, κατά την κρίση του, παρουσία του «ψυχρού, καρτεσιανού» Βαλέγυ στο μυθιστόρημα του Ξεφλούδα, ο Θεοτοκάς απορρίπτει τα *Τετράδια του Παύλου Φωτεινού* εξαιτίας της έλλειψης «διαύγειας», ελάττωμα που αποτυπώνεται μεταξύ άλλων στο «θολό» και «συγκεχυμένο» ύφος του συγγραφέα:

[...] Επικαλείται συχνά τον Πωλ Βαλερύ, μα δε νομίζω πως έχει πολλή συγγένεια ο ακράτητος συναισθηματισμός του Παύλου Φωτεινού με τον ψυχρό καρτεσιανισμό του μεγάλου ποιητή της Γαλλίας. Η παρουσία του Βαλερύ μέσα σ' αυτό το βιβλίο μου δίνει την εντύπωση μιας ανωμαλίας. [...] Μα είναι ακόμα θολός, κάποτε και συγκεχυμένος. Υπάρχουν αρκετές ομίχλες μες στις σελίδες του, που ο νους δεν κατόρθωσε ακόμα να ξεκαθαρίσει καλά. Χρειάζεται να εντείνει τη σκέψη του περισσότερο, να σκάψει βαθύτερα, να υποτάξει και να κατευθύνει τις ορμές της ψυχής του. Τότε θα φτάσει στη διαύγεια, που είναι, παρ' όλα όσα κι αν λέγονται από πολλούς μοντέρνους, το κυριότερο γνώρισμα της μεστής και ώριμης λογοτεχνίας. (Θεοτοκάς, 2005 [1931.1], 387)⁵²²

522 Ο Ξεφλούδας το 1935 “επιτίθεται” εμμέσως στον Θεοτοκά, που προκρίνει την ιδέα του «νέου κλασικισμού» και απορρίπτει ταυτόχρονα το μυθιστόρημα «υπό μορφή εξομολόγησης ή μονολόγου»: «Ουσιαστικά όλα εξαρτώνται από εκείνον που δημιουργεί. Αυτός δίνει το μέτρο της αξίας του έργου κι όχι το είδος του έργου. Γι' αυτό δεν καταλαβαίνω, γιατί κατά καιρούς αρχίζουμε να καταδικάζουμε μια τάση, μια σχολή αυτή καθ' εαυτή και δεν κρίνουμε εκείνους που την αντιπροσωπεύουν. Πραγματικά υπεύθυνοι είναι οι δεύτεροι που τους έλειψε η δύναμη να δημιουργήσουν έργα ικανά να επιβληθούν. Έτσι τελευταία κατηγορήσαν όλες τις τάσεις του μεταπολέμου, το ψυχογραφικό μυθιστόρημα, την έκφραση του εσωτερικού μας κόσμου υπό μορφή εξομολόγησης ή μονολόγου, την ανησυχία, τη φυγή, την έλλειψη μορφής στα έργα. Μίλησαν για μια ισορροπία, για μια επιστροφή σ' έναν καινούργιο ας πούμε κλασικισμό» (Ξεφλούδας, 1935, 160). Στην πραγματικότητα ήδη κατά την υποδοχή της θεωρίας του Rivière και του έργου του Gide από τον Ξεφλούδα και τον Θεοτοκά είχαν διαφανεί τα στοιχεία εκείνα, που τελικά οδήγησαν τους δύο εκκολλητόμενους τότε συγγραφείς σε δύο διαφορετικές αισθητικές κατευθύνσεις. Βλ. το «Ιντερμέδιο 3^ο» της παρούσας μελέτης.

Με βάση τα παραπάνω μπορούμε κατ' αρχάς να παρακάμψουμε την «αντινομία», την οποία ο Τζιόβας διακρίνει στην κριτική σκέψη του Θεοτοκά, όταν «αφενός επιζητεί τη ρηξικέλευθη ανανέωση ή τη λύτρωση από τη δυναστεία των πρεσβυτέρων και αφετέρου επιμένει στην τάξη και την κλασική αρμονία» (Τζιόβας, 2005, 33). Αντίθετα, θεωρούμε, πως η «νεωτερική ρήξη», που κατά τον Τζιόβα παραδόξως και ατελέσφορα οραματίζεται ο Θεοτοκάς, εφόσον επιμένει να αναζητεί τη «διαύγεια», πρέπει εν πρώτοις να τοποθετηθεί στην καρδιά του μοντερνιστικού αιτήματος, όπως αρθρώθηκε από την ομάδα της *NRF* και συνοψίστηκε στο αίτημα δημιουργίας ενός «μοντέρνου κλασικισμού». Παραμένει ωστόσο γεγονός πως ο Θεοτοκάς υπηρετώντας το δικό του πρόγραμμα ανανέωσης του νεοελληνικού μυθιστορήματος δεν στοχεύει στη θεωρητική αποσαφήνιση του «μουσικού αιτήματος» των προτύπων του ούτε και στην εμβάθυνση και πραγμάτωσή του. Παρόλα αυτά, μέσα στο πνευματικό κλίμα της εποχής και υποβοηθούμενος από την πρόσληψη της βαλερικής «μουσικής» ποιητικής, κατορθώνει να συλλάβει και να μεταφέρει στον νεοελληνικό αισθητικό λόγο περί μυθιστορήματος έστω κάποια στοιχεία της εξαιρετικά σύνθετης μουσικής αντίληψης των Γάλλων εκπροσώπων του «μοντέρνου κλασικισμού», μιας αντίληψης που απομακρύνει το «μουσικό αίτημα» από τη σύλληψη της μουσικής ως ρευστής, άμορφης τέχνης.

Εδώ πρέπει να εντάξουμε μια ακόμη σημαντική παρθενική μεταφραστική απόπειρα στις αρχές τις δεκαετίας αυτής. Το 1933 μεταφράζεται για πρώτη φορά και δημοσιεύεται στο περιοδικό *Ο Κύκλος* ένα σύντομο – και πάντως όχι αντιπροσωπευτικό – απόσπασμα από τα διασημότερα παραδείγματα «μουσικοποιημένης» πεζογραφίας, το μυθιστόρημα του Aldous Huxley *Point Counter Point* (1928). Η μετάφραση του αποσπάσματος από τον Στ. Στάγκο συνοδεύεται από ένα σημείωμα του Άγγελου Τερζάκη με τον τίτλο «Η μέθοδος του Aldous Huxley»:

Τεχνικά, ο Χάξλεϋ, ζητάει την κατ' επέκταση εφαρμογή και στην τέχνη του μυθιστορήματος, της μεθόδου του μουσικού «κοντραπόντου». Δοκιμάζει ν' αναπτύξει ταυτόχρονα, αν είναι βολετό, δύο θέματα. Η αυθυπαρξία του καθενός δε θα χαθεί. Μα κι' από τη συμπλοκή τους θα δημιουργηθεί η παράλληλη αίσθηση μιας καινούργιας αρμονίας, επιβλητικά πολυφωνικής. Τη θεωρία του αυτήν αναπτύσσει ο ίδιος μέσα στο μυθιστόρημα με την πρόφαση πως την ξεσηκώνει από το ημερολόγιο κάποιου ήρωά του. Η επίδραση του Ζιντ γίνεται εδώ ολοφάνερη. Ακόμη και το πρόσωπο που κρατάει το ημερολόγιο, ο Φίλιππος Κουαίρλς, είναι συγ-

γραφέας ακριβώς όπως στους «Κιβδηλοποιούς» ο Εδουάρδος. (Τερζάκης, 1933, 23)⁵²³

Η επιλογή της μουσικής τεχνικής του κοντραπούντο από τον Huxley δεν ήταν διόλου τυχαία και αναδεικνύεται τοποθετημένη στο αισθητικό πλαίσιο που εκθέσαμε παραπάνω. Ο Βρετανός πεζογράφος ήταν άλλωστε και ο ίδιος ένθερμος υποστηρικτής της ιδέας της «επιστροφής στην κλασική παράδοση», άποψη που εξέφρασε ρητά ήδη το 1919 στο σύντομο άρθρο του «Art and the tradition»: what is needed now is a return to a genuine and living classical tradition.⁵²⁴ Για τον Huxley, ωστόσο, το αίτημα επιστροφής στην κλασική παράδοση δεν ισοδυναμεί με το γαλλικό αίτημα “αποκάθαρσης” της τέχνης, ούτε όμως και με μια αξίωση επιστροφής στις παραδοσιακές μορφές ή αναστολής της μορφολογικής ανανέωσης στη λογοτεχνία, αλλά με την ανάγκη δημιουργίας μιας «απολύτως ειλικρινούς τέχνης» (wholly truthful art).⁵²⁵ Αυτόν τον σκοπό εξυπηρετεί η υιοθέτηση της τεχνικής της αντίστιξης, την κατάδειξη δηλαδή της πολυπλοκότητας και της αντιφατικότητας της ζωής μέσω μιας πολυφωνικής αφηγηματικής μορφής. Όπως υπογράμμισε ο Huxley αρνούμενος τον τίτλο του “κλασικιστή”, ό,τι πρωτίστως χαρακτηρίζει την αισθητική του αντίληψη είναι το ενδιαφέρον «for the lively, the mixed and the incomplete in art, preferring it to the universal and the chemically pure».⁵²⁶ Υπό αυτό το πρίσμα ο Huxley βρίσκεται μακριά από τον Valéry ή το ιδεώδες του “καθαρού μυθιστορήματος” του πλασματικού Édouard και εγγύτερα στο *Les Faux-Monnayeurs* του Gide.

Το ενδιαφέρον του Τερζάκη για τον Huxley ενδεχομένως να πηγάζει από αυτήν τη διαδεδομένη ερμηνεία της αντιστικτικής μορφής του μυθιστορήματός του υπό το πρίσμα του αιτήματος επιστροφής στην «κλασική παράδοση». Σε αντίθεση ωστόσο με τον Τερζάκη, που αξίωσε τη διατήρηση των παραδοσιακών αφηγηματικών μορφών, για τον Huxley η πολυφωνική μορφή του μυθιστορήματος αποτελεί την απάντηση σε ένα επιτακτικό αίτημα μορφολογικής ανανέωσης του μυθιστορήματος και συνειδητής μέριμνας για τη δομή του αφηγηματικού κειμένου, που πηγάζει από την ανάγκη αποτύ-

523 Πρβ. και την ανάλογη παρατήρηση του Θεοτοκά: «Ως μυθιστοριογράφος επιβλήθηκε παγκοσμίως με τους *Κιβδηλοποιούς* (1925), έργο που άνοιξε δρόμους στη μυθιστορηματική τέχνη και επηρέασε την εξέλιξη όχι μόνο της γαλλικής μυθιστοριογραφίας αλλά και της αγγλικής. Μερικοί από τους πιο γνωστούς σημερινούς Άγγλους μυθιστοριογράφους, όπως λ.χ. ο Άλντους Χάξλεϋ, έχουν στο έργο τους φανερά ίχνη της επιρροής του συγγραφέα των *Κιβδηλοποιών*» (Θεοτοκάς, 2005 [1939], 291).

524 Το σύντομο άρθρο του Huxley δημοσιεύθηκε στο *The Athenaeum* στις 6.6.1919 (440). Αποτελεί κριτική παρουσίαση του έργου του Camille Mauclair *L'art indépendant français sous la troisième république* που είχε εκδοθεί την ίδια χρονιά. Εδώ σύμφωνα με: Pondrom, 2010, 309-311.

525 Firchow, 2002.

526 Σύμφωνα με: Pondrom, 2010, 311.

πωσης της πολυπλοκότητας και της αντιφατικότητας που χαρακτηρίζει το πνεύμα του ανθρώπου που βιώνει τη μοντέρνα εποχή. Ο Τερζάκης, πάντως, όπως και ο Θεοτοκάς του *Ελεύθερου Πνεύματος*, δεν έμεινε ανεπηρέαστος από τις ριζικές αλλαγές που επέφερε στο πολιτισμικό πεδίο η αντιορθολογιστική κοσμοθεωρία. Δίπλα έτσι στην υπεράσπιση των «φαινομενικά ανολοκλήρωτ[ων], λογικά ασυγκρότητ[ων]» διηγημάτων του Βουτυρά, που εντούτοις απελευθερώνουν «τις δημιουργικές δυνάμεις της φαντασίας», που σημειώσαμε σε άλλο σημείο της μελέτης μας, θα πρέπει να τοποθετήσουμε την πριμοδότηση και πάλι το 1934 μιας σχετικοποιημένης, εντελώς υποκειμενικής αντίληψης της πραγματικότητας στο γνωστό άρθρο «Η αγωνία του ρεαλισμού»:

Η πραγματικότητα είναι πλάσμα εργαστηρίου [...]. Υπάρχει ένα σημείο όπου οι αντιλήψεις για την πραγματικότητα συμπίπτουν και δίνουν την κοινή όσο κι' επιπόλαια εικόνα της μορφής του κόσμου που έχουμε. Η εικόνα αυτή δεν είναι ωστόσο εντύπωση άμεση από απροκατάληπτη θεώρηση. Είναι *ερμηνεία*, δοσμένη σύμφωνα με ορισμένο λογικό σύστημα. Στο μέτριο επίπεδο αυτό συνωστίζονταν οι θεωρητικοί του ρεαλισμού, περιορίζοντας τις φιλοδοξίες τους στην αντιγραφή της κοινής θεώρησης και βαθμολογώντας την επιτυχία τους με τη μονάδα της κοινής αντίληψης. Αγνοούσαν πως, καθρεφτίζοντας την πραγματικότητα, δεν κάνουν άλλο παρά να καθρεφτίζουν τον ίδιο τους τον εαυτό, τη θεώρηση δηλαδή που δημιούργησαν με την ερμηνεία τους. (Τερζάκης, 1934.1, 307)⁵²⁷

Παρόλα αυτά η υιοθέτηση από τον Τερζάκη στις αρχές της δεκαετία του '30 της ιδέας, με την οποία συνδέθηκαν οι διακαλλιτεχνικοί πειραματισμοί της μοντερνιστικής πεζογραφίας, δηλαδή της αμφισβήτησης του επιστημονικού πνεύματος και επομένως της κυριαρχίας της ορθολογιστικής αντίληψης και ερμηνείας του κόσμου, δεν οδήγηε τελικά τον Τερζάκη στο αίτημα των μορφολογικών και εκφραστικών πειραματισμών αλλά αντίθετα στην επανεκτίμηση, προς τα τέλη της δεκαετίας, της σημασίας και της αναγκαιότητας διατήρησης της ρεαλιστικής αφηγηματικής τεχνοτροπίας στην πεζογραφία:

527 Πρβ. «Τίποτα το καθορισμένο. Υπάρχει μια αλήθεια κατά τον τρόπο του Καντ και μια αλήθεια κατά τον τρόπο του Μπερζόν. Και όλες αυτές οι αλήθειες, όλες τούτες «οι πραγματικότητες», ανήκουν πια κατά κυριότητα στο γένος το ανθρώπινο» (Τερζάκης, 1937, 2).

Η ανανέωση της μορφής είναι κάποτε ανανέωση ψυχής. Έχουν ωστόσο άδικο όσοι ανταλλάζουν το 'κάποτε' με το 'πάντα'. Η ασυναρτησία κ' η ασυνέπεια των καιρών μας, που προστυχεύουν και λεικιάζουν την ψυχική τους αγνότητα, ξεκινάει κυρίως απ' εκεί. Ο εξερευνητής γίνεται αμέσως τυχοδιώκτης, ολάκερος ο αναβρασμός της κοσμογονίας καταντάει στο τέλος ζήτημα περιβολής, κ' η περιβολή δε μπορεί σε τελευταία συνέπεια ποτέ να είναι τίποτ' άλλο από μια λεοντή [...]'Υστερα από μια τέτοια, τη δική μας περιπλάνηση, αποκομίζω την εντύπωση πως η μεγάλη εκείνη αγωνία, είχε συχνά υπερτιμήσει το πρόβλημα της μορφής, παρεξηγώντας τον ρόλο της σαν εκφραστικού μέσου δεμένου οργανικά με την ουσία. [...] Είναι τόσο βαθειά η ανανέωση του γύρω μας κόσμου σε ουσία που δε μένει και πολύς τόπος γι' ανανέωση μορφής. (Τερζάκης, 1938, 122-124)

Αυτό που μοιάζει σαν αναδίπλωση του Τερζάκη από την κοσμοθεωρητική αντίληψη που γέννησε τον καλλιτεχνικό μοντερνισμό σχετίζεται με τον τρόπο που ο Έλληνας διανοούμενος ερμηνεύει την κρίση του δυτικού πολιτισμού και πρωτίστως με τη θέση που κατέχει η Ελλάδα στην ιστορία της ευρωπαϊκής πολιτισμικής εξέλιξης. Πράγματι στη σκέψη του Τερζάκη κυριαρχεί η αντίληψη πως η αισθητική εξέλιξη εδράζεται στην εθνική και κοινωνική πραγματικότητα, η οποία διέπεται από αυστηρούς νομοτελειακούς κανόνες. Ως εκ τούτου το ελληνικό παράδειγμα πρέπει, σύμφωνα με τον Τερζάκη, να εξεταστεί σε συνάρτηση με την ιστορική φάση στην οποία βρίσκεται ο ελληνικός πολιτισμός:

Ολάκερες τάξεις λογοτεχνών τίποτ' άλλο δεν κάνουν παρά να στίβουν το μυαλό τους για να βρουν το πώς θα σπάσουν τη γλώσσα και την παράδοση. [...] Βαρνεστισμένοι οι ίδιοι από τα γαλλικά ή εγγλέζικα διαβάσματά τους, νομίζουν ότι βρίσκονται στο ίδιο σημείο παρακμής που βρίσκεται ο άλφα ή βήτα ξένος συνάδελφός τους, και πως για ν' ανανεωθούν, πρέπει να σπάσουνε πρώτα τα καλούπια και να καταλύσουν τις προλήψεις τις ανύπαρχτες [...] Πρέπει να καταλάβουμε καλά όλοι πως η αποστολή μας είναι να οικοδομήσουμε, κι όχι ν' ανανεώσουμε πολιτισμό. (Τερζάκης, 1939, 498)

Αν ο ευρωπαϊκός πεζογραφικός μοντερνισμός δικαιολογείται ως προϊόν της βίωσης της πολιτισμικής παρακμής από τους ευρωπαίους συγγραφείς, δεν είναι δυνατόν να ισχύει το ίδιο για το ελληνικό παράδειγμα σύμφωνα με τον Τερζάκη. Κι αυτό, γιατί η εγχώρια παράδοση έχει τελείως διαφορετικές καταβολές και το ελληνικό πνεύμα βρίσκεται σε διαφορετικό στάδιο εξέλιξης. Η ανανέωση της ελληνικής πεζογραφίας, δηλαδή η αποδέσμευσή της από την ηθογραφία, μπορεί να επιτευχθεί μέσω της σύνδεσης με τις ρίζες του παρελθόντος και όχι μέσω της ανεδαφικής απόπειρας διάλυσης της γλώσσας και των μορφών, αφού όπως θα υπογραμμίσει και ο Θεοτοκάς στο τέλος της κρίσιμης αυτής δεκαετίας, «εμείς δεν έχουμε τι να διαλύσουμε, είμαστε *προκλασικοί*» (Θεοτοκάς, 2005 [1939.1], 96). Επομένως η πολιτιστική και πνευματική κληρονομιά της αρχαιότητας πρέπει ν' αποτελέσει τη βάση, πάνω στην οποία θα οικοδομηθεί η προσπάθεια της ανανέωσης όχι μόνο της λογοτεχνίας αλλά του ελληνισμού εν γένει, μια προσπάθεια που οφείλει βέβαια να καταλήξει στον «νεοκλασικισμό»:

Κάτω από τις ίδιες κλιματολογικές συνθήκες, στην ίδια χώρα, ένας λαός ουσιαστικά απόγονος και πνευματικός κληρονόμος του αρχαίου, με στοιχεία παράδοσης ζωντανής [...] Το ν' αγνοήσει μια τέτοια παράδοση θα ήταν ίσο με το ν' αγνοήσει όχι κάτι αξιούστατο αλλά κάτι αναπόφευκτο: τον ίδιο τον εαυτό του. Μα τονίζω πως η παράδοση τούτη θά 'πρεπε ν' ανανεωθεί βασικά, να ξεκαθαριστεί, να «εξαγνιστεί» [...]. «Νεοκλασικισμός» λοιπόν; Ναι, και στην κοσμοθεωρητική, όχι την αισθητική απλά έκφρασή του. (Τερζάκης, 1933.2, 1170-1172)

Η απόπειρα του Τερζάκη να τοποθετηθεί πάνω στον νεοελληνικό κανόνα της πεζογραφίας στο εκτενές σημαντικό άρθρο του «Το νεοελληνικό μυθιστόρημα» που δημοσιεύτηκε σε συνέχειες στον *Κύκλο* το 1933, πρέπει να ερμηνευθεί υπό το πρίσμα της ίδιας ιδέας που διατρέχει την αρθρογραφία του καθ' όλη τη διάρκεια της δεκαετίας. Σε αυτό ο Τερζάκης εξαίρει τον *Λουκή Λάρα* για τη «γοητευτική απλότητα του κλασικισμού», τη «λιτότητα», τον «απέριττο τρόπο της έκφρασης» τη «χάρη» και τη «διαύγεια, ακριβώς επειδή αυτά αποτελούν τα γνήσια γνωρίσματα της «φυλετικής ειλικρίνειας». Ακολούθως θεωρεί την εκφραστική «σκοτεινότητα» μια μάλλον επιφανειακή εκδήλωση που αποτελεί προϊόν μιμητισμού και συνεπώς ξένη προς το πνεύμα της νεώτερης Ελλάδας:

Όταν περάσει η ζάλη της απομίμησης και του πιθηκισμού από τη νεώτερη Ελλάδα, οι συγγραφείς που θάρθουν με τον εγωισμό της δικής τους προσωπικότητας, θα εκτιμήσουν το θείο δώρο που τους κληροδοτήθηκε από πανάρχαια χρόνια, και θα το χαρούν. Θα πάψουν τότε να συγχίζουν το βάθος της έννοιας ή της ψυχολογίας, με την εντυπωσιακή ακαταστασία και τη σκοτεινότητα του λεκτικού, αλλά κι ούτε εν ονόματι της φωτεινότητας θα δικαιολογούν επιπολαιότητες και ανοησίες. (Τερζάκης, 1933.1, 315)

Από τα παραπάνω επιβεβαιώνεται η ύπαρξη ενός αντίθετου πόλου προς τον “μοντέρνο ρομαντισμό” του κύκλου των *Μακεδονικών Ημερών* που συγκροτεί η ομάδα που στήριξε το αίτημα δημιουργίας ενός “μοντέρνου κλασικισμού”.⁵²⁸ Σε αυτό το πλαίσιο είναι χαρακτηριστικό το ακόλουθο όψιμο άρθρο του Θεοτοκά, όπου υπερασπίστηκε από τις επάλξεις μιας «κλασικίζουσας» κριτικής την «κλασική αντίληψη της ομορφιάς και της αρμονίας» αντιτιθέμενος στον Σπανδωνίδα και την ιδέα του “μοντέρνου ρομαντισμού”:

Ο κριτικός της Θεσσαλονίκης θέλει, ως φαίνεται, να πολεμήσει μian ορισμένη «κλασικίζουσα» κριτική που ζητά να υποτάξει τη λογοτεχνία μας σε μια κλασική αντίληψη της ομορφιάς και της αρμονίας. Της αντιπαραθέτει, ως αντίπαλη αρχή, την «εκφραστικότητα», – «στοιχείο ανυπότακτο στη λογική προστακτική και πολύ κοντά στον παλμό των ιδεών των πραγμάτων», στοιχείο αντιορθολογικό, μουσικό, ρωμαντικό, «γοτθικό» ή ευρύτερα μεσαιωνικό, που βρίσκεται σε αντίθεση με τον κλασικό ορθολογισμό της Αναγέννησης. Είναι ας πούμε η παλαιά αντιδικία των κλασικών και των ρωμαντικών, εκφρασμένη με σύγχρονα λόγια και παραδείγματα. Πίσω από αυτά διαφαίνεται μια τάση του κ. Σπανδωνίδα, που την έχει φανερώσει και παλαιότερα, να χαρακτηρίσει τη «λογοτεχνία του Αιγαίου», τη «γαλάζια» και «φωτεινή», ως αντιπρόσωπο του κλασικού πνεύματος στη σύγχρονη Ελλάδα, ενώ η Θεσσαλονίκη, μες από την άχλυ της βυζαντινής Ιστορίας, από τη βαθιά ποίηση των εκκλησιών και των κάστρων της κι από την απεραντοσύνη των μακεδονικών κάμπων, ετοιμάζει (ή πρέπει να ετοιμάσει) μian άλλη λογοτεχνία, πιο βαριά, πιο μουσική, πιο χριστιανική, πιο βυζαντινή. (Θεοτοκάς, 1951, 486)

528 Για την πρόσληψη της γαλλικής ιδέας του “μοντέρνου κλασικισμού” από τον Τερζάκη βλ. Soethaert, 2018, 87 κ.εξ.

Ο Θεοτοκάς και ο Τερζάκης αναγνωρίζουν την ευρωπαϊκή πολιτισμική κρίση, αλλά καθώς η κοσμοθεωρία τους διέπεται από τη νομοτελειακή αντίληψη, όσον αφορά το ελληνικό παράδειγμα θεωρούν πως η κοινωνία βρίσκεται στα «πρώτα στάδια του νεότερου βίου της» και ως εκ τούτου δεν υφίσταται ανάγκη ανατροπής της παραδομένης καλλιτεχνικής μορφής και των ρεαλιστικών αφηγηματικών τρόπων. Κυρίως ο Θεοτοκάς επιχείρησε να εντάξει το “μουσικό αίτημα” στο γενικότερο αίτημα της πνευματικής αναμόρφωσης του ελληνισμού. Η προσπάθεια του όμως ακολουθεί εν τέλει μια εντελώς διαφορετική κατεύθυνση σε σχέση με το ευρωπαϊκό παράδειγμα, καθώς το “μουσικό αίτημα”, όπως τουλάχιστον εκφράστηκε από τον Valéry στο πλαίσιο της σύμφυτης με τον γαλλικό “μοντέρνο κλασικισμό” αναζήτησης της “καθαρότητας”, διατηρεί βαθιές ρίζες στην παράδοση του συμβολισμού και ταυτόχρονα είναι συνυφασμένο με την αξίωση επαναπροσδιορισμού των ορίων της γλώσσας και του νοήματος, σημεία που δεν φαίνεται να απασχόλησαν τους Έλληνες “μοντέρνους κλασικιστές”.

Οι προϋποθέσεις και τα όρια της “λυρικής πεζογραφίας”: η *Eroica* και η κριτική

Μια ακόμη πτυχή του αιτήματος ανανέωσης της πεζογραφίας με άξονα το «μουσικό αίτημα» κατά τη δεύτερη μεσοπολεμική δεκαετία αποκαλύπτει ο κριτικός λόγος του κύριου εκφραστή της ομάδας του περιοδικού *Τα Νέα Γράμματα*. Οι θέσεις του Καραντώνη αναφορικά με τη μορφή της πεζογραφίας φέρουν ειδικό βάρος, καθώς όπως σημειώνει η Κοτζιά, «η περίπτωση του Καραντώνη αποτελεί έναν ενδιαφέροντα δείκτη για την πρόσληψη του πεζογραφικού μοντερνισμού στη μεσοπολεμική Ελλάδα» (Κοτζιά, 2006, 176). Στην κριτική αρθρογραφία του, που δημοσιεύεται στο περιοδικό, ο Καραντώνης επιχειρεί να οριοθετήσει το αίτημα ανανέωσης της πεζογραφίας υπογραμμίζοντας την ανάγκη διατήρησης της «πλαστικής γλωσσικής παρουσίας» και την «βαθεία αίσθηση της μορφής»:

Ένα πεζογράφημα [...] πρέπει να συγκινεί σαν ποίημα, να επενεργεί δηλαδή μέσα μας με τη δύναμη και την υποβλητικότητα του μορφοποιημένου λόγου. Γενικά κρίνοντας, παρατηρούμε πως από τη σημερινή πεζογραφία μας λείπει ο πόθος εκείνος ο δημιουργικός για την καλλιτεχνική ανανέωση της γλώσσας, για την τέλεια φραστική μορφή του λόγου, για την ιδέα της λογοτεχνίας. Η ανάγκη της πλαστικής γλωσσικής παρουσίας και η βαθεία αίσθηση της μορφής,

έχουνε αντικατασταθεί στην πεζογραφία μας από την απειθαρχητική αυθορμησιά, την εσωτερική ανησυχία, τον αυτοσχεδιασμό, την προχειρότητα και το ανεξέλεγκτο των εκφραστικών μέσων, την αταξία και την πυρετική βιασύνη, που προδίνουνε, βέβαια, μια ζωτικότητα, μα που συχνότατα θρυμματίζουνε το κοντύλι του πεζογράφου απάνω σε τραχιές εναντιώσεις. (Καραντώνης, 1977 [1938], 14)

Όσον αφορά την ποιητική λειτουργία της πεζογραφίας ο Καραντώνης υποστηρίζει πως δεν είναι δυνατή η χωρίς προϋποθέσεις μεταφορά της ποιητικής λειτουργίας του λόγου, δηλαδή της εικονοποιίας και της εκφραστικής υποβολής, στην πεζογραφία. Οι προϋποθέσεις αυτές παρατίθενται αναλυτικότερα στο σημαντικό, εκτενές κριτικό άρθρο του για τον Θεοτοκά, που δημοσιεύεται στα *Νέα Γράμματα* το 1937. Στην αφετηρία της ερμηνευτικής προσέγγισης των σχετικών θέσεων του Καραντώνη τίθεται η διάκριση που επιχειρεί μεταξύ δύο ειδών ύφους, αφενός εκείνου που ορίζει ως «απόχρωση της αντικειμενικής ομορφιάς του λόγου», ορισμός που με τη σειρά του προϋποθέτει τη σύλληψη της ομορφιάς ως «ύπαρξης αντικειμενικής και αναλλοίωτης» και αντιστοιχεί στη «σταθερή, ωραία γραφή», και αφετέρου εκείνου που «διαμορφώνεται κάτω από τα χαρακτηριστικά και τις στιγμές της προσωπικότητας του δημιουργού» και το οποίο «δεν είναι πάντα καλλιτεχνικό και αισθητικά αναλλοίωτο». Υπό το πρίσμα της πρόκρισης του πρώτου ύφους ο Καραντώνης καταθέτει τη δυσπιστία του απέναντι στο αισθητικό αποτέλεσμα που προσφέρει ο «λυρικός πεζός λόγος»:

Το φαινόμενο αυτό της αισθητικής εκτροπής του πεζού λόγου δεν είναι δυσκολοεξηγήτο. Πρώτα πρώτα οι πεζογράφοι μας είναι φύσεις εσωτερικές, διαχυτικές, υποκειμενικές. Έπειτα η ποιητική γλώσσα έχοντας δουλευτεί στον τόπο μας στο εργαστήρι μεγάλων ποιητών κι έχοντας φτάσει σε μια σχετική εκφραστική τελειότητα δεν μπορεί παρά να επηρεάζει καταθλιπτικά τις αναζητήσεις και την πορεία του πεζού λόγου [...]. Ο πεζός λόγος δέχεται από τον ποιητικό εκφράσεις έτοιμες [...] και χρησιμοποιεί με κάποια ευκολία και προχειρότητα την τεχνική και το υλικό της εικονοπλαστικής του για να μεταπλάσει σε σύμβολο μια ιδέα, για να δημιουργήσει μουσική ατμόσφαιρα γύρω από ένα συναίσθημα, για να ζωηρέψει καλλιτεχνικά την περιγραφή ενός τοπίου. Η καλλιτεχνική αξία και η δύναμη της υποβολής του λυρικού πεζού λόγου είναι κάποτε εξαιρετική και συχνά συναγωνίζεται την καθαυτό ποίηση [...] μα ο καθарός πεζός λόγος έχει ανάγκη από μια γλώσσα

ειδική, κάπως αυστηρή, ακριβόλογη, άμεση, συγκεκριμένη, πλούσια σε πραγματολογισμό. (Καραντώνης, 1977 [1937], 84)

Βάσει των παραπάνω θέσεων δεν προκαλεί εντύπωση το γεγονός πως ο Καραντώνης αναγνωρίζοντας στον Θεοτοκά «το δώρο της σταθερής, ωραίας, γραφής» αρχικά επαινεί την απομάκρυνση της πεζογραφίας του από την αισθητική τάση που αντιπροσωπεύει ο «λυρικός πεζός λόγος» και για τον ίδιο αποτελεί «αισθητική εκτροπή» του πεζού λόγου. Στην εκτροπή αυτή δεν περιλαμβάνει τις *Ώρες Αργίας*, καθώς στο πρώτο αυτό πεζογράφημα του συγγραφέα εντοπίζει το «ζωικό ρεύμα» και την πνευματική ελευθερία που αναγνώρισε στο πρώτο δοκίμιο του νεαρού Θεοτοκά:

Οι «Ώρες Αργίας» συνεχίζουνε, από μια μεριά, το «Ελεύθερο Πνεύμα», όχι πια στη θεωρητική σκέψη, μα στον κόσμο τον ψυχικό, συμπληρώνοντας τη φυσιογνωμία και τη λογοτεχνική δεξιούνη του Θεοτοκά. Το ζωικό ρεύμα, που πρωτανάβρυσε στο «Ελεύθερο Πνεύμα», εδώ διοχετεύεται στα ενδόμυχα του υποκειμένου, γίνεται συγκίνηση, και ξεπετιέται αλλαγμένο, τρέχοντας σε μια ροή πιο λογοτεχνική [...] τρεμοσάλεμα της ψυχής ενός νέου που έχοντας κηρύξει την ελευθερία του κριτικού πνεύματος επιχειρεί τώρα μια ποιητική εφαρμογή της ελευθερίας αυτής. (Καραντώνης, 1977 [1937], 76)

Σύμφωνα με τον Καραντώνη ο Θεοτοκάς, αντίθετα, αποτυγχάνει πλήρως κατά τη «μετάβαση ύφους», που επιχειρεί στην *Αργώ* από το «απλά υποκειμενικό στο σύνθετα αντικειμενικό». Η αποτυχία αυτή έγκειται στο γεγονός ότι ο συγγραφέας δεν κατορθώνει να τηρήσει μια βασική προϋπόθεση στη σύνθεση του μυθιστορηματικού είδους εν γένει: «να δείχνεται [το μυθιστόρημα] αβίαστο ξετύλιγμα της μυστικής αρχής του *Είναι* μιας προσωπικότητας με ξεχωριστό ψυχολογικό και ζωικό ενδιαφέρον». Ελλείψει του στοιχείου αυτού χαρακτηρίζει ακολούθως την *Αργώ* ως «ένα εγκεφαλικό εγχείρημα, κουραστικό κάποτε και άχαρο, σχεδιασμένο με πολλή λογική», ένα έργο «χωρίς φαντασία» (Καραντώνης, 1977 [1937], 92).

Στα μάτια του ίδιου, η «Αργώ» θα φαντάζει σαν το καλλιτεχνικό αποτέλεσμα μιας τέχνης αναμφίβητης, μεστής, και μιας ζωής πολύπειρης. Για μας, η «Αργώ» [...] είναι μια γενναία προσπάθεια να πλαστεί σύγχρονο, ευρωπαϊκό μυθιστόρημα, ένα συστηματικό και

αδιάπτωτο πείραμα, ένα εγκεφαλικό εγχείρημα, κουραστικό κάποτε και άχαρο, σχεδιασμένο με πολλή λογική κ' εκτελεσμένο με τη βοήθεια ενός άρτιου εκφραστικού οργάνου [...] δίχως, όμως, την επέμβαση κανενός δαιμονίου (Καραντώνης, 1977 [1937], 87).

Παρόλο που ο Θεοτοκάς επιχειρεί να προσαρμόσει «το ισόρροπο, πειθαρχημένο και, κατά βάθος, συντηρητικό πνεύμα του, σε μια δίχως δόγματα και περιορισμούς αντίληψη της ζωής και της τέχνης» (Καραντώνης, 1977 [1937], 71), ο Καραντώνης φαίνεται τελικά πως συμμερίζεται την άποψη του Σεφέρη περί «θέλησης σχεδίου» και όχι «σύνθεσης», όταν συνοψίζει τα ελαττώματα της *Αργώς* ως εξής: «[...] δεν δημιουργεί μέσα μας το αίσθημα της ενότητας. Μας γεννά την ιδέα μιας εργασίας χρονογραφικής, μιας κατάταξης απομνημονευμάτων» (Καραντώνης, 1977 [1937], 92).

Ο Chiappone στη μελέτη του για *Τα Νέα Γράμματα* έχει εντοπίσει ορθά το αισθητικό αίτημα που προβάλλει η ομάδα του περιοδικού με επικεφαλής τον Καραντώνη όσον αφορά την πεζογραφία, στον συγκερασμό της «αντικειμενικής σύνθεσης» με την «ελεύθερη δημιουργική φαντασία», δηλαδή το στοιχείο που, κατά τον Καραντώνη, απουσιάζει από τον πεζογράφο Θεοτοκά.⁵²⁹ Ο Chiappone ακολούθως εντοπίζει πολύ εύστοχα τους μπερξονικούς απόηχους στην κριτική ορολογία που χρησιμοποιεί ο Καραντώνης, για να καταλήξει σε μια πρόταση αναθεώρησης της στάσης των Αθηναίων διανοουμένων, που συνδέθηκαν με το βασικό εκφραστικό όργανο της γενιάς του '30, απέναντι στον μοντερνισμό. Η σταθερή χρήση των εννοιών της «ζωικής ορμής» του «ζωικού ρεύματος», της «δημιουργικής φαντασίας» και της «εσωτερικής ενέργειας» ως απαραίτητων γνωρισμάτων του μυθιστορημάτων πιστοποιούν την μπερξονική οπτική του Καραντώνη –την οποία διαπιστώσαμε προηγουμένως και στον Θεοτοκά– κατά την αισθητική αποτίμηση της σύγχρονης του πεζογραφίας. Ως εκ τούτου υπό το πρίσμα μιας συμβολιστικών απόηχων ερμηνείας της τέχνης, που εν μέρει προωθεί ο Καραντώνης, θα μπορούσε πράγματι εν πρώτοις, όπως προτείνει ο Chiappone, να τεθεί εν αμφιβόλω η απόλυτη ισχύς της διαδεδομένης σχηματικής διάκρισης μεταξύ των “ρεαλιστών” Αθηναίων διανοουμένων και των “μοντερνιστών” του κύκλου των *Μακεδονικών Ημερών*.⁵³⁰ Η θέση του Chiappone θα μπορούσε ακολούθως να τοποθετηθεί στη συνέχεια της προηγούμενης, έγκαιρης αντίρρησης του Μουλλά σχετικά με την ορθότητα της χρήσης του όρου «ρεαλισμός», για να περιγραφεί η πλειοψηφία των νεοελληνικών μυθιστορημάτων της δεκαετίας του '30. Σύμφωνα με τον Μουλλά

529 Chiappone, 2001, 41-48.

530 *Avr.*, 129-132.

«ένας τέτοιος ‘ρεαλισμός’ [...] πολύ περισσότερο από ‘καλλιτεχνική κατηγορία’, αποτελεί στοιχείο εξωτερικό και αόριστο: συνήθως υποδεικνύει μια γενική προσήλωση σε μορφές παραδοσιακής γραφής» (Μουλλάς, 1996, 129). Προς επιβεβαίωση της άποψης αυτής ο Μουλλάς αναφέρει το παράδειγμα του Κοσμά Πολίτη, ο οποίος, αν και δεν πειραματίζεται με την αφηγηματική μορφή, είναι μάλλον «πολύ δύσκολο να θεωρηθεί ρεαλιστής». Διόλου τυχαία είναι ακριβώς αυτό το παράδειγμα που ξεχωρίζει ο Καραντώνης μεταξύ των σύγχρονών του μυθιστορημάτων:

Η γοητεία του έργου του πηγάζει από το ζευγάριμα περιέργων αντιθέσεων, που ξεκινάνε όλες από την αντίθεση του κοσμικού και του πολιτισμένου με το πρωτόγονο και το αυθόρμητο. [...] Το πεζογραφικό του ταλέντο, [...] συνδυάζει στην έκφρασή του και στη ζωική του ενέργεια, μια καταπληκτική ωριμότητα με μια παράφορη νεανικότητα. (Καραντώνης, 1977 [1938], 158)

Ωστόσο, όπως διαπιστώσαμε εξετάζοντας και το παράδειγμα του Θεοτοκά, η χρήση της μπερζονικής ορολογίας δεν αποτελεί τεκμήριο, και τα όρια που θέτει ο διευθυντής των *Νέων Γραμμάτων* στη «λυρική πεζογραφία» είναι σαφή και δεν περιλαμβάνουν τους μορφολογικούς πειραματισμούς. Ο Καραντώνης στη συνέχεια σπεύδει μάλιστα να διευκρινίσει πως «ο πεζογραφικός λυρισμός του Κοσμά Πολίτη δεν έχει καμιά σχέση με τις γνωστές *λυρικές εκτροπές* της πεζογραφικής τέχνης, που συχνά παρατηρούμε ακόμη και σε αναμφισβήτητης αξίας μυθιστορήματα» (Καραντώνης, 1977 [1938] 175), τα οποία, πάντως, δεν κατονομάζει. Η *Eroica* συνιστά έτσι για τον Καραντώνη ένα ιδανικό παράδειγμα μυθιστορήματος, όπου συναντώνται και συνυπάρχουν αρμονικά λειτουργώντας παραπληρωματικά, η ποίηση και η πεζογραφία, η φαντασία και η πραγματικότητα:

Από κάθε φράση του αναβλύζει ένα παρόν ζωής, τόσο σπαρταριστό, μα και τόσο ανήσυχο, που η πραγματικότητα δεν το χωρεί και αναγκαστικά εξακοντίζεται προς τα επάνω, προς το ιδανικό, προς το φεγγαρόφως, προς τις λυρικές μορφές της ζωής, προς το βασίλειο της καθαρής φαντασίας, εκεί που η ποίηση *συμπληρώνει* τα λειψά και τα μίζερα της πραγματικής ζωής. Από μιας αρχής, ο Κοσμάς Πολίτης ακολουθεί, με αξιοζήλευτη ακρίβεια εσωτερικής κατευθυντήριας γραμμής, τον εξαιρετικό δυσκολοπάτητο

πεζογραφικό δρόμο, που διαχωρίζει απότομα τον ρεαλισμό από τη λεγόμενη λυρική πεζογραφία, μα που ο ίδιος αυτός δρόμος κάνει τον Πολίτη να διατηρεί την αυτονομία του ύφους του, παίρνοντας κάθε φορά ό,τι του χρειάζεται από τις δύο αυτές αντίρροπες αισθητικές και ψυχολογικές καταστάσεις του πεζού λόγου (Καραντώνης, 1977 [1938], 181).

Ο ορισμός τόσο του ποιητικού/λυρικού όσο και του ρεαλιστικού στοιχείου ως «ψυχολογικών καταστάσεων» οδηγεί τον Καραντώνη στην πεποίθηση πως ο Κοσμάς Πολίτης «είναι ένας γνήσιος λυρικός ποιητής που εκφράζει παντού και πάντα έμμεσα και άμεσα τον εαυτό του», που επιχειρεί την «προσωπική μετάπλαση του εξωτερικού κόσμου» όντας όμως ταυτόχρονα ρεαλιστής «όσο του χρειάζεται για να μην παραμορφώνει το σκελετό της πραγματικότητας» (Καραντώνης, 1977 [1938], 161). Υπό αυτό το πρίσμα θα πρέπει να ερμηνεύσουμε και τη χρήση του όρου «μουσική» από τον Καραντώνη προκειμένου να περιγράψει το ιδανικό «ποιητικό» ή «λυρικό» μυθιστόρημα που κατά την κρίση του αντιπροσωπεύει η *Eroica*:

Είναι αξιοσημείωτη η προσπάθεια του συγγραφέα να διαφυλάξει ακέραιη, ως το τέλος τη γλωσσική και τη φραστική καθαρότητα του κειμένου του και να εξοβολίσει κάθε τι που θα μπορούσε να διακόψει τη μουσική του λόγου. Θα έλεγα, μάλιστα, πως είναι υπερβολικά επηρεασμένος από την τέχνη της μουσικής, ώστε η φράση του να χάνει κάποτε την πλαστικότητα εκείνη την απαραίτητη, για να παρασταθεί η δύναμη κάποιων καταστάσεων. Τα πάντα στην *Eroica*, τα αισθήματα, οι ώρες, η φύση, απηχούνε με απαλώτατους φθόγγους τη μουσική της έντονης νοσταλγίας. [...] Η μουσική φυσιολατρία του Κοσμά Πολίτη [...] εδώ μεταμορφώνει τα πάντα σε καταστάσεις και μας τα δείχνει όχι *κατά μέτωπον*, αλλά *λοξά*. (Καραντώνης, 1977 [1938], 184-185)

Ο Καραντώνης προκρίνει τη γνώριμη, συμβολιστικών καταβολών, μεταφορική σημασία της «μουσικής» («μουσική της νοσταλγίας», «μουσική φυσιολατρία») που περιγράφει την ψυχική ατμόσφαιρα, τη φαντασία, την υποκειμενική εντύπωση και τη συναισθηματική έκφραση και ακολούθως το υποβλητικό αφηγηματικό ύφος, που «μας τα δείχνει όχι *κατά μέτωπον*, αλλά *λοξά*». Δεν έχουμε έτσι λόγο να θεωρήσουμε πως η σημασία που απέδιδε ο Καραντώνης στον όρο «μουσική» έχει μεταβληθεί σε σχέση

με το 1931, όταν έγραφε στη μελέτη του για τον Σεφέρη αμέσως μετά την έκδοση της *Στροφής*:

Η αλήθεια είναι πως κάθε φορά που μεταχειρίζεται κανείς τη λέξη με το άπειρο περιεχόμενο *μουσική*, κρίνοντας ένα ποίημα ή ένα οποιοδήποτε έργο τέχνης, πρέπει να κάνει πρώτα το σταυρό του. Τι είναι λοιπόν η μουσική της ποίησης; Συγγενεύει καθόλου, στους φυσικούς νόμους της, με την πραγματική μουσική, ή είναι μια αισθητική μεταφορά ακαθόριστη που τη μεταχειριζόμαστε κάθε τόσο για να διατυπώνουμε εκείνο που αισθανόμαστε αλλά δεν μπορούμε να το συλλάβουμε λογικά; Η μουσική της ποίησης περιορίζεται στη λεκτική αρμονία και στους γλωσσικούς ήχους; [...] Κάθε καλαισθητική εντύπωση που πηγάζει από την άμεση επαφή μας με το έργο της τέχνης, βυθίζοντάς μας μέσα σε μια σιωπηλή έκσταση που μέσα της νιώθουμε τον εαυτό μας ελευθερωμένο και την ψυχή μας έτοιμη να παραδοθεί σε μια δίχως όρια νοσταλγία μπορεί να ειπωθεί *μουσική εντύπωση*. Στοιχειώδη βάση καθορισμού της εντύπωσης αυτής έχουμε την ψυχολογία της πραγματικής μουσικής, που είναι αμεσώτερη, ή συμβολικώτερη και η πιο υποσυνείδητη έκφραση του κόσμου (Καραντώνης, 2000 [1931], 84).

Αν διαβάσει κανείς με προσοχή το παραπάνω απόσπασμα διακρίνει την επιβίωση του ορισμού της «μουσικής εντύπωσης» και του γενικού, μεταφορικού, ορισμού της «μουσικής» τόσο στην κριτική του για την *Eroica* του Πολίτη (λ.χ. «μουσική της έντονης νοσταλγίας»), όσο και σε εκείνη για την *Εσωτερική Συμφωνία* του Ξεφλούδα (λ.χ. «δίχως όρια νοσταλγία», «σιωπηλή έκσταση»). Αυτό που έχει μεταβληθεί από το 1932 επομένως, όταν ο Καραντώνης έγραψε την κριτική του για τον «εσωτερικό μονόλογο» του Ξεφλούδα, δεν είναι ο ορισμός του μουσικού στοιχείου, αλλά η συνολική άποψη του σχετικά με τη «λυρική πεζογραφία» και συνεπώς η αξιολόγηση της έκτασης της παρουσίας του μουσικού στοιχείου σε ένα αφηγηματικό κείμενο: η καλλιέργεια της «μουσικής εντύπωσης» και συνεπώς η μεταφορά της ποιητικότητας στην πεζογραφία μετατρέπεται σε αρνητικό στοιχείο, όταν «παραμορφώνεται ο σκελετός της πραγματικότητας» από την κατά κόρον χρήση λυρικών στοιχείων. Όπως αποδεικνύει, έτσι, η υπό προϋποθέσεις αποδοχή της «λυρικής πεζογραφίας» και ο χαρακτηρισμός της «εκτροπής» του πεζού λόγου, που της αποδίδει ο κριτικός των *Νέων Γραμμάτων*, όταν δεν τηρείται η προϋπόθεση της «σταθερής, ωραίας γραφής», το 1937 μάλλον δεν θα στήριζε

το βασικό αίτημα της ομάδας των *Μακεδονικών Ημερών*, δηλαδή τη δημιουργία μιας ρευστής αφηγηματικής μορφής, που «δίχως γεγονότα και δίχως υπόθεση» θα απέδιδε τη διαρκή ροή της συνείδησης. Άλλωστε, όπως είχε υποστηρίξει στον απολογισμό του έτους 1935, η αφοσίωση των ελλήνων πεζογράφων στον «κλασικό ρεαλισμό» είναι δικαιολογημένη δεδομένου του σταδίου εξέλιξης, στο οποίο βρίσκεται η νεοελληνική πεζογραφία. Ταυτόχρονα όμως είναι η «ελεύθερη βούληση» και το «αίσθημα της ζωής» τα στοιχεία εκείνα που κατά τον Καραντώνη χαρακτηρίζουν τα περισσότερα από τα μυθιστορήματα που εμφανίστηκαν το 1935 διασώζοντάς τα από τον ρεαλισμό ως «στείρα και δογματική μέθοδο τέχνης»:

Βέβαια ο κλασικός ρεαλισμός εξακολουθεί να είναι το κυριότερο αισθητικό γνώρισμα των πιο πολλών μυθιστορημάτων της χρονιάς [1935], το γνώρισμα που τα ανταμώνει όλα σε μια καλλιτεχνική κατηγορία, μα δεν μπορούσε να συμβεί διαφορετικά σε μια νιόπλαστη σχεδόν τέχνη που δεν έχει ακόμη απόλυτη δημιουργική πρωτοβουλία, και που αναγκάζεται να παρακολουθεί με θαμπωμένα κι εκστατικά μάτια εφήβου πρωτόβγαλτου στη ζωή, τη γρήγορη, τη σπασμωδική, την απρόοπτη διαφοροποίηση της μεταπολεμικής κοινωνίας μας.[...].

Έτσι ο ρεαλισμός από δογματική και μέθοδο τέχνης περιορίζεται στο να είναι η ζωντανή και λογική έκφραση της αντικειμενικά αισθητής μορφής κάθε κοινωνικού φαινομένου, αφήνοντας αρκετό χώρο στο συγγραφέα να ξετυλίξει και να διαμορφώσει τη δική του προσωπικότητα σύμφωνα με τους ιδιαίτερους δεσμούς που τον συνδέουν με το κοινωνικό περιβάλλον του. (Καραντώνης, 1936, 163)

Με βάση τα παραπάνω μπορούμε να αναγνωρίσουμε την ύπαρξη ενός τρίτου πόλου στο αίτημα ανανέωσης του νεοελληνικού μυθιστορήματος που προβάλλει η κριτική κατά τη δεκαετία του '30. Αυτόν αποτελούν μυθιστορήματα όπως η *Eroica*, που παρουσιάζεται από τον Καραντώνη ως η ιδανική μέση λύση μεταξύ της «εκτροπής» του πεζού λόγου που αντιπροσωπεύει η λυρική πεζογραφία και του πειθαρχημένου, συντηρητικού, «δίχως φαντασία» μυθιστορήματος που αντιπροσωπεύει η *Αργώ*. Μέσω της συνύπαρξης της «μουσικής ατμόσφαιρας», της «ελεύθερης βούλησης» του δημιουργού και της «πεζής πραγματικότητας» σε μια παραδοσιακή, πάντως, αφηγηματική μορφή, το νεοελληνικό μυθιστόρημα μπορεί, σύμφωνα με τον Καραντώνη, να ανανεωθεί.

Σε αντίθεση με την ψυχραιμότερη κρίση του Καραντώνη, ο Σπανδωνίδης επιχείρησε

την ίδια εποχή να προσεγγίσει το ζήτημα της παρουσίας της “μουσικής” στην *Eroica* υπό το πρίσμα μιας ενδεχόμενης σχέσης του μυθιστορήματος του Κ. Πολίτη με την πεζογραφία της Woolf και του Huxley:

[η *Eroica*] ως μορφή έλκει την καταγωγή της από την εμπρεσιονιστική σχολή, που κατέληξε στον συμβολισμό. Θυμίζει κάτι από τον αρχαϊκό εμπρεσιονισμό του A. Daudet με τις «Lettres de mon moulin» και από τον Anton Tchekhov, που διαλύουν την πραγματικότητα μέσα σε μια ατμόσφαιρα γοητείας ο πρώτος, καταθλίψεως ο δεύτερος, όπως θυμίζει ακόμα κάτι από τον Παπαδιαμάτη που διαλύει την πραγματικότητα μέσα σε μια μελαγχολική γοητεία [...]

Και ο καλλιεργημένος αυτός εμπρεσιονισμός συνδυασμένος με την αντίληψη της ασυνέχειας στη ζωή και της συνειρμικής σκέψης [...] κατέληξε με τη W. Woolf στο χαρακτηριστικό της έργο, τη «Mrs Dalloway», όπου όλα πλανώνται μέσα σε μια μουσική αοριστία – για να εξελιχθεί σε μια καθαρή και ξάστερη μουσικοποίηση των δεδομένων, σ’ έναν καθαρό symbolism με το Point counter point του Aldous Huxley και με τα «Κύματα» της Woolf. [...] Αν η «Εκάτη» του Κ. Πολίτη είχε κάτι από το μουσικό κοντραπούντο του Huxley, η «*Eroica*» έχει επίσης κάτι από την καθαρή μουσική, την ενορχήστρωση της ύλης του μυθιστορήματος από τη Woolf (Σπανδωνίδης, 1939, 23-24).

Η σύνδεση της *Eroica* με το *Waves* (1931), του πλέον πειραματικού διακαλλιτεχνικού μυθιστορήματος της Woolf, που επιχειρεί ο Σπανδωνίδης στο παραπάνω απόσπασμα, λειτουργεί εκ νέου διαφωτιστικά όχι μόνο για τις παρανοήσεις της μεσοπολεμικής, νεοελληνικής κριτικής σχετικά με τις μοντερνιστικές αφηγηματικές τεχνικές και τους διακαλλιτεχνικούς πειραματισμούς του ευρωπαϊκού μοντερνισμού αλλά και για τα όρια του νεοελληνικού “μουσικού αιτήματος”. Η «ενορχήστρωση της ύλης» που επικαλείται ο Σπανδωνίδης στο μυθιστόρημα της Woolf έγκειται στη λογοτεχνική απόδοση της μουσικής πολυφωνίας μέσω της αντιστικτικής παράθεσης των εσωτερικών μονολόγων έξι προσώπων, οι οποίοι αποδίδονται με την αφηγηματική τεχνική της ροής της συνείδησης. Μια τέτοιου είδους “μουσική” οργάνωση της μυθιστορηματικής μορφής που οδηγεί στην πλήρη αποδέσμευση από τη γραμμική αφήγηση και ανατροπή της ρεαλιστικής λογοτεχνικής έκφρασης, την αποδιάρθρωση της γλώσσας και ακολούθως και του νοήματος, είναι βέβαια απύσαστα από το μυθιστόρημα του Πολίτη.

Ο κριτικός των *Μακεδονικών Ημερών*, πιστός στο πνεύμα του περιοδικού και την ιδέα του “μοντέρνου ρομαντισμού”, επαναλαμβάνει ουσιαστικά τις ερμηνείες σχετικά με τις μοντερνιστικές αφηγηματικές τεχνικές που συναντήσαμε ήδη στις συζητήσεις περί «εσωτερικού μονολόγου» αλλά και στις σύντομες παρουσιάσεις του έργου της Woolf από τους Δέλιο και Ξεφλούδα. Ο Σπανδωνίδης συγχέει τη μεταφορική σημασία της “μουσικής” ως συνωνύμου της λυρικής, υποβλητικής έκφρασης με τους αφηγηματικούς διακαλλιτεχνικούς πειραματισμούς του μοντερνισμού που, όπως έχουμε διαπιστώσει, προϋποθέτουν τη σύλληψη της μουσικής και ως μορφολογικού συστήματος με απώτερο στόχο την απο- και αναδιάρθρωση της γλώσσας και του νοήματος.

Η σύγχρονη κριτική με πρώτο τον Peter Mackridge επιχείρησε να επαναπροσεγγίσει το ζήτημα των σχέσεων της *Eroica* με τη μουσική έχοντας ως σημείο αφετηρίας την ενδεχόμενη συνάφεια του μυθιστορήματος με τους διακαλλιτεχνικούς πειραματισμούς του αγγλοσαξονικού μοντερνισμού. Ο τίτλος *Eroica* εξυπηρετεί τόσο τις «συμβολικές» όσο και τις «ειρωνικές» δομές που πολύ εύστοχα εντοπίζει ο Mackridge στο μυθιστόρημα. Η λειτουργία της μουσικής πρωτίστως ως «συμβόλου», το γεγονός δηλαδή πως «ο Πολίτης χρησιμοποιεί τη μουσική αναφορά, για να υποβάλει συμβολικά στον αναγνώστη στοιχεία για την κατάσταση και τα συναισθήματα των προσώπων του» (Mackridge, 1991, νη'), δεν αποτελεί, ωστόσο, τεκμήριο διακαλλιτεχνικών μορφολογικών πειραματισμών και ως εκ τούτου αναδεικνύει με έναν ακόμη τρόπο τα όρια του νεοελληνικού “μουσικού αιτήματος”. Στην *Eroica* δεν ανιχνεύεται, κατά την κρίση μας, η “συμφωνική” οργάνωση του λόγου και οι διακαλλιτεχνικοί πειραματισμοί που θα οδηγούσαν στην προσπάθεια ανατροπής της παραδοσιακής αφηγηματικής μορφής, δηλαδή η αναζήτηση ενός εναλλακτικού αφηγηματικού μορφολογικού μοντέλου με αφετηρία τη μουσική. Ειδικότερα, η θεματοποίηση της Τρίτης Συμφωνίας του Beethoven στον τίτλο καθώς και άλλων μουσικών έργων ενδοκειμενικά, υποδεικνύει μάλλον τη συμβολιστικής καταγωγής πρόθεση δημιουργίας υποβλητικής ατμόσφαιρας και της ανάδειξης στοιχείων της πλοκής και ψυχικών καταστάσεων και όχι τη βούληση ανατροπής των παραδομένων αφηγηματικών κανόνων μέσω της αναλογίας με τη μουσική. Σχετικά θα πρέπει να τονίσουμε πως τα «λυρικά τεχνάσματα», που ο Mackridge εντοπίζει σε επί μέρους σημεία της αφήγησης, όπως οι επαναλήψεις ή η ρυθμική οργάνωση ορισμένων φράσεων,⁵³¹ δεν επηρεάζουν τη συνολική οργάνωση της αφηγηματικής μορφής σε τέτοιο βαθμό, ώστε να μπορούμε να κάνουμε λόγο για “μουσική οργάνωση” της αφήγησης. Αντίστοιχα, το παράδειγμα της σκηνης του χορού που αναφέρει ο Mackridge ως μεταφορά του μουσικού κοντραπούντο στον τρόπο σύνθεσης της αφήγησης στην

531 Mackridge, 1991, νη'-νδ'.

Eroica, δεν μπορεί να σχετιστεί με τη μουσική τεχνική της αντίστιξης στο παράδειγμα του Huxley, ο οποίος τόσο στο πολύ γνωστό ενδοκειμενικό, μετααφηγηματικό σχόλιο, όσο και στον τίτλο του μυθιστορημάτος του, εξέφρασε προγραμματικά τη διάθεση αναζήτησης ενός εναλλακτικού προς την παραδοσιακή μυθιστορηματική μορφή αφηγηματικού μοντέλου, που όχι μόνο θα ανατρέπει ριζικά τη γραμμική αφήγηση του ρεαλιστικού μυθιστορήματος, αλλά θα επηρεάζει και την οργάνωση του γλωσσικού υλικού και συνεπώς και του νοήματος. Η αντιστικτική αντιπαράθεση και ακολούθως η συνύφανση των “μετατροπιών” της διάθεσης και των “ξαφνικών μεταπτώσεων” των συνειρμών της σκέψης και της μνήμης συνθέτουν, έτσι, το “κοντραπούντο” του Huxley, δηλαδή τη συγχρονική πολυφωνική αφήγηση, που διέπει ολόκληρο το μυθιστόρημα.

Στο ίδιο ερμηνευτικό πλαίσιο θα πρέπει να θέσουμε και το συμπέρασμα του Καλλίνης πως «η *Eroica* αποτελεί μια μυθιστορηματική συμφωνία, όπου αναπτύσσεται και παραλλάσσεται το θέμα του ηρωισμού» (Καλλίνης, 1995, 225). Σκοπός του Καλλίνης είναι η μελέτη της «οργάνωσης και της ανάπτυξης των βασικών θεμάτων στο μυθιστόρημα του Κ. Πολίτη σε σύγκριση με την οργάνωση και τη θεματική ανάπτυξη στην ομότιτλη συμφωνία του Beethoven» (Καλλίνης, 1995, 217). Είναι πράγματι πολύ πιθανή η ύπαρξη αυτού του είδους της αναλογίας. Ωστόσο αυτή, λειτουργώντας σε επίπεδο θεματικής ανάπτυξης και μόνο, δεν μπορεί να νοηθεί ως τεχνική “μουσικοποίησης”, καθώς δεν αντιστοιχεί σε ό,τι έχουμε ορίσει ως “συμφωνική” οργάνωση της αφήγησης στο παράδειγμα λ.χ. των Huxley και Woolf, που αποτυπώνοντας τις διαδικασίες και τις μεταβολές της συνειρμικής σκέψης των μυθιστορηματικών προσώπων θα ανέτρεπε ριζικά τη γραμμική οργάνωση της αφήγησης επαναπροσδιορίζοντας ταυτόχρονα τα όρια της γλώσσας.

Εν ολίγοις οι μουσικές μεταφορές, που εντοπίζονται τόσο στον τίτλο του μυθιστορηματος του Κοσμά Πολίτη, όσο και ενδοκειμενικά, δεν θεωρούμε πως λειτουργούν ως εν δυνάμει μοντέλα αφηγηματικής “μουσικοποίησης”, αλλά ως αναφορές που στοχεύουν πρωτίστως στην ανάδειξη θεματικών στοιχείων της πλοκής, στην υποδήλωση ψυχικών καταστάσεων και στην καλλιέργεια της λυρικής ατμόσφαιρας.

ΙΝΤΕΡΜΕΔΙΟ 3^ο: ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΚΕΣ “ΣΥΜΦΩΝΙΕΣ” ΣΤΟΝ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΜΕΣΟΠΟΛΕΜΟ

1. Στέλιος Ξεφλούδας: *Εσωτερική Συμφωνία*

Όπως ορθά μάλλον πιθανολογεί η Αλεξάνδρα Σαμουήλ, ο Ξεφλούδας θα είχε παρακολουθήσει τη συζήτηση περί εσωτερικού μονόλογου, όπως διεξήχθη στη Γαλλία, αρχής γενομένης με τη διάλεξη του Valéry Larbaud για τον *Οδυσσέα* του Joyce το 1921 και την εν συνεχεία δημοσίευσή της στη *Nouvelle Revue Française (NRF)* τον επόμενο χρόνο, δύο μήνες μετά την έκδοση του *Ulysses* στο Παρίσι. Ωστόσο το γεγονός πως ο Ξεφλούδας ήδη το 1930 στα *Τετράδια του Παύλου Φωτεινού* χρησιμοποιεί τον όρο «εσωτερικό μονόλογο»⁵³² καταδεικνύει πως οπωσδήποτε αγνοούσε τον σχετικό ορισμό του Dujardin, ο οποίος μόλις το 1931, όπως ήδη γνωρίζουμε, όρισε τον «εσωτερικό μονόλογο» ως «λόγο προγενέστερο από κάθε λογική οργάνωση, ο οποίος αναπαράγει αυτή τη σκέψη στη γενετική της μορφή και με τυχαίο τρόπο». Αντίθετα η βούληση της αποτύπωσης της «πνευματικής ανικανοποίησης» του δημιουργού, της «διανοητικής ευαισθησίας» – κείμενο στοιχείο της ποιητικής του Ξεφλούδα, που παραγνωρίστηκε στις πρώτες αμύχανες συζητήσεις για το έργο του – παρούσα στα *Τετράδια του Παύλου Φωτεινού*⁵³³ αλλά και στην *Εσωτερική Συμφωνία* (1932), που ενδιαφέρει κυρίως εδώ, ωθεί τον συγγραφέα σε ένα «μονόλογο μουσικό εμποτισμένο από την αγωνία της σκέψης, αντίθετα προς τον μονόλογο του Τζόυς, διαφορετικό απ’ τον μονόλογο

532 «Η μοναξιά έδινε τροφή σ’ αυτό τον εσωτερικό μονόλογο. Ένοιωθα πως μέσα μου άρχιζε παράλληλα η διανοητική ευαισθησία να αυξάνει, να σχηματίζει απαιτήσεις βασανιστικές [...]. Σκέπτομαι, μέσα στην σιωπή που βαραίνει γύρω μου απόψε, πόσο άλλοτε φανταζόμουν αχρηστη την πνευματική καλλιέργεια [...].» *Τα Τετράδια του Παύλου Φωτεινού*, 22.

533 «Τι απογοητεύσεις, τι εμπόδια, τι δυσκολίες θα συναντά αυτό το περίεργο ον, που ονομάζουμε ποιητή! [...] Είναι τόσο τραγική η αγωνία της ψυχής, που ζητά να ξεπεράσει κάθε όριο και αισθάνεται σε μια στιγμή όλη την έκταση της αδυναμίας της.» *Τα Τετράδια του Παύλου Φωτεινού*, 75.

του 'Υπογείου', όπως θα ορίσει ο Ξεφλούδας τον «εσωτερικό μονόλογο» σε ιδιόχειρο αχρονολόγητο σημειώμά του.⁵³⁴ Η ενεργή συμμετοχή του διανοητικού στοιχείου στην οργάνωση του αφηγηματικού λόγου καθώς και ο στοχασμός πάνω στην τελευταία μέσω της αυτοαναφορικής αναδίπλωσης, είναι επομένως τα χαρακτηριστικά, που απομακρύνουν οριστικά τον αφηγηματικό λόγο του Ξεφλούδα από την αφηγηματική τεχνική του «εσωτερικού μονολόγου» στο παράδειγμα του Dujardin και ασφαλώς και του Joyce.⁵³⁵ Παρόλ' αυτά η ενδοκειμενική όσο και παρακειμενική θεματοποίηση της μουσικής στο δεύτερο μυθιστόρημα του Στέλιου Ξεφλούδα *Εσωτερική Συμφωνία* σε συνδυασμό με τον ενεργό ρόλο του συγγραφέα ως θερμού θιασώτη του "μουσικού αιτήματος" και ειδικότερα της ανανεωμένης μορφής του μυθιστορήματος που έχει εγκαταλείψει τις αφηγηματικές συμβάσεις του ρεαλισμού, καθιστούν αναγκαία την ερμηνευτική προσέγγιση των πολλαπλών λειτουργιών της μουσικής στο μυθιστόρημα του Ξεφλούδα, ακόμα και εκτός του θεωρητικού πλαισίου του μοντερνιστικού "εσωτερικού μονολόγου".

Το 1953 ο Ξεφλούδας στο άρθρο του «Το ποιητικό μυθιστόρημα» (Ξεφλούδας, 1953) επιβεβαίωσε τρόπον τινά τις προς εικοσαετίας περίπου εκφρασμένες θέσεις των Άγρα και Νικολαρεϊζή σχετικά με τη συμβολιστική καταγωγή της *Εσωτερικής Συμφωνίας*. Παραλληλίζοντας το *Φθινόπωρο* με «μια θλιβερή και πένθημη συμφωνία» ο Ξεφλούδας, θα μπορούσε να ισχυριστεί κανείς, έδωσε τα διαπιστευτήριά του στον Χατζόπουλο υποδεικνύοντας την αισθητική συγγένεια της δικής του λογοτεχνικής «συμφωνίας» με το «πρώτο ελληνικό συμβολιστικό μυθιστόρημα». Άλλωστε σε αυτό το τεύχος της *Νέας Εστίας* το αφιερωμένο στον συμβολισμό (τχ. 635), καθόλου τυχαία συμπεριλήφθηκε και ένα σύντομο απόσπασμα από το δεύτερο πεζογραφικό έργο του Ξεφλούδα. Η *Εσωτερική Συμφωνία*, ωστόσο, εντάσσεται στην ανανεωμένη παράδοση του "ποιητικού μυθιστορήματος", που προώθησε ο Jaloux στον απόηχο της διαμάχης περί "καθαρής ποίησης" και δεξιώθηκε η ομάδα των *Μακεδονικών Ημερών*.

534 Το απόσπασμα παρατίθεται στο: Παναγιωτόπουλος, 1980 [1943.1], 212.

535 Πρβ. τις παρακάτω όψιμες διαπιστώσεις του Σπανδωνίδη: «[...] Ο Στέλιος Ξεφλούδας προβάλλει σαν μοναδικός μας για σήμερα πεζογράφος αναλυτής μιας εσωτερικής και πνευματικής πορείας του κόσμου των προσώπων του. Είναι ο «εσωτερικευόμενος» πεζογράφος μας και αυτή η διαπίστωση είναι κάτι πολύ σημαντικότερο από την τεχνική απλώς διαπίστωση ότι εισήγαγε στην Ελλάδα τον εσωτερικό μονόλογο. Και η τελευταία αυτή διαπίστωση είναι εσφαλμένη κατά τούτο, ότι ο «λόγος» στον Ξεφλούδα είναι όχι «συνειρμικός», είναι έστω και χαλαρά, αιτιατικός. Στην περίπτωση ενός γνήσιου εσωτερικού μονολόγου θα επρόβαλλε η κινηματογράφηση των άτακτα μεταβατικών φάσεων στην κίνηση της συνείδησης, η εξωλογική σκέψη: όποιος διάβασε της Woolf το πεζογράφημα «Mrs. Dalloway» ή του V. Larbaud [sic] «Les lauriers sont coupés» ή του J. Joyce τον «Οδυσσέα», αυτός ξέρει τον πραγματικό εσωτερικό μονόλογο. Ο Ξεφλούδας είναι ένας πεζογράφος με «ανειμένους» απλώς συνειρμούς, με χαλαρή συνάρτηση και διαρκή μετάβαση από τον εσωτερικό στον εξωτερικό χώρο και το αντίθετο» (Σπανδωνίδη, 1958.1, 216-227).

Επομένως, η αφετηρία της ερμηνευτικής προσέγγισης του μοντέλου αφηγηματικής “μουσικοποίησης”, που απαντά κατά την κρίση μας στην *Εσωτερική Συμφωνία*, πρέπει να αναζητηθεί στη συνάφεια του “μουσικού αιτήματος” της νεοελληνικής πεζογραφίας κατά τη δεύτερη μεσοπολεμική δεκαετία με τις ζυμώσεις που έλαβαν χώρα στο γαλλικό πνευματικό πεδίο στα τέλη της δεκαετίας του ’20, την οποία αναδειξαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο της μελέτης. Η υπόθεση αυτή στρέφει εκ νέου την προσοχή μας στις δεκατρείς επιστολές που ο νεαρός Ξεφλούδας στέλνει στον Θεοτοκά κατά τη διάρκεια της δίχρονης παραμονής του πρώτου στο Παρίσι και στις οποίες αναφερθήκαμε ήδη ακροθιγώς. Στην τελευταία από τις επιστολές αυτές ο Ξεφλούδας έχοντας ήδη καλωσορίσει γεμάτος αισιοδοξία το σωτήριο έτος 1930 αποκαλύπτει στον Θεοτοκά:

Άρχισα να γράφω κι ένα βιβλίο. Ένα βιβλίο κατά δικό μου τρόπο. Θέλω να εκφράσω τις ψυχικές μου καταστάσεις τον τελευταίο καιρό που βρίσκομαι στο Παρίσι. Τη στάση της ψυχής μου, τις σκέψεις μου μπροστά σ’ όλους αυτούς τους κόσμους που με γοητεύουν. Όλες τις μεταπτώσεις, τις συγκινήσεις, τις ανακαλύψεις, τις συναντήσεις τις γνωριμίες. Δυστυχώς είμαι λυρικός και δεν μπορώ να βγω από το Εγώ μου. Έχω γράψει λίγες σελίδες. Ελπίζω μέσα σ’ αυτή τη χρονιά να δει το φως. (Palaktsoyglou, 2003, 467-468)

Στις επιστολές του Ξεφλούδα από το Παρίσι διαφαίνεται η επαφή του με το φυτώριο της ανανεωμένης γαλλικής πεζογραφίας, την *NRF*, που αποτυπώνεται καλύτερα στην επιρροή, που δέχθηκε στο έργο του από αυτό του André Gide.⁵³⁶ Ωστόσο όχι λιγότερο σημαντική είναι η γνωριμία του με το δοκίμιο του Thibaudet για τον Mallarmé (1926) και με τη μελέτη *Entretiens avec Paul Valéry* (1926) του Lefèvre, που αποτελεί μια συνοπτική παρουσίαση της ποιητικής του Valéry συνοδευόμενη από τον μαχητικό πρόλογο του αββά Bremond εναντίον του Thibaudet με αφορμή τη συζήτηση περί “καθαρής ποίησης”.⁵³⁷ Στα τέλη της δεκαετίας του ’30 ο Ξεφλούδας θα επιστρέψει στη γαλλική περίοδο της πνευματικής του διαμόρφωσης αποκαλύπτοντας τα πρότυπά του σε συνέντευξη στο περιοδικό *Νεοελληνικά Γράμματα*:

536 Βλ. σχετικά: Σαμουήλ, 1998.

537 Βλ. αντίστοιχα: Thibaudet, 1959 [1926] και Lefèvre, 1926.

Σ' ένα τέτοιο περιβάλλον η νεανική ψυχή βρίσκει άπειρες τροφές, βηματίζει ώρες πολλές μέσα στ' όνειρο, λατρεύει τη σιωπή και τη μελαγχολία, βυθίζεται σε μιαν ατμόσφαιρα βαριά από ποίηση, αναζητά την ψυχή του κόσμου. [...] Τότε αναπηδάν οι πρώτοι στίχοι που τους βαραίνει ένας ρομαντισμός τόσο αγνός κι οι στίχοι αυτοί συνεχίζονται ακόμα ωςάν το ποίημα που ζητάς να γράψεις δεν είναι δυνατό να τελειώσει ποτέ κ' είναι σα ν' ακούς αδιάκοπα μέσα σου την τραγική μα τόσο ωραία κραυγή του Mallarmé: «Μάταια! το γαλάζιο θριαμβεύει...» [...] Έπειτα το τραίνο σε φέρνει κάποιον πρωί σ' ένα μοναδικό πνευματικό κέντρο του κόσμου στο Παρίσι. [...] Τότε γνωρίζεις τις «Γήινες τροφές» του Gide, γοητεύεσαι από τον Προυστ, τον Valéry, τον Ρίλκε, από άπειρες φωνές που ακούς μέσα σου και θέλεις να είναι δικές σου, παρακολουθείς με πάθος κάποιους ξεχωριστούς φιλοσόφους στη Σορβώννη, συναντάς κι άλλους συνοδοιπόρους που είναι σήμερα τόσο γνωστοί στα γράμματά μας. (Ξεφλούδας, 1938, 12)

Στο πρώιμο μαλλαρμεικό “ποίημα ποιητικής” *L'Azur* (1864),⁵³⁸ στο οποίο παραπέμπει

538 Το ποίημα μεταφράστηκε από τον Π. Σταυρινό και πρωτοδημοσιεύθηκε στο αλεξανδρινό περιοδικό *Γράμματα* το 1918 (αρ. 39, 658). Εδώ όπως αναδημοσιεύθηκε στο: Mallarmé, 1999.1, 43-45.

Του γαλάζιου του αιώνιου η ήρεμη ειρωνεία,
Ράθυμα όμορφη σαν τα λουλούδια, βαραίνει
Τον αδύναμο ποιητή που την αξία του καταριέται
Μέσα σε μια άγωνα από Πόνους έρημο.

Με τα μάτια κλειστά, ξεφεύγοντας, το νιώθω που κοιτάζει
Με την ένταση ενός ελέγχου που καταθλίβει,
Την άδεια μου ψυχή. Να πάω που; Και ποιά άγρια νύχτα
Κουρέλια, στην αλγεινή τούτη περιφρόνηση να ρίξω;

Ομίχλες, ανεβείτε! Τις μονότονες στάχτες σας ρίξτε τις
Με μάτια θαμποκούρελα στους ουραμούς
Πού θα πνίξει τον μολυβόμαυρο των φθινοπώρων βάλτο
Κι ένα μεγάλο χτίστε σιωπηλό ταβάνι! [...]

Ο ουρανός είναι νεκρός, - Σ' εσένα σπεύδω! δωσ' μου, ω ύλη,
Τη λησμονιά της Αμαρτίας και του σκληρού Ιδεώδους
Σ' αυτό το μάρτυρα που έρχεται να μοιραστεί το στρώμα
Όπου το ευτυχισμένο ανθρώπινο κοπάδι έχει πλαγιάσει,

Πατί θέλω, αφού πια το κεφάλι μου, άδειο
Όπως το φτιασιδωμένο βάζο που κοιτάται στη βάση ενός τοίχου,
Στερήθηκε πια την τέχνη να στολίζει την ολόλυζουσα ιδέα,
Πένθημα να χασιμέται μπροστά σ' ένα θάνατο σκοτεινό...

Και μάταια! Το Γαλάζιο θριαμβεύει και τ' ακούω να τραγουδά

εδώ ο Ξεφλούδας θεματοποιείται προπάντων η υπαρξιακή “ανία”, το αδιέξοδο του δημιουργού μπροστά στο ανέφικτο της έκφρασης του Απόλυτου, που εμφανίζεται ως το αποτέλεσμα της βασανιστικής βίωσης όχι μόνο της καθημερινότητας αλλά και της ίδιας της ποιητικής δημιουργίας. Η τελευταία «τραγική μα τόσο ωραία κραυγή του Mallarmé», η επαναληψη δηλαδή της φράσης «L'Azur» τέσσερις φορές στον τελευταίο στίχο του ποιήματος αντικατοπτρίζει τη βασανιστική αντιπαράθεση του ποιητή με το Απόλυτο, που στο ποίημα εικονοποιείται μέσα από το Γαλάζιο του ουρανού, και ακολούθως το ανέφικτο της ποιητικής έκφρασής του.⁵³⁹ Το μαλλαρμεϊκό «Γαλάζιο» επανέρχεται πάντως συστηματικά στις επιστολές του Ξεφλούδα σε μια εν μέρει αισιόδοξη ερμηνεία του, όχι μόνο για να επενδύσει μεταφορικά το κοινό με τον Θεοτοκά όραμα δημιουργίας μιας νέας πεζογραφίας, αλλά κυρίως για να εκφράσει ένα ποιητικό ιδεώδες, ουσιαστικά ακατόρθωτο, αλλά απολύτως αναγκαίο, όντας η αφετηρία, η πηγή έμπνευσης αλλά και η κατάληξη κάθε ποιητικής προσπάθειας:

Πόσο ωραία χαρακτηρίζει αυτή την ανικανοποίηση του ποιητή ο Thibaudet στο «Mallarmé» του, αυτή την αντίληψη του αδύνατου της έκφρασης του ανέκφραστου [...] Γι' αυτό ίσως ο μεγάλος δημιουργός είναι ο ήρωας της διανοητικής κωμωδίας. Πάντως αν ξανάρθει το δράμα μην το αφήσεις. Έτσι σώθηκαν αυτές οι θείες φωνές έως εμάς. Κι έτσι κι ο Valéry. [...] Καθώς θ' ανεβαίνει κανείς, θα σκορπά αυτές τις ακτίνες τις ψυχικές, τις διανοητικές προς το άπειρο σαν ένας πίδακας, θα νοιώθει βαθύτερα τον ίλιγγο του κενού διαστήματος. Ωκεάνιοι πλόες. Γαλάζιο, γαλάζιο Μαλ-

Μες στις καμπάνες. Η ψυχή μου, φωνή γίνεται
Για να μας φοβίσει ακόμα περισσότερο με την ανηλεή του νίκη,
Κι από το έμψυχο μέταλλο βγαίνει σε μαβιές Προσευχές!

Κυλά με την ομίχλη, πανάρχαιο, και διασχίζει
Όπως το βέβαιο σπαθί την έμφυτή σου αγωνία
Και πού να καταφύγω μες στην ανώφελη και φαύλη ανταρσία;
Έχω στοιχειώσει! Το Γαλάζιο! Το Γαλάζιο! Το Γαλάζιο! Το Γαλάζιο!

539 Στο *L'Azur* αναφέρεται σε αυτά τα συμπραζόμενα εκτεταμένα ο Thibaudet στο δοκίμιο του για τον ποιητή και έτσι πιθανολογούμε πως αυτή είναι η πηγή του Ξεφλούδα. Για διεξοδικές ερμηνευτικές προσεγγίσεις του ποιήματος βλ. ενδεικτικά: Margvick, 1986, 145· Zima, 2005 και Schweizer, 2013, 245. Σε αυτό το πλαίσιο έχει σημασία να αναφερθούμε στο “αδελφό” λογοτεχνικό έργο του *L'Azur* τη μαλλαρμική «Λογοτεχνική Συμφωνία», η οποία γράφεται την ίδια στιγμή, που ο ποιητής συνθέτει το *L'Azur*, αλλά ουσιαστικά βλέπει το φως της δημοσιότητας μόλις το 1927. Ο Mallarmé ξεκινά τη «συμφωνία» του με μια επίκληση στη «μοντέρνα Μούσα της ανικανότητας». Υπό αυτό το πρίσμα ιδιαίτερα εύστοχη είναι η κρίση της Λ. Τσιρμώκου, η οποία εντάσσει το εκτενές αυτό πεζό ποίημα στο πλαίσιο της αποφαιτικής ποιητικής του Mallarmé ερμηνεύοντάς το ως ένα «κομψό ποιητικό αντίο» στους δασκάλους του στην τέχνη της γραφής: «η ανικανότητα [γραφής] προσωποποιείται σε Μούσα και αποτελεί όχι την έλλειψη αλλά ακριβώς την πηγή της έμπνευσης» (Mallarmé, 1999.2, 54-62).

λαρμικό. Μέσα αυτού μου είπες ότι βρήκες τον εαυτό σου. Να, ο Gide δεν είναι εδώ παρά ένας απόλυτος ποιητής [...] είναι ένας ποιητής γι' αυτό μιλά στη ψυχή και η ψυχή τον ακούει. Θα μου πεις πόσο δύσκολα φθάνει κανείς ως αυτό το Γαλάζιο ως αυτό το πυρ. [...] Δεν έφθασε ποτέ γύρισε μέσα στο Γαλάζιο της ψυχής του. Αυτό δεν έχει σημασία, υψώθηκε όμως αυτό είναι όλο. (Palaktsoğlu, 2003, 441-442)

Η επίμονη αναφορά του Ξεφλούδα στον Mallarmé υπό το πρίσμα της βιωμένης αγωνίας του δημιουργού μπροστά στη διαδικασία της ποιητικής δημιουργίας απηχεί μια βασική πτυχή της συζήτησης περί “καθαρής ποίησης”, όπως αποκρυσταλλώνεται στις θέσεις δύο βασικών εμπλεκόμενων: του Thibaudet και του Valéry. Η εκ νέου ανάγνωση της μαλλαρμεικής ποιητικής από τον Valéry στα τέλη της δεκαετίας του '20 έθεσε την ποιητική θεωρία του Mallarmé υπό το πρίσμα της μεγάλης σημασίας που έδωσε ο πρώτος στη διαδικασία “κατασκευής” του ποιήματος.⁵⁴⁰ Ό,τι κυρίως επιχειρεί να μεταδώσει ο Ξεφλούδας στις επιστολές του είναι επομένως δυνατόν να συνοψιστεί στην ακόλουθη θέση του Valéry, που απαντά σε ένα από τα δοκίμιά του για τον Mallarmé,⁵⁴¹ που ο ποιητής έγραψε το 1927 για τη *Revue de Paris* σε μορφή επιστολής προς τον Jean Rogère αναγνωρίζοντας το χρέος του προς το μεγάλο δάσκαλο:

Στην απλοϊκή επιθυμία, στην ενστικτώδη ή παραδοσιακή (δηλαδή χωρίς πολλή σκέψη) δραστηριότητα των προδρόμων του, ο Mallarmé αντιπάρθεσε μια σύλληψη τεχνητή, λεπτομερώς τεκμηριωμένη και κατακτημένη μ' ένα συγκεκριμένο είδος ανάλυσης [...] Έλεγα στον εαυτό μου πως δεν είναι το έργο, τα ίχνη που θα αφήσει ή οι εντυπώσεις που θα προκαλέσει αυτά που θα μας ικανοποιήσουν και θα μας ολοκληρώσουν, αλλά μόνο ο τρόπος με τον οποίο το πραγματοποιήσαμε. Η τέχνη και ο πόνος μας ανυψώνουν. Αλλά η Μούσα και η τύχη δεν κάνουν άλλο, παρά να μας επισκέπτονται και να μας εγκαταλείπουν [...] Αυτές οι παράδοξες παρατηρήσεις με οδήγησαν στο να μην αποδίδω παρά μια αξία καθαρής άσκησης στην πράξη της γραφής (Valéry, 1995, 19).⁵⁴²

540 Βλ. Guerlac, 1997, 96.

541 Ο Valéry κατά την οκταετία 1920-1927 θα συγγράψει τα εξής τέσσερα δοκίμια για τον Mallarmé: «Les Coup de dés» (1920), «Stéphane Mallarmé» (1923), «Dernière visite à Mallarmé» (1923), «Lettre sur Mallarmé» (1927).

542 Ο Ξεφλούδας γνώριζε αυτό το κείμενο του Valéry, όπως αποδεικνύει η παράθεση ενός αρκετά μεγάλου αποσπάσματος στα *Τετράδια του Παύλου Φωτεινού* (136).

Η βαλερική ιδέα της πράξης της γραφής ως καθαρής άσκησης πρέπει να βρίσκεται πίσω από την πρόθεση που ο Ξεφλούδας στην παρακάτω επιστολή του προς τον Θεοτοκά, να συγγράψει ένα έργο που δεν θα είναι «ούτε διήγημα, ούτε μυθιστόρημα», αλλά θα τοποθετείται μεταξύ της «ποίησης», όπου θα κυριαρχεί το λυρικό στοιχείο, και του «δοκίμιου»:

Εσύ θα εκφρασθείς με το μυθιστόρημα, εγώ – και να που ήρθε και η σειρά μου να μιλήσω για τα σχέδιά μου – για να είμαι ειλικρινής δεν μπορώ με το μυθιστόρημα. Μου λείπει ακριβώς η δύναμη για να βγω από τον εαυτό μου [...]. Πάντως μου λείπει η δύναμη να περιγράψω γεγονότα, να περιγράψω τη ζωή σ' οποιαδήποτε μορφή. Και καταλαβαίνω πως μέσα μου κυριαρχεί ένα λυρικό στοιχείο που με φέρνει στην ποίηση, κι ακόμα ένα στοιχείο που με οδηγεί στη σκέψη καθαρά δηλαδή στο δοκίμιο, σε μια αυτοεξομολόγηση, σε κάτι πάντως σε πεζό λόγο που δεν είναι διήγημα, μυθιστόρημα. [...]

Μήπως και το μυθιστόρημα που σχεδιάζεις μ' όλα εκείνα τα πρόσωπα δεν είναι ένα δράμα που δεν κλείνει ποτέ που τραβά τραβά και μακραίνει. [...] Τράβα λοιπόν αφού σε πήρε αυτό το εσωτερικευμα. Τι ωραιότερο από αυτές τις μαγικές περιπλανήσεις! [...] Εγώ σωπαίνω. Μιλώ μέσα μου πιο πολύ. Μάλιστα τώρα δεν μιλώ παρά σιωπηλά μέσα μου. (Palaktoglou, 2003, 450)

Όπως θα διαφανεί στη συνέχεια η δηλωμένη προτίμηση του Ξεφλούδα προς το «ποιητικό δοκίμιο» φέρει ειδικό βάρος στο πλαίσιο της μουσικολογοτεχνικής διακαλλιτεχνικότητας αποκαλύπτοντας το όριο στους πειραματισμούς του συγγραφέα με την αφηγηματική μορφή της πεζογραφίας. Ο Ξεφλούδας ομολογώντας πως «μου λείπει ακριβώς η δύναμη να βγω από τον εαυτό μου» ή «δυστυχώς είμαι λυρικός και δεν μπορώ να βγω από το Εγώ μου» (Palaktoglou, 2003, 468) ταυτόχρονα δηλώνει εμμέσως την αδυναμία ή την απροθυμία του να ακολουθήσει το πρότυπο του “roman d'aventure”, όπως τουλάχιστον το όρισε ο Rivière, για τον οποίο, όπως σημειώσαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο της μελέτης μας, αυτός ακριβώς ο «εγκλωβισμός» του συγγραφέα στον εαυτό του, αποτέλεσε έναν από τους βασικούς λόγους, που τον οδήγησαν στην απόρριψη του συμβολισμού. Αντίθετα, ο Ξεφλούδας φαίνεται να έλκεται περισσότερο από το είδος εκείνο του μυθιστορήματος που προώθησε ο κριτικός της *NL* Edmond Jaloux και καθιερώθηκε στον αισθητικό και κριτικό λόγο του μεσοπολέμου ως “ποιητικό μυθιστόρημα”.

Ως αναπόσπαστα μέρη των δύο πρώτων “μυθιστορημάτων”, που θα εκδοθούν το 1930 και 1932 αντίστοιχα, οι επιστολές αυτές διαφωτίζουν τις ποιητολογικές πηγές της *Εσωτερικής Συμφωνίας* και ταυτόχρονα μας μεταφέρουν στον πυρήνα των αισθητικών αντιλήψεων του Ξεφλούδα. Στην πραγματικότητα οι επιστολές, τα *Τετράδια του Παύλου Φωτεινού* και η *Εσωτερική Συμφωνία* αποτελούν ένα ενιαίο σώμα κειμένων με πανομοιότυπες αναφορές, επαναλήψεις και μεταφορές αποσπασμάτων και χωρίων από το ένα στο άλλο, ώστε ο μεταξύ τους διαχωρισμός να μοιάζει κάποτε αδύνατος.

Με βάση τα παραπάνω μπορούμε να επιχειρήσουμε να εντάξουμε τα ερωτήματα που μας απασχολούν εδώ αναφορικά με τη λειτουργία της μουσικής στην *Εσωτερική Συμφωνία* ως μοντέλου αφηγηματικής “μουσικοποίησης” στη συνέχεια της γόνιμης συζήτησης, που άνοιξε τα τελευταία χρόνια η έρευνα θέτοντας στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος τον αυτοαναφορικό χαρακτήρα των δύο πρώτων “μυθιστορημάτων” του Ξεφλούδα, πτυχή που είχε παραγνωρίσει η παλαιότερη κριτική μένοντας προσκολλημένη στη συζήτηση περί “εσωτερικού μονολόγου”. Έτσι η γενικώς ορθή θέση του Μπερλή, πως στα *Τετράδια του Παύλου Φωτεινού* (1930), στην *Εσωτερική Συμφωνία* (1932) και στο *Στο Φως του Λευκού Αγγέλου* (1936), «η έμφαση δεν πέφτει στην τεχνική της συνειδησιακής ροής, αλλά στην ‘ιδεολογία’ της νέας μυθιστορηματικής μορφής», έτσι ώστε «τα πεζογραφήματα του Ξεφλούδα [να] συνιστούν λογοτεχνικά ‘μανιφέστα’ μάλλον, παρά ‘καλλιτεχνικά’ έργα» (Μπερλής, 1993, 283), είναι δυνατόν να αποτελέσει την αφετηρία για μια νέα γονιμότερη ερμηνεία του έργου του. Ανάλογα η εύστοχη διαπίστωση του Αγγελάτου μας οδηγεί πλησιέστερα στις πραγματικές ποιητολογικές αρχές της *Εσωτερικής Συμφωνίας*: «πρόκειται [...] περισσότερο για τη διατύπωση ενός διαρκούς και έντονου προβληματισμού γύρω από το μυθιστόρημα και τις δυνατότητές του, παρά για μυθιστορήματα αυτά καθαυτά. [...] Και στις δύο περιπτώσεις [*Τα Τετράδια του Παύλου Φωτεινού, Εσωτερική Συμφωνία*] των κειμένων του Ξεφλούδα, όλα φαίνεται να γράφονται ενόψει ενός άλλου σχεδιαζόμενου, πλην απραγματοποιήτου ‘βιβλίου’» (Αγγελάτος, 1999, 162 και 164).

Σε αυτήν την κατεύθυνση η εργασία της Σαμουήλ έχει αποκαλύψει τη σχέση του αυτοαναφορικού χαρακτήρα των δύο πρώτων έργων του Ξεφλούδα, «αυτή τη συνύφανση από τη μια της ιστορίας και από την άλλη των αισθητικών αρχών, βάσει των οποίων γράφεται αυτή η ιστορία» με την τεχνική της *mise en abyme* στο παράδειγμα του Gide, όπως εκφράζεται στο ημερολόγιο του Édouard και στο *Le Journal des Faux-Monnayeurs*, για να καταλήξει στην αποτίμηση της συμβολής του Ξεφλούδα στα ελληνικά γράμματα: «[...] με τον Ξεφλούδα επιχειρείται για πρώτη φορά στο ελληνικό πλασμα-

τικό ημερολόγιο μια έντονη θεματοποίηση της συγγραφικής πράξης, μια μοντερνιστική αυτοαναφορική αναδίπλωση, που έλκει την καταγωγή της από το έργο του Gide» (Σαμουήλ, 1998, 272).

Όπως θα επιχειρήσουμε να δείξουμε στη συνέχεια, ο «διαρκής και έντονος προβληματισμός» γύρω από το μυθιστόρημα και τις δυνατότητές του στην περίπτωση της *Εσωτερικής Συμφωνίας* δεν θα πρέπει να αποδοθεί αποκλειστικά στην κατά τα άλλα αδιαμφισβήτητη σχέση του έργου του Ξεφλούδα με το ημερολογιακό μυθιστόρημα του Gide, αλλά να ενταχθεί –όπως εντάσσεται άλλωστε συνολικά η ποιητολογική αντίληψη του Gide σχετικά με το καθήκον του μυθιστοριογράφου– σε ένα γενικότερο αισθητικό πλαίσιο. Στο επίκεντρο τίθεται, πλέον, το ζήτημα που (σε αντιστοιχία με τη βαλερική θεωρία περί “καθαρής ποίησης”) απασχολεί τον ήρωα του *Les Faux-Monnayeurs* Édouard: η δυνατότητα συγγραφής ενός “καθαρού” μυθιστορήματος που θα τείνει στην απόλυτη αφαίρεση.⁵⁴³ Αν έτσι στρέψουμε το ερμηνευτικό ενδιαφέρον σε αυτήν την «έντονη θεματοποίηση της συγγραφικής πράξης» και στο «σχεδιαζόμενο πλην απραγματοποίητο ‘βιβλίο’», τον στοχασμό πάνω στη διαδικασία συγγραφής του οποίου παρακολουθεί ο αναγνώστης, και όχι στην ημερολογιακή μορφή της *Εσωτερικής Συμφωνίας*, ερχόμαστε αντιμέτωποι με το βασικό καθήκον του ποιητή, που συνίσταται, όπως μας δίδαξε ο Valéry, στην ανακάλυψη της λειτουργίας του πνεύματός του μέσα από τη συνεχή αντιπαράθεση με τις τεχνικές δυσκολίες της δημιουργίας.

Όπως ήδη διαπιστώσαμε, ο Θεοτοκάς κρίνοντας τα *Τετράδια του Παύλου Φωτεινού* υπογράμμισε την «παραφωνία» που συνιστούσε, κατά την κρίση του, η παρουσία του «ορθολογιστή, καρτεσιανού Valéry» στο πρώτο μυθιστόρημα του Ξεφλούδα. Ο Θεοτοκάς ωστόσο έκρινε βάσει της δικής του πολύ συγκεκριμένης αντίληψης της βαλερικής θεωρίας και ειδικότερα της έννοιας της “καθαρότητας”. Κυρίως στα *Τετράδια* αλλά και στην *Εσωτερική Συμφωνία*, όπως θα διαπιστώσουμε στη συνέχεια, ο Ξεφλούδας πράγματι ανατρέχει πολύ συχνά στη βαλερική ποιητική θεωρία, που του αποκάλυψε μια νέα συγκίνηση εκτός αυτής «της ψυχής»: τη «συγκίνηση της διάνοησης»:

Αναδιπλώθηκα στον εαυτό μου και λάτρευα τη σιωπή. Η έκφραση δε με απασχολούσε. Μια αυτοανάπτυξη, μια προσπάθεια να γνωρίσω ως το τέλος αυτό που υπήρχε μέσα μου και να του δώσω κάθε φως που του χρειαζότανε για να εκδηλωθεί. Εσωτερική ανασυγκρότηση. Βαλερικές ασκήσεις. Τι σημασία μπορεί να έχει αυτό; Εκείνο που ενδιαφέρει είναι ακριβώς η αντίληψη της σπουδαιότητας αυτής της εργασίας, αυτής της

543 Gide, 1977, 168.

πνευματικής ενίσχυσης, που σου επιτρέπει ίσως πάντα να είσαι διαθέσιμος. (Τα Τετράδια του Παύλου Φωτεινού, 44)

Με απασχολούσε ακόμα ο Paul Valéry. Ήταν πολύς καιρός, που προσπαθούσα να εισχωρήσω στο διανοητικό αυτού του κυρίου Τεστ, αυτού του Λεονάρδο. [...] Έβλεπα σ' όλη την προσπάθεια μια εσωτερική μαθηματική καλλιέργεια, που τον έφερνε σε κάποιες κορυφές, που μόλις μπορεί ν' αναπνεύσει εκείνος, που δεν έχει εξοικειωθεί με την ατμόσφαιρά τους. [...] Η επαφή μου με το παγκόσμιο αυτό πνεύμα, μου έδωσε πολλές διανοητικές συγκινήσεις και μου απεκάλυψε, ότι μπορούμε να ονομάσουμε αξία του πνεύματος στην απόλυτη αγνότητά του. [...] Να είσαι διαθέσιμος, ώστε η κυριαρχία της έμπνευσης να μη μπορεί να εξακολουθήσει και να μην είναι αυτή μονάχα που θα οδηγήσει στην έκφραση. Αντίθετα ως τώρα οι περισσότεροι πιστεύαμε μονάχα στη συγκίνηση της ψυχής και όχι στη συγκίνηση της διάνοησης. (αυτ., 137-138)

Ως προς αυτό αποκτά ειδικό βάρος το γεγονός πως ο Ξεφλούδας, όπως διαπιστώσαμε, συνέδεσε εξαρχής, όχι μόνο στα δύο πρώτα “μυθιστορήματά” του αλλά ήδη στις επιστολές του, το “καθαρό” ποιητικό ιδεώδες του Mallarmé και του Valéry με τη ποιητική του Gide και την απόπειρά του ήρωά του Édouard να συγγράψει ένα «καθαρό μυθιστόρημα». Ο Ξεφλούδας, έχοντας ερμηνεύσει με μαλλαρμεικούς όρους τον Gide ως έναν «απόλυτο ποιητή [που] δεν έφθασε ποτέ ως το Γαλάζιο [...] αλλά υψώθηκε» (Palaktsoyglou, 2003, 439), αντλεί αναμφίβολα, κατά την κρίση μας, από τη θεωρία του *roman pur*, που συστήνει ο Γάλλος συγγραφέας διά στόματος Édouard στο *Les Faux-Monnayeurs*, πριμοδοτώντας ένα μυθιστόρημα, από το οποίο θα έχουν απαλειφθεί όλα τα στοιχεία εκείνα, που αποτελούν στην πραγματικότητα τα βασικά ποιητολογικά χαρακτηριστικά του ρεαλιστικού μυθιστορήματος, και το οποίο ωστόσο ο ήρωας-συγγραφέας του Gide δεν κατόρθωσε ποτέ να πραγματοποιήσει. Μια ανάλογη πρόθεση εκφράζει ευθύς εξαρχής ο Ξεφλούδας στην *Εσωτερική Συμφωνία*:

[...] Ένα βιβλίο δίχως γεγονότα, δίχως υπόθεση. Απόσπαση και απομάκρυνση των προσώπων από την πραγματικότητα. Μετατόπιση σε μια πραγματικότητα νέα που πρέπει να δημιουργήσουμε. Μια ώθηση του δυνατού να γίνει, πέρα από κάθε όριο, ποτέ του πραγματικού. Σε όλα τα αντικείμενα μια μορφή ανάλογη με τη διάθεση της ψυχής. Θα μπορούσαμε να πούμε, σύγχυση αδιάκοπη της ζωής και του ονείρου. [...] Ένα

βιβλίο πολύ αγνό. Μυθιστόρημα; Για να γράψει κανείς ένα μυθιστόρημα, χρειάζεται να ξεχάσει τον εαυτό του. Το μυθιστόρημα δεν μπορεί να μην έχει γεγονότα, υπόθεση, μορφή. Μα για να γράψουμε ένα τέτοιο βιβλίο, είναι ανάγκη να βγούμε απ' τον εαυτό μας, να ζήσουμε τη ζωή των άλλων ανθρώπων πιο τέλεια από τη δική μας, να λησμονήσουμε την εξομολόγηση (*Εσωτερική Συμφωνία*, 1).

Να γράψω ένα μυθιστόρημα. Αν δεν υπήρχε η υπόθεση. Ο Edouard των «Κιβδηλοποιών» γράφει «Το μυθιστόρημά μου δεν έχει υπόθεση. Ναι, το ξέρω καλά, αυτό που λέγω εδώ, είναι ηλίθιο. Ας παραδεχθούμε, αν προτιμάτε, ότι δεν θα έχει μια υπόθεση. Πραγματικά να τι θα είναι η υπόθεση, η πάλη μεταξύ της κοινής πραγματικότητας με τα γεγονότα που μας προσφέρει και της ιδανικής πραγματικότητας» (*αυτ.*, 13).

Όπως ορθά παρατηρεί η Σαμουήλ, το παραπάνω απόσπασμα δεν αποτελεί αυτούσιο παράθεμα από το *Les Faux-Monnayeurs* αλλά «συμπλήμα φράσεων από το μυθιστόρημα του Gide» (Σαμουήλ, 1998, 268). Για την ακρίβεια το παραπάνω παράθεμα αποτελεί συμπλήμα φράσεων από το σχέδιο του πλασματικού Édouard να συγγράψει ένα «καθαρό μυθιστόρημα». Ό,τι κυρίως ενδιαφέρει εδώ απομακρύνοντας εν μέρει την *Εσωτερική Συμφωνία* από το πρότυπο του *Les Faux-Monnayeurs* είναι το διακαλλιτεχνικό ανάλογο του «καθαρού μυθιστορήματος», που οραματίζεται ο Édouard και το οποίο, όπως ήδη γνωρίζουμε, δεν είναι άλλο από «κάτι σαν την *Kunst der Fuge* του Bach». Αυτό το διακαλλιτεχνικό σχέδιο δεν είναι καθόλου άσχετο με τη δηλωμένη δυσπιστία του Gide απέναντι στον Wagner και το ιδανικό της “ολικής τέχνης”, που εισήγαγε ο συνθέτης, πράγμα που εξέφρασε ο Gide στο *Le Journal des Faux-Monnayeurs*: όπως ρητά δηλώνει ο συγγραφέας απηχώντας την αντιβαγκνερική θέση του Mallarmé αλλά και του Rivière, η βαγκνερική σύλληψη του Gesamtkunstwerk, «που θα πραγματωνόταν μόνο πάνω στην σκηνή» δεν θα μπορούσε με κανέναν τρόπο να αποτελέσει το διακαλλιτεχνικό πρότυπο του «καθαρού μυθιστορήματος», αφού «όταν κάποιος αναμειγνύει τα πάντα, δεν κερδίζει τίποτα ωφέλιμο» (Gide, 1977, 367). Αντίθετα ο Bach του προσφέρει ένα πρότυπο μορφικής τελειότητας και μαθηματικής ακρίβειας, που τον φέρει κοντά στην ποιητική της “ακρίβειας” του Valéry και κυρίως στο αισθητικό πρόγραμμα του κύκλου της *NRF*, που συνοψίζεται στο μοντερνιστικό αίτημα επιστροφής στον “κλασικισμό”. Ο Gide επιλέγοντας τη μορφή της φούγκας θεώρησε πως μπορούσε, αν όχι να γράψει ένα “καθαρό” μυθιστορημα, τουλάχιστον να επιτύχει τη δημιουργία ενός “πολυφωνικού” μυθιστορή-

ματος που «δεν θα έχει [μόνο] μία υπόθεση».⁵⁴⁴ Αντίθετα η επιλογή της μεταφοράς της “συμφωνίας” από τον Ξεφλούδα επιβεβαιώνει ότι ορθά εν πρώτοις εντοπίζει η Σαμουήλ: «μια εκ διαμέτρου αντίθετη [από εκείνη του Gide] μυθιστορηματική επιλογή: τη σχεδόν παντελή απουσία γεγονότων και μυθιστορηματικών προσώπων και την αντικατάστασή τους από μια εσωτερική, ψυχολογική πραγματικότητα» (Σαμουήλ, 1998, 269).

Και χωρίς να καταλαβαίνω καλά, ανθίζουν μέσα μου σ’ αυτή τη μοναξιά και την αναμονή, κάποιες ώρες, κάποιες μέρες, χωρίς συνέχεια, χωρίς αρχή και τέλος κι ό,τι ζητώ, είναι να μπορέσω να κρατήσω το λεπτό και φευγαλέο τους άρωμα, σαν κάτι πολύτιμο που είχαμε και δεν υπάρχει, μα αδιάκοπα, όταν είμαστε μόνοι με τον εαυτό μας, ζει μέσα μας, σαν ένα μέρος της εσωτερικής μας συμφωνίας που δεν θέλει να τελειώσει (*Εσωτερική Συμφωνία*, 17).

Μπορεί να συμβούν τόσα πράγματα, τόσα γεγονότα τόσες ιστορίες μέσα μας, μπορεί η ψυχή μας να ολοκληρωθεί για μια στιγμή. Μα οι μοναδικές στιγμές ζουν και εκφράζονται μέσα μας πολλές φορές αυθαίρετα απρόοπτα, με μια συνέχεια και τάξη δική τους. Ρυθμίζουν την εσωτερική συμφωνία μας (*αυτ.*, 102).

Ο Ξεφλούδας, σε αντίθεση με τη μουσική αντίληψη των Gide και Valéry, φαίνεται να εξισώνει την έννοια της “μουσικής” με το ρευστό, το άμορφο ψυχικό υλικό και αντίστοιχα να θεωρεί το διανοητικό στοιχείο *a priori* “αντιμουσικό”. Η απροθυμία του να γράψει ένα μυθιστόρημα με «γεγονότα και υπόθεση» τον οδηγεί στην αναζήτηση νέων τρόπων έκφρασης, που συνοψίζεται στο δίλημμα «ψυχολογικό» (μουσικό)-«διανοητικό» (αντιμουσικό-σιωπή). Ο προβληματισμός του Édouard, όμως, συνίσταται στην επιλογή μεταξύ του «μυθιστορήματος με γεγονότα και χαρακτήρες» και του «μυθιστορήματος με ιδέες», το οποίο θα ήταν «θανάσιμα αφηρημένο», σαν τη μουσική του Bach.⁵⁴⁵ Το δίλημμα αυτό συνοψίζεται από τον ήρωα του Gide ως «ο αγώνας ανάμεσα στα γεγονότα που θα προτείνει η πραγματικότητα και στην ιδεώδη πραγματικότητα»,

544 Βλ. σχετικά: Ciholas, 1974.

545 Ο Édouard προμοδοτεί το «μυθιστόρημα ιδεών» έναντι του «μυθιστορήματος με θέση» (*Roman à thèse*): «– Δε φοβάστε, μήπως, εγκαταλείποντας την πραγματικότητα παραπλανηθείτε σε χώρους θανάσιμα αφηρημένους και γράψετε ένα μυθιστόρημα, όχι με ζωντανά πλάσματα, μα με ιδέες; – Κι αν είναι έτσι; φώναξε ο Εδουάρδος με μεγαλύτερο σθένος. Εξ αιτίας μερικών αδέξινων που έχουν πέσει έξω, πρέπει να καταδικαστεί το μυθιστόρημα ιδεών; Σαν μυθιστορήματα ιδεών δεν μας έχουν παραδώσει ως τώρα παρά κάτι φριχτά μυθιστορήματα με θέση. Μα δεν πρόκειται γι’ αυτό, το καταλαβαίνετε, βέβαια. Οι ιδέες... οι ιδέες, σας το ομολογώ, μ’ ενδιαφέρουν περισσότερο από τους ανθρώπους» (Gide, 1977, 169).

φράση που παραθέτει ελαφρώς τροποποιημένη και ο Ξεφλούδας («η πάλη μεταξύ της κοινής πραγματικότητας [...] και της ιδανικής πραγματικότητας»). Στο επίκεντρο του ενδιαφέροντος του εκκολαπτόμενου μυθιστοριογράφου τίθεται εν συνεχεία ο τρόπος οργάνωσης και απόδοσης του εσωτερικού του κόσμου:

[...] Εσωτερικός μονόλογος, ψυχογραφικές δοκιμές, δραπέτευση, πράξη αφιλοκερδής, αγωνία, ανησυχία, ανικανοποίηση, αβεβαιότητας, ανάλυση της ψυχής ως την αποσύνθεση, ατέλειωτες περιπλανήσεις μέσα στον εαυτό μας: η αρρώστια του αιώνα μας. [...] Απ' το άλλο μέρος ο κίνδυνος να γίνουμε διανοητικά τέρατα, να χάσουμε την ψυχή μας. Κι' όμως «μονάχα η συνύπαρξη του διανοητικού και του συναισθηματικού χαρακτηρίζει τους ανθρώπους, που η εσωτερική τους ζωή είναι πλούσια πραγματικά και δεν μπορούν παρά να εκφράζονται ολόκληροι. Πώς θα βρούμε λοιπόν την ισορροπία; Όταν θα γυρίσουμε στον άνθρωπο, όταν θα μπορέσουμε να δώσουμε μια εικόνα πιο ανθρώπινη του εαυτού μας, μια νέα μορφή του κόσμου [...]. (Εσωτερική Συμφωνία, 6)

Η μεταφορά της συμφωνίας αντιστοιχεί στην μπερζονική σύλληψη της μουσικής, δηλαδή ως ανάλογο της λειτουργίας της συνείδησης, που «έχει τον δικό της ρυθμό» και δεν υπάγεται σε σχήματα και κανόνες, σε μια «λογικά πλαστική μορφή από πριν». Έτσι η πλοκή της *Εσωτερικής Συμφωνίας* είναι ανύπαρκτη, ενώ εκτός από τον αφηγητή-επίδοξο συγγραφέα εμφανίζονται μόνο ορισμένα σκιώδη γυναικεία πρόσωπα. Το εκκολαπτόμενο βιβλίο θα έχει τη μορφή ενός «ημερολογίου των ψυχικών μεταπτώσεων», οι οποίες αποδίδονται με τη μεταφορά της «εσωτερικής συμφωνίας» και κατά τον αφηγητή «έχουν πιο πολύ ενδιαφέρον από το έργο το ίδιο». Αδυνατώντας επομένως να «λησμονήσει την εξομολόγηση», ο επίδοξος συγγραφέας δεν μπορεί να γράψει ένα «μυθιστόρημα ιδεών» που θα αγγίζει τα όρια της νοηματικής αφάιρεσης, δηλαδή ένα «καθαρό μυθιστόρημα», προϊόν της αυστηρής διανοητικής εργασίας και του καλλιτεχνικού ασκητισμού που ακολούθησαν ο Mallarmé και ο Valéry.

Να γράψω ένα μυθιστόρημα ιδεών. Μα αυτό δεν θα είναι μυθιστόρημα. Ύστερα πώς να εξαφανίσει απ' τον εαυτό του εκείνη την πρωτόγονη αφέλεια, το θαυμασμό, την αγάπη προς τα πράγματα, προς το μυστήριο των πραγμάτων; Πώς, ό,τι αγγίζει, ν' αποφύγει να το βυθίσει μέσα σε κείνη την ατμόσφαιρα, την ακαθόριστη, την κάπως μουσική, όπου το κάθε

τι παίρνει μια προέκταση, μια πολυμορφία, μια ρευστότητα, και γίνεται κάποτε ασύλληπτο και φευγαλέο; Πώς να ξεχάσει, ό,τι πιο αγνό έχει η ανθρώπινη ψυχή, πιο βαθύ και πιο αληθινό, τον πόνο τη θλίψη, τη μελαγχολία;... (*Εσωτερική Συμφωνία*, 13)

«Και πηγαίναμε εκεί τακτικά, όπως λέγει η Virginia Woolf, σαν από ανάγκη». Και περπατούσαμε ανάμεσα στις ερημικές δεντροστοιχίες του κήπου και την αοριστία του εαυτού μας. (*αυτ.*, 24)

Να διαλυθώ σ' αυτή την ατμόσφαιρα τη γεμάτη από ακαθόριστη μελαγχολία και ν' ακούσω τη θλίψη των πραγμάτων, σα να ήταν δική μου, όλη αυτή η βροχή των σκιών που πέφτει στην απέραντη γη, μαζί με τη νύχτα. (*αυτ.*, 35)

Η διακαλλιτεχνική αναλογία της «εσωτερικής συμφωνίας» σε αντιπαραβολή με εκείνη της φούγκας, μας επιτρέπει να θεωρήσουμε (αντίθετα απ' ό,τι υποστηρίζει στη συνέχεια η Σαμουήλ) πως ο περιορισμός της δράσης στην απόδοση της «εσωτερικής, ψυχολογικής πραγματικότητας» στην *Εσωτερική Συμφωνία* δεν οφείλεται στην ενδεχόμενη «παρανάγνωση»⁵⁴⁶ του *Les Faux-Monnayeurs*· οφείλεται μάλλον στο γεγονός πως, όπως σημειώσαμε και παραπάνω, ο Ξεφλούδας συνειδητά περιορίζει τη θεματική της *Εσωτερικής Συμφωνίας* στο πρόβλημα που θέτει το ανέφικτο ιδεώδες του Édouard, δηλαδή στον στοχασμό πάνω σε ένα μυθιστόρημα που θα απεικονίζει «ιδέες και όχι ανθρώπους ή πράγματα»,⁵⁴⁷ και όχι στο πραγματοποιημένο μυθιστόρημα του Gide, από το οποίο βεβαίως δεν λείπουν ούτε η πλοκή, ούτε οι χαρακτήρες. Ήδη στο παραπάνω απόσπασμα διαφαίνεται η αμφιθυμία του Ξεφλούδα απέναντι στο “καθαρό” μυθιστόρημα ιδεών του Édouard, που πηγάζει από την απαραίτητη προϋπόθεση για την επίτευξη της «συγκίνησης της διάνοησης»: την ανάγκη εξορθολογισμού της ευαισθησίας. Η διαπίστωση αυτή μας δημιουργεί ήδη την υπόνοια, πως ο Ξεφλούδας επικεντρώνεται στον Édouard γιατί ό,τι κυρίως τον έχει γοητεύσει είναι ο Valéry.

Σε αυτήν την ποιητολογική επιλογή του Ξεφλούδα και στον σκεπτικισμό απέναντι στο ιδεώδες του “καθαρού μυθιστορήματος” οπωσδήποτε συνέβαλε και η ταυτόχρονη υιοθέτηση του κατά Jaloux προτύπου του “ποιητικού μυθιστορήματος” που θέτει στο επίκεντρο, όπως ήδη γνωρίζουμε, όχι την πλοκή αλλά τον εσωτερικό κόσμο. Μέσω της απουσίας πλοκής και χαρακτήρων και της κυριαρχίας της εξομολόγησης

546 Σαμουήλ, 1998, 268.

547 Πρβ. και από τα *Τετράδια του Παύλου Φωτεινού*: «Νομίζω πως με ενδιαφέρουν «περισσότερο οι ιδέες από τους ανθρώπους και τα πράγματα» (17).

στο “μυθιστόρημα” του Ξεφλούδα, ανακαλείται έτσι το ιδανικό της “ποίησης” του μυθιστορήματος, όπως το όρισε ο Jaloux. Στον βαθμό, όμως, που η καταγραφή αυτού του «ημερολογίου ψυχικών μεταπτώσεων» –ξεκινώντας από τα *Τετράδια*– εκτείνεται στην *Εσωτερική Συμφωνία* στην κατάδειξη της βιωμένης αγωνίας της δημιουργικής διαδικασίας, σε ό,τι δηλαδή θα περιγράψει αργότερα ο ίδιος, όπως είδαμε, ως «πνευματική ανικανοποίηση», τον φέρνει αντιμέτωπο με τις δυσκολίες που αντιμετωπίζει ο homo faber:⁵⁴⁸

Ο ωκεανός υπάρχει μέσα σου, όπως όλες οι άγνωστες ακτές που ζητάς να φτάσεις. Καθώς γυρεύεις το απόλυτο, δεν κάνεις τίποτε άλλο, παρά να μεγαλώνεις την αγωνία σου.

Η εσωτερική αδυναμία γίνεται τόσο τέλεια. Πώς μπορεί κανείς να πραγματοποιήσει ένα έργο;

Μου φαίνεται, πως δεν μπορώ, παρά να μιλώ πιο πολύ για το έργο που δεν πραγματοποιείται. (*Εσωτερική Συμφωνία*, 10. Η έμφαση δική μου)

Η τελευταία φράση του παραπάνω αποσπάσματος τεκμηριώνει, κατά την κρίση μας, την καταγωγή της *Εσωτερικής Συμφωνίας* από τον προβληματισμό που θέτει τοπραγματοποιητό μυθιστόρημα του Édouard και κατ’ επέκταση από τη βαλερική θεωρία περί “καθαρής ποίησης” που, όπως γνωρίζουμε, θέτει στο επίκεντρο τη διαρκή αντιπαράθεση του ποιητή με το ανέφικτο όριο του Απόλυτου. Ο Ξεφλούδας κατέφυγε στην μπερζονική μεταφορά μιας “συμφωνίας” χωρίς αρχή και τέλος, ώστε να αποδώσει “το δράμα της εσωτερικότητας”, που εν προκειμένω μέσω του αυτοαναφορικού στοχασμού ταυτίζεται με την “εσωτερική περιπέτεια” του δημιουργού ενός έργου που δεν ολοκληρώνεται. Επιστρέφοντας λοιπόν στην *Εσωτερική Συμφωνία*, μπορούμε να αντιληφθούμε καλύτερα το κρίσιμο ερώτημα που διατρέχει την *Εσωτερική Συμφωνία* και θέτει ο συγγραφέας στον εαυτό του, καθώς στοχάζεται πάνω στο σχεδιαζόμενο “μυθιστόρημά” του και που συνοψίζεται στο «πρόβλημα της σιωπής και της έκφρασης»:

548 Υπό αυτό το πρίσμα αποκτά βέβαια διαφορετικό βάρος η αποτυχία της εφαρμογής της τεχνικής της mise en abyme, που ορθά σημειώνει η Σαμουήλ: «ο Ξεφλούδας σχηματοποιεί υπερβολικά το τέχνασμα, εικονογραφεί το εργαστήρι του συγγραφέα χωρίς καμιά μυθοπλαστική λεπτότητα. [...] Ένας από τους λόγους, για τους οποίους ο Ξεφλούδας αδυνατεί να υλοποιήσει με ικανοποιητικό τρόπο το τέχνασμα, έγκειται στο ότι τα γεγονότα που αναλαμβάνει να διηγηθεί ο αφηγητής του είναι υποτυπώδη, οπότε και ο προβληματισμός αυτού του αφηγητή σχετικά με την μετατροπή των γεγονότων σε λογοτεχνική αφήγηση είναι υπεραπλουστεντικός» (Σαμουήλ, 1998, 271-272).

Η σκέψη μου παραδίνεται στην ακαθόριστη μουσική της ψυχής μου, διαλύεται σ' αυτή. Η σιωπή πέφτει βαριά και απέραντη μέσα μου. Θυμάμαι, άλλοτε, σ' ένα παλιό Ξενοδοχείο της Λατινικής Συνοικίας, κατάλαβα καλά, ύστερα από μια κρίση εσωτερική, γιατί υπάρχουν άνθρωποι «που θέλουν να πεθάνουν, χωρίς να ομολογήσουν», δικαιολόγησα απόλυτα τη λατρεία της σιωπής. [...] Μια αλλόκοτη διάθεση μ' έφερε προς το αόρατο των πραγμάτων, προς ό,τι κρυβότανε στη σκιά και το μυστήριο. [...] Ωθούσα τη σκέψη μου ως το πρόβλημα της σιωπής και της έκφρασης. Πίστευα πως υπάρχει ο άνθρωπος, που διανοείται, και κείνος που παρατηρεί και διηγείται. Το πρόβλημα της σιωπής και της έκφρασης γινότανε ακόμα πιο άλυτο, γιατί έβλεπα καθαρά, εκείνο που ζητούσα να πραγματοποιήσω κ' ένοιωθα καλά όλη την αδυναμία μου γι' αυτό. (Εσωτερική Συμφωνία, 13. Η έμφαση δική μου)

Ο Ξεφλούδας αναφερόμενος τόσο στην *Εσωτερική Συμφωνία* όσο και στα *Τετράδια* σε εκείνους «που θέλουν να πεθάνουν χωρίς να ομολογήσουν» ή στον άνθρωπο «που διανοείται», ανακαλεί τον αινιγματικό, εγκεφαλικό αντι-ήρωα ενός άλλου προδρομικού «αντι-μυθιστορήματος», του βαλερικού *La soirée avec Monsieur Teste* (1896).⁵⁴⁹ Ο Valéry το 1925 στον πρόλογο της αγγλικής μετάφρασης του έργου του από τον Ronald Davis, θα δώσει μια αρκετά ακριβή περιγραφή του κ. Τεστ: «He is none other than the very demon of possibility. His concern for the whole range of what he can do rules him» (Valéry, 1925, 16). Ο κύριος Τεστ, υπό μία έννοια πνευματικός συνοδοιπόρος του Édouard και «ήρωας της διανοητικής κωμωδίας», όπως θα τον αποκαλέσει ο Ξεφλούδας στις επιστολές του⁵⁵⁰, αποτελώντας τον αντίποδα ενός «ανθρώπου της

549 Πρβ. από τις επιστολές: «Δεν μπορούμε να πεθάνουμε χωρίς να ομολογήσουμε σαν ένας Τεστ αφού και ο ίδιος ο Valéry, μ' όλη την ειρωνεία που μιλά καμιά φορά για την έκφραση, δεν έκανε τίποτα άλλο παρά να δημιουργεί» (Palaktsozoglou, 2003, 436). Πρόκειται για ένα έργο, που ο Valéry ξεκίνησε να γράφει το 1895 και στο οποίο επέστρεφε συνεχώς έως το τέλος της ζωής του. Το 1951 ο Ξεφλούδας θα επιστρέψει στο πρότυπο των νεανικών του χρόνων, αφιερώνοντάς του ένα άρθρο, που θα δημοσιευθεί στη *Νέα Εστία*, όπου συνδέει εύστοχα τον «εγκεφαλικό» κ. Τεστ με το σημαντικότερο πρότυπο του Valéry, μετά τον Μαλλαριμέ, τον Λεονάρντο Ντα Βίντσι: «Το σύμβολο του παγκόσμιου πνεύματος, ο Ντα Βίντσι, παίρνει μορφή ανθρώπινη και γίνεται πρόσωπο που πρωταγωνιστεί στην κωμωδία που νειρεύτηκε ο Valéry πιο δραματική απ' την ανθρώπινη κωμωδία, πιο αλγεινή απ' τη θεία κωμωδία κάτω απ' το όνομα του Τεστ, ενός κυρίου που προτιμάει να πεθάνει, χωρίς να ομολογήσει. Στο πρόσωπο του Τεστ αναγνωρίζουμε τον ίδιο τον ποιητή και την εσωτερική του περιπέτεια. Τον βλέπουμε απομακρυσμένο μέσα στις ίδιες τις σκέψεις του να ανασκάβει τον ίδιο τον εαυτό του. [...] Δε θέλει να γράφει τίποτα. Σωπαίνει στο βάθος του απόλυτα πνευματοποιημένου εσωτερικού του κόσμου» (Ξεφλούδας, 1951).

550 Η φράση είναι αντλημένη από το *Entretiens avec Paul Valéry*. Πρβ. ενδεικτικά και το παρακάτω απόσπασμα από τα *Τετράδια του Παύλου Φωτεινού*: «Φαντάζομαι αλήθεια αυτό το περίεργο ον, που ονομάζουμε ποιητή, στην κατάσταση της εσωτερικής του λειτουργίας και προσπαθώ κάποτε να παρακολουθήσω όλην αυτήν την αθέατη πορεία που κάνει μέσα του, καθώς προχωρεί από τη σιωπή

δράσης» αρκείται στον διαρκή στοχασμό πάνω στο τι «μπορεί να κάνει ένας άνθρωπος» χωρίς να νιώθει ποτέ την ανάγκη να ολοκληρώσει οποιοδήποτε από τα σχέδιά του. Με αυτό τον τρόπο ο Valéry συγγράφοντας ουσιαστικά ένα «μυθιστόρημα του πνεύματος», δηλαδή με μηδενική δράση, υπονομεύει τις βασικές ποιητολογικές αρχές όχι μόνο του ρεαλιστικού μυθιστορήματος⁵⁵¹ αλλά και του μυθιστορηματικού είδους γενικότερα.

Υπό το πρίσμα αυτής της θεώρησης το *La soiree avec Monsieur Teste*, αποτελώντας το τελευταίο συγγραφικό εγχείρημα του Valéry πριν την εικοσαετή απομόνωση του, αποκτά ειδικό βάρος ως το έργο, όπου προοικονομείται η περίοδος της “μεγάλης σιωπής”⁵⁵² του συγγραφέα του, εφόσον θέτει ποικιλοτρόπως το ζήτημα της “υπαρξιακής” κρίσης όχι μόνο του μυθιστορηματικού είδους αλλά και του λογοτεχνικού έργου συνολικά: αυτή η εκδοτική σιωπή του ποιητή ερμηνεύτηκε ως συμβολική άρνηση της αναγκαιότητας και αυτής της ίδιας της ύπαρξης του λογοτεχνήματος, αφού ο Valéry σταματώντας την έκδοση έργων του το 1897 –αφήνοντας το *La soirée avec Monsieur Teste* σε εκκρεμότητα– και μέχρι την επιστροφή του στη δημόσια σφαίρα το 1917, αφιερώθηκε στην συγγραφή των *Cahiers* του –μια διανοητική πράξη, που αποκάλεσε «αδιάκοπη συνομιλία με τον εαυτό του». Το γεγονός, πως ο Valéry «δεχθηκε τη σιωπή» αποτέλεσε κατά τον Thibaudet μια αντίδραση στους «καταναγκασμούς του λογοτεχνικού επαγγέλματος [αφού] κανείς δαίμων δεν τον υποχρέωνε να μιλήσει»⁵⁵³ και θα πρέπει έτσι να ερμηνευθεί ως μια πράξη συνέπειας του ποιητή απέναντι σε ό,τι ο ίδιος πριμοδοτούσε

στην έκφραση. Τι απογοητεύσεις τι εμπόδια, τι δυσκολίες θα συναντά! Μέσα απ’ το σκοτεινό χάος των συγκινήσεών του, των ενθουσιασμών του, απ’ αυτό το αρχικό παραλήρημα, θα προχωρεί προς φωτεινές εκτάσεις [...] Κι ενώ θα νομίζει κάποτε πως άγγιζε αυτό το φως, ή τη σκιά που ακολουθούσε με τέτοια αφοσίωση, σε μια στιγμή θα νιώθει μόνο τον εαυτό του στην εσωτερική του μοναξιά και θα σωπαίνει. [...] Η διάθεση του εξαγνισμού αυτής της εσωτερικής του συγκίνησης θ’ αυξάνει την προσπάθειά του και η πάλη του θα εξακολουθεί πιο σκληρή. Είναι ο ήρωας «της διανοητικής κωμωδίας» (75).

551 Η Claude-Edmonde Magny συναρεί τα δύο “μυθιστορήματα” των Gide και Valéry στη βάση της κοινής αντίληψης των συγγραφέων τους σχετικά με την παρακμή του μυθιστορήματος εκείνου, που βασίζεται στην παρατήρηση και την ρεαλιστική αποτύπωση της εξωτερικής πραγματικότητας: «Στον Κύριο Τεστ [...], από τον οποίο έχουν απαλειφθεί όλα τα χαρακτηριστικά στοιχεία του μυθιστορήματος, ο Valéry μας δείχνει αυτό που θα ήταν το μυθιστόρημα, αν είχε την τόλμη να περιοριστεί στην ουσία του. Έτσι το βιβλίο του παύει να είναι μυθιστόρημα. Γράφοντας τους *Κιβδηλοποιούς*, αυτό το πρότυπο του “υπερμυθιστορηματος”, ο Gide αρνείται τις παραδοσιακές αντιλήψεις για το είδος με μια δύναμη ελάχιστα μικρότερη από εκείνη του φίλου του Paul-Ambroise» (Magny, 1971, 205-206). Εδώ σύμφωνα με: Σαμουήλ, 1998, 177.

552 Ενδεικτικό της συνολικής αντίληψης, που είχε ο Ξεφλούδας για τον Valéry είναι το εξής: «Είναι αλήθεια ότι υπάρχουν συγγραφείς που έχουν μια δράση και πέρα απ’ το καθαρά λογοτεχνικό τους έργο, κι άλλοι που από ιδιοσυγκρασία, σκύβουν μέσα τους δεν μπορούν να δράσουν. Στους πρώτους ανήκει ο Gide, ο Malraux, στους δεύτερους ο Proust, ο Valéry..» (Ξεφλούδας, 1935.1).

553 Η έκφραση «δέχθηκε τη σιωπή», που χρησιμοποιεί ο Thibaudet στο δοκίμιό του για τον Valéry και υιοθετεί εδώ ο Ξεφλούδας αποτέλεσε τη βασική αιτία διαφωνίας του Bremond με το Γάλλο κριτικό. Βλ σχετικά Decker, 1962.

στη λογοτεχνική δημιουργία: τη διαδικασία του στοχασμού (πάνω στο έργο) και όχι το έργο ως ολοκληρωμένο τελικό προϊόν.

Υπό μία έννοια η σιωπή αντιστοιχεί στη δυσπιστία του Valéry απέναντι στη γλώσσα ως μέσο έκφρασης της προσωπικής σκέψης. Την ίδια δυσπιστία θα εκφράσει και στο δοκίμιό του για την “καθαρή ποίηση”, η οποία, όπως υποστηρίζει, κατ’ εξοχήν συνδέεται με το ζήτημα της γλώσσας. Θεωρώντας τη διαδικασία της ποιητικής δημιουργίας «προσπάθεια του μοναχικού ανθρώπου να δημιουργήσει μια τεχνητή και ιδανική τάξη», στο παράδειγμα της μουσικής, χρησιμοποιώντας ένα υλικό «χυδαίας καταγωγής», καταλήγει στο συμπέρασμα πως «το πρακτικό ή το πραγματικό μέρος της γλώσσας, [...] η αταξία και το παράλογο που απαντούν στο λεξιλόγιο, καθιστούν αδύνατη την ύπαρξη έργων απόλυτης ποίησης. [...] Η ιδέα της καθαρής ποίησης είναι ένας τύπος απρόσιτος, ένα ιδεατό όριο στις επιθυμίες, τις προσπάθειες και τις δυνάμεις του ποιητή...» (Valéry, 1999, 95-96).

Η δυσπιστία απέναντι στην έκφραση αποτυπώνεται στο μυθιστόρημα του Ξεφλούδα μέσω του διλήμματος μεταξύ «ψυχολογικού» και «διανοητικού» που εκθέσαμε παραπάνω. Πράγματι, το πρόβλημα της «σιωπής και της έκφρασης» στην *Εσωτερική Συμφωνία* διαπιστώνει κανείς πως πηγάζει ακριβώς από την επιθυμία του επίδοξου συγγραφέα να αναζητήσει στο εκκολαπτόμενο βιβλίο του ό,τι σε άλλα σημεία αποκαλεί «απόλυτο» (*Εσωτερική Συμφωνία*, 50-51) και ακολούθως από τη συνειδητοποίηση της δυσκολίας αλλά ταυτόχρονα και της αναγκαιότητας του εγχειρήματος, ανακαλώντας με τον τρόπο αυτό έμμεσα το μαλλαρμικό *L' Azur*, και την ερμηνεία, που διαπιστώσαμε στις επιστολές του συγγραφέα προς τον Θεοτοκά:

Το πρόβλημα της σιωπής και της έκφρασης γινότανε ακόμα πιο άλυτο, γιατί έβλεπα καθαρά, εκείνο που ζητούσα να πραγματοποιήσω, κι ένοιωθα καλά την αδυναμία μου γι’ αυτό. Πώς είναι δυνατό να χαράξεις ένα νέο δρόμο, έλεγα στον εαυτό μου, στο χάος που ανοίγεται πέρα απ’ το όνειρό σου; Έτσι τις περισσότερες φορές, εκείνο που σου μένει, είναι ν’ αφήσεις την κραυγή της αγωνίας σου μπροστά στον απέραντο ωκεανό που δεν μπόρεσες να τον διασχίσεις [...] Θα κατακτήσεις το έργο σου βήμα προς βήμα και κάθε ανικανοποίηση θα γίνεται μεγαλύτερη, γιατί θα καταλαβαίνεις τόσο καλά, ότι δεν κρατάς μέσα στα χέρια σου, παρά κάποιες σκιές, που θα εξαφανιστούν στο πρώτο δυνατό φως. Γιατί υπάρχει μέσα σου η ανάγκη της εξομολόγησης, η ανάγκη να ομολογήσεις και την ήττα σου ακόμα. (*Εσωτερική Συμφωνία*, 10-11)⁵⁵⁴

554 Πρβ. ενδεικτικά: «Κάποιοι ήχοι καμπάνας διέσχισαν τη φωτεινή ατμόσφαιρα. Και ξαφνικά νόμισα πως μου δίνουν τα φτερά τους για τα ταξείδια του απείρου, μέσα από αυτό το θριαμβευτικό γαλάζιο.

Κατά την αναζήτηση της ισορροπίας μεταξύ «ψυχολογικού» και «διανοητικού», ο συγγραφέας-αφηγητής διαπιστώνει πως η έκφραση της «εσωτερικής συμφωνίας», του ακανόνιστου «ψυχικού υλικού», προϋποθέτει την οργάνωση του σε ένα αρμονικό σύνολο μέσω της διαμεσολάβησης του διανοητικού στοιχείου, με έναν τρόπο ανάλογο με εκείνον που ακολουθεί ο μουσικός που καλείται να οργανώσει και να διευθύνει μια ορχήστρα:

[...] Κοιτάζω τον εαυτό μου, όπως όλοι μας και βρίσκω πως μέσα μου εκτελείται μια συμφωνία σε τόνους διαφορετικούς. Όσο κι αν θέλω να μη την παρακολουθήσω, να μην την εκφράσω, δε μπορώ. Προδίνω την ψυχή μου. Μια συμφωνία εσωτερική, νομίζω, υπάρχει σε κάθε άνθρωπο. Δεν καταλαβαίνω, αν κανένας παραδινόμενος σ' αυτή τη συμφωνία, χάνει την ισορροπία του. Πιστεύω, «ότι ο καλλιεργημένος άνθρωπος είναι εκείνος, που οργανώνει εσωτερικά όλη την πολλαπλότητα της φύσης του σ' ένα αρμονικό σύνολο και το κυβερνά, όπως ένας μουσικός μια ορχήστρα». Ή καλύτερα, πιστεύω, πως κάθε έκφραση ελικρινής, που δεν περιορίζεται παρά μονάχα απ' τα φωτεινά όρια της σκέψης, είναι ισορροπημένη. Εξαρτάται, πρώτα απ' όλα από εκείνον που δημιουργεί, απ' τη μεγαλοφυΐα του ή την αδυναμία του. Κι είναι αυτό που με κάνει να θέλω να σωπάσω. Ξεχειλίζει μέσα μου η λατρεία της σιωπής. Βλέπω καθαρά, σε κάθε μου βήμα μπροστά, την ίδια μου αδυναμία, νιώθω, «πως δε θα μπορέσω ίσως να δώσω στο ψυχικό αυτό υλικό, την κατεύθυνση και την ενότητα που χρειάζεται, για ν' ανέβει απ' το ψυχολογικό στο διανοητικό». (*Εσωτερική Συμφωνία*, 7)

Ο συγγραφέας-αφηγητής για τις ανάγκες του «σχεδιαζόμενου βιβλίου» του αντλεί, επομένως, από την ποιητική θεωρία του Valéry τα δύο στοιχεία που εμπλέκονται στη διαδικασία της ποιητικής δημιουργίας και που ταυτόχρονα αποτελούν τα δύο συστατικά στοιχεία του λογοτεχνικού έργου: την «l'état roéitique», που περιγράφει το αρχικό στάδιο της αδιαμόρφωτης εμπειρίας, την έμπνευση, και τη «fabrication»,⁵⁵⁵ που ταυτίζεται με τη διαδικασία «κατασκευής» του ποιήματος, η οποία όπως επισημάναμε

[...] Κι έμεινα μόνος μέσα σ' αυτό το γαλάζιο, σα να είχα ανακαλύψει την αγνή ουσία του μέσα στην καθαρότητα αυτής της στιγμής κ' έβλεπα ότι τίποτα δεν το ορίζει κ' ήταν τότε μια από τις μοναδικές ώρες που αισθάνθηκα το κενό το αιώνιο γεμάτο από την πιο καθαρή μορφή, που ίσως ποτέ δε θα μπορέσω να συλλάβω [...]» (*Εσωτερική Συμφωνία*,13).

555 Freedman, 1872, 27-31.

παραπάνω πρέπει σύμφωνα με τη βαλερική θεωρία να νοηθεί ως μια διαρκής πάλη με τους εξαναγκασμούς που επιβάλλει ο δημιουργός στον εαυτό του. Ότι προπάντων απασχολεί τον Valéry είναι η λογική επεξεργασία και οργάνωσή της συνείδησης, δηλαδή η μετάβαση «από το ψυχολογικό στο διανοητικό», που οπωσδήποτε αποτελεί μια δοκιμασία για τη δημιουργική ικανότητα του ποιητή.⁵⁵⁶

Το σημείο αφετηρίας για τον δημιουργό, η βαλερική αρχική “ποιητική κατάσταση”, ταυτίζεται στο παραπάνω απόσπασμα με το άτακτο και ακανόνιστο «ψυχικό υλικό» ή διαφορετικά με την «εντατική ροή του συναισθηματικού κόσμου», που εδώ αποδίδεται με την μπερζονική μεταφορά μιας «εσωτερικής συμφωνίας σε τόνους διαφορετικούς». Μέσω της διαμεσολάβησης του διανοητικού στοιχείου το ψυχικό υλικό, δηλαδή η «εσωτερική συμφωνία», είναι δυνατόν να οργανωθεί «σε ένα αρμονικό σύνολο» και το λογοτεχνικό έργο να αποκτήσει με τον τρόπο αυτό την ενότητα και την τάξη μιας ορχήστρας.⁵⁵⁷ Η τελευταία αυτή μουσική μεταφορά, απηχεί τη βασική θέση του Valéry, που ταυτόχρονα αποτελεί και τη προσέγγισή του στο ζήτημα των μουσικολογοτεχνικών διακαλλιτεχνικών σχέσεων: Η διαδικασία της “κατασκευής” του ποιήματος μπορεί να βρει το ανάλογό της στη μουσική, από την οποία ωστόσο ο ποιητής δανείζεται κυρίως «την αυστηρότητα και την τεχνική της» (Tieghem, 1999, 29) και μόνο μέσω μιας τέτοιας διαδικασίας η έκφραση της αρχικής έμπνευσης θα μπορέσει να ολοκληρωθεί.

Και αγωνίζομαι διανοητικά να δώσω κάποια μορφή αυτής της μουσικής, που πλημμυρίζει μέσα στη σιωπή της νύχτας το γεμάτο αρμονία σύμπαν. Μεταβάλλομαι τότε σ’ ένα παράξενο ον που ωθεί το πνεύμα του μόνο, ως την πιο επικίνδυνη προσπάθεια, αφήνοντάς το να αναμετρήσει τον εαυτό του με την πιο τέλεια διανοητική τάξη, με την πιο τέλεια αρμονική έκφραση του σύμπαντος, που ειρωνικά το κοιτάζει μέσα στην αιωνιότητά του. (*Εσωτερική Συμφωνία*, 23)

556 Ο Tieghem εξηγεί με σαφήνεια την αντίληψη του Valéry για την διαδικασία της ποιητικής δημιουργίας, «Ο ποιητής οφείλει να επιβάλει την τάξη στον κυκεώνα των παράλογων και αντιφατικών «ιδεών» μας. Οφείλει να αντικαταστήσει το «τυχαίο», όσο γοητευτικό κι αν φαίνεται εκ πρώτης όψεως, με την αδιάκοπη θεώρηση του συνόλου. Ανάμεσα στα χίλια αυθόρμητα δημιουργήματα του νου, πρέπει να διαλέξει, άρα να παραμερίσει, τουλάχιστον προσωρινά, ένα χείμαρρο από ιδέες, εικόνες, ρυθμούς και κάθε είδους αισθήματα. Οι κανόνες μόνο του επιτρέπουν να επιβάλει αυτό το φραγμό, ή να προχωρήσει στη συγκεκριμένη επιλογή» (Tieghem, 1999,10).

557 Πρβ. την εύγλωττη παρατήρηση του Freedman: «A brilliantly developed scene at the opera shows how M. Teste possesses the same orchestrating qualities of the mind –bringing order into the chaos of the multitude– that are to be shown by the music, and the performance, on the stage» (Freedman, 1972, 12-13).

Ωστόσο η προσπάθεια υποταγής της εσωτερικής “μουσικής” σε ορισμένη μορφή μέσω της έντονης διανοητικής προσπάθειας και άσκησης, που αντιστοιχεί στην πάλη του δημιουργού με τους κανόνες καταλήγοντας σε ένα είδος καλλιτεχνικού ασκητισμού, ενέχει τον κίνδυνο που προσωποποιείται στην αιγιματική μορφή του κ. Τέστ:

Ο πνευματικός ασκητισμός [Κύριος Τέστ], αυτή «η μουσική η θρεμμένη με αριθμούς» δεν ήταν δυνατό να γίνουν ο μοναδικός σκοπός της εσωτερικής μου ζωής, που πάντα την πλημμυρίζουν φλογεροί πόθοι. (*Τα Τετράδια του Παύλου Φωτεινού*, 47)

Το τραγικό για μια ψυχή που στοχάζεται πριν να μιλήσει, είναι ότι μονάχη η έμπνευση δεν της αρκεί. Κι ούτε ο ενθουσιασμός και οι σκοτεινές της δυνάμεις για να εκφράσει το βαθύτερό της εαυτό. Κι όμως δεν μπορεί ν’ αποχωρισθεί απ’ αυτά και να μείνει ένα «διανοητικό τέρας» (*αυτ.*, 66)

Έτσι έχουμε δύο εκ διαμέτρου αντίθετες μουσικές μεταφορές, για να περιγράψουν τη μορφή του εκκολαπτόμενου “μυθιστορήματος”. Η αντίθεση αυτή αντιστοιχεί στην απόσταση ανάμεσα στην αρχική σκέψη ή τη συγκίνηση και την εκφραστική ολοκλήρωση, η επίτευξη της οποίας προϋποθέτει βέβαια σύμφωνα με τον Valéry τη διακοπή του συνεχούς και ακανόνιστου ρεύματος της εσωτερικής ζωής, τη μετρίαση της παρόρμησης και την υποταγή του δημιουργού σε “εξαναγκασμούς” και κανόνες. Ο Ξεφλούδας καταφεύγει στο βαλερικό σύμβολο του ιδανικού καλλιτέχνη, τον χορευτή, για να κάνει σαφέστερη την αντίθεση:

Στάθηκα ώρα πολλή σαν αιχμαλωτισμένος χθες τη νύχτα που γύριζα μοναχός, [...] μπροστά σε μια μικρή χορεύτρια, που πίστευα, ότι μπόρεσε να εκφράσει τις μυστικές σκέψεις της με βήματα, πάνω στο φωτεινό δάπεδο. Όσο την έβλεπα, ανακάλυπτα ότι υπήρχε μεταξύ μας μια βαθύτερη επαφή. Εύρισκα, πως αυτές οι κινήσεις είχαν μια στενή αναλογία με την πορεία ενός πνεύματος που ζητά να ολοκληρωθεί. Ερχόντανε κάποιες στιγμές που τρόμαζα, ότι όλη αυτή η αρμονία θα χανότανε σε μιαν αταξία και σύγχυση και τίποτα δε θα έμενε απ’ αυτή την παράξενη γεωμετρία. [...] Πολλές σκέψεις με πλημμυρίζαν. Φανταζόμουνα πως εύρισκε τη λύση που μάταια ζητούσα. Ισορροπούσε, εξαγνιζότανε. Ήταν μια ψυχή πλαστική που έχασε τη μουσικότητά της. Γινότανε αντιμουσική (*Εσωτερική Συμφωνία*, 103).

Μέσω της εικόνας της χορεύτριας, που για τον Valéry αποτελεί το «έμβλημα του ιδανικού της καθαρής ποίησης» (Βαγενάς, 1979, 65) αναπαριστάται συμβολικά η διαδικασία της καλλιτεχνικής δημιουργίας και η ακολουθία της πνευματικής πορείας του δημιουργού.⁵⁵⁸ Το παραπάνω απόσπασμα αντανακλά δηλαδή και πάλι το κύριο ενδιαφέρον του Valéry, που όπως είδαμε συνοψίζεται στην παρατήρηση και την αποτύπωση της λειτουργίας του πνεύματος μέσα από τη διαδικασία των μετασχηματισμών της σκέψης και των μεταμορφώσεων της συγκινησιακής ουσίας, ενώ η επιτυχία της αποτύπωσης αυτής εξαρτάται πρωτίστως από την τεχνική τελειοποίηση. Όπως διαφαίνεται στην τελευταία πρόταση του παραπάνω αποσπάσματος, ο Ξεφλούδας επιμένει ωστόσο στην εξίσωση της έννοιας της “μουσικής” με το ρευστό, το άμορφο και το ψυχολογικό. Από αυτήν τη διαπίστωση συνάγεται εύλογα το συμπέρασμα πως το “μυθιστόρημα ιδεών” στο παράδειγμα του Édouard θα ήταν για τον Ξεφλούδα τελικά “αντιμουσικό”.

Ο επίδοξος συγγραφέας «μπροστά στον κίνδυνο να γίνουμε διανοητικά τέρατα», εκεί θα τον οδηγούσε μια σιωπή ανάλογη με αυτή του κ. Τεστ, αποφασίζει τελικά υπέρ της εξομολόγησης, της έκφρασης δηλαδή της «εσωτερικής συμφωνίας», με αποτέλεσμα να απομακρυνθεί έτσι από το βαλερικό πρότυπό του αλλά και από εκείνο του Édouard. Το περιεχόμενο του “βιβλίου” του ωστόσο αποτελούμενο από ό,τι είναι «ρευστό», «φευγαλέο» και «ασύλληπτο» ή αλλιώς «μουσικό» μπορεί να διοχετευτεί μόνο σε μια ανάλογη λογοτεχνική μορφή που δεν υπάγεται στα παραδοσιακά είδη: «που δε θα είναι ούτε διήγημα, ούτε μυθιστόρημα». Η «έκφραση» προϋποθέτει και την επαφή με την εξωτερική πραγματικότητα: «Η ώρα περνά. Πρέπει να βγω. Η επικοινωνία μ’ αυτό που αγαπάμε, μπορεί να μας δώσει έναν απ’ τους τόσους τρόπους της έκφρασης. Δε μ’ ενδιαφέρει το είδος» (*Εσωτερική Συμφωνία*, 13). Η διαρκής περιπλάνηση ωστόσο του επίδοξου δημιουργού σε διάφορα κοσμοπολίτικα ευρωπαϊκά κέντρα, η λυρική αφήγηση της οποίας συνοδεύει τον στοχασμό του συγγραφέα- αφηγητή σε όλη την έκταση της *Εσωτερικής Συμφωνίας*, τον φέρνει κάποτε αντιμέτωπο με τη βασιανιστική εξωτερική πραγματικότητα, αφού «η αναζήτηση του απόλυτου [...] είναι ένα αδιάκοπο μαρτύριο για τον δημιουργό»:

Τα κόκκινα χείλια της θα επαναλάβουν ένα τραγούδι πολύ σιγά, που ακούει κάθε μέρα στο φωνογράφο της. Αυτά τα αυτοκίνητα και οι φωνογράφοι! Νομίζω πως είναι ίδιες οι μηχανές τους. Έχουν κάτι από την αγωνία μας, απ’ την ταχύτητα της σκέψης μας. [...] Τα μυθιστορήματα

558 Την σημασία της συμβολικής λειτουργίας του χορού στη βαλερική ποιητική αποκαλύπτουν τα ακόλουθα δοκίμια του ποιητή: «L'Âme et la Danse» (1921), «Philosophie de la danse» (1936) και «Degas, Danse, Dessin» (1938).

που διάβασες σ' έμαθαν να γελάς έτσι, ο κινηματογράφος ν' ανοίγει τα χείλια σου τεχνικά. Έχασες την αγνότητά σου. [...] Μην κλαις. Καταλαβαίνω, πόσο σε αηδιάζουν οι θόρυβοι. Αυτά τα αεροπλάνα κάνουν πολύ θόρυβο. Ρυτιδώνουν τη γαλάζια αγνότητα τουρανού. Χάσαμε πολύ από τον άνθρωπο. Γίναμε αεροπλάνα. Τι μηχανές δουλεύουν μέσα μας! Πρέπει να ξαναβρούμε τον άνθρωπο. Είμαστε άρρωστοι. [...] Αχ, αυτά τα ακορντεόν και τα σαξόφωνα, αυτά τα φώτα κι αυτοί οι θόρυβοι! Τι αξίζουν όλα αφού είναι χωρίς ψυχή? [...]

Πόσα τραίνα διασχίζουν την Ευρώπη για να μεταφέρουν όλους αυτούς τους ανθρώπους που δεν μπορούν να βρουν την ισορροπία τους, που έγιναν τόσο πολιτισμένοι, που έμαθαν να σκέπτονται αδιάκοπα! Πόσα δάκρυα χύνονται χωρίς κανένα λόγο μέσα στη λάμψη της Ευρώπης! Πόσο χάθηκε ο άνθρωπος που φέρνουμε μέσα μας! Και οι φωνογράφοι θα τραγουδούν πιο δυνατά και τ' αυτοκίνητα θα τρέχουν περισσότερο. Θα τραγουδούν μέσα στην άδεια ψυχή μας οι φωνογράφοι και τ' αυτοκίνητα θα τρέχουν στην ατέλειωτη λεωφόρο της αγωνίας μας (*Εσωτερική Συμφωνία*, 50-55).

Η θορυβώδης μουσική των ακορντεόν και των σαξοφώνων ή η «μουσική του αδιάκριτου φωνογράφου» (*αυτ.*, 31) θυμίζει στον επίδοξο συγγραφέα πως «τίποτα το απόλυτα αγνό και τέλειο δε μπορεί να συνυπάρξει με τις συνθήκες της ζωής που ζούμε κάθε μέρα», αφού απειλεί «τη γαλάζια αγνότητα του ουρανού» – το μαλλαρμεικό σύμβολο του Απόλυτου. Η πραγματική μουσική, ως μια ακόμη χαρακτηριστική έκφανση στο πολιτισμικό πεδίο της “νοσηρής”, αυτοματοποιημένης νεοτερικής εποχής, τίθενται έτσι στον αντίποδα της «μουσικής που δεν ακούγεται» (*αυτ.*, 121), μιας «μουσικής συμφωνίας σε τόνους διαφορετικούς [...] που εκτελείται μέσα μας» (*αυτ.*, 7), μιας «εσωτερικής συμφωνίας που δεν θέλει να τελειώσει» (*αυτ.*, 123).

Το υπό δημιουργία «μυθιστόρημα» με τον τίτλο *Εσωτερική Συμφωνία*, αποτελώντας την έκφραση της «βαθύτερης ζωής», που έχει τον «δικό της ρυθμό» όντας «πολύπλοκη, παράλογη, αυθαίρετη, απειθάρχητη», δεν θα μπορούσε να έχει «μια λογικά πλαστική μορφή από πριν» (*αυτ.*, 25). Η παρακειμενική και ενδοκειμενική θεματοποίηση της μουσικής συνοψίζεται στη φράση «εσωτερική συμφωνία», που αποτελεί μεταφορά για τον εσωτερικό κόσμο και τη συνείδηση του επίδοξου συγγραφέα, αλλά και για τη μορφή του “μυθιστορήματος” που εγκαταλείπει την πλοκή και τους χαρακτήρες ακολουθώντας ως προς αυτό μάλλον τις επιταγές τού κατά Jaloux “μοντέρνου ρομαντισμού”

παρά τού κατά Gide και Valéry “μοντέρνου κλασικισμού”. Παρόλο όμως που ο επίδοξος συγγραφέας-αφηγητής αποφασίζει τελικά υπέρ της έκφρασης της «εσωτερικής συμφωνίας» και όχι υπέρ της σιωπής που αντιστοιχεί στον διανοητικό ασκητισμό, η συνεχής διαμεσολάβηση του αφηγητή δεν επιτρέπει σε κανένα σημείο τη μετατροπή της αφήγησης σε ροή της συνείδησης αφού αυτό με το οποίο έρχεται τελικά αντιμέτωπος ο αναγνώστης είναι ένα λυρικό δοκίμιο που θεματοποιεί τη διαδικασία του στοχασμού πάνω στις δυνατότητες σύνθεσης ενός “μυθιστορήματος” και όχι βέβαια ενός μυθιστορήματος στο παράδειγμα του *Les Lauriers sont coupés*.

Ξέρω, πως μέσα μας υπάρχει μια ψυχή αλλιώς. Αν σώπαινε το τραγούδι της ψυχής αυτής, αν διαλυότανε αυτή η ακαθόριστη μουσική ατμόσφαιρα, αν μπορούσαμε να ξεχάσουμε τον εαυτό μας μπροστά στο άλλο! Αυτή η εσωτερική συμφωνία που δε θέλει να τελειώσει, πόσο θα έπρεπε να την κρατήσω για τον εαυτό μου, να μην την αφήσω ν’ ακουσθεί... (*Εσωτερική Συμφωνία*, 123)

2. Γιώργος Δέλιος: “Συμφωνία”

Περισσότερο από μια δεκαετία χωρίζει την έκδοση από τις *Μακεδονικές Ημέρες* του πρώτου μυθιστορήματος του Γ. Δέλιου *Οι άνθρωποι που νοσταλγούν* (1934) από την κυκλοφορία του επόμενου λογοτεχνικού έργου του, της συλλογής διηγημάτων *Μουσική Δωματίου* (1947), από τις εκδόσεις του περιοδικού *Κοχλίας*. Η νεοελληνική κριτική χωρίς εξαιρέσεις εξέτασε τη *Μουσική Δωματίου* υπό το πρίσμα της “εσωτερικότητας”⁵⁵⁹ διακρίνοντας την αισθητική συνέπεια του συγγραφέα απέναντι στην τάση που είχε αρχίσει να διαφαίνεται ήδη στην πρώτη λογοτεχνική του εμφάνιση γύρω στα μέσα της δεκαετίας του ’30. Ταυτόχρονα το στοιχείο που διαφοροποιεί τη συλλογή *Μουσική Δωματίου* από τα δύο προηγούμενα πεζογραφήματα του συγγραφέα που δημοσιεύθηκαν τη δεκαετία του ’30, δηλαδή η προσπάθεια αποτύπωσης των συνθηκών που επικρατούσαν στην κατεχόμενη Ελλάδα, δικαιώνει τις πρώτες εκτιμήσεις της κριτικής,

559 Βλ. ενδεικτικά: Άλκης Θρύλος, «Στοχασμοί στο περιθώριο. Λογοτεχνικές διαφορές», εφ. *Μακεδονία*, (17.4.1938). – Γ. Θέμελης, «Ο άνθρωπος στην νεώτερη πεζογραφία μας», (26.7.1949). – Άλκης Θρύλος, «Σημειώσεις στο περιθώριο. Τα νέα βιβλία [Γ. Δέλιος, *Μουσική δωματίου*]», εφ. *Ελληνικόν Αίμα*, (29.6.1947). – Βάσος Βαρίκας, «Το χρονικό του βιβλίου. Η πνευματική Θεσσαλονίκη. *Μουσική δωματίου*», εφ. *Τα Νέα*, (10.7.1947) – Αλέξανδρος Αργυρίου, «Πεζός λόγος. Γ. Δέλιου: *Μουσική δωματίου*», *Ελεύθερα Γράμματα*, 5 (15.11.1947), 128-129. – Γ. Βαφόπουλου: *Η προσφορά και τα αναστάσιμα*, *Ποιητική Τέχνη*, 19 (15.11.1948).

που ήδη στα μέσα της δεκαετίας του '30 είχε σπεύσει να επισημάνει, πως «ο κ. Δέλιος είναι [...] εδαφικώτερος από τον κ. Ξεφλούδα» (Άγρας, 1935, 145-146). Την τελευταία αυτή κρίση του Άγρα θα προσυπογράψει αργότερα ο Κιτσόπουλος επισημαίνοντας πως, «αντίθετα απ' τον Στέλιο Ξεφλούδα, ο Γιώργος Δέλιος σχεδιάζει έναν μύθο. Τον απασχολούν όμως συνήθως τα παραλειπόμενα αυτού του μύθου [...]» (Κιτσόπουλος, 1962, 1783). Ο Καραντώνης, με αφορμή την εμπλουτισμένη έκδοση του δοκιμίου του Δέλιου *Το σύγχρονο μυθιστόρημα* το 1963, θα γίνει πιο συγκεκριμένος σημειώνοντας «πόσο ο φοβερός πόλεμος γίνεται μια λεπτότατη αίσθηση, κάτι σαν ανεπαίσθητο ρίγος, και μαζί πόσο εξατομικεύεται» (Καραντώνης, 1963). Η καθημερινότητα, οι δύσκολες συνθήκες διαβίωσης που δημιουργεί η έλλειψη τροφής και η εξαθλίωση στην κατεχόμενη Ελλάδα συγκροτούν τον “μύθο” του διηγήματος. Ωστόσο, όπως εύστοχα σημείωνε ο Σπανδωνίδης στη σχετική βιβλιοκρισία του, «ο ‘μύθος’ διαλύεται σ’ ένα κρούσμα από αναμνήσεις, από ξαφνικά εμφανιζόμενες, συγκροτούμενες και πάλι διαλυόμενες ιδέες και εικόνες, [...] από στοχασμούς και στιγμιαίες διαθέσεις» (Σπανδωνίδης, 1948). Στο σχετικό κριτικό του σημείωμα που δημοσιεύθηκε το 1947 στο περιοδικό *Μορφές* ο Μπ. Νίντας συνοψίζει εύστοχα τα ποιητολογικά χαρακτηριστικά των διηγημάτων του συγγραφέα:

Με τη «Μουσική Δωματίου» ο κ. Δέλιος συνεχίζει, αν διακρίνω καλά, την προσπάθεια που άρχισε με τους «Ανθρώπους που νοσταλγούν» και το «Στα ίχνη του άγνωστου Θεού»· και είναι η προσπάθεια αυτή, να κρατήσει στο έργο του μια γραμμή εσωτερική, απαλή και αμφίβολη, στην αφή των χαρακτήρων και των συναισθηματικών καταστάσεων, που ενώ κινείται μακριά από το κυκλικά και λογικά τελειωμένο σύνθεμα, αφήνει να διαφαίνεται απ’ όλα της τα σημεία η βαθύτερη πρόθεση του συγγραφέα να μας κατευθύνει προς ένα ωρισμένο κέντρο σκέψης, σ’ ένα θέμα, που μας καλεί να το συγκροτήσουμε εμείς με τη φαντασία μας, συνθέτοντας εκείνα που εκτίθενται εκκρεμή, αμφίβολα και αταξινόμητα. [...] *Το ασήμαντο περιστατικό και το τυχαίο μικροεπεισόδιο*, που με αυτό χτίζεται η ουσία των πραγμάτων, είναι το πιο πρόσφορο και αγαπητό υλικό του κ. Δέλιου σ’ αυτή του την προσπάθεια. (Νίντας, 1947, 435. Η έμφαση δική μου)

Τα «τυχαία μικροεπεισόδια» και τα «ασήμαντα περιστατικά» που χωρίς καμία οργάνωση ή λογική σειρά εμφανίζονται αποσπασματικά στη ζωή των ανθρώπων αποτελούν

την αφετηρία του Δέλιου, προκειμένου να στοχαστεί πάνω στο ζήτημα της λειτουργίας της μνήμης και της ροής του χρόνου και εν συνεχεία να αποδώσει τη λειτουργία της σκέψης και τον τρόπο με τον οποίο η βίωση του χρόνου επηρεάζει την ψυχική και πνευματική κατάσταση των ηρώων, που σκιαγραφούνται υποτυπωδώς στα διηγήματά του. Αυτή η αισθητική αρχή που διέπει εξαρχής το λογοτεχνικό έργο του Δέλιου, διαμορφώνοντας σε ορισμένες περιπτώσεις την οργάνωση του αφηγηματικού υλικού, ανταποκρίνεται, όπως θα επιχειρήσουμε να δείξουμε στην συνέχεια, στα στοιχεία εκείνα, που ο ίδιος ο συγγραφέας θεώρησε πως πρέπει να αποτελούν τα ποιητολογικά γνωρίσματα της ανανεωμένης πεζογραφίας κατά το παράδειγμα της Woolf: στο «θρυμμάτισμα του μύθου» και στη μετατόπιση του ενδιαφέροντος στην αποτύπωση της «ζωής της συνειδήσεως [...] τη μόνη αληθινή πραγματικότητα» (Δέλιος, 1939, 15). Ακολουθώντας τα γεγονότα της εξωτερικής πραγματικότητας παρουσιάζονται στην αφήγηση μόνο στον βαθμό που εξυπηρετούν την επίτευξη του παραπάνω στόχου:

Και πρώτα πρώτα το μυθιστόρημα έχασε την υλικότητά του. Ό,τι άλλοτε περιστρεφόταν γύρω από το σώμα και την παράσταση του ανθρώπου, ό,τι εξωτερικό στοιχείο περισυλλέγονταν με μια στοργική φροντίδα για να οικοδομηθεί μ' αυτό, και να πλουτισθεί, και να στολιστεί η εμφάνιση της ύλης, στο έργο φαντασίας της V. Woolf έγινε πνεύμα, έγινε αίσθημα, έγινε υποσυνείδητο. Το συγκεκριμένο, λοιπόν, οι διάφορες πράξεις, τα διάφορα μικρά κι ασήμαντα γεγονότα της καθημερινής ζωής, αποκτούν μια ιδιαίτερα αξία. [...] Δεν έχουμε ανάγκη να μεταχειριστούμε άλλες λέξεις, για να πούμε πως με την τέτοια καλλιτεχνική αντίληψη, δημιουργείται μια άλλη πραγματικότητα, η εσωτερική (Δέλιος, 1939, 28).

Η καταγωγή από την ποιητική της Woolf της μεθόδου αμφισβήτησης τόσο του τρόπου αντίληψης και βίωσης της εξωτερικής πραγματικότητας όσο και της παραδοσιακής μορφής του διηγήματος, που ακολουθεί ο Δέλιος, είναι εμφανής ήδη το 1934, όταν δημοσιεύεται στις *Μακεδονικές Ημέρες* ένα απόσπασμα από το πρώτο “μυθιστόρημα” του συγγραφέα *Οι άνθρωποι που νοσταλγούν*, που φέρει τον χαρακτηριστικό τίτλο «Ζητώντας τη στιγμή». Στις τελευταίες σελίδες του βιβλίου, που θα κυκλοφορήσει την ίδια χρονιά, ο Δέλιος αντιγράφει από τη Woolf:

Κουρασμένος, με πρόθυμα τα βλέφαρα να δεχτούν τον ύπνο στην αναπαυτική πολυθρόνα της λέσχης, εύρισκα μιαν ευχαρίστηση να δέχομαι

φράσεις έτοιμες, ωραία χρωματισμένες, κ' έκτατα προφερμένες από το φίλο που διάβαζε σκορπιστά μερικές σελίδες της Virginia Woolf. «Το πνεύμα δεχεται ένα πλήθος από εντυπώσεις, κοινές, αλλόκοτες, φευγαλέες, ή σαν χαραγμένες ευδιάκριτα πάνω σε γρανίτη. Έρχονται από κάθε σημείο, θαρρείς μια αδιάκοπη βροχή από αναρίθμητες ψιχάλες. Και καθώς πέφτουν, και καθώς μαζεύονται, για να σχηματίσουν τη ζωή της μιας ή της άλλης ημέρας, ο τόνος πάει διαφορετικά από τη μια στην άλλη σημαντική στιγμή. Έτσι, αν ο συγγραφέας ήταν άνθρωπος ελεύθερος, αν μπορούσε να γράψει ό, τι του άρεζε, κι όχι ό,τι έπρεπε, δε θα είχαμε δραματική πλοκή, δε θα είχαμε κωμωδίες, ούτε τραγωδίες, ούτε ερωτικές ιστορίες, κι ούτε συμβατικές καταστροφές. [...] Δεν είναι τάχα φροντίδα του συγγραφέα να μεταδώσει και στους άλλους αυτό το πολυποίκιλο πνεύμα, το άγνωστο, το ακαθόριστο, με τις παραλλαγές και τις παρεκτροπές, που μπορεί να παρουσιάζει, χρησιμοποιώντας όσο μπορεί, λιγότερα εξωτερικά γεγονότα»; (*Οι άνθρωποι που νοσταλγούν*, 139-140)

Ο τίτλος που έδωσε ο Δέλιος στο απόσπασμα αυτό παραπέμπει βεβαίως στο πρώτο διήγημα της Βρετανίδας πεζογράφου που ο Έλληνας λογοτέχνης, όπως γνωρίζουμε, μετέφρασε την ίδια εποχή από τα γαλλικά για τις *Μακεδονικές Ημέρες*, το «Moments of Being: Shlater's pins have no point», αλλά και στη βασικότερη ιδέα, μέσω της οποίας η Woolf αμφισβήτησε την ορθολογιστική αντίληψη του κόσμου και τη συμβατική μορφή της πεζογραφίας, όπου κυριαρχούσε η γραμμική εξέλιξη του μύθου. Η σημασία που έχει η ιδέα της «σημαντικής στιγμής» – όπως αποδίδει ο Δέλιος τη φράση «moments of being» – για το πρωτότυπο λογοτεχνικό έργο του Δέλιου αναδεικνύεται από το απόσπασμα που ο Έλληνας συγγραφέας εγκιβωτίζει στο παραπάνω χωρίο. «Οι σκόρπιες σελίδες της Virginia Woolf» που διαβάξει ο ήρωας του μυθιστορήματος προέρχονται από το γνωστό δοκίμιο της Woolf «Modern Fiction», αποσπάσματα του οποίου, όπως είδαμε, ενέταξε ο Δέλιος στα άρθρα που δημοσίευσε για το έργο της πεζογράφου κατά τη διάρκεια της δεκαετίας αυτής.

Η ιδέα των «σημαντικών στιγμών», η βίωση των οποίων ενεργοποιεί τη μνήμη και οδηγεί στον μετασχηματισμό της εξωτερικής πραγματικότητας και την αποκάλυψη της συνείδησης, διαπερνά το λογοτεχνικό έργο του Δέλιου από την πρώτη του εμφάνιση το 1934 έως και το διήγημα «Συμφωνία» της συλλογής *Μουσική Δωματίου* που μας απασχολεί εδώ. Προκειμένου όμως να ερμηνεύσουμε ορθά την ευρύτερη προβληματική που διέπει τη συλλογή *Μουσική Δωματίου* και θέτει στο επίκεντρο, όπως σημειώσαμε

ήδη, τα ζητήματα της διάρκειας, της μνήμης και της βίωσης του χρόνου, επιβάλλεται η συνεκτίμηση της συσχέτισης των «σημαντικών στιγμών» της Woolf με τις «προνομιακές στιγμές» του Proust από τη γαλλική κριτική, που αποτέλεσε και την κύρια πηγή του Δέλιου, όπως διαπιστώσαμε σε προηγούμενο κεφάλαιο, καθορίζοντας ταυτόχρονα την ποιητική του πρωτότυπου πεζογραφικού του.

Στο γνωστό άρθρο του για την «πεζογραφία του εσωτερισμού», ο Νικολαρείζης αναφερόμενος στο πρωτότυπο λογοτεχνικό έργο του Δέλιου, πρώτος μάλλον, σημείωσε την οφειλή του Έλληνα συγγραφέα στην αισθητική θεωρία του Proust: «Ο τρόπος που ο συγγραφέας χαρακτηρίζει ορισμένα φαινόμενα, όπως το ασύμπτωτο ή το ασυγχρόνιστο του πραγματικού και του φανταστικού και τη μεταβλητότητα των εικόνων της μνήμης, θυμίζει τον τρόπο που αντίκρισε ο Προυστ κεντρικά θέματα της ψυχολογίας του» (Νικολαρείζης, 2011 [1938], 261). Η σύνδεση της ποιητικής του Δέλιου με το έργο του Proust επιχειρήθηκε αργότερα και από τον Στεργιόπουλο, που, ενώ συμφωνεί με τον Αργυρίου ως προς τα δάνεια του Δέλιου από τη Woolf («ρευστότητα, έφεση προς το ποιητικό και την ονειροπόληση», Αργυρίου, 1962, 412), διαπιστώνει ταυτόχρονα ορισμένες «φανερές αντιστοιχίες» με το έργο του Proust «στην ανάλυση, στην επιστροφή στο παρελθόν και την ανάμειξη παρελθόντος και παρόντος».

Παράλληλα με το κείμενο ζήτημα της λειτουργίας της μνήμης στο έργο του Proust και της Woolf, που συγκέντρωσε το ενδιαφέρον της γαλλικής κριτικής και κατ' επέκταση του Δέλιου,⁵⁶⁰ κείμενο ρόλο στην ερμηνευτική προσέγγιση της συλλογής *Μουσική Δωματίου* και ειδικά του διηγήματος «Συμφωνία» παίζει ο τρόπος, με τον οποίο αντιλήφθηκε και ερμήνευσε ο Δέλιος την μπερζονική “μουσική” σύλληψη της “πραγματικής διάρκειας” του χρόνου και της ροής της συνείδησης. Όπως είχαμε και αλλού την ευκαιρία να σημειώσουμε, ο Δέλιος ερμήνευσε την ιδέα της “πραγματικής διάρκειας” –που ο Bergson επένδυσε μεταφορικά με την έννοια της “αδιάκοπης μελωδίας”– ως μια αξία «πλασμένη

560 Το ποιητολογικό πρόγραμμα και τον αισθητικό προσανατολισμό του Δέλιου εκφράζει με τον καλύτερο τρόπο το παρακάτω απόσπασμα από δοκίμιο Το σύγχρονο μυθιστόρημα: «Όπως ο Μ. Προυστ, έτσι και η V. Woolf στην κατάκτηση των καλλιτεχνικών της επιδιώξεων, κινήθηκε με μέσο τη μνήμη, ή για να ακριβολογήσουμε σύμφωνα με τον καθιερωμένο όρο για την αντικατόπτριση του παρελθόντος τόσο στην εσωτερική όσο και στην εξωτερική του ολοκλήρωση, η V. Woolf χρησιμοποίησε λιγώτερο την κινητική και περισσότερο την αναπαραστατική μνήμη. Θέλουμε να πούμε με τους όρους αυτούς, πως δεν επιχείρησε απλά να επαναλάβει αυτό το παρελθόν μ' εκείνο το σκληρό ίσως τόνο του αυτοματισμού, παρά τουναντίον το αναπόλησε, το κοίταξε δημιουργικά, έδωσε την ευκαιρία στη νόηση και στην αίσθηση, να προσέξουν τις άπειρες λεπτομέρειες, έτσι σα να το ξανάζησε. Τι άλλο είναι η Κλαρίσσα Dalloway στο ομώνυμο έργο της, ή η κ. Ρέμσευ, μια από τις πιο ευτυχισμένες δημιουργίες της, στο μυθιστόρημά της «Προς τον Φάρο», αν όχι μια συμπύκνωση από βιωμένες στιγμές, από ζωηρές αναμνήσεις, γεμάτες ουσία; [...] Κυριαρχημένη από την ίδια διάθεση της διαίσθησης, η μυθιστοριογράφος μας, ενορχηστρώνει το παρόν με το παρελθόν, αγγίζει τις βαθύτερες και ασύλληπτες πραγματικότητες, και φτάνει ως αυτή τη συνειδησή μας, με το να μας δίνει σε μια θαυμαστήν αλληλουχία κάποιες απ' αυτές της άπειρες «στιγμές της ζωής» από «προνομιοχες καταστάσεις» μας με την ξεχωριστή τους σημασία» (Δέλιος, 1939, 38-40).

από ετερογενή στοιχεία, που είναι διάφορα, και εναλλάσσονται σε κάθε στιγμή στον άνθρωπο» (Δέλιος, 1939, 35). Η ερμηνεία αυτή τον οδήγησε στην ταύτιση της μπερζονικής αντίληψης του “πραγματικού χρόνου” με εκείνη του Proust και την αποσιώπηση της βασικής διαφοράς που ανιχνεύεται στη θεωρία του Bergson και του Proust και έγκειται στη σύλληψη της αίσθησης χρόνου ως συνέχειας/όλου και ασυνέχειας/αποσπασματικής αντίστοιχα. Όπως θα επιχειρήσουμε να δείξουμε στη συνέχεια η αξίωση για το «θρυμματίσμα του μύθου» και την αποτύπωση της «ζωής της συνειδήσεως», που προβάλλει ο Δέλιος ως κυρίαρχο ποιητολογικό γνώρισμα του ανανεωμένου διηγήματος, είναι άρρηκτα συνδεδεμένη με τη σύλληψη της ροής της συνείδησης αφενός ως ακολουθίας αποσπασματικών στοιχείων και αφετέρου ως μουσικής σύνθεσης. Η όψη της “εσωτερικότητας”, που συνδέει τη λειτουργία της “ακούσιας μνήμης” με την αποκάλυψη της συνείδησης, είναι αυτή που απασχόλησε τον Δέλιο πρωτίστως στη συλλογή *Μουσική Δωματίου*.

Βάσει των παραπάνω διαπιστώσεων θα στρέψουμε στη συνέχεια το ερμηνευτικό ενδιαφέρον στο διήγημα «Συμφωνία», προκειμένου να καταδείξουμε τον τρόπο, με τον οποίο πραγματώνεται σε αυτό το “μουσικό αίτημα” συνιστώντας ένα ακόμα παράδειγμα ή ορθότερα μια απόπειρα αφηγηματικής “μουσικοποίησης”. Στην αφετηρία της ερμηνευτικής μας προσέγγισης τίθεται το γεγονός πως η «Συμφωνία» δημοσιεύθηκε με μια σημαντική για τους σκοπούς μας υποσημείωση, στην οποία ο Δέλιος αποκαλύπτει δύο διακαλλιτεχνικές όψεις του διηγήματος και ταυτόχρονα μας προσφέρει δύο σημαντικά ερμηνευτικά κλειδιά:

Παράλληλα με τα στοιχεία της εποχής, αφορμή για τη «Συμφωνία» έλαβα από το «Καρναβάλι» του Schumann, όπως ερμηνεύθηκε στο πιάνο και μου αναλύθηκε από τον καλλιτέχνη κ. Τώνη Γεωργίου, σε συνδυασμό και συσχέτιση από μέρους μου με τον πίνακα του Luca Signorelli που βρίσκεται στον καθεδρικό ναό του Orvieto. («Συμφωνία», 41)

Η λειτουργία που επιτελεί η διακαλλιτεχνική αναφορά στην τοιχογραφία του αναγεννησιακού ζωγράφου Luca Signorelli,⁵⁶¹ όπου απεικονίζονται σκηνές της Αποκάλυψης και της Ημέρας της Κρίσεως, γίνεται φανερή μόλις στο τέλος του διηγήματος, όπου συνδέεται η τελική νίκη του Χριστού και η ανάσταση των νεκρών με την προσδοκία της απελευθέρωσης από τους κατακτητές:

561 Όσον αφορά το έργο του Luca Signorelli δεν πρόκειται βεβαίως για «πίνακα» αλλά για τις εμβληματικές τοιχογραφίες, με τις οποίες ο αναγεννησιακός ζωγράφος κόσμησε τον καθεδρικό ναό του Orvieto, ένα έργο που ξεκίνησε το 1500 και ολοκλήρωσε μόλις τρία χρόνια αργότερα.

Το ρολόγι στην αίθουσα ηχούσε σα να θέριζε το χρόνο. Μια. Δυο. Τρεις. Τέσσερες... Από εκείνη τη στιγμή μιλούσε ένας άλλος άνθρωπος, αθέατος που χανόταν μέσα στον εαυτό μου. Δεν ανήκα πια στο γήινο κόσμο. Ένωθα το έδαφος να σαλεύει. Η πόλη εξαφανιζόταν, έσβυνε μια εποχή, οι πλάκες από τους τάφους κυλούσαν, κι ανορθώνονταν οι σκελετοί με κροταλισμούς ανατριχιαστικούς, με ρομφαίες και λάβαρα στα χέρια, τσάκιζαν τα δεσμά της αιώνιας ανάπαυσης. Τόσοι ζωντανοί που περνούσαν πλάι μας ήταν νεκροί, όπως τόσοι νεκροί φανέρωναν τώρα την παρουσία τους κι είχαν μια άμεση ανάμειξη με τα εγκόσμια, διασταυρώνονταν στους δρόμους, στις λεωφόρους και στις πλατείες, συγκροτούσαν μια στρατιά που πλημμύριζε τους χώρους, και σχημάτιζε ένα μέτωπο αδιάσπαστο, περ' από το οποίο δεν κατορθώνει κανείς να ξεχωρίσει που τελειώνει η ζωή και πού η γη. Πού λοιπόν είχα ζήσει ως τώρα; Ποιά παράξενη σύνθεση είχαν δώσει στην ψυχή μου τα γεγονότα; Δεν σκεπτόμουν παρά μέσα σε μια προοπτική του χρόνου με τη διάρκεια, που καταργούσε το θάνατο και γέμιζε τις αισθήσεις μου από χαρά και δικαιοσύνη. («Συμφωνία», 66)

Η τοιχογραφία του Signorelli προσφέρει τις εικόνες, που θα αναδείξουν εκείνη την «προοπτική του χρόνου με τη διάρκεια, που καταργούσε το θάνατο και γέμιζε τις αισθήσεις από χαρά και δικαιοσύνη». Η υπέρβαση του συμβατικού χρόνου του ρολογιού και άρα και του θανάτου, όπου παραπέμπει τελικά η αναφορά στην τοιχογραφία, μας επιτρέπει έτσι τη σύνδεση τόσο με τα “στοιχεία της εποχής”, δηλαδή το ζοφερό κλίμα και τις δύσκολες συνθήκες διαβίωσης στην κατεχόμενη Ελλάδα, όσο και με τη βασική θεματική, που διέπει το διήγημα αλλά και ολόκληρη τη συλλογή: την κατάδειξη της σχετικότητας του χρόνου μέσα από την παρακολούθηση της λειτουργίας της μνήμης.

Η δεύτερη διακαλλιτεχνική αναφορά παραπέμπει στη μινιατούρα για πιάνο *Carnaval* (Op. 9) του Robert Schumann, το ένατο κατά σειρά σόλο για πιάνο που ο Γερμανός ρομαντικός συνέθεσε το 1834. Όπως και στην περίπτωση της αναφοράς στην αναγεννησιακή τοιχογραφία, η λειτουργία της μουσικής διακαλλιτεχνικής παραπομπής στο *Carnaval* αποκαλύπτεται κατά την ανάγνωση του διηγήματος:

Μιλήσαμε για γράμματα και τέχνη. [...] Πιστεύουμε πως τούτες οι στιγμές προσφέρουν ελάχιστο ενδιαφέρον για μυθιστορήματα. Όλα τα θέματα φαίνονταν κοινά. Κι ό,τι βαθύτερα απασχολεί τον άνθρωπο είναι

ο εαυτός του, που γίνεται ο φορέας μιας άμεσα αντλημένης πείρας της ζωής, με τις αναρίθμητες φάσεις, με τις ποικίλες στιγμές, και το ιδιόρρυθμο βίωμα. μιας πείρας που στοιχίζει ίσως σε δοκιμασίες ψυχικές, σε στερήσεις υλικές, όμως που μέσα στο χρόνο μας αρνείται το μοναδικό της αντιστάθμισμα, να ξανοίγει στα μάτια μας ορίζοντες καινούργιους κι άγνωστους, αν δεν την αγγίζουμε, αν δεν την ερευνήσουμε, αν δε βυθομετρήσουμε την αλήθεια της με τα μέσα της γλώσσας. [...] Για την όποια ανοικοδόμηση, μ' όλες τις συμβάσεις με τη ζωή και τον κόσμο, το σχέδιο ανατρέπεται, τα μέσα μας εναντιώνονται, η σύνθεση απουσιάζει, κι εξαφανίζεται κείνη η προοδευτική συνέχεια του μύθου με τη ζηλευτή, σε άλλους καιρούς αρχιτεκτονική και την καθαρή μορφή. Όλα θρυμματίζονται αμέσως μόλις σχηματισθούν, κι όλα κάθε στιγμή ξαναρχίζουν, πειθαρχούν σ' εκείνη τη μυστική δεξιοτεχνία που την κατευθύνει το ένστικτο να εγκαταλείπει το περιτό⁵⁶², και ν' αφήνει στον αναγνώστη να συμπληρώσει τη ζωή όπως υπάρχει στον εσωτερικό της κυματισμό. Κι όλη τότε η διαχείριση αφήνει την εντύπωση μιας συμφωνίας αποσπασματικής. («Συμφωνία», 62. Η έμφαση δική μου)

Το παραπάνω απόσπασμα λειτουργώντας ως ένα είδος *mise en abyme* αποτελεί ένα σημαντικό αυτοαναφορικό, μετα-αφηγηματικό σχόλιο για ολόκληρο το διήγημα του Δέλιου, που μας βοηθά να ανασυνθέσουμε την ανάλυση και την ερμηνεία του καλού γνώστη του Schumann, Τώνη Γεωργίου,⁵⁶³ καθώς σε αυτό ανιχνεύονται σημαντικά χα-

562 Βλ. σχετικά τη θέση της Woolf στο δοκίμιο «An Unwritten Novel» (1921) για τη σημασία του να είναι οι συγγραφείς επιλεκτικοί, όπως αναλύεται από τον Whitworth: «An Unwritten Novel' reflects two of Woolf's firmest assumptions about how the realist novel needed to be reformed. First, novelists must be selective. The mid-Victorian novelists, she wrote in a 1910 review, 'left out nothing that they knew how to say. Our ambition, she added provocatively, 'is to put in nothing that need not be there'. Second the choices novelists make should evolve from a shift of focus so that 'life' is conveyed not only in its external aspect, but as it is experienced» (Whitworth, 2006, 50).

563 Από το 1929 έως το 1939 ο pianίστας Τώνης Γεωργίου έζησε στη Βιέννη, όπου σπούδασε στο Universität für Musik und darstellende Kunst Wien που ίδρυσε το 1817 η *Gesellschaft der Musikfreunde in Wien* παρακολουθώντας μαθήματα πιάνου στην τάξη του φημισμένου pianίστα, μαθητή του Liszt και ειδικού στον Schumann, Emil von Sauer. Το *Carnaval* συγκαταλέγεται μάλιστα στα πρώτα έργα που ο διάσημος Γερμανός pianίστας ηχογράφησε στις αρχές της δεκαετίας του '20 (ο δίσκος κυκλοφόρησε από την *Spanish Regals* το 1923). Στην Ελλάδα η μνιαιούρα για πιάνο του Γερμανού ρομαντικού θα παρουσιαστεί πολλές φορές στο ελληνικό κοινό από τον Γεωργίου, που μετά την επιστροφή του στην Ελλάδα ξεκίνησε το 1949 να συνεργάζεται με διάφορους, κρατικούς ή ιδιωτικούς, πολιτιστικούς φορείς της Αθήνας και της Θεσσαλονίκης. Όπως αποκαλύπτει η έρευνα στις ψηφιοποιημένες αρχειακές συλλογές του ΑΠΘ (Συλλογές Χατζημηχαήλ και Μάντακα), ο Γεωργίου συμμετείχε σε σειρά συναυλιών από το 1950 έως το 1955, στο πρόγραμμα των οποίων συγκαταλεγόταν πολύ συχνά το *Carnaval* ή άλλα πρώιμα έργα για πιάνο του Schumann. Χαρακτηριστικά αναφέρουμε εδώ την ερμηνεία του *Carnaval* από τον Γεωργίου στο Βασιλικό Θέατρο Θεσσαλονίκης το 1952 και την Εταιρία Μακεδονικών Σπουδών το 1955, καθώς επίσης

ρακτηριστικά της μινιατούρας για πιάνο του Γερμανού συνθέτη, ενώ ταυτόχρονα αποκαλύπτεται και ο τρόπος, με τον οποίο αυτή λειτουργεί ως εν δυνάμει μοντέλο για την αφηγηματική μορφή της «Συμφωνίας». Σημείο αφετηρίας και ταυτόχρονα “κλειδί” της ερμηνευτικής προσέγγισης που θα επιχειρήσουμε αποτελεί η επιλογή της λέξης «εντύπωση» που χρησιμοποίησε ο Δέλιος στο παραπάνω απόσπασμα.

Το *Carnaval*, που αποτελείται από 21 επιμέρους σύντομα μέρη, εντάσσεται στον κύκλο των πρώιμων συνθέσεων για πιάνο του Γερμανού συνθέτη, όπου συμπεριλαμβάνονται μεταξύ άλλων τα *Papillons* (1829-1831), *Intermezzi* (1832), *Fantasiestücke* (1837), *Davidsbündlertänze* (1837) και *Kreisleriana* (1838). Οι σύντομες αυτές συνθέσεις του Schumann αναμφισβήτητα χαρακτηρίζονται από αισθητική ομοιογένεια που μπορεί να συνοψιστεί στον χαρακτηρισμό «θραύσματα σκέψεων» (*Gedankenspänen*) που ο σύγχρονος του Schumann μουσικοκριτικός και συνθέτης Gottfried Weber απέδωσε ενδεικτικά στο *Papillons*. Αντίστοιχα ένας ακόμα σύγχρονος του Schumann ο μουσικοκριτικός Carl Kossmaly περιέγραψε το 1844 τον κύκλο αυτό των πρώιμων έργων για πιάνο του συνθέτη μάλλον ως «σκαριφήματα» ή «προσχέδια», παρά ως ολοκληρωμένα μουσικά έργα.⁵⁶⁴ Οι χαρακτηρισμοί αυτοί των Weber και Kossmaly είναι εντελώς ενδεικτικοί της αμηχανίας, που προκάλεσαν στον ακροατή της εποχής οι μινιατούρες για πιάνο του Schumann εξαιτίας εκείνου που εν πρώτοις μοιάζει ως ατελής και αποσπασματική μορφή. Αυτό γίνεται περισσότερο εμφανές κατά την ακρόαση του έκτου, έβδομου και όγδοου αποσπάσματος του *Carnaval*, τα οποία αποτελούν ένα συνεχές παιχνίδι μουσικών φράσεων, οι οποίες ξεκινούν χωρίς ποτέ πραγματικά να ολοκληρώνονται, με αποτέλεσμα το ένα απόσπασμα να διαδέχεται το άλλο πριν το πρώτο ολοκληρωθεί. Μέσω της αποσπασματικότητας ωστόσο δημιουργείται η αίσθηση της συνέχειας, καθώς ο ακροατής δεν μπορεί να διακρίνει την αρχή και το τέλος του κάθε αποσπάσματος. Σε κάθε περίπτωση η σύγχυση που προκάλεσαν στον ακροατή της εποχής οι μινιατούρες για πιάνο είναι βεβαίως αποτέλεσμα μιας συγκριμένης μουσικής τεχνικής που εφάρμοσε ο Γερμανός συνθέτης, την οποία ονόμασε «αρχή της Selbstvernichtung» (ή *Aufhebung*).⁵⁶⁵ Η «αρχή της αυτοκαταστροφής ή αναίρεσης» δεν θα πρέπει επομένως να ιδωθεί ως μια αρνητική ή “διαλυτική” κατηγορία, αλλά αντίθετα μπορεί να αποτελεί

και τη συναυλία στη Μακεδονική Καλλιτεχνική Εταιρεία «Τέχνη», όπου ο Γεωργίου ερμήνευσε στο πιάνο τα *Fantasiestücke* (1837) του Γερμανού συνθέτη.

564 Βλ. σχητικά: Daverio, 1997, 62.

565 Ο Schumann αναφέρει τον όρο «Sich-selbst-vernichten» σε σχέση με το *Papillons* και τη συγκεκριμένη εντύπωση που αυτό δημιουργεί στον ακροατή που το ακούει για πρώτη φορά. Περιγράφει αυτή την τεχνική ως εξής στο Ημερολόγιό του (εγγραφή: 9.6.1832): «[...] der Wechsel [sind] zu rasch, die Farben zu bunt und der Zuhörer [hat] noch die vorige Seite im Kompe, während der Spieler bald fertig ist.» Παράτιθεται στο: Daverio, 1997, 63.

την άλλη όψη του παραδοσιακού μοντέλου τονικότητας, που απορρίπτει τον εστιασμό υπέρ της πολλαπλότητας. Η αναγωγή στη ρομαντική αποσπασματικότητα, όπου οδηγούν οι παραπάνω κρίσεις, οπωσδήποτε ερμηνεύει την επιλογή αυτή του Schumann ως προς τη μορφή των πρώιμων έργων για πιάνο. Θα μπορούσε έτσι να ισχυριστεί κανείς, πως όσον αφορά τις μινιατούρες για πιάνο και ειδικά το *Carnaval* που ενδιαφέρει εδώ, πρόκειται για τη μουσική πραγμάτωση της αρχής της ρομαντικής αποσπασματικότητας. Το αποσπασματικό και το ανολοκλήρωτο, που όμως βρίσκεται σε διαρκή σχηματισμό, αποτέλεσε για τον Schumann, έναν κατ' εξοχήν εκπρόσωπο του γερμανικού ρομαντισμού, σημείο και ταυτόχρονα εργαλείο της ατέρμονης αλλά ταυτόχρονα αναγκαίας προσπάθειας προσέγγισης του Απόλυτου.

Η σημασία της αποσπασματικής μορφής του *Carnaval* ωστόσο για το διήγημα του Δέλιου αναδεικνύεται και από το γεγονός πως η μουσική αισθητική του Schumann έχει σαφείς διακαλλιτεχνικές όψεις. Η πρώτη από αυτές εντοπίζεται στις λογοτεχνικές πηγές των μουσικών έργων του και συγκεκριμένα στο έργο του Jean Paul και του E.T.A. Hoffmann. Η επιρροή αυτή αποτυπώνεται μεταξύ άλλων και στην επιλογή του χορού μεταμφιεσμένων ως θέματος του *Carnaval*, ένα θέμα ιδιαίτερα προσφιλές στους δύο Γερμανούς λογοτέχνες.⁵⁶⁶ Η δεύτερη και κρισιμότερη, όπως θα διαπιστώσουμε, διακαλλιτεχνική όψη των συνθέσεων για πιάνο του Schumann εντοπίζεται στη συνάφειά τους με τις αναπαραστατικές τέχνες. Ο υπότιτλος «Scènes mignonnes sur quatre notes» που φέρει το *Carnaval* ανταποκρίνεται σε μια βασική θέση του Γερμανού συνθέτη σχετικά με τη διαδικασία της μουσικής σύνθεσης. Σύμφωνα με τον Schumann δεν είναι αποκλειστικά η φαντασία εκείνη που τροφοδοτεί τον συνθέτη με υλικό, αλλά και οι εικόνες, οι διάφορες εντυπώσεις που συλλαμβάνει ένα ακόμα σημαντικό ανθρώπινο όργανο: το μάτι.⁵⁶⁷ Αυτές οι «σκηνές» ή «εικόνες» αντιστοιχούν στα 21 επιμέρους αποσπάσματα της

566 Ένα ακόμα σημαντικό σημείο σύνδεσης του *Carnaval* με την αισθητική του γερμανικού ρομαντισμού εντοπίζεται στη λειτουργία του Χιούμορ. Ο ορισμός του «Humor» από τον Jean Paul στο *Vorschule der Ästhetik* (1804) ως αισθητικής κατηγορίας αποτελεί το κλειδί για την ερμηνεία των περισσότερων συνθέσεων του Schumann και ειδικά των πρώιμων συνθέσεων για πιάνο, στις οποίες συγκαταλέγεται και το *Carnaval*. Ωστόσο εδώ επιλέγουμε να μην συμπεριλάβουμε στην ερμηνευτική μας προσέγγιση αυτήν την κατά τα άλλα εξαιρετικά σημαντική πτυχή του ζητήματος, καθώς αυτή απουσιάζει εντελώς από τη «Συμφωνία» αλλά και συνολικά από το λογοτεχνικό έργο του Δέλιου. Γενικά η επιρροή, που άσκησε στον συνθέτη το λογοτεχνικό έργο και η φιλοσοφική σκέψη του Jean Paul μπορεί να συνοψιστεί στα εξής σημεία: 1. στην προτίμηση για τα σύντομα, σχεδόν επιγραμματικής μορφής μουσικά θέματα, 2. Στην «εσωτερική διακειμενικότητα», την έκθεση θεματικού υλικού, που έχει ήδη χρησιμοποιηθεί σε προηγούμενες συνθέσεις, 3. Στην ξαφνική εναλλαγή γκροτέσκου χιούμορ και συναισθηματισμού.

567 «Man irrt sich gewiß, wenn man glaubt, die Componisten legten sich Feder und Papier in der elenden Absicht zurecht, dies oder jenes auszudrücken, zu schildern, zu malen. Doch schlage man zufällige Einflüsse und Eindrücke von außen nicht zu gering an. Unbewußt neben der musikalischen Phantasie wirkt oft eine Idee fort, neben dem Ohre das Auge, und dieses, das immer tätige Organ, hält dann mitten unter den Klängen und Tönen gewisse Umrisse fest, die sich mit der vorrückenden Musik zu deutlichen Gestalten verdichten und ausbilden können. Je mehr nun der Musik verwandte Elemente die

μουσικής σύνθεσης για πιάνο, που μας ενδιαφέρει εδώ, καθένα από τα οποία φέρει ως τίτλο το όνομα ή την ιδιότητα των προσώπων που συμμετέχουν στον χορό, ορισμένα από τα οποία ταυτίζονται με κάποιον χαρακτήρα της *commedia dell' arte*.⁵⁶⁸

Με βάση τις παραπάνω διευκρινίσεις σχετικά με το αισθητικό πλαίσιο, τη μορφή και τον τρόπο σύνθεσης του *Carnaval* μπορούμε να κατανοήσουμε καλύτερα τη λειτουργία του όρου «αποσπασματική συμφωνία» στο πλαίσιο του διηγήματος. Σε αυτά τα συμφραζόμενα αποκτά ειδικό βάρος η φράση: «Όλα θρυμματίζονται αμέσως μόλις σχηματισθούν, κι όλα κάθε στιγμή ξαναρχίζουν», που απαντά ως αυτοαναφορικό σχόλιο στο διήγημα του Δέλιου στο παραπάνω απόσπασμα. Η φράση αυτή, που αποδίδει με ακρίβεια την «εντύπωση» που προκαλεί το *Carnaval* στον ακροατή, μας οδηγεί στο ασφαλές μάλλον συμπέρασμα πως ο Δέλιος γνώριζε –μέσω του Γεωργίου– την παραπάνω βασική αρχή της μουσικής τεχνικής του Γερμανού συνθέτη, στην οποία οφείλεται και η «εντύπωση» της «αποσπασματικής συμφωνίας» που ενδεχομένως και ο ίδιος θα αποκόμισε ως ακροατής της εκτέλεσης του κομματιού από τον Γεωργίου. Αντίστοιχα η «Συμφωνία» αποτελείται από δώδεκα ανισομεγέθη τμήματα, τα οποία χωρίζονται μεταξύ τους με ευδιάκριτα τυπογραφικά κενά, έτσι ώστε να δίνεται στο διήγημα η εντύπωση μιας αποσπασματικής μορφής και ως εκ τούτου βρίσκεται σε μερική ανταπόκριση με τη μορφή του *Carnaval*, που αποτελείται από 21 μικρότερα μέρη. Ταυτόχρονα όμως το διήγημα δημιουργεί στον αναγνώστη την ίδια συγκεχυμένη εντύπωση, αφού η αρχή και το τέλος του κάθε αποσπάσματος ορίζεται περισσότερο τυπογραφικά παρά νοηματικά. Η οργάνωση και η σειρά, με την οποία έχουν τοποθετηθεί τα αποσπάσματα, θα μπορούσε να ήταν αντίστροφη ή εντελώς διαφορετική χωρίς να επηρεαστεί ο «μύθος» του διηγήματος. Υπό αυτό το πρίσμα η αποσπασματική μορφή του *Carnaval*, όπως εκτέθηκε παραπάνω, αποτελεί το ιδανικό διακαλλιτεχνικό ανάλογο της αφηγηματικής μορφής, που αποδεσμεύεται από τις ρεαλιστικές συμβάσεις μέσω της «εξαφάνιση[ς] εκείνη[ς] της προοδευτική[ς] συνέχεια[ς] του μύθου» και της εγκατάλειψης της «αρχιτεκτονικής και καθαρής μορφής», δηλαδή εκείνων των ποιητολογικών χαρακτηριστικών, με τα οποία η ομάδα των *Μακεδονικών Ημερών*, αντλώντας από την ιδέα του “μοντέρνου ρομαντισμού”, προικοδότησε την πεζογραφία.

mit den Tönen erzeugten Gedanken oder Gebilde in sich tragen, von je poetischerem oder plastischerem Ausdrücke wird die Composition sein» (Schumann, 1985, 143).

568 Από το 1910 η σύνθεση αυτή του Schumann είχε αρχίσει να γίνεται και πάλι δημοφιλής στο ευρύ κοινό μέσω της διακαλλιτεχνικής επαναπροσέγγισής της, που της επέτρεψε μια δυναμική είσοδο στον μοντερνιστικό ευρωπαϊκό μεσοπόλεμο και την συμπόρευσή με το *Petrushka* του Stravinsky και το *Prélude à l'après-midi d'un faune* του Debussy. Τα διάσημα Ballets Russes του Sergei Diaghilev θα παρουσιάσουν στις 20 Μαΐου του 1910 στο Theater des Westens του Βερολίνου μια παράσταση μπαλέτου βασισμένη στο *Carnaval* σε χορογραφία του M. Fokine, όπου στον ρόλο του Αρλεκίνου θα εμφανιστεί η πλέον emblematicή φυσιογνωμία στην ιστορία του μοντέρνου χορού, ο Vaslav Nijinsky.

Η λειτουργία της διακαλλιτεχνικής αναλογίας μεταξύ της μορφής της «Συμφωνίας» και του *Carnaval* αναδεικνύεται επομένως, μόνο αν τοποθετήσουμε αυτή την επιλογή του Δέλιου στο αισθητικό πλαίσιο της δεύτερης μεσοπολεμικής δεκαετίας. Ολόκληρη η συλλογή διηγημάτων *Μουσική Δωματίου*, αν και δημοσιεύθηκε το 1947, αποτελεί ουσιαστικά λογοτεχνική μεταφορά της σπουδής του Δέλιου στην μπερξονική ανάγνωση της Woolf και του Proust από τον Floris Delattre, η οποία γνωρίζουμε πως λειτούργησε καθοριστικά για την υποδοχή των δύο συγγραφέων στο ελληνικό πνευματικό πεδίο κατά τη δεκαετία του '30 αναδεικνύοντας μια συγκεκριμένη πτυχή του “αντιρεαλιστικού” μυθιστορήματος: την ενασχόληση με την ιδέα του χρόνου και τη λειτουργία της ροής της συνείδησης, που πολύ συχνά χάρη στην μπερξονική επιρροή αποδόθηκε μεταφορικά ως μουσική σύνθεση. Όπως θα διαφανεί στη συνέχεια, ο Δέλιος επιχειρεί να αποσπάσει το *Carnaval* από το διακαλλιτεχνικό ρομαντικό περιβάλλον του Jean Paul και να το επανατοποθετήσει στο πλαίσιο των δικών του αισθητικών διακαλλιτεχνικών προβληματισμών, όπου δεσπόζουν τα παραδείγματα των Woolf και Proust ιδωμένα υπό το πρίσμα της ερμηνείας της μπερξονικής “μουσικής” σύλληψης του “πραγματικού χρόνου” σε σχέση με τη λειτουργία της μνήμης. Η σύνδεση των στοιχείων αυτών, που επιτυγχάνεται στη βάση της κυριαρχίας της ιδέας του “αποσπασματικού”, του “κατακερματισμένου”, του “θρυμματισμένου μύθου”, εκβάλλει σε μια ανάλογη αφηγηματική δομή, που ικανοποιεί το κυρίαρχο αίτημα της αποδέσμευσης από τη ρεαλιστική αναπαράσταση.⁵⁶⁹

Το *Carnaval* του Schumann προσφέρει έτσι στον Δέλιο ένα μοντέλο για την αφηγηματική αποτύπωση της πρόθεσης, που διατυπώνει εξ αρχής στο δεύτερο «απόσπασμα» του διηγήματος και που ανταποκρίνεται και στην αφηγηματική μορφή, που ο ίδιος, όπως είδαμε νωρίτερα, εντοπίζει στα λογοτεχνικά του πρότυπα, δηλαδή στην αποτύπωση των «διαδοχικών αποσπασμάτων ψυχικών καταστάσεων» (Δέλιος, 1939, 18), που οδηγούν στο «θρυμματίσμα του μύθου»:

Σαν το νερό της πηγής, που όσο αναβρύζει διώχνει από το βυθό της τα παράσιτα, διαλύει τη θολούρα και γίνεται διαφανής [...] όμοια και το φως ασκεί στον εαυτό μου μια επίδραση ευεργετική, που μου δίνει το

569 Ως προς τα παραπάνω λειτουργεί διαφωτιστικά και το παρακάτω αυτοαναφορικό σχόλιο που απαντά πολύ αργότερα στο διήγημα «Η Συνάντηση» από την συλλογή *Η συνάντηση και άλλες ιστορίες του καιρού μας*: «[...] Μικρές ιστορίες και περιστατικά που κάποτε συμβαίνει να τα καταγράφεις, λες και θα περιώσεις διαμάντια αφημένα κάπου, λησμονημένα και σχεδόν χαμένα. Έτσι δα, τάχα, δε συντηρείται η κουβέντα; Και η αφήγηση άλλο τόσο -. Όχι πια μ' εκείνη τη ρευστή και γλαφυρή διήγηση, αλλά καμιά φορά, με ράκη φραστικά σαν αποσπάσματα και παράγραφοι από ξεσκισμένες σελίδες, από θρυμματίσμα αφηγήσεων, μια συνέχεια από όψεις και περιστατικά και κρυσταλλωμένες φαντασιώσεις, που ως τόσο, ξεχωρίζουν και κρατούν την προσοχή μας ως φράσεις και ως ύφος» (22).

μέσο να σύρω τις πτυχές της ανάμνησης, να φτάνω ως τις λεπτομέρειες, και να χαίρομαι, καθώς ανακαλύπτω πως κρατώ κάθε φορά μιαν έκπληξη στα χέρια μου. Βεβαιώνομαι τότε πως η μεταβολή δεν έγινε στην όψη του δρόμου, ούτε στο χαρακτήρα της ημέρας, παρά μέσα μου σ' ένα απροσδιόριστο σημείο.

Από το νου περνούν σε μια γοργή κι ασύνδετη αλληλουχία, πλήθεις μικρές μεταμορφώσεις σαν άρρυθμες πραγματικότητες, όχι ευχάριστες, που στάθηκαν σαν πρόλογος στη βαθμιαία εξαφάνιση της ασφάλειας και στην ψυχική προετοιμασία για το θρυμμάτισμα της ομαλής συνθήκης της ζωής, («Συμφωνία», 42)

Τα γεγονότα, που εν μέρει αποτελούν την αφετηρία του υποτυπώδους μύθου στη *Συμφωνία*, είναι αντλημένα από τις συνθήκες διαβίωσης σε μια κατεχόμενη ελληνική πόλη που δεν κατονομάζεται. Ο αφηγητής βιώνει τις δύσκολες συνθήκες της εποχής μεταφέροντας στα πρώτα επτά αποσπάσματα του διηγήματος εικόνες και περιστατικά της καθημερινότητας, όπου αποτυπώνεται η πείνα και ο θάνατος των εξαθλιωμένων ανθρώπων.⁵⁷⁰ Οι εικόνες αυτές ωστόσο διαπλέκονται διαρκώς με τους προσωπικούς στοχασμούς του αφηγητή, οι οποίοι συνθέτουν ακολούθως άλλες εικόνες μεταφέροντας το αντίκτυπο, που τα περιστατικά της εξωτερικής πραγματικότητας έχουν στον ψυχισμό του. Με τον τρόπο αυτό η αφήγηση δομείται πάνω στην συνεχή εναλλαγή αποσπασματικών εικόνων της εξωτερικής και της εσωτερικής πραγματικότητας του αφηγητή, στοιχείο που παραπέμπει στην καίρια λειτουργία, που, κατά τον Schumann, επιτελούν οι εντυπώσεις και οι οπτικές εικόνες κατά τη διαδικασία της μουσικής σύνθεσης. Το παρακάτω απόσπασμα, εν είδει προγραμματικού αυτοαναφορικού σχολίου, είναι ενδεικτικό του τρόπου με τον οποίο ο Δέλιος επιθυμεί να αντιμετωπίσει την εξωτερική πραγματικότητα και την υλική υπόσταση των πραγμάτων στο διήγημα:

570 Βλ. ενδεικτικά το παρακάτω απόσπασμα από το διήγημα «Έρση» της ίδιας συλλογής, όπου περιγράφονται οι βομβαρδισμοί: «Ω δυστυχία! Οι σειρήνες! Σήμα κινδύνου. Κι η Έρση; Ένα είδος θολιάς δημιουργείται μέσα μου, μου είναι αδύνατο να επιχειρήσω μιαν εσοδεία από εικόνες και στοχασμούς. Ακατατόπιστος κ' αιχμάλωτος μέσα στο στενό χώρο της κάμαρας, βρίσκω τη λύτρωση στον αστέιο ηρωισμό ακούοντας να πλησιάζει και να δυναμώνει ο βόμβος του σμήνους, να πληθαίνει η ομοβροντία του αντιαεροπορικού. Ό,τι διατηρώ στη μνήμη μου, είναι οι πολύχρωμες τροχιοδειχτικές φωτοβολίδες που ραμφίζουν τον ουρανό, κ' ένα πύραυλος μετέωρος σα μια τεράστια καντύλα που διαλύει τα σκοτάδια. Τόσο το καλύτερο. Πρέπει να τρέξω σύρριζα στον τοίχο, στο μήκος του τετραγώνου, ως την πλατεία Αριστοτέλους, κι από κει σέρνοντας σαν στην μάχη, περιφρονώντας κάθε εμπόδιο να ζητήσω προστασία στο άλλο τετράγωνο» (71).

Όλα είναι κει. Κι έπιπλα, και τζάκι, και πίνακες, και βιβλιοθήκη, και παρελθόν και παρόν. Με μια πιο επίμονη επεξεργασία θα πετύχαινε κανείς να δώσει την εικονιστική τους αναπαράσταση. Μα δεν αρκεί αυτό. Πρέπει όλα να προσεχτούν με περισσότερη ένταση, ν' αναλυθούν, και ν' αποκτήσουν μια κάποια διαφάνεια με το σχήμα, την προοπτική τους, την αισθητική τους σημασία, για να παύσουν να είναι τόσο προσιτά και οικεία, και να περάσουν στην περιοχή του φανταστικού και του μαγικού. Όμως πάλι, περ' απ' το μορφικό, περ' από το καλλιτεχνικό περιεχόμενο, υπάρχει η παρουσία του ανθρώπου, που έδωσε ψυχικότητα στο διακοσμητικό στοιχείο. Κι αυτό κυρίως ενδιαφέρει («Συμφωνία», 45).

Εδώ ο Δέλιος φαίνεται πως ακολουθεί την “προτροπή” του Proust, όπως τη μετέφερε από τη γαλλική μελέτη του Dellatre στο δικό του εκτενές δοκίμιο: «δεν είναι επιτρεπτό στον συγγραφέα ν' αρκεστεί να περιγράψει τα πράγματα, να δώσει ένα θλιβερό απολογισμό από τις γραμμές και τις επιφάνειές τους» (Δέλιος, 1939, 38). Η ενεργοποίηση της μνήμης αποτελεί, σύμφωνα με την αισθητική θεωρία του Proust, το κυριότερο μέσο για την αποτύπωση της «αυθεντικής εντύπωσης» που αναζητεί και ο Δέλιος, δηλαδή της εντύπωσης που η εξωτερική όψη των πραγμάτων δημιουργεί στον εσωτερικό κόσμο. Προϋπόθεση ωστόσο για τη δημιουργική επίδραση της μνήμης αποτελεί η «λύτρωση από τη χρονική κατάταξη», η τάση που αντιπροσωπεύει η μπερζονική φιλοσοφία και ανιχνεύεται σύμφωνα με τον Δέλιο από κοινού στην πεζογραφία του Proust και της Woolf.

Το εμπόδιο του συμβατικού, μαθηματικού χρόνου, βρίσκεται στον πυρήνα της θεμελιακής ιδέας της αισθητικής θεωρίας του Proust, που ανακαλεί ο Δέλιος στο διήγημα, της θεωρίας του “habitude”, δηλαδή της συνήθειας που διέπει την «ομαλή συνθήκη της ζωής», την «καθημερινότητα με την τυπική της επανάληψη» περιορίζοντας και διαστρεβλώνοντας την ανθρώπινη αντίληψη της ζωής. Ο Proust συγκαταλέγει τη “συνήθεια”, όπως και τη “εκκούσια μνήμη” μεταξύ των τάσεων του πνεύματος, που αποσπούν τον άνθρωπο από την αποσαφήνιση και την αληθινή βίωση των εμπειριών της ζωής. Η “συνήθεια” εν ολίγοις δεν επιτρέπει τη σύλληψη της ζωής όπως αυτή πραγματικά είναι, δηλαδή μια ακολουθία από αποσπασματικές αλλά μοναδικές στιγμές, αφού εγκλωβίζει τον άνθρωπο σε ένα περιορισμένο φάσμα εμπειριών καθιστώντας εξαιρετικά δύσκολη την ανταπόκριση σε ο,τιδήποτε βρίσκεται εκτός του πεδίου της “συνήθειας”.⁵⁷¹ Η βίωση του εξωτερικού χρόνου, η αναμενόμενη, καθορισμένη διαδοχή των ωρών και των ημερών καθίσταται για τον αφηγητή μια εμπειρία μονότονη, άνευ περιεχομένου:

571 Pilkington, 1976, 148 κ.εξ.

Κάθε τόσο συμβουλευόμαι την ώρα σα να παίζω μηχανικά μ' ένα νόμισμα. Μέσα στη μοναξιά, που ήρθε σα μια στάση της ψυχής παρά σα μια συνέπεια από πράγματα, δε γεύομαι παρά την τραγική απουσία της χαράς. Το κάθε λεπτό διώχνει το άλλο και οδηγεί στο μηδέν. [...] Έχω την αίσθηση πως ο χρόνος είναι έξω από το δωμάτιο, το ίδιο όπως μια εικόνα μένει ακίνητη και μόνιμη στην αρχική της εμφάνιση. Τόσο είναι το μήκος από τα καθημερινά κι άπραγα απογεύματα. Έρχονταν σα μια συνέχεια της προηγούμενης ημέρας, μονότονα και άχρωμα. Κάτω από τη συνθήκη τους, οι συνήθειες στενάζουν και μένουν πια στο παρελθόν σαν ανάμνηση κακή. («Συμφωνία», 43)

Στον τρόπο βίωσης της συνθήκης της καθημερινότητας από τον αφηγητή ανιχνεύεται εκτός από την απουσία των κατά Proust “moment privilégiés” («άπραγα, μονότονα, άχρωμα απογεύματα»), που θα ακύρωναν τη συνήθεια και θα ενεργοποιούσαν τη “mémoire involontaire”, και η απουσία των “moments of being”, της συγγενούς τρόπων τινά ιδέας που ο Δέλιος άντλησε, όπως σημειώσαμε ήδη, από την αισθητική θεωρία της Woolf.⁵⁷² Αντίθετα λοιπόν η βίωση της καθημερινότητας αποτελείται ως επί το πλείστον από “μη προνομιακές” ή αλλιώς “μη σημαντικές στιγμές”, που δυσχεραίνουν την προσπάθεια της ανακάλυψης μιας «αλήθεια[ς] ανώτερη[ς] από κείνη της καθημερινής ζωής»:

Η κίνηση ζηηρεύει στο δρόμο. Όμως δεν κατορθώνω να διατηρήσω την παραμικρή ακεραιότητα της φευγαλέας ανάμνησης από τα πρόσωπα που αντικρύζω. Παρακολουθώ μονάχα τη ζωή με τις μικρές, τις καθημερινές κινήσεις, το πήγαινε-έλα των νεαρών με την οχλοολή, το σιγανό βάδισμα του αστυφύλακα με το αυστηρό ύφος και τα χέρια πίσω. Και το πλήθος πυκνώνει και πλημμυρίζει το δρόμο τις απογευματινές ώρες. [...] Γυναίκες και άντρες συντμημένοι καθώς δείχνουν από ψηλά, διαβαίνουν με μια κρυφή υπερηφάνεια, σα να κάνουν τη σκέψη πως ο καθένας διέθετε ένα μέρος από τις δικές του δυνάμεις στη σοβαρή προσπάθεια να σώσουν την ύπαρξή τους μεσ' από τα καθιερωμένα χρονικά όρια της δουλειάς για άλλο ένα εικοσιτετράωρο. Στο τέρμα κάθε προσπάθειας για

572 «Κυριαρχημένη από την ίδια διάθεση της διαίσθησης, η μυθιστοριογράφος μας, ενορχηστρώνει το παρόν με το παρελθόν, αγγίζει τις βαθύτερες και ασύλληπτες πραγματικότητες, και φτάνει ως αυτή τη συνείδησή μας, με το να μας δίνει σε μια θαυμαστήν αλληλουχία κάποιες απ' αυτές τις άπειρες 'στιγμές της ζωής' από τις 'προνομιούχες καταστάσεις' μας με την ξεχωριστή τους σημασία» (Δέλιος, 1939, 39-40).

κάτι καλύτερο, υπάρχει η ελπίδα για μια αλήθεια ανώτερη από κείνη της καθημερινής ζωής [...]. («Συμφωνία», 45-46)

Το εμπόδιο του συμβατικού, μαθηματικού χρόνου καθίσταται πλήρως αισθητό κατά τη συνειδητοποίηση του εφήμερου της ανθρώπινης ύπαρξης. Η λύτρωση από τις συμβάσεις που επιβάλλει η στερεοτυπική και μηχανική βίωση της καθημερινότητας επέρχεται ωστόσο κάποτε με τρόπο οδυνηρό, αφού το «θρυμμάτισμα της ομαλής συνθήκης της ζωής» προκαλείται από τα «στοιχεία της εποχής»: «Κάποιος ρυθμός, που κινούσε από χρόνια τις συνήθειες της οικογένειας, είχε καθαιρεθεί με τη συνθήκη του πολέμου». Περισσότερο εύλωττες είναι οι εικόνες που αντικρίζει κανείς στους δρόμους της κατεχόμενης πόλης:

Σκελετωμένος με ξετραχλισμένα και ρυπαρά φορέματα σαν από τρίτο χέρι φορεμένα σε νεκρό, πλησιάζει και περιεργάζεται λαιμαργα την προθήκη του ψωμά. Είναι από τα πλήθια συντρίμματα που παίρνουν θέση στην ουρά του συσίτιου, υποτάζονται στο φοβερό νόμο της ανεπάρκειας του ψωμιού και της απίθανης στέγης, αυτής της ζωής με την ατέλειωτη συνοδεία από φυσικούς πόνους, από πείνα, από κρύο, κ' εξάντληση. Κινείται στις παρυφές κείνης της απειθάρχητης κι ανώνυμης ομάδας, από άτομα κάθε φύλου και κάθε ηλικίας, όλο βιαιότητα και αγωνία. [...] Προσπαθώ τώρα να συνθέσω μέσα μου τις λεπτομέρειες της συνέχειας της στιγμής, όπως αναζητούμε τις γραμμές της φυσιογνωμίας πεθαμένων ανθρώπων που μας ακολουθούν. Όμως δε συγκρατώ παρά την κίνηση μονάχα της στιγμής, όπως και ο θάνατος δε μεταβάλλει στη μνήμη μας τις φυσιογνωμίες των ανθρώπων [...].

Το κεφάλι του ακουμπάει στη γη. Το δεξί του χέρι είναι κολλημένο στο σώμα σαν παράλυτο. Η παλάμη του κινείται ανόρεχτα σαν κάτι αόριστο που ζητάει. Το πόδι του πρησμένο ταραζεται από λιγόστιγμους σπασμούς κι ακινητεί. Και στο κέντρο αυτής της ύπαρξης με τις πεταμένες φλέβες και, τη σβυσμένη θωριά και το ακίνητο σώμα κατοικεί ακόμα μια δύναμη μυστική και ασύλληπτη που ρυθμίζει τους παλμούς της καρδιάς. Υποπτεύεται τους αδιάφορους που τον προσπερνούν, δαισθάνεται την παρουσία εκείνων που με κάποια συμπόνια τον περιστοιχίζουν, ανίσχυροι για κάθε είδους συνδρομή, και παρακολουθούν την αγωνία του να γλυτώσει από τα βρόχια του χάρου. («Συμφωνία», 46-48)

Τον βλέπω ακόμα το απόβραδο, όταν οι σκιές εξαφανίζονται από το δωμάτιο και στο δρόμο απλώνεται το θάμπος, ν' ανάβει το τσιγάρο και να στηρίζει τα χέρια του στην πολυθρόνα. Σιωπηλός με το βλέμμα θαμπό κι αδιάφορο μπροστά στα τρελλά παιχνίδια που στήνουν οι φλόγες, αναλογίζεται θαρρείς τη θέση εκείνου που προετοιμάζει τον εαυτό του για το μεγάλο, το τελευταίο ταξίδι της ζωής του, και σκέπτεται την τρομαχτική αυτή στιγμή των γηρατειών. Φεύγουν οριστικά οι ελπίδες, το σώμα στραγγίζει, οι δυνάμεις χάνονται, και στο κέντρο μένει ασήμαντο κάποιο ίχνος ζωής, σα φλόγα καντηλιού που κινδυνεύει να σβύσει. Δώθε από την άνετη κλίνη τι νόημα μπορεί να έχει η τακτική θέση των καθισμάτων και του ντιβανιού, το στρογγυλό στη μέση τραπέζι, με το κεντημένο επίστρωμα, όλη κείνη η καθημερινότητα με την τυπική της επανάληψη. Του γίνονται ακατάληπτα, ξένα, περιττά, σαν τα κιτρινωπά φύλλα που πέφτουν και μένουν σκόρπια στα ρείθρα του πεζοδρομίου. («Συμφωνία», 50)

Στοχαζόμενος πάνω στον αντίκτυπο που έχουν τα γεγονότα της εξωτερικής πραγματικότητας στον πνευματικό και ψυχικό κόσμο, ο αφηγητής αντιμετωπίζει το παρόν, δηλαδή τα ζοφερά γεγονότα της εποχής, τη στερεοτυπική, αυτοματοποιημένη ροή της δυσάρεστης καθημερινότητας και του συμβατικού χρόνου ως «παράσιτα» που εμποδίζουν την επικοινωνία με τον εσωτερικό κόσμο. Ταυτόχρονα όμως είναι εκείνα που επιβάλλουν την ενδοσκόπηση και αντανακλούν τη μορφή που παίρνει το πνεύμα –το “περιεχόμενο” του οποίου παρακολουθούμε καθ’ όλη την έκταση του διηγήματος– ως «αποσπασματική συμφωνία». Στον τρόπο αυτό με τον οποίο διαπλέκεται η εξωτερική πραγματικότητα με την εσωτερική αναζήτηση και το παρόν με το παρελθόν, ο Δέλιος ακολουθεί εν μέρει τη μέθοδο του Proust και της Woolf, οι οποίοι δεν αποσκοπούν στον αποκλεισμό των γεγονότων της καθημερινότητας από το περιεχόμενο της πεζογραφίας. Στο έβδομο απόσπασμα: διαβάζουμε:

Προσπαθώ να σχηματίσω στη μνήμη μου μια δέσμη από μέρες εκλεκτές, κι ο νους μου, μ' εκείνες τις ανυποψίαστες παρεκτροπές, τρέχει ανάμεσα στο παρελθόν και στο παρόν, δίχως να σταματάει πουθενά, το ίδιο όπως μας συμβαίνει να βλέπουμε ένα πλήθος πράγματα, δίχως να μπορούμε, λίγο αργότερα να κατονομάσουμε τι ακριβώς παρατηρούσαμε. Έχω την αίσθηση πως μπήκαν παράσιτα ανάμεσα στα στίγματα αυτής της μυστικής

εσωτερικής εκπομπής, που η αποκρυπτογράφηση τους θα έφερνε σε φως μια οραματική ενημερότητα από παραστάσεις ασύνδετες και φευγαλέες – κρυσταλώσεις εφήμερες και θνησιγενείς της καθημερινής πάλης με τις νησοπομπές και τα οπλιταγωγά [...] τις στερήσεις, τα ζητήματα του επισιτισμού, τους αιφνίδιους θανάτους, την πείνα, τις αρρώστιες, την παρουσία του κατακτητή [...]

Τόσο είναι το βάρος από την πείρα, τη φρίκη, και τα γεγονότα, που κάτω από αυτά νιώθω τον εαυτό μου συντριμμένο κι ανίσχυρο να καταπιαστεί με την προσπάθεια να θέσει προσεκτικά κ' υπομονητικά όλ' αυτά τα πράγματα σε μια τάξη. Όμως σκέπτομαι, τόσο όλ' αυτά αποκτούν διαστάσεις τόσο περισσεύουν, τόσο τα βλέπω να ορθώνονται γύρω μου, έτσι σα να μου προσφέρονται, να φωτίζονται από την αδύναμη φλόγα του κεριού, και ν' απλώνουν τη μεγάλη σκιά τους. Η ψυχή μας έχει κατοικηθεί από θλίψεις και συντριβή κ' έγινε το μόνο αντικείμενο της προσοχής και των επιθυμιών μας. Ποτέ δεν τη βλέπαμε τόσο διάφανη κάτω από το βλέμμα μας. («Συμφωνία», 52).

Επιχειρώντας να ακολουθήσει το παράδειγμα των Woolf και Proust, ο Δέλιος χρησιμοποιεί τις ως επί το πλείστον δυσάρεστες εμπειρίες της εποχής και τις εικόνες της καθημερινότητας, που παραθέσαμε παραπάνω, ως αφορμές για την ενεργοποίηση της μνήμης και ακολούθως οδηγείται στην αποκάλυψη εκείνου που ο ίδιος αντιλαμβάνεται ως ροή της συνείδησης και πάλι υπό τη μορφή αποσπασματικών στιγμιότυπων. Η εσωτερική αναζήτηση που ξεκινά από την καθημερινότητα οδηγεί στην αποκάλυψη των στιγμών εκείνων που οι Proust και Woolf αποκάλεσαν “moment privilégiés” και “moments of being” ή “moments of importance” αντίστοιχα και οι οποίες ταυτίζονται με περιστατικά που φαινομενικά είναι δίχως ξεχωριστή σημασία.⁵⁷³ Αντίστοιχα στο διήγημα του Δέλιου ο αφηγητής, καθώς βυθίζεται σε αυτήν την κατάσταση της «νάρκης», όπου «κυριαρχούν οι ιδέες του ονείρου», «όλα θρυμματίζονται αμέσως μόλις σχηματισθούν και κάθε στιγμή ξαναρχίζουν» συγκροτώντας με τον τρόπο αυτό τη “μουσική” ροή της συνείδησης, που αποτελούμενη από τις “προνομιακές”, “σημαντικές στιγμές” ή ορθότερα τις “στιγμές ύπαρξης” επιτρέπει τη μεταβολή τους «όχι σε ζύμη και τροφή της κάθε ημέρας, παρά σε μοναδική κι απόλυτη καθεαυτήν ύπαρξη»:

573 Πρβ. Pilkington, 1976, 146-155.

[...] έτσι καθώς έπλασα μέσα μου ένα οικοδόμημα από ώρες γεμάτες οράματα και εικόνες ασύμπλεχτες, δε βρίσκω παρά τις απαραίτητες στιγμές για το όνειρο και τους πόθους που φτάνουν κ' επιπλέον στην επιφάνεια της συνείδησης. [...]

Όσο απαλλάσσομαι από την εφιαλτική παρουσία των παράσιτων, τόσο νιώθω το πνεύμα μου ν' απαλοπαίζει. Θέλω να χάνω απόλυτα τη σημασία και την όψη που έχουν οι εγκόσμιες πραγματικότητες, να πέφτω σε μια νάρκη, να με νανουρίζουν οι τρελλές ιδέες από τη χώρα του ονείρου, να τις νιώθω να μεταβάλλονται, όχι σε ζύμη και τροφή της κάθε ημέρας, παρά σε μοναδική και απόλυτη καθεαυτήν ύπαρξη. («Συμφωνία», 53)

Ο αφηγητής τις στιγμές αυτές που κατορθώνει να απελευθερωθεί από τα «παράσιτα» των «στοιχείων της εποχής» και της καθημερινότητας ανακαλεί στη μνήμη του την ευχάριστη εμπειρία ενός ταξιδιού με την αγαπημένη του Λέα. Οι ευτυχημένες στιγμές μιας βόλτας με μόνιππο σε μια απροσδιόριστη ξένη πόλη αποδίδονται με τις «όψεις και τις εικόνες της ζωής από την άγνωστη πολιτεία [που] διαδέχονται η μία την άλλη», εικόνες που έρχονται σε πλήρη αντίθεση με εκείνες που ο αφηγητής αντίκριζε στους δρόμους της κατεχόμενης Ελλάδας:

Το μόνιππο περνούσε ανάμεσα από δρόμους ολοκάθαρους, έβγαινε μπροστά σε δημόσια πάρκα, κι η Λέα λιμπιζόταν τους κρόκους και τις άσπρες τούφες από φουντωμένα φούλια. Μέσ' από τις αλέες, στην κεντρική λεωφόρο, δώθε και κείθε από το παρτέρι, σέρνονταν σα να επέστρεφαν από γιορτή μια σειρά από καρότσια με γαλήνια, στρουμπουλά και μισοκοιμισμένα βρέφη. Η μέρα εγκατέλειπε τα πάρκα. [...]

Την προσοχή μας αποσπούσε περισσότερο η κίνηση του δρόμου, καθώς φαινόταν, ή καλύτερα καθώς μαντεύοταν πίσω από το τζάμι του λεωφορείου. Μας ενδιέφεραν τα φώτα, κείνα τα διακοσμητικά και παρδαλά στίγματα πάνω στο σκοτεινό φόντο, καθώς άλλαζαν θέση και μετατοπιζόνταν ή έπαιρναν διάφορα σχήματα. Τα παρακολουθούσαμε κ' οι δυο σιωπηλοί, σα να μας τραβούσε η όψη της πόλης στις άγνωστες και μυστικές περιοχές [...]

Είταν ένα περιστατικό (πες καλύτερα μια χίμαιρα, που κάποτε επιβάλλεται να τρέφουμε μέσα μας για να κάνουμε πιο υποφερτή την πραγματικότητα) που όσο αποκτούσε διαστάσεις, τόσο μου έδινε τη

βεβαιότητα μιας μακρυνής πραγματικότητας· ένα δίχως ξεχωριστή σημασία περιστατικό, που φέρνουμε για καιρό μέσα μας, λησμονημένο, και μολοντούτο, μας κρατάει σ' ένα δεσμό με το παρελθόν. («Συμφωνία», 53-54)

Στο παραπάνω απόσπασμα καθίσταται σαφέστερη η λειτουργία, που επιτελούν οι αναμνήσεις στο διήγημα του Δέλιου σε σχέση με τη βίωση της παροντικής πραγματικότητας, αλλά ταυτόχρονα και η απόσταση που χωρίζει την αισθητική αντίληψη του Έλληνα συγγραφέα από εκείνη του Proust. Η ουσιαστικότερη διαφορά έγκειται στο γεγονός πως στον Proust η εμπειρία της ακούσιας ανάκλησης της μνήμης προκαλείται από τη συσχέτιση της παροντικής αίσθησης με μια αντίστοιχη παρελθοντική. Αντίθετα στον Δέλιο μπορεί το παρόν –«το συγκεκριμένο, οι διάφορες πράξεις, τα διάφορα μικρά κ' ασήμαντα γεγονότα της καθημερινής ζωής»– να λειτουργεί ως αφορμή για την ενεργοποίηση της “ακούσιας μνήμης”, ωστόσο η ανάμνηση λειτουργεί τελικά ως μέσο αποδέσμευσης από την πραγματικότητα και το παρόν και όχι ως κατάργηση της απόστασης που χωρίζει παρελθόν και παρόν. Επομένως η λειτουργία της “ακούσιας μνήμης”, όπως τουλάχιστον την αντιλήφθηκε ο Proust, ουσιαστικά δεν απαντά στο διήγημα, αφού απουσιάζει το κυριότερο χαρακτηριστικό της, το γεγονός δηλαδή πως αυτή ενεργοποιείται, όταν μια εντύπωση στο παρόν ανακαλεί στο νου μια *αντίστοιχη* εντύπωση ή αίσθηση από το παρελθόν. Ο Δέλιος συνεπώς δεν ενδιαφέρεται να αναδείξει την όμοια αίσθηση παρελθοντικής και παροντικής εμπειρίας, όπως ο Proust, αλλά μάλλον να υπογραμμίσει την ιλιγγιώδη απόσταση ανάμεσα στην «εγκόσμια πραγματικότητα» και τη «χώρα του ονείρου». Έτσι παρά την ανάμειξη τους στην αφήγηση, το παρόν και το παρελθόν παραμένουν δύο κόσμοι ευδιάκριτοι στο διήγημα του Δέλιου. Εν ολίγοις, ότι για τον Proust αποτελεί «αναζήτηση»⁵⁷⁴ για τον Δέλιο ικανοποιείται από την «ονειροπόληση»: «Στο τέλος, εκείνο που είχα να διαλέξω για καλύτερο ήταν το όνειρο» δηλώνει ο αφηγητής προς το τέλος του διηγήματος ανακαλώντας έμμεσα την ιδέα της “ποίησης” του μυθιστορήματος που προώθησε ο Jaloux, κατά τον οποίο η ονειροπόληση αποτέλεσε το βασικότερο χαρακτηριστικό της πεζογραφίας των “μωτέρων ρομαντικών”.

Η ονειροπόληση και η ανάκληση των ευχάριστων αναμνήσεων, συνεπώς, είναι οι διαδικασίες που θωρακίζουν τον αφηγητή απέναντι στα «γεγονότα της εποχής». Μπορούμε έτσι να κατανοήσουμε τον τρόπο, με τον οποίο η αίσθηση της επιβίωσης από το ζοφερό κλίμα και τις δύσκολες συνθήκες της εποχής μέσω της διατήρησης της

574 Πρβ. Pilkington, 1976, 154.

ακεραιότητας του πνεύματος/συνειδήσης, που μεταφέρει ο αφηγητής στο παρακάτω απόσπασμα, μετατρέπεται στο τέλος του διηγήματος σε αίσθηση υπέρβασης του μαθηματικού χρόνου του ρολογιού και επομένως του θανάτου:

Και περιμένοντας την αυγή, έζησα τους δισταγμούς, τις ελπίδες, τις θλίψεις, την αβεβαιότητα, όλη τούτη τη φοβερή ανάμνηση της σιγαλής μα σταθερής ψυχικής φθοράς του κόσμου. Έγινα διαφανής απέναντι στα πράγματα, στα πλάσματα της φύσης, απέναντι στη ζωή και στη μοίρα. Άφησα τον εαυτό μου να τον διαπεράσει, δίχως μολαταύτα και να τον γκρεμίσει, το κύμα των γεγονότων. Κι εχθρικά ακόμα αν είναι τα στοιχεία που αντικρύζω, τ' αναγκάζω ν' αναγνωρίσουν πως δεν κατορθώνουν να ξεπεράσουν και ν' ανατρέψουν ένα εμπόδιο: Τη ΣΥΝΕΙΔΗΣΗ. Έτσι μένω συνοφρυωμένος μπροστά στην εύθραυστη ανθρωπότητα, με την ικανοποίηση πως ο θάνατος πέρασε από πάνω μου, από πλάι μου, παραμόρφωσε, και σάρωσε, και νέκρωσε κάθε ζωηφόρο μόριο, όμως δεν τόλμησε να πλησιάσει το πνεύμα, να του στερήσει τον πλούτο που αντλεί από τον πόνο και την αγάπη, από την καρτερία και την πίστη. Μέσα στη δίνη από τα πράγματα, φρόντισα να ζω την επαφή με την εσώτερη σάρκα της ψυχής, όχι σε μιαν αυτοϊκανοποίηση παρά σε μιαν απαίτηση. («Συμφωνία», 65)

Όπως διαφαίνεται στο παραπάνω απόσπασμα ο Δέλιος στο τέλος της «Συμφωνίας» πλησιάζει εγγύτερα στην αντίληψη του Proust που θέλει τον “πραγματικό εαυτό” να παραμένει ακέραιος μέσω της συνειδητοποίησης της συνέχειάς του μέσα στον χρόνο. Ενώ στα *Ίχνη του άγνωστου θεού* και στο διήγημα *Ρέα* της ίδιας περιόδου, όπως ορθά σημειώνει ο Chiappone, η αναζήτηση της ανάμνησης του παρελθόντος καθηλώθηκε στη μορφή των «ακυρωμένων προσδοκιών» ή της «εξιδακτευμένης νοσταλγίας»,⁵⁷⁵ στη *Συμφωνία* η ανάμνηση των στιγμών του παρελθόντος υπό τη μορφή αποσπασματικών εικόνων οδηγεί τελικά στην ακύρωση της αποσπασματικότητας μέσω της αίσθησης της συνέχειας του εαυτού, που οι εικόνες αυτές δημιουργούν, καθώς προβάλλονται στο παρόν. Ό,τι σώζει τελικά τον άνθρωπο είναι η «εσωτερική αναζήτηση»:

Ξαπλώνομαι και κοιτάζω τον ουρανό. [...] Κι ο νους μου κινείται μέσα σ' ένα ακαθόριστο περίγραμμα, και καταλήγει στην περιοχή των

575 Chiappone, 2006, 87-89 και 178-181.

αναμνήσεων, όπου σαλεύουν άμορφες και άυλες οι χαρές, οι θλίψεις, οι πράξεις και τα γεγονότα, αυτή η οδυνηρή πείρα της υπόστασης, που με την παρέμβαση της αίσθησης γίνεται ιδέα και σκέψη («Συμφωνία», 44). Το πνεύμα παρατρέχει την εξωτερική ζωή με την προκλητική της ποικιλία, [...] παραδίνεται σ' εκστασιακές οπτασίες, και μεσ' από ένα μωσαϊκό στιγμιότυπων, αφήνει να παρελάσουν θεάματα και ακροάματα – τα στολίδια αυτά του χρόνου που χρωστούν την υπόστασή τους στην εικόνα και τη λέξη. Με μια διασταύρωση, με μια φανταστική γενίκευση της στιγμής στην αποκρυστάλλωσή της, ο άνθρωπος δημιουργεί προοπτικές, που δε μας αφήνουν να αρκεστούμε σ' ό,τι μας προσφέρει η επιφάνεια. Με την εσωτερική του αναζήτηση αγγίζει τις πιο μυστικές ίνες του πνεύματος· είναι ένα μέσο για να οδηγηθεί πιο κοντά στην αλήθεια. (αυτ., 62-63)

Η σύλληψη των αναμνήσεων που συνθέτουν τη ροή της συνείδησης ως «μωσαϊκού στιγμιότυπων» ή ακολουθίας «αποσπασματικών εικόνων», όπου έγκειται η συνάφεια της αφηγηματικής μορφής της «Συμφωνίας» με το μουσικό παράδειγμα του *Carnaval*, εντοπίζεται όμως και στα περισσότερα διηγήματα της συλλογής *Μουσικής Δωματίου*, γεγονός που επιβεβαιώνει την αρχική μας θέση πως η διακαλλιτεχνική αναλογία της *Συμφωνίας* και του *Carnaval* που υπέδειξε ο συγγραφέας, λειτουργεί πρωτίστως ως ένας χρήσιμος ερμηνευτικός οδηγός παραπέμποντας στην μπερζονική ανάγνωση της Woolf και του Proust που επιχείρησε η γαλλική κριτική του μεσοπολέμου και υιοθέτησε ο Έλληνας συγγραφέας. Η βασική προβληματική που διέπει ολόκληρη τη συλλογή και συνοψίζεται στον στοχασμό πάνω στο ζήτημα της λειτουργίας της μνήμης και της υποκειμενικής βίωσης της ροής του χρόνου, διαφαίνεται ήδη στους τίτλους ορισμένων διηγημάτων της *Μουσικής Δωματίου*: «Ένα Απόγευμα», «Φύλλα δίχως ημερομηνία», «Σε αναζήτηση του εφήμερου».

Το πιο πρόσφορο παράδειγμα προς επιβεβαίωση της παραπάνω θέσης αποτελεί το διήγημα με τον χαρακτηριστικό τίτλο *Φύλλα δίχως ημερομηνία*. Το διήγημα αποτελείται από 21 επιμέρους αποσπάσματα, που, όπως και στη «Συμφωνία», χωρίζονται μεταξύ τους με ευδιάκριτα τυπογραφικά κενά, έτσι ώστε να δίνεται η εντύπωση ενός αποσπασματικού ημερολογίου. Η φράση «δίχως ημερομηνία», πρέπει ασφαλώς να νοηθεί ως μια απόπειρα κατάργησης της συμβατικής αντίληψης της διάρκειας και διάσπασης του ημερολογιακού χρόνου. Ταυτόχρονα στο διήγημα απαντά και η περιγραφή εκείνης της λειτουργίας της μνήμης, που επιτρέπει την ανάκληση «ασημάτιστων κι ασυμπλή-

ρωτων» εικόνων, οι οποίες στοχεύουν επίσης στην κατάργηση του συμβατικού ορίου μεταξύ παρόντος και παρελθόντος. Την ιδέα της «αποσπασματικής συμφωνίας», που καθορίζει την αφηγηματική μορφή της «Συμφωνίας», αντικαθιστά επομένως εδώ η ιδέα ενός «αποσπασματικού ημερολογίου», όπου διατηρείται η καίρια λειτουργία της εικόνας που κυριαρχεί στη «Συμφωνία» και συνοψίζεται στην αρχή που διέπει το *Carnaval*, δηλαδή στο ότι η «μία εικόνα σβήνει και παίρνει τη θέση της άλλης».⁵⁷⁶

Ζητώ εκείνο που υπάρχει περ' απ' το κοινό, μέσα σ' ένα πλαίσιο πραγμάτων που ψηλαφίζουμε και περιγράφουμε, προσπαθώντας ν' ανακαλύψουμε σ' αυτά την ομορφιά, το χρώμα, τη μορφή, να σταθμίσουμε το βάρος απ' τα περιστατικά της προσωπικής ζωής. Έτσι η σκέψη είναι ο μόνος παράγοντας, ο ικανός να καλύψει το κενό της απραξίας και της αδράνειας. Στην πραγματικότητα τίποτα δεν ξεχωρίζει που να σταθεί μονάχο του σαν εξατομικευμένη οντότητα και ανάμνηση. Χρειάζεται ένα περίσσευμα από αισθήσεις, για να συντεθεί η εξαφανισμένη ψυχική μαγεία με τις όψεις και τις εικόνες που διαδέχονται στη μνήμη μας η μια την άλλη, σαν μια να σβύνει και να παίρνει τη θέση της άλλης. Φορές και ώρες πάλι, από κάποιον ασύνειδον ερεθισμό, έχουμε την αίσθηση πως ο εαυτός μας είναι πλημμυρισμένος από οράματα και σκέψεις ασχημάτιστες κι ασυμπλήρωτες. [...]

Δεν είναι τέχνη μόνο η προσωποποίηση κ' η κρυστάλλωση [...] χαρακτηριστικών ιδιοτήτων και γνωρισμάτων της ανθρώπινης ψυχής.

576 Πρβ. τα παρακάτω ενδεικτικά αποσπάσματα από τρία ακόμα διηγήματα της συλλογής (αντίστοιχα: «Μιλήματα με τις σκιές», «Σε αναζήτηση του εφήμερου», «Έρση»):

«[...] κι όλα πειθαρχούσαν στους ασύλληπτους ρυθμούς μιας ενορχήστρωσης, συνθεμένης αυθόρμητα πάνω στο υποθετικό πεντάγραμμο από τα σύρματα των τηλεγραφικών στύλων σ' όλο το μήκος του δρόμου. Με τη σιωπή και την απόσταση έπαυαν να έχουν την αίσθηση της κίνησης. Η σκέψη συγχωνευόταν με τη φορά που είχε η ακατάπαυτη αυτή ροή από εικόνες» (86).

«Μεσ' από τη σιωπή αντλούσε μίαν ύλη αδιαμόρφωτη κ' αιγιματική· ύλη από λέξεις και γεγονότα ασύνδετα που περίμεναν τη στιγμή να πλαισιωθούν σε εικόνες. Έτσι ξυπνούσε μέσα του ένας λησμονημένος και αποσπασματικός χρόνος, καμωμένος από αναμνήσεις κι ονειροπολήσεις, από βιώματα και περιπλανήσεις [...] Έτσι τάχα δεν μπαίνουμε στο βασίλειο από εικόνες; κι όχι από κείνες τις στέρες και μόνιμες εικόνες, παρά μιας σειράς, όπου η κάθε μορφή είναι διάβαση, ανησυχία, μετάπτωση, πράξη μιας ατέλειωτης διαδρομής. Ο νους του γυρνούσε στο παρελθόν ακατάπαυστα με μίαν ορμή, με μια ζεστασιά, μ' έναν ίλιγγο, σα ν' αγωνιούσε να βρει την αρχή αυτής της περασμένης ζωής. Αν αισθητοποιούσε τη σιωπή με λέξεις, θά 'λεγε πως του άρεζε κάθε τι που κυλάει, το ποτάμι, η λάβα, ο σβώλος, κάθε τι που φέρνει μέσα του ο χρόνος. [...]» (117).

«Τι νύχτα, Θεέ μου! Μία αλληλουχία από γεγονότα κάπως απίθανα, μια σειρά, ή καλύτερα, ένα καταρράχτης από εικόνες ακούσιες που είχαν τη διάρκεια μιας αιωνιότητας, ή μιας ανυπολόγιστης στιγμής. Πίσω τους τρέχει ανήμπορη η θέληση να συλλάβει το όραμα στη μυστηριώδη ενότητά του, να το ζωντανέψει με τη λογική και το φυσικό ενδιαφέρον, που δίνει στις σκηνές και στα γεγονότα νόημα βαθύτερο, δεσποτικό» (68).

Πρέπει να θεωρούμε σα μιαν επίσης αληθινή ύπαρξη κ' εκείνη με τις φευγαλέες διαθέσεις της που κινούνται και σαλεύουν στο μεταξύ μιας αναπόλησης, μιας ρέμβης, που πλημμυρίζει τη συνείδησή μας, και μας αναγκάζει ν' ακολουθήσουμε τις εικόνες. Μας έρχονται από το παρελθόν και το παρόν και τις αποσπούμε από το λίγο διάστημα της ημέρας («Φύλλα δίχως ημερομηνία», 14-18).

Με βάση τα παραπάνω καθίσταται σαφές, πως στην καίρια επιλογή του επιθέτου «αποσπασματικής», που χαρακτηρίζει τη μουσική μεταφορά της «συμφωνίας» και ο συγγραφέας χρησιμοποιεί, για να περιγράψει τη ροή της συνείδησης που αποδίδεται στην ανάλογα απόσπασματική μορφή του διηγήματος, αντικατοπτρίζεται η αντίληψη της διάρκειας του χρόνου, που συναντάμε στον Proust και η οποία είναι τέτοια, που, όπως σημειώσαμε και παραπάνω, εν πρώτοις τον απομακρύνει από την μπερζονική ιδέα της «αδιάκοπης μελωδίας»⁵⁷⁷ υπογραμμίζοντας τη διαφορετική σύλληψη της ροής του χρόνου από τον Γάλλο συγγραφέα και τον φιλόσοφο. Το γεγονός πως ο Δέλιος ερμήνευσε την μπερζονική «πραγματική διάρκεια» ως μια αλληλουχία *διακριτών* στοιχείων παραβλέποντας το βασικό της χαρακτηριστικό, δηλαδή αυτό της συγκεχυμένης πολλαπλότητας που ο φιλόσοφος παραλλήλισε με την ανάλογη εντύπωση που αποκομίζει ο ακροατής μιας μουσικής μελωδίας, εξηγεί την επιλογή της μινιατούρας για πιάνο του Γερμανού συνθέτη για την κατάδειξη της διακαλλιτεχνικής αναλογίας με τη μορφή του διηγήματος. Ο «μουσικός» χαρακτήρας της «πραγματικής διάρκειας» ή της συνείδησης, όπως την αντιλήφθηκε ο Δέλιος, αναλογεί στην «εντύπωση της αποσπασματικής συμφωνίας» που αποκομίζει ο ακροατής του *Carnaval*, αλλά και στη μορφή που θέλησαν, κατά τον Δέλιο, τόσο η Woolf όσο και ο Proust να δώσουν στο λογοτεχνικό τους έργο ως μια «αλληλουχία εντυπώσεων», μια σειρά αποσπασματικών εικόνων, που δημιουργεί η ενεργοποίηση της ακούσιας μνήμης. Παρά τις καίριες αυτές διαφορές ο τελικός στόχος ωστόσο παραμένει για όλους κοινός και έγκειται στην ακύρωση της αποσπασματικότητας που χαρακτηρίζει την πραγματικότητα του παρόντος, που ακολουθεί τη συμβατική ροή του χρόνου, και ακολούθως στη διαφύλαξη της ακεραιότητας και της

577 Βλ. σχετικά: Pilkington 1976, 153. Και ο Wellek στο ειδικό κεφάλαιο, που αφιερώνει στον Proust στον 8ο τόμο του *History of French Criticism* σχολιάζει εκτεταμένα τη σχέση του Proust με τον Bergson τονίζοντας τις ουσιώδεις διαφορές τους: «But what is central to Proust's view of the world and of art is utterly different and even contrary to Bergson's outlook. *Durée*, evolution, *élan vital* are still concepts of forward movement, of a cosmic optimism, of a joyous, almost physical expansiveness, whereas Proust seeks to escape from time, to make time come to stop, to seize the privileged moments that would allow him to recapture the lost paradise. [...] Unlike Bergson, Proust experiences a discontinuity in the stream of time. Proust wants to get out of time, but accepts that this can be done through an act of grace beyond the control of the individual» (Wellek, 1992, 70).

συνέχειας της συνείδησης μέσω της επαναφοράς και της ανάμειξης του παρελθόντος με το παρόν. Σε αυτό το πλαίσιο η επιλογή της μουσικής από τον Δέλιο ως του διακαλλιτεχνικού ανάλογου της συνείδησης αποκτά ειδική σημασία, καθώς παραπέμπει στην προνομιακή θέση που επιφύλαξαν στην τέχνη τόσο ο Proust όσο και ο Bergson ως του μοναδικού μέσου που μπορεί να αποκαλύψει τον “αληθινή ζωή” και την “εσωτερική διάρκεια”.

Η «Συμφωνία» αποτελεί επομένως μια απόπειρα μεταφοράς στο νεοελληνικό παράδειγμα της αφηγηματικής τεχνικής της Woolf και του Proust, που έθεσαν εν αμφιβολία τη γραμμική εξέλιξη του μύθου χρησιμοποιώντας τα γεγονότα της εξωτερικής πραγματικότητας που βίωσαν οι ήρωές τους ως ερεθίσματα για την ενεργοποίηση της “ακούσιας μνήμης”. Ενταγμένη στο πλαίσιο των αιτημάτων που έθεσε η “εσωτερική πεζογραφία” του μεσοπολέμου η ενασχόληση του Δέλιου με το ζήτημα του χρόνου και της μνήμης στη «Συμφωνία», ξεπερνά έτσι το επίπεδο του «καθαρού μοτίβου», όπου είχε περιοριστεί κατά τον Chiarpone στα *Ίχνη του άγνωστου θεού* (Chiarpone, 2006, 85-90), εφόσον ο συγγραφέας αποδεσμεύει πράγματι το διήγημα από τη γραμμική εξέλιξη του μύθου υποβοηθούμενος από τη διακαλλιτεχνική αναλογία με το *Carnaval* του Schumann. Ωστόσο θα πρέπει να τονίσουμε πως ό,τι ο συγγραφέας αποκαλεί μεταφορικά «αποσπασματική συμφωνία» δεν ταυτίζεται με κανέναν τρόπο με τη ροή της συνείδησης στο παράδειγμα της Woolf. Βάσει αυτών θεωρούμε ότι η προσπάθεια του Δέλιου να καταδείξει τις δυνατότητες της αφηγηματικής μορφής που αποτυπώνει την “εσωτερική πραγματικότητα” διαμορφώνεται από την πεποίθηση πως για την αφηγηματική αποτύπωση της ροής της συνείδησης αρκεί απλώς η εγκατάλειψη της πλοκής και των χαρακτήρων και η μετατόπιση του ενδιαφέροντος στο θέμα της αποτύπωσης του εσωτερικού κόσμου και της ψυχολογικής κατάστασης του υποκειμένου. Όπως και στο παράδειγμα του Ξεφλούδα, στο μοντερνιστικό εγχείρημα του Δέλιου η αφήγηση δεν αποδεσμεύεται από τη λογική οργάνωση, ώστε ό,τι παρακολουθούμε δεν είναι η ροή της συνείδησης αλλά μάλλον μια σειρά στοχασμών σε μορφή λυρικού δοκιμιακού λόγου πάνω στη μορφή και τη λειτουργία της. Ο αναγνώστης έρχεται έτσι τελικά αντιμετώπος με ένα αφηγηματικό κείμενο που αποτελεί μάλλον μια σειρά συγκεχυμένων, επαναλαμβανόμενων στοχασμών πάνω στα ζητήματα της μνήμης και της βίωσης του χρόνου παρά μια πραγμάτωση της αφηγηματικής τεχνικής της ροής της συνείδησης. Ομοίως ο “μύθος” εξαντλείται στον στοχασμό πάνω στις δυνατότητες του ανθρώπινου πνεύματος, γεγονός που μας ωθεί να κατατάξουμε το αφήγημα του Δέλιου μάλλον στο είδος του λυρικού δοκιμίου παρά σε εκείνο του διηγήματος.

Ταυτόχρονα όμως μας επιτρέπει να διακρίνουμε και ένα διαφορετικό “μουσικοποιη-

τικό” μοντέλο από εκείνο που εντοπίσαμε στην *Εσωτερική Συμφωνία* του Στέλιου Ξεφλούδα, κάτι που βεβαίως ανάγεται στα διαφορετικά πρότυπα των δύο συγγραφέων και κατά συνέπεια στις διαφορετικές αναγνώσεις της μπερζονικής θεωρίας.⁵⁷⁸ Σε κάθε περίπτωση όμως τόσο το “μυθιστόρημα” του Ξεφλούδα όσο και το “διήγημα” του Δέλιου αποτελούν απόπειρες συγγραφής μοντερνιστικής πεζογραφίας στον βαθμό που αποτελούν μετααφηγηματικά, αυτοναφορικά σχόλια πάνω στη μορφή της πεζογραφίας και αντανακλούν την ίδια τη διαδικασία της συγγραφής τους.

ii. Τα όρια του “μουσικού αιτήματος”

Η απουσία από τον νεοελληνικό αισθητικό λόγο της ερμηνείας των μουσικολογοτεχνικών διακαλλιτεχνικών πειραματισμών, στο παράδειγμα του αγγλοσαξονικού μοντερνισμού ως ζητήματος που αφορά πρωτίστως την απο- και αναδιάρθρωση της λογοτεχνικής μορφής, της γλώσσας και του νοήματος, καθόρισε το όριο στο “μουσικό αίτημα” και ακολούθως στους διακαλλιτεχνικούς πειραματισμούς των πεζογράφων της “Γενιάς του ’30”. Όπως διαπιστώσαμε, εξετάζοντας τον αισθητικό και κριτικό λόγο του κύκλου των *Μακεδονικών Ημερών* καθώς και των Θεοτοκά και Καραντώνη, σε αυτόν κυριαρχεί η μεταφορική σημασία του “μουσικού” και η ταύτιση της “μουσικής” τάσης της λογοτεχνίας, με την υποχώρηση της πλοκής, τη λυρική έκφραση και την υποβολή ψυχικών καταστάσεων. Οι αντιστάσεις σχετικά με τα ποιητολογικά γνωρίσματα της αφηγηματικής τεχνικής της ροής της συνείδησης και ειδικότερα όσον αφορά το καιριο χαρακτηριστικό της αποδέσμευσης από τη λογική οργάνωση κατά τη σύνθεση της αφήγησης, είναι ενδεικτικές γενικότερα για τα όρια του πειραματισμού της νεοελληνικής πεζογραφίας με τις δυνατότητες της γλώσσας και της λογοτεχνικής έκφρασης.

Αν και είναι ο Ξεφλούδας εκείνος που για πολλές δεκαετίες κατείχε τον τίτλο του εισηγητή του “εσωτερικού μονολόγου” στην Ελλάδα, σήμερα πλέον γνωρίζουμε πως ο αφηγηματικός τρόπος που απαντάται στην *Διασπορά* (1931) του Μπεράτη και τις *Δύσκολες Νύχτες* (1938) της Αξιώτη αποτελεί –αν και δεν βασίζεται προγραμματικά σε μουσικά μοντέλα– γνήσια πραγμάτωση των «μικρών κοφτών φράσεων», των «πέρα από κάθε λογική οργάνωση» που ο Dujardin παραλλήλισε τόσο με τη βαγκνερική μουσική τεχνική όσο και με ό,τι το 1931 είχε πλέον καθιερωθεί με τον όρο «υποσυνείδητο». Ενδείξεις της διάθεσης υπέρβασης της συμβολιστικής αισθητικής την εποχή αυτή θα πρέπει να αναζητήσουμε στην έστω και περιορισμένη ενασχόληση του περιοδικού *Το Τρίτο Μάτι* με τη λογοτεχνία. Μεταξύ των ποικίλων και ετερόκλητων λογοτεχνικών

578 Πρβ. Chiappone, 2006, 232.

-κυρίως ποιητικών- έργων που περιλαμβάνονται στο τριπλό τεύχος που κυκλοφορεί το 1936 και αφιερώνεται στην «Τέχνη του Λόγου» θα πρέπει να γίνει ξεχωριστή μνεία στο κατ' εξοχήν διακαλλιτεχνικό οπτικό ποίημα του Apollinaire *Il pleut* (1918), όπου ο ποιητής πειραματίζεται με τη συνειρμική γραφή μέσω της αποσύνθεσης και αναδιοργάνωσης της μορφής στο πρότυπο τόσο του κυβισμού όσο και της μαλλαρμεικής “μουσικής” σύλληψης του κειμένου ως παρτιτούρας. Η δεύτερη σημαντική σχετική δημοσίευση είναι η μετάφραση μέρους του ποιήματος *Hérodiade* (1896) του Mallarmé. Η σύνδεση του Mallarmé με τον υπερρεαλισμό, που επιχειρεί ο μεταφραστής Καίσαρ Εμμανουήλ στον σύντομο σχολιασμό του ποιήματος, εκκινά από την παρατήρηση πως «οι συντακτικές ανωμαλίες είναι χαρακτηριστικές της μαλλαρμεικής μεθόδου». Αν και δεν θα μπορούσαμε σήμερα να συμφωνήσουμε με την άποψη πως ο Mallarmé αντιλαμβάνονταν την ποίηση ως ένα «ψυχικό φαινόμενο πέραν της λογικής» και πως, αντίστοιχα, η υπερρεαλιστική γραφή θα μπορούσε να περιγραφεί ως «λυρικός παραλογισμός» (Εμμανουήλ, 1936, 125), η παρατήρηση του Εμμανουήλ έχει σημασία, ειδικά αν συνεξεταστεί με τη δημοσίευση στο ίδιο τεύχος του ανυπόγραφου σημειώματος περί “εσωτερικού μονολόγου”, όπου υπογραμμίζονται τα σημεία που αγνόησε ο κύκλος των *Μακεδονικών Ημερών*, δηλαδή τα ειδικά χαρακτηριστικά της τεχνικής της ροής της συνείδησης,⁵⁷⁹ η πριμοδότηση μιας διαφορετικής οργάνωσης του λόγου στο πρότυπο της οργάνωσης του μουσικού υλικού που μεταφράζεται σε συντακτική αποδιοργάνωση και κατάργηση των αιτιακών και λογικών σχέσεων.

Πάντως οι πρώτες απόπειρες αποσαφήνισης του “εσωτερικού μονολόγου” στον απόηχο της συζήτησης που διεξήχθη στις σελίδες των *Μακεδονικών Ημερών* έθεσαν ήδη στο επίκεντρο αυτήν την ταύτιση του “εσωτερικού μονολόγου” με τον υπερρεαλισμό και την αυτόματη γραφή. Πρώτος ο Δημήτρης Μεντζέλος το 1933 αντλώντας μάλλον από τον ορισμό του Dujardin είχε επιχειρήσει να αποσαφηνίσει την αφηγηματική μορφή του “εσωτερικού μονολόγου” στον απόηχο της συζήτησης που είχε ανοίξει στις σελίδες των *Μακεδονικών Ημερών* στις αρχές της δεκαετίας, ως εξής:

Εσωτερικός μονόλογος λοιπόν, στη σημερινή εξελιγμένη πια μορφή, είναι μια άμεση επικοινωνία του εξωτερικού κόσμου προς τον εσωτερικό, χωρίς τη μεσολάβηση συγκρίσεων προς ιδέες. Το γνώρισμά του έγκειται στο πώς παρουσιάζει ανάγλυφη την κίνηση της τοποθέτησης των εξωτερικών εντυπώσεων στην εσωτερική περιοχή, ενόσω (au fur et à mesure) η τοποθέτηση αυτή λαβαίνει ακόμα χώρα, ενόσω δεν έχει ακόμα σταματήσει

579 Βλ. Sartori, 2010, 189-192.

σει. Αυτό το τελευταίο είναι ουσιώδες. Αν λιγάκι καθυστερήσει κανένας στην παρακολούθηση του μουρμουρίσματος που προκαλεί η είσοδος του εξωτερικού στον εσωτερικό κόσμο, τότες η παρακολούθηση αυτή παύει νάναι άδολη. Η σκέψη μας παρουσιάζεται πια τοποθετημένη, σχηματοποιημένη = έννοια, ιδέα. [...]

Σε δυο μόνο περιπτώσεις ο εσωτερικός μονόλογος ολοκληρώνεται: 1) στους ψυχαναλυτές (μ' αυτούς που δεν κυττούν τη λογοτεχνική του πλευρά) και 2) στους υπερρεαλιστές (μα... και τούτοι, νομίζω, πολύ λίγο ενδιαφέρονται για τέτοιες λεπτομέρειες!). Στους πρώτους χρησιμεύει σα *modus érennas* του υποσυνείδητου και στους δεύτερους παίρνει τη μορφή αυτόματης γραφής (*écriture automatique*) (Μεντζέλος, 1933, 163-168).

Ο ίδιος δύο χρόνια νωρίτερα είχε αποπειραθεί να περιγράψει την αυτόματη γραφή στο πρώτο εκτεταμένο ελληνικό κείμενο για τον υπερρεαλισμό που γράφτηκε με σοβαρές προθέσεις και αξιώσεις κατά τη δεκαετία αυτή:

Αλλού φράσεις, εντελώς αντάξιες της παληάς Σπάρτης. Αλλού σελίδα ολόκληρη τραβηγμένη από τα μαλλιά χωρίς την παραμικρή άδεια αναπνοής, χωρίς ακολουθία, έτσι που αναγκάζεσαι να την τρέχεις πέντε έξη φορές απ' την αρχή. Συνταχτικά λάθη τεράστια. Υποκείμενα στον Ενικό, ρήματα στον Πληθυντικό. Έπειτα πολλές φορές, πέφτει ο αναγνώστης πάνω σε κάποιες περικοπές, απ' όπου δε βγαίνει καμιά έννοια. Είναι όσες γράφονται σύμφωνα με την υπερρεαλιστική «αυτόματη γραφή» που εφάρμοσαν ο Breton κι ο Soupault με σκοπό να πετύχουν την απόσπαση της πραγματικής κι ανεπηρέαστης λειτουργίας της σκέψης. Παίρνετε χαρτί και μολύβι, αφήνετε στη μπάντα κάθε ταλέντο, δικό σας ή ξένο, εγκαταλείπετε στο μουρμούρισμα που δεν παύει ποτέ μέσα σας, κι αρχίζετε να γράφετε ό,τι σας κατέβει [...]. Γράφετε εξακολουθητικά. (Μεντζέλος, 1931, 257-259)

Όταν ο Μεντζέλος έγραφε τα παραπάνω διευκρινιστικά περί “εσωτερικού μονολόγου” και υπερρεαλισμού δεν είχε ξεσπάσει ακόμα το «σουρεαλιστικό σκάνδαλο»,⁵⁸⁰ ούτε είχαν δημοσιευθεί στο *Τρίτο Μάτι* οι μεταφράσεις των αποσπασμάτων του μονολόγου

580 Βλ. Τριβιζάς, 1996. Για τις σποραδικές αναφορές στον υπερρεαλισμό που παρουσιάστηκαν στον ελληνικό τύπο πριν το 1931 βλ. στον ίδιο, 13-14, ιδίως υπ. 10.

της Molly Bloom και του *Οι Δάφνες Κόπηκαν* από τους Παπατζώνη και Πεντζίκη αντίστοιχα. Αυτό το είδος της συνειρμικής αφήγησης, η αξίωση της ριζικής αναδιάρθρωσης της συντακτικής και γραμματικής οργάνωσης, παρουσιάζει πάντως πράγματι έκδηλες αναλογίες με τη γραφή του «ψυχικού αυτοματισμού», όπως είχε κωδικοποιηθεί εντωμεταξύ στον ορισμό του υπερρεαλισμού από τον Breton στο πρώτο Μανιφέστο του κινήματος το 1924. Ένα απόσπασμα του ορισμού αυτού μετέφερε, ως γνωστόν, στα ελληνικά ο Εμπειρικός στη διάλεξη του 1935 ως εξής:

Ψυχικός αυτοματισμός γνήσιος, διά του οποίου εκφράζει κανείς, είτε προφορικός, είτε γραπτώς, ή με οποιονδήποτε άλλο τρόπο, την αληθινή λειτουργία της σκέψης. Υπαγόρευση της σκέψης, χωρίς άσκηση ελέγχου από τον λογισμό, και πέραν κάθε αισθητικής ή ηθικής έγνοιας. [...] Ο Σουρρεαλισμός στηρίζεται στην επίγνωση της ανώτερης πραγματικότητας ωρισμένων μορφών συνειρμού που παραμελήθηκαν πριν απ' αυτόν, στην παραδοχή της παντοδυναμίας του ονείρου, στην πίστη της ανιδιοτελούς λειτουργίας της σκέψης. Τείνει να καταστρέψει οριστικά τους άλλους ψυχικούς μηχανισμούς και να τους αντικαταστήσει ο ίδιος στην επίλυση των κυριότερων προβλημάτων της ζωής. (Εμπειρικός, 2009, 64-65)⁵⁸¹

Το “σκάνδαλο” που προκάλεσε η έκδοση της *Υψικάμινου* το 1935 ήταν βέβαια ένα ζήτημα που αφορούσε πρωτίστως την ποίηση, όπως άλλωστε και η λογοτεχνική πραγμάτωση του υπερρεαλισμού κατά τη διάρκεια του μεσοπολέμου. Η χρονολογία της πρώτης ελληνικής υπερρεαλιστικής εκδήλωσης έχει τοποθετηθεί κατηγορηματικά από την κριτική το 1935, οπότε και εκδόθηκε η *Υψικάμινος* του Εμπειρικού.⁵⁸² Ο Μεντζέλος ωστόσο στο παραπάνω άρθρο του για τον υπερρεαλισμό είχε επιχειρήσει να διευρύνει το πεδίο της απήχησης του υπερρεαλισμού αναφέροντας πως «ο διηγηματογράφος κ. Σκαρίμπας μας δίνει συχνά στα διηγήματά του ωραίες υπερρεαλιστικές εικόνες». Η ανακριβής αυτή παρατήρηση του Μεντζέλου, που αναφέρεται στη συλλογή διηγημάτων *Καημοί στο Γριπονήσι*, είναι δυνατόν να προετοίμασε το έδαφος για την υποδοχή και ερμηνεία των μυθιστορημάτων του Σκαρίμπα από την κριτική στο πλαίσιο του υπερρεαλισμού. Όταν στον απόηχο του υπερρεαλιστικού “σκανδάλου”

581 Πρβ. και Κωστής Μπασιάς, «Φιλολογικοί περίπατοι – Με τον κ. Α. Εμπειρικών (συγγραφέα της *Υψικάμινου*) – Διά τον σουρρεαλισμόν εις την τέχνην και την ζωήν», *Η Καθημερινή*, (30.3.1936). Η συνέντευξη του Εμπειρικού στον Μπασιάς, όπου ο ποιητής επαναλαμβάνει πολλές από τις θέσεις της διάλεξης, αναδημοσιεύθηκε στο: Βούρτσης, 1984. Αναλυτικά για το περιεχόμενο της διάλεξης του Εμπειρικού βλ. Χρυσανθόπουλος, 2012, 115-119.

582 Βαγενάς, 1984, 619.

πραγματοποιήθηκε η έκδοση του *Μαριάμπα* το 1935 και κυρίως η κυκλοφορία των μυθιστορημάτων *Δύσκολες Νύχτες* της Αξιώτη και *Το Σόλο του Φίγκαρω* του Σκαρίμπα το 1938 και 1939 αντίστοιχα, η συζήτηση περί “πρωτοποριακής τέχνης” και “υπερρεαλισμού” μεταφέρθηκε και στο πεδίο της πεζογραφίας. Η συζήτηση αυτή, όσον αφορά την πεζογραφία, από το 1935 και εξής διεξάγεται εν πολλοίς εκτός του πλαισίου του “εσωτερικού μονολόγου”, αφού, μέσω της ανάδειξης εντωμεταξύ της σχέσης του “εσωτερικού μονολόγου” με τη συνειρμική γραφή, μετατοπίστηκε το επικέντρο του ενδιαφέροντος στη γλώσσα των μυθιστορημάτων και την υποτιθέμενη απουσία λογικής οργάνωσης της αφήγησης που θα αποτελέσουν στο εξής σε μεγάλο βαθμό τον κύριο στόχο των αντιρρήσεων της κριτικής. Είναι επίσης σημαντική εδώ η επισήμανση πως η έκδοση των μυθιστορημάτων αυτών πραγματοποιείται κατά τη διάρκεια της τριετίας που χαρακτηρίζεται από τη συστηματική προσπάθεια διάδοσης του υπερρεαλισμού, πριν την αναστολή της μεταξύ άλλων και από το καθεστώς Μεταξά.⁵⁸³

Βάσει των παραπάνω είναι ενδεικτικό το γεγονός πως ο Καραντώνης, ένας από τους πρώτους που έγραψαν κριτική για τον *Μαριάμπα*, εξήρε στο μυθιστόρημα του Σκαρίμπα πρωτίστως τις στιγμές εκείνες που «ο λόγος του αποφασίζει να γίνει ανθρωπίνος, φυσικός, ουσιαστικός». Οι στιγμές αυτές αποτελούν «όαση μέσα στην έρημο, σα μια πλαστική και όμορφη κίνηση της δημιουργικής φαντασίας» (Καραντώνης, 1994 [1935], 82). Στην κατεύθυνση μιας ανάλογης αποσιώπησης της βαθύτερης σχέσης των καλλιτεχνικών πρωτοποριών με τη μοντέρνα εποχή πρέπει να τοποθετηθούν τα ακόλουθα σχόλια του Ι. Μ. Παναγιωτόπουλου, που στα τέλη της δεκαετίας του '30 προέβλεψε ως πρότυπο τη διαχρονική τέχνη των «προκλασικών», «κλασικών» και μετακλασικών» εποχών, εφόσον αυτή εκφράζει τον «αιώνιο άνθρωπο», εξαίροντας ταυτόχρονα τους συγγραφείς εκείνους επειδή δεν επιχείρησαν να αποβάλλουν το έλλογο στοιχείο από τη λογοτεχνία:

Προκλασικοί και κλασικοί και μετακλασικοί προσέφεραν το λιθάρι τους σε μια δημιουργία που και στο σύνολό της και στις λεπτομέρειες αποτελεί καμάρι του αιωνίου ανθρώπου. Κανένας ωστόσο, από τους μεγάλους αυτούς οικοδόμους της εκφράσεως δε φαντάστηκε ποτέ πως θα μπορούσε να δημιουργήσει αισθητικές αξίες και να πλάσει έργα βιώσιμα καταστρέφοντας και κομματιάζοντας κ' εξανεμίζοντας τον έναρθρο και λογικά διαρθρωμένο λόγο [...] Η σχολή της νοηματικής ασυναρτησίας και της φραστικής ακολασίας, που βλέπω να ξαπλώνεται

583 Χρυσανθόπουλος, 2012, 85.

κάθε μέρα περισσότερο και στον τόπο μας, έρχεται να καταργήσει με μια επιπόλαιη μονοκοντυλιά ολόκληρη την προαιώνια αξιοθαύμαστη παράδοση και ν' αντικαταστήσει τη σαφήνεια (στην ευρύτερη έννοια του όρου) με την ακατανόητη παραδοξολογία. (Παναγιωτόπουλος, 1939, 404)

Ο Παναγιωτόπουλος αναφέρει ως παράδειγμα της «σχολής της νοηματικής ασυναρτησίας και της φραστικής ακολασίας» το *Σόλο του Φίγκαρω*, όπου «δεν είναι μόνο η έκφραση και το νόημα που πληγώνουν καίρια την αισθητική μας απαίτηση. Είναι κ' η λέξη, [...] η εξαρθρωμένη, η ασουλούπωτη». Με ανάλογα κριτήρια είχε καταδικάσει έξι χρόνια νωρίτερα το *Θείο Τραγί* (1933) υπογραμμίζοντας πως η «πέρα για πέρα αναρχική γλώσσα» του πεζογραφήματος εγγράφεται σε έναν «ίλιγγο πρωτοποριακής ακροβασίας, που δεν είναι σύμφωνη με το νόημα της τέχνης» (Παναγιωτόπουλος, 1933, 129). Ξεχωριστό ενδιαφέρον όμως παρουσιάζει η παρακάτω κριτική του Χουρμούζιου για το *Σόλο του Φίγκαρω*:

Ο συγγραφέας του *Σόλο του Φίγκαρω* έγραψε, αθέλητα ίσως, ένα «υπερρεαλιστικό» μυθιστόρημα, αλλά της χειρότερης μορφής, χωρίς να στοχάζεται πως, αν ο υπερρεαλισμός είναι επιτέλους υποφερτός στην ποίηση και στη σύντομη πρόζα, γιατί οι τολμηρές μεταφορές του, ξαφνίζοντας με την τόλμη τους, δεν αφήνουν άνετο καιρό στο λογικό να λειτουργήσει και να καταδικάσει, γίνεται αυθάδης στο οποιοδήποτε μακρό κείμενο. Γιατί στο μακρό κείμενο ο αναγνώστης δεν αισθάνεται μόνο – σκέπτεται. Κι όταν δεν υποβοηθείται η σκέψη αλλά διαρκώς προπηλακίζεται με τις απροσδόκητες χωρίς ειρμό προτάσεις που έρχονται η μία πάνω στην άλλη σαν ενοχλητικό πετροβόλημα, κουράζεται και τα παρατά. (Χουρμούζιος, 1939)

Ο Χουρμούζιος ορίζοντας το ύφος ως «καρπό μεγάλης κατεργασίας της γλώσσας και ικανότητα δημιουργίας λεκτικών αποχρώσεων, χωρίς όμως στρεβλώσεις και γλωσσικούς ακρωτηριασμούς» αποκλείει οποιαδήποτε θετική τοποθέτηση απέναντι στους μορφολογικούς πειραματισμούς της πεζογραφίας. Ακριβώς η απουσία ομαλού, «κατεργασμένου» ύφους από το *Σόλο του Φίγκαρω* τον οδηγεί να χαρακτηρίσει το μυθιστόρημα του Σκαρίμπα με επικριτική διάθεση «υπερρεαλιστικό». Παράλληλα θεωρώντας την κατανόηση ενός ποιητικού ή πεζογραφικού κειμένου αποτέλεσμα της

διαμεσολάβησης της λογικής, ο Χουρμούζιος θεωρεί τον υπερρεαλισμό ανεκτό μόνο στην ποίηση.

Η έκδοση της *Υψικάμινου* και οι έντονες αντιδράσεις που προκάλεσε η επίσημη είσοδος του υπερρεαλισμού και της αυτόματης γραφής στο ελληνικό πνευματικό πεδίο, οπωσδήποτε διαμόρφωσαν εν μέρει τους όρους της κριτικής υποδοχής της πεζογραφίας των Σκαρίμπα και Αξιώτη. Όπως διαφαίνεται στις παραπάνω αρνητικές κρίσεις, η αιτία των ενστάσεων και των αρνητικών σχολίων ειδικά για την πεζογραφία του Σκαρίμπα εντοπίζεται σταθερά στη γλώσσα και τη μορφή του μυθιστορήματος, στα οποία η πλειοψηφία της κριτικής είδε την κατάλυση του νοήματος. Οι παραπάνω κρίσεις επιβεβαιώνουν, πάντως, την υπόθεση πως η κριτική φαίνεται ακόμη λιγότερο έτοιμη να αποδεχτεί την πρόκληση των γλωσσικών λειτουργιών της αναφορικότητας και της αναπαράστασης στην πεζογραφία, στάση που πηγάζει από την άγνοια της σημασίας της “επανεφεύρεσης” της γλώσσας και της μορφής που ευαγγελίζονται όχι μόνο ο αγγλοσαξονικός μοντερνισμός αλλά και τα καλλιτεχνικά κινήματα των πρωτοποριών.

Το 1938 ο Νικολαρεϊζης σε ένα από τα εναργέστερα κριτικά άρθρα του έθεσε το ζήτημα του “εσωτερικού μονολόγου” στη σωστή του βάση για πρώτη φορά από τις αρχές της δεκαετίας αυτής, καθώς επικεντρώθηκε στην περιγραφή και ανάδειξη των μορφολογικών χαρακτηριστικών της αφηγηματικής τεχνικής διαχωρίζοντάς την από την “εσωτερική πεζογραφία” στο παράδειγμα των Ξεφλούδα και Δέλιου:

Αλλά την ιδέα του εσωτερικού μονολόγου, με το ειδικό περιεχόμενο που πήρε σήμερα στη λογοτεχνική μας συνείδηση, τη χρωστούμε σε συγγραφείς φρουδικούς, όπως ο Τζαίμς Τζόυς· συμπεριλαμβάνω και όσους έγραψαν με το προαίσθημα του φρουδισμού, συγγραφείς που παραμέρισαν τα ευκολοπρόσιτα επίπεδα της ανθρώπινης ψυχικότητας, όχι για να σταθούν στο φλοιό του εσωτερισμού, αλλά για να προχωρήσουν πιο μέσα, ως το ενδοκάρπιο, ως εκεί που σχολάζει στο βάθος του είναι μας ένας πρωτογενής παραλογισμός. Μερικοί καλλιτέχνες αισθάνθηκαν αβάσταχτη την εξουσία του λογικού, που είναι σα δεύτερη φύση· και θέλησαν να υποσκάψουν την πνευματική τους υπόσταση, επιχειρώντας ένα κοπιαστικό ξεσκλάβωμα των σκοτεινών ενστίκτων. Ανάλογη σε πρόθεση και σε αποτέλεσμα στάθηκε και η μεταμόρφωση των εκφραστικών μέσων. Οι συγκοπές, τα χάσματα, η ξεκλειδωμένη φράση, η ανώμαλη στίξη, οι λέξεις που ξεκολλούν από την ετυμολογική τους σημασία και βάφονται με τα χρώματα της

φαντασίας, έδωσαν καταπληκτικές μορφές πρόζας: μιας πρόζας που άλλοτε προξενεί την εντύπωση του παραμιλητού, κι άλλοτε αντηχεί με τη μεγαλοπρέπεια ξεχασμένης φωνής, που θα μιλούσε από τα βάθη του χρόνου. (Νικολαρεΐζης, 2011 [1938], 268-269)

Ο Νικολαρεΐζης δεν ταυτίζει ρητά τη ροή της συνείδησης με την αυτόματη γραφή ωστόσο μέσω της επίκλησης του φροϋδισμού ή του «προαισθήματος του φροϋδισμού» υποδεικνύει και εκείνος την ευρύτερη συνάφεια μεταξύ “εσωτερικού μονολόγου” και υπερρεαλισμού στην κοινή βάση της απουσίας λογικής οργάνωσης της αφήγησης. Καίριας σημασίας για την ανάδειξη των ορίων της νεοελληνικής κριτικής κατά την υποδοχή των πρωτοποριακών τάσεων τόσο στην ποίηση όσο και στην πεζογραφία είναι η φράση «ευκολοπρόσιτα επίπεδα της ανθρώπινης ψυχικότητας», που χρησιμοποιεί ο Νικολαρεΐζης, για να υπονοήσει την κυρίαρχη τάση που χαρακτηρίζει τη νεοελληνική πεζογραφία, συμπεριλαμβανομένης και εκείνης που είχε καθιερωθεί από μεγάλη μερίδα της κριτικής ως συγγενούς του αφηγηματικού μοντερνισμού της Woolf και του Joyce. Ο Νικολαρεΐζης αναφερόμενος στους συγγραφείς εκείνους που «δεν στάθηκαν στον φλοιό του εσωτερισμού», αλλά ανακάλυψαν τον «πρωτογενή παραλογισμό στο βάθος του είναι», εννοεί εκείνους που, όπως ο Joyce, υπερέβησαν τις συμβολιστικών καταβολών αξιώσεις της απόδοσης του “εσωτερικού κόσμου” του υποκειμένου και της καλλιέργειας της λυρικής έκφρασης. Η υπέρβαση αυτή ανοίγει και τον δρόμο στους μορφολογικούς πειραματισμούς που πηγάζοντας από την αντίληψη πως το νόημα καθορίζεται από τη μορφή και όχι το αντίθετο, στοχεύουν στην αφηγηματική απόδέμευση από την «εξουσία του λογικού» μέσω της ριζικής αναδιάρθρωσης της γλώσσας και του νοήματος.

Το στοιχείο που σε μεγάλο βαθμό διαμορφώνει, έτσι, τους όρους της συζήτησης περί υπερρεαλισμού που διεξάγεται κατά τη δεύτερη μεσοπολεμική δεκαετία είναι ο κίνδυνος που συνιστά για μεγάλη μερίδα της κριτικής η απουσία του έλλογου στοιχείου από το λογοτεχνικό έργο. Η παρέμβαση του Σπανδωνίδη το 1936 από τις σελίδες των *Μακεδονικών Ημερών* με τη διπλή αφορμή της έκδοσης της μετάφρασης ποιημάτων του Paul Éluard από τον Ελύτη και της κυκλοφορία της συλλογής *Προσανατολισμοί* του τελευταίου, είναι εκ νέου αποκαλυπτική του ορίου στους πειραματισμούς της ομάδας των *Μακεδονικών Ημερών* και συνεπώς των λόγων, για τους οποίους οι όποιες απόπειρες αφηγηματικής “μουσικοποίησης” στο πλαίσιο του κατά Dujardin ορισμού του “εσωτερικού μονολόγου” απέτυχαν:

Πιστεύω ακόμη ότι, αν η έννοια, η πρώτη έννοια της υπάρξεώς μας είναι η *μουσική*, αν η πρωταρχική ανθρώπινη θέση είναι η ένωσή μας με τη φύση – η *κοσμική* διάλυσή μας, – δε μπορεί να λησμονηθεί, ότι ο άνθρωπος προχώρησε πιο πέρα και ξεχώρισε από τη φύση με την αντίληψη της μορφής, του όγκου, του σχήματος, του ποσού [...] με όλα γενικά τα στοιχεία με τα οποία η λογική μάς ξεριζώνει από την *κοσμική* ύπαρξή μας και μας μεταβάλλει σε άτομα, σε μονάδες, ότι δηλ. δεν είναι μόνο η μουσική θέση μας στον κόσμο που πρέπει να λογαριάζεται – όπως κάνουν οι υπερρεαλιστές – αλλά ότι μετράει η *λογική* μας θέση και ότι η υπόστασή μας και η θέση μας απέναντι στα πράγματα είναι *διπλή*: μουσική μαζί και λογική. Ο υπερρεαλισμός είναι μονομερής και απαράδεκτος άρα, όταν 1) στηρίζεται στη μουσική αντίληψη της ανθρώπινης προσωπικότητας και 2) όταν ζητάει να μουσικοποιήσει το λόγο. (Σπανδωνίδης, 1936, 338-340)

Στο σημείο αυτό επιβάλλεται να σταθούμε στην ιδιαίτερα κρίσιμη για τους σκοπούς μας τελευταία παρατήρηση του Σπανδωνίδη. Με τις φράσεις «μουσική αντίληψη της ανθρώπινης προσωπικότητας» και «μουσικοποίηση του λόγου» ο κριτικός των *Μακεδονικών Ημερών* εννοεί, προφανώς, την πλήρη αποδέσμευση από τη λογική οργάνωση της αφήγησης και την εξαφάνιση του ποιητικού υποκειμένου μέσω της προβολής του υποσυνείδητου που θεώρησε πως επιδίωξε ο υπερρεαλισμός. Εξισώνοντας τον υπερρεαλισμό με τη «μουσικοποίηση», που εδώ χρησιμοποιεί μεταφορικά, και την κυριαρχία της τελευταίας με την πλήρη αναστολή του νοήματος, ο Σπανδωνίδης αντιλαμβάνεται τον υπερρεαλισμό ως αφαίρεση και τον απορρίπτει. Ο κριτικός των *Μακεδονικών Ημερών* όμως, που, όπως ήδη γνωρίζουμε στο πλαίσιο του “μοντέρνου ρομαντισμού”, είχε πριμοδοτήσει τη «μουσική αντίληψη της τέχνης», όπου κυριαρχεί η έκφραση του εσωτερικού κόσμου και η αποδέσμευση από τους κανόνες της ρεαλιστικής αναπαράστασης, δηλαδή τη γραμμική αφήγηση, την πλοκή και τους χαρακτήρες, δεν επιθυμεί να δώσει τη λανθασμένη εντύπωση πως αξιώνει την επιστροφή στις «σχηματικές και απολιθωμένες απόψεις» του παρελθόντος. Ως εκ τούτου στη συνέχεια του άρθρου του και εν είδη απολογίας επιχειρεί να ξεκαθαρίσει το τοπίο και να θέσει ευδιάκριτα όρια στην περιοχή της “μουσικοποιημένης” λογοτεχνίας:

Ο υπερρεαλισμός είναι θεμιτός ως προσπάθεια και ως δρόμος, διότι ενισχύει τη σωστή αντίληψη, που επικρατεί σήμερα για το παραλογικό

στοιχείο στη ζωή μας, ότι δηλ. στην εσωτερική ζωή μας δεν οδηγούμαστε αποκλειστικά από σαφείς λογικούς δείκτες, αλλά και από κάτι το λογικά ακαθόριστο, το ανωποταμικό [sic], το αστάθμητο το μυστικό, το ονειρικό [...]. Αλλά δεν είναι θεμιτός, όταν μόνο απ' αυτά τα στοιχεία θέλει να κάνη ποίηση. [...]

Η θέση μου στην προσπάθεια της ανανέωσης της καλλιτεχνικής αντιλήψεως στον τόπο μας είναι σαφής. Αντιακαδημαϊκός, προσπάθησα με κάθε τρόπο και σε κάθε ευκαιρία να καταστήσω φανερή την ανάγκη να προχωρήσουμε, κυρίως στην πεζογραφία, πέρα από τις σχηματοποιημένες πειρα και απολιθωμένες απόψεις. [...] Θέλησα να τονίσω τη σημασία του ατομικά και ψυχολογικά ολοκληρωμένου ανθρώπου, την αξία του ονείρου στη ζωή, την αξία ενός πληρέστερου ρεαλισμού, του ψυχολογικού, την αξία του μουσικού και ονειρικού στη σύνθεση. [...] την καλλιτεχνική αξία που παίρνει ένα έργο όταν μας μπάζι σε μια *ατμόσφαιρα* νέου κόσμου ή μας μεταδίνει τη *διάθεση* του συγγραφέως· την αξία της συμβολιστικής και γι' αυτό λυρικής μεταξίωσης των πραγματολογικών στοιχείων ενός έργου, ώστε αυτά να μη σημαίνουν καθ' εαυτά, αλλά σαν φορείς ενός μαγικού αντικατοπτρισμού των αισθημάτων. [...] Ωστόσο ποτέ δεν απέρριψα σαν άχρηστα τα στοιχεία εκείνα, που αναδεικνύουν ένα έργο ακαδημαϊκής μορφής. [...] Σκέφτηκα την ανανέωση και τον πλουτισμό των ακαδημαϊκών αντιλήψεων και όχι την κατάργησή τους. (Σπανδωνίδης, 1936, 338-340)

Τα όρια που θέτει επομένως ο Σπανδωνίδης στη “μουσικοποιημένη” λογοτεχνία είναι εκείνα που συναντούν τη συμβολιστική αρχή της υποβολής και του «αντικατοπτρισμού των αισθημάτων». Η ουσιαστική λειτουργία της λογοτεχνικής μορφής που, σύμφωνα με τον ορισμό του Breton, στηρίζεται σε «ορισμένους συνειρμούς» καταστρέφοντας και αντικαθιστώντας τους «γνωστούς ψυχικούς μηχανισμούς» με τον «καθαρό ψυχικό μηχανισμό» και την «αληθινή λειτουργία της σκέψης», δεν φαίνεται να γίνεται αποδεκτή από τον κριτικό των *Μακεδονικών Ημερών*, που ερμηνεύει τον υπερρεαλισμό ως μια λογοτεχνική τάση που στοχεύει απλώς στην κατάργηση των έργων «ακαδημαϊκής μορφής» και την κατάλυση του νοήματος. Άλλωστε είναι εντελώς ενδεικτικό των ορίων που θέτει ο Σπανδωνίδης στους μορφολογικούς πειραματισμούς της πεζογραφίας, το γεγονός πως την ίδια εποχή ο κριτικός των *Μακεδονικών Ημερών* αγνόησε επιδεικτικά τον *Ανδρέα Δημακούδη* του Πεντζίκη. Σε αυτό το πλαίσιο είναι ιδιαίτερα

διαφωτιστική η στάση των ποιητών και κριτικών, που κατά την προηγούμενη δεκαετία αποτέλεσαν τους βασικούς φορείς του νεοελληνικού “μουσικού αιτήματος”. Στην δική του βιβλιοκρισία για τη μετάφραση των ποιημάτων του Éluard, ένας από τους κυριότερους εκφραστές των “νεοσυμβολιστικών” τάσεων, ο Κλέων Παράσχος καταφεύγει στη “μουσική” τάση της ποίησης, για να καταθέσει την άποψή του σχετικά με την εξάλειψη του έλλογου στοιχείου από την ποίηση:

Βαθειά, αγιάτρευτη ίσως, αρρώστεια τρώει την ποίηση αφότου χωρίστηκε από τη μουσική, έτσι που σφιχτά κι οργανικά τις είχαν ενώσει οι Έλληνες. Από τότε, νοιώθοντας η ποίηση πόσο είναι λειψή, φτωχή, ακρωτηριασμένη δίχως τη μουσική, και πόσο, έτσι μόνη καθώς έμεινε, οδεύει σε βέβαιο μαρασμό, στο ξέραμα και στο πάγωμα που φέρνει η μονοκρατία του λόγου, προσπαθεί να βρη το χαμένο της αγαθό, το έτερον, με την πλατωνική έννοια του πλήρους ανθρώπου, ήμισύ της. Εκατό χρόνια τώρα, από τον Πόου ως τους υπερρεαλιστάς, αυτό είναι το μεγάλο δράμα των ποιητών· να πλουτίσουν τον λόγο με στοιχεία μουσικά, “repandre à la Musique leur bien”, καθώς έλεγαν οι συμβολιστές. Αλλά το χαμένο αυτό καλό προσπαθεί η ποίηση να το βρη όχι στην ίδια τη μουσική, αλλά σε *μουσικά αντίστοιχα* που προσφέρει ο λόγος. Εκείθε όλες οι υπερβολές, όλες οι λοξοδρομίες που οδηγούν στην παραβίαση της φύσεώς της, όλο το δράμα αλλά και όλος ο πλούτος και όλη η ομορφιά της νεωτέρας ποιήσεως. (Παράσχος, 1936, 1092-1094. Η έμφαση δική μου)

Η συζήτηση περί υπερρεαλισμού στα μέσα της δεκαετίας του '30 διαπιστώνουμε πως δίνει τη δυνατότητα στον Παράσχο να επαναλάβει τις απόψεις του σχετικά με τη “μουσική” και τη “μουσικότητα” της ποίησης, απόψεις που, όπως διαπιστώσαμε, είχε ήδη εκφράσει στις αρχές της δεκαετίας του '20 καταφεύγοντας, όπως και ο Σπανδωνίδης, στο γνωστό δίπολο “ρασιοναλιστικό-μουσικό”:

Αλλ' ούτε –το είδαμε με τους υπερρεαλιστάς– μας επιτρέπεται να πιστεύουμε πια ότι είναι δυνατόν να υπάρξει ποίηση χωρίς λογική. Πρέπει μόνον τα *απαραίτητα* στην ποίηση λογικά στοιχεία έτσι να χρησιμοποιηθούν, ώστε να περιορίζεται όσο γίνεται η ενέργειά των. Και από την άλλη, να δυναμώσουν, να πλουτίσουν οι ποιητές τόσο τον εσωτερικό κόσμο τους, ώστε τα κύματά του να μπορούν να θραύσουν

τα στεγνά και ψυχρά σχήματα του λόγου και να σχηματίσουν, με τις δονήσεις και το ανατάραγμά τους, ένα *ισοδύναμο* των ναμάτων της μουσικής [...]. (Παράσχος, 1936, 1094)

Από τα παραπάνω αποσπάσματα καθίσταται σαφές πως ο Παράσχος βρίσκεται στην απολύτως λανθασμένη κατεύθυνση, καθώς προσπαθεί να ερμηνεύσει τον υπερρεαλισμό με συμβολιστικούς όρους και πιστεύει ότι το σημαντικό στην ποίηση είναι το συναίσθημα και η έκφραση του “εσωτερικού κόσμου”, που αποτελούν, σύμφωνα με τον ίδιο, το «ισοδύναμο» της μουσικής. Η προσπάθεια να γίνει η ποίηση “μουσική” μέσω της κυριαρχίας μιας ορισμένης αφαιρετικής τεχνικής θα οδηγούσε στην αναστολή του νοήματος, κάτι που φυσικά απορρίπτει. Πίσω από την – απαραίτητη μεν περιορισμένη δε – λειτουργία που ο Παράσχος προσδίδει στην μουσική, όταν αυτή επιστρατεύεται ως πρότυπο της ποίησης, ανιχνεύεται επομένως η δυσπιστία του απέναντι στην προοπτική της πλήρους αποδέσμευσης της τελευταίας από τα δεσμά της λογικής,⁵⁸⁴ που θα αντιστοιχούσε στην ολοκληρωτική “μουσικοποίηση” του λόγου. Είναι σημαντικό εδώ να σημειώσουμε πως σε αντίθεση με ό,τι διαπιστώσαμε πως συνέβαινε τη δεκαετία του '20, τώρα ο Παράσχος σπεύδει να τονίσει την ανάγκη της παρουσίας όχι της “μουσικής” αλλά της “λογικής” στην ποίηση. Το μέτρο του νεωτερισμού ως προς το αίτημα “μουσικοποίησης” είναι επομένως ουσιαστικά το ίδιο για τον Παράσχο και τον Σπανδωνίδα και ανιχνεύεται στην ανάγκη διατήρησης του έλλογου στοιχείου τόσο στην ποίηση όσο και στην πεζογραφία. Όπως καταδεικνύει η χρήση της μουσικής μεταφοράς ως συνώνυμης του άλογου στις παραπάνω κρίσεις, ο νεωτερισμός του υπερρεαλισμού είναι επομένως αποδεκτός στο μέτρο και τον βαθμό που ανανεώνει και δεν καταλύει τις παραδοσιακές μορφές της ποίησης και της πεζογραφίας, δηλαδή στον βαθμό που δεν καταλύεται η λογική και η νοηματική αλληλουχία του λογοτεχνικού κειμένου.⁵⁸⁵ Βάσει

584 Πρβ. Παράσχος, 1940. Τρία χρόνια αργότερα ο Ναπολέων Λαπαθιώτης από τους θερμότερους απολογητές της “παράδοσης” και ταυτόχρονα σφοδρότερους πολέμιους του υπερρεαλισμού έθεσε στο επίκεντρο του προβληματισμού του το ίδιο ερώτημα: «είναι κατορθωτή η εντελής απομάκρυνση της λογικής [...] στη μανούβρα της συρρεαλιστικής δημιουργίας;» δίνοντας την ακόλουθη απάντηση: «Γι' αυτό κι η ποίηση, παράλληλα, εξακολουθεί το δρόμο της, εξελισσόμενη φυσιολογικά, σε νέους τρόπους και με νέες κατευθύνσεις, αλλά στις οποίες, όπως πάντα, κυριαρχεί η λογική και το ‘συνειδητό’. Αυτή και μόνο είναι η προέκταση και η πραγματική εξακολούθηση της ποιητικής, ως τώρα τέχνης. Έχει κι εκείνη τα καινά δαιμόνια της και τις νεωτερίζουσες μεθόδους της –όπως την κατάργηση του μέτρου και της ρίμας–, αλλά στο πνεύμα, αυστηρά το ίδιο, της σκηνοθετημένης, ενσυνειδητής αρχιτεκτονικής και τεχνικής» (Λαπαθιώτης, 1940, 4).

585 Για τον Παράσχο, παρά τις παραχωρήσεις που είχε κάνει στον «προσυμβολιστή» Βουτυρά και τον Χατζόπουλο του *Φθινοπώρου* τη δεκαετία του '20, η συζήτηση περί «μουσικοποίησης» αρχίζει και τελειώνει στην ποίηση: «ενώ το μυθιστόρημα δε μπορεί να υπάρξει χωρίς τη λογική [...] η ποίηση ίσα- ίσα πρέπει να είναι η προσπάθεια για τη λύτρωση από τη λογική, ακριβώς όπως κι η μουσική. Οι συμβολιστές, τουλάχιστον, κατά και έτειναν και ακόμα εντονότερα και πιο συνειδητά τείνουν σήμερα

των παραπάνω οι αντιστάσεις της ελληνικής κριτικής στην υπερρεαλιστική ποίηση, η κατανόηση της οποίας περιορίζεται στην πλήρη αποδέσμευση από τη λογική, μπορούν επομένως να συνοψιστούν στο ερώτημα που έθεσε ο Παράσχος στα μέσα της δεκαετίας του '30: «αν στην ποίηση μπορεί να εξακολουθή ναχρηθεί η λογική, και αν όχι, τι μορφή θα πάρει η ποίηση»; (Παράσχος, 1936, 1092). Στις παραπάνω παρατηρήσεις αντικατοπτρίζεται, έτσι, η γενικότερη στάση των Ελλήνων διανοουμένων κατά τη δεκαετία του '30 απέναντι στον υπερρεαλισμό, που συνοψίζεται κατά τον Τριβιζά στη «διάκριση ανάμεσα σ' έναν ορθόδοξο, δογματικό υπερρεαλισμό», που φυσικά απορρίπτεται, και «έναν υπερρεαλισμό 'καλής ποιότητας', που κάνει σαφείς παραχωρήσεις στο έλλογο στοιχείο» (Τριβιζάς, 1996, 48).

Οι παραπάνω διαπιστώσεις επιβεβαιώνουν την προηγούμενη παρατήρηση μας σχετικά με τον κυρίαρχο αισθητικό προσανατολισμό των “νέων” της δεκαετίας του '20 και τις αντιστάσεις τους απέναντι στα κινήματα των λογοτεχνικών πρωτοποριών, που βλέπουμε πάντως πως διατηρούνται ακόμα στα μέσα της δεκαετίας του '30. Ήδη από τα μέσα της “νεοσυμβολιστικής” δεκαετίας του '20 δεν έλειψαν οι αντιδράσεις απέναντι στη θεωρία της “καθαρής ποίησης” και της υποδοχής της από την ελληνική κριτική ως ανανεωτικής αισθητικής τάσης. Ο Φώτος Γιοφύλλης από τους κύριους εκφραστές των πρωτοποριακών καλλιτεχνικών τάσεων κατά τη μεσοπολεμική περίοδο, είχε καταθέσει έγκαιρα την ανησυχία του σχετικά με τον “ύποπτο” ρόλο που, κατά την κρίση του, επεφύλασσαν στην καθαρή ποίηση οι «συντηρητικές» φωνές, ως αναχώματος στην προσπάθεια εισαγωγής στη νεοελληνική καλλιτεχνική και κοινωνική ζωή των πραγματικά πρωτοποριακών καλλιτεχνικών τάσεων:

Φοβούμαι μήπως η *roésie pure* είναι η αντίδραση. Φοβούμαι μήπως τα “συντηρητικά” στοιχεία της τέχνης –ίσως μαζί με μερικά συντηρητικά στοιχεία της κοινωνικής ζωής– φοβούμαι μήπως υψώνουν τον ενθουσιασμό τους για την *roésie pure*, για να τη στήσουν αντίκρου στην ορμή των σημερινών μεγάλων ποιητικών προσπαθειών. (Γιοφύλλης, 1925/1926, 139)

Την εποχή που ο Γιοφύλλης έγραφε τα παραπάνω είχε ήδη δοκιμαστεί η ανοχή της ελληνικής διάνοησης απέναντι στην εισβολή των καλλιτεχνικών πρωτοποριών και των νέων ποιητικών μορφών, αφού ο φουτουρισμός είχε κάνει την πρώτη του δειλή εμφάνιση

κατά και οι υπερρεαλιστές. [...] Πιστεύω σε μερικές επιτυχίες και όπου το πείραμα δεν τραβά ως τα άκρα» (Παράσχος, 1937, 233-234).

στη μητροπολιτική Ελλάδα στα μέσα της δεκαετίας του '10.⁵⁸⁶ Ο ίδιος ο Γιοφύλλης άλλωστε υπήρξε ένας από τους λίγους που πειραματίστηκαν την εποχή εκείνη με τη φουτουριστική γραφή δημοσιεύοντας φουτουριστικά ποιήματα στο περιοδικό *Αρμονία*.⁵⁸⁷ Εντός του κυρίαρχου στην Αθήνα συμβολιστικού πνευματικού κλίματος των αρχών της δεκαετίας του '20 ο Φώτος Πολίτης –όχι χωρίς σκωπτική διάθεση– είχε επιχειρήσει να εξηγήσει στο ελληνικό αναγνωστικό κοινό σε τι συνίσταται η «ελευθέρα λέξις» των φουτουριστών:

Κατ' αρχάς εδοκίμασε να φανή επαναστάστης επί του πεδίου της λογοτεχνίας. Η φούσκα εκείνη, που παριστά την ποίησιν εις την αντίληψιν των νεωτέρων ποιητών, είχαν εξογκωθή υπερμέτρως από τους προγενεστέρους του. Εφύσησε λοιπόν αυτός με όλην την δύναμιν των πνευμόνων του και την έσπασεν εις χίλια κομμάτια. Είχε, με άλλα λόγια, εφευρεθή, προ της εμφανίσεώς του εις τα γράμματα, ο «ελεύθερος στίχος». Ο Μαρινέττης εφεύρε την «ελευθέραν λέξιν». Διατί τάχα ρυθμός άνευ μέτρου, και όχι λέξις άνευ εννοίας; Παρέθεσε λοιπόν λέξεις ανεξαρτήτους, ασχέτους προς αλλήλας, χωρίς σύνταξιν, χωρίς ειρμόν. Και τα ράκη αυτά των φράσεων και της λογικής υπήρξαν προς στιγμινήν δροσερά παρηγορία εις τον διακαή πόθον αυτού και των οπαδών του, τον πόθον της ανατροπής και ατερειπώσεως πάσης λογοτεχνικής παραδόσεως. [...]

Εν τούτοις, είχαν εγείρει ήδη ο ντανταϊσμός πολύ ενδοξώτερον τρόπαιον επί του ιδίου λογοτεχνικού πεδίου. Διότι ούτος κατήργησεν, όχι πλέον τα φράσεις και την σύνταξιν, αλλά και αυτάς τα λέξεις. Τα ντανταϊστικά ποιήματα είναι ανάμικτος παράθεσις φωνηέντων απλώς και συμφώνων. (Πολίτης, 1921)⁵⁸⁸

586 Για μια συνολική επισκόπηση της υποδοχής του φουτουρισμού στα νεοελληνικά γραμμάτα βλ. Μπουμπουλιδής, 1980, και Κατσιγιάννη, 1982. Σε αυτά τα συμφραζόμενα είναι σημαντικό να σημειώσουμε πως είχε προηγηθεί η υποδοχή του φουτουρισμού από τον παροικιακό ελληνισμό της Κων/πολης, της Αλεξάνδρειας και της Σμύρνης. Το πρώτο «Μανιφέστο του Φουτουρισμού» μεταφράστηκε και δημοσιεύθηκε για πρώτη φορά στο περιοδικό της Κων/πολης *Νέον Πνεύμα* στις 18/3/1909 και λίγους μήνες αργότερα στο αλεξανδρινό περιοδικό *Σεράπιον*. Οι ελληνικές παροικίες λειτούργησαν, επομένως, και σε αυτήν την περίπτωση ως αγωγοί μεταφοράς των πρωτοποριακών τάσεων στη μητροπολιτική Ελλάδα. Η Κατσιγιάννη υπογραμμίζει ενδεικτικά «τις προσπάθειες ορισμένων νέων της Σμύρνης, μεταφραστικές κυρίως που συγκεντρώνονται γύρω από το περιοδικό *Νεότης* (1912-1913), προσπάθειες που μεταφέρονται από τον Θ. Έξαρχο το 1916 στην Αθήνα με το περιοδικό *Φύλλα*» (Κατσιγιάννη, 1987, 174).

587 Βλ. την «Coda» της παρούσας μελέτης.

588 Πρβ. και το άρθρο του Παλαμά «Πρόσωπα και Ζητήματα: Φουτουρισμός» που δημοσιεύθηκε τον επόμενο χρόνο στην εφημερίδα *Εμπρός* (16.3.1922).

Σε αντιστοιχία με τους ποικίλους και συχνά ετερόκλητους ρυθμούς του ελεύθερου στίχου, οι φράσεις στη φουτουριστική ποίηση αποκτούν αποσπασματική μορφή, η νοηματική αλληλουχία εξαφανίζεται και οι λέξεις απελευθερώνονται πλήρως από το νόημα. Αν αναλογιστούμε όμως τη θέση του ελεύθερου στίχου στην ελληνική ποίηση στα μέσα της δεκαετίας του '20, δεν θα πρέπει να προκαλεί εντύπωση το γεγονός πως η «ελευθέρα λέξις» δεν βρήκε καθόλου πρόσφορο έδαφος εφαρμογής στην Ελλάδα. Από τη δεύτερη φάση της παρουσίας του φουτουρισμού στο ελληνικό πνευματικό πεδίο που σηματοδότησε η επίσκεψη του Marinetti στην Ελλάδα το 1933⁵⁸⁹ διασώζεται η ως συνήθως ψύχραιμη κριτική συμβολή του Νικολαρείζη, ο οποίος, σχολιάζοντας τη φράση του Marinetti «ο φουτουριστής δεν έχει μνήμη», υπογράμμισε την καίρια σημασία της εμπειρίας του παρόντος για την καλλιτεχνική δημιουργία των φουτουριστών:

Ο φουτουρισμός φιλοδόξησε να γίνει σχολή ριζικά δημιουργική με την έννοια της αδιάλλακτης πρωτοτυπίας· ήταν φυσικό να χτυπήσει προπαντός τις ρίζες του αταβισμού και των επαναλήψεων· ο ακαδημαϊσμός, τα μουσεία, η ιστορική παιδεία, η σοφία γράφτηκαν στο μαύρο πίνακα. [...]

Αλλά τα μανιφέστα της σχολής είχαν και το θετικό τους μέρος, αυτό που αναφέρεται στην προσωπική ζωή του καλλιτέχνη και μας γνωρίζει σε ποιες εσωτερικές πηγές, σε ποιές δυνάμεις στηρίζεται ο φουτουρισμός. Διαλέγω ένα μέρος τους: «διαίσθηση και ασυνείδητο – ακυβέρνητη φαντασία – αυθορμητισμός – αναζήτηση νέων αισθητηρίων – ζωή εκρηκτική...» [...].

Η ψυχολογία του σημερινού ανθρώπου, τουλάχιστον η τυπική, η επικρατέστερη, αυτή που προβάλλει στο σύγχρονο ψυχογραφικό μυθιστόρημα, είναι φυγοκεντρική, ανακόλουθη, συμπτωματική. Ο νους φωτίζεται περισσότερο από τις λάμπεις που ανάβει κάποτε η διαίσθηση παρά από το σταθερό φως της λογικής σκέψης. Η συνείδηση δεν οιστρηλατείται πια από το αίσθημα, από το κλασικό «πάθος», που επιτέλους έδινε στη ζωή κάποια βάση ενότητας· σέρνεται από τις βραχύπνοες παρορμήσεις του αισθησιασμού και της ευαισθησίας και κυριεύεται και διασπάται από τις εντυπώσεις της στιγμής. (Νικολαρείζης, 2011 [1933], 68-69)

589 Οι διαλέξεις του Marinetti στην Ελλάδα δημοσιεύθηκαν στην εφημερίδα *Πρωία* σε τέσσερις συνέχειες: *Πρωία* (1.2.1933), (3.2.1933), (5.2.1933), (7.2.1933). Πρβ. και τη συνέντευξη του Marinetti στον Μπασιτιά στην ίδια εφημερίδα που δημοσιεύθηκε στο φύλλο της 30.1.1933.

Η ανησυχία του Γιοφύλλη σχετικά με την αντιμετώπιση της “καθαρής ποίησης” ως ανανεωτικού προγράμματος από μεγάλη μερίδα διανοουμένων, ακόμα κι αν μοιάζει υπερβολική ως προς τον “ύποπτο” ρόλο που ο ποιητής προσάπτει στην *roésie pure*, οπωσδήποτε βρίσκει αντίκρισμα στη γενικώς επιφυλακτική στάση της ελληνικής διανόησης απέναντι στα πνευματικά κινήματα των πρωτοποριών και κατά τη δεύτερη μεσοπολεμική δεκαετία. Με την ανησυχία του Γιοφύλλη φαίνεται πάντως πως συνάδει το συμπέρασμα του Bouchard σύμφωνα με τον οποίο, στα μέσα της δεκαετίας του '30 «οι προτιμήσεις [της ελληνικής κριτικής] κυμαίνονταν από τον φθίνοντα συμβολισμό ως την καθαρή ποίηση», κατονομάζοντας την μελέτη «Επτά κεφάλαια για την ποίηση» του Δημαρά ως «ενδεικτική της εποχής της» (Bouchard, 1995, 182). Η Γκρέκου συνεχίζοντας τη θέση του Bouchard καταλήγει σε μια ενδιαφέρουσα διαπίστωση σχετικά με τη σχέση “καθαρής ποίησης” και υπερρεαλισμού και τις σχετικές “παρεξηγήσεις” σημειώνοντας πως «οι θεωρίες του Μπρετόν και του Μπρεμόν είχαν τους ίδιους εχθρούς: τους εκπροσώπους του θετικισμού (Μωρράς) και του ορθολογισμού (Σουνταί). Η σύμπλευση’ αυτών των θεωριών μπέρδεψε εξαιρετικά τα πράγματα για την ελληνική (ως ένα βαθμό και για τη γαλλική) κριτική. Επιμένοντας στη σύνδεση της ποίησης με το άφατο και την προσευχή, ο Μπρεμόν διευκόλυνε την αποδοχή του εξωλογικού χαρακτήρα της ποίησης» (Γκρέκου, 2000, 234). Ωστόσο, στην παραπάνω θέση θα πρέπει να προστεθεί και η απαραίτητη διαπίστωση πως τίθεται πάντα ένα σαφές όριο από την ελληνική κριτική στον βαθμό της παρουσίας του “εξωλογικού” στοιχείου στη λογοτεχνία, όπως έδειξαν τα χαρακτηριστικά παραδείγματα των Σπανδωνίδη και Παράσχου. Πολύ περισσότερο η όποια διάθεση αναζήτησης της συνάφειας μεταξύ υπερρεαλισμού και “καθαρής ποίησης” ή συμβολισμού από την ελληνική κριτική απηχεί ένα ιδιαίτερο γνώρισμα της τελευταίας, που τέθηκε εύγλωττα από την Αμπατζοπούλου: «Η αναζήτηση καταβολών, παραλληλισμών στην ιστορία, αιώνιων προτύπων, χαρακτηρίζει γενικότερα μια μεγάλη μερίδα της λογοτεχνικής κριτικής, που τείνει να γενικεύει [...]» (Αμπατζοπούλου, 1976, 40).

Αυτήν ακριβώς τη γενικευτική τάση εκφράζει εκείνη η ομάδα των λογίων που συσπειρώθηκαν γύρω από τα *Νέα Γράμματα* επιζητώντας, όπως διαπιστώσαμε στο παράδειγμα του Καραντώνη, την ισορροπία μεταξύ “φαντασίας” και “πραγματικότητας”. Δεν θα πρέπει να προκαλεί επομένως εντύπωση το γεγονός πως τα *Νέα Γράμματα* θα αναδημοσιεύσουν το 1939 τη σειρά άρθρων του Ι. Μ. Παναγιωτόπουλου που είχε εμφανιστεί τον προηγούμενο χρόνο στην εφημερίδα *Πρωία* με το τίτλο «Συμφιλίωση με τον συρρεαλισμό», καθώς η «συμφιλίωση» του παλαιού κριτικού της *Μούσας* με τον

υπερρεαλισμό περιορίζεται στην αποδοχή της ποίησης του Ελύτη.⁵⁹⁰ Άλλωστε το γεγονός πως ο Παναγιωτόπουλος στην πραγματικότητα δεν ήταν καθόλου συμφιλιωμένος με τις «πρωτοποριακές ακροβασίες», αλλά ούτε και επαρκώς ενημερωμένος σχετικά με τον χαρακτήρα και τα μορφολογικά γνωρίσματα της υπερρεαλιστικής γραφής, αποδεικνύει το εγκώμιο στην «κλασική» και «μετακλασική» τέχνη καθώς και η συμπερίληψη του *Σόλο του Φίγκαρω* στην «σχολή της νοηματικής ασυναρτησίας» σε άλλο άρθρο της ίδιας εποχής, όπως σημειώσαμε παραπάνω. Αντίστοιχα ο Καραντώνης το 1940 επιχειρώντας την κριτική αποτίμηση της ποίησης του Ελύτη τοποθέτησε τον υπερρεαλισμό δίπλα στην “καθαρή ποίηση” αναγνωρίζοντάς τους την ίδια ριζοσπαστική διάθεση ανανέωσης του ποιητικού ύφους:

Ίσως ποτέ άλλοτε στη λογοτεχνία μας η ομαδική τάση της ανατροπής των παραδομένων ποιητικών τρόπων να μη συνταιριάστηκε τόσο δογματικά και αλληλέγγυα με τα προβλήματα τολμηρότατων αισθητικών ορθοδοξιών και ριζοσπαστικών τεχνοτροπιών – δεν έχουμε παρά να αναφέρουμε *την καθαρή ποίηση και τον συρρεαλισμό* – που επιδιώξαν να μεταμορφώσουνε ριζικά το παγκόσμιο ποιητικό ύφος. (Καραντώνης, 1940, 49. Η έμφαση δική μου)

Στην ίδια ακριβώς κατεύθυνση μιας υποτιθέμενης “συμφιλίωσης” κινήθηκε δύο χρόνια νωρίτερα ο Θεοτοκάς, ο οποίος επιχειρώντας να απαντήσει στο ερώτημα «Τι είναι ο υπερρεαλισμός», που έθεσε ως τίτλο του άρθρου του στα *Νεοελληνικά Γράμματα*, ερμήνευσε την εμφάνιση του υπερρεαλισμού υπό το πρίσμα της ίδιας πνευματικής κρίσης που γέννησε και τον ευρωπαϊκό ρομαντισμό τον 19^ο αι.:

Μου συνέβηκε και άλλοτε να υπογραμμίσω τις βαθιές σχέσεις του υπερρεαλισμού με το ρωμαντισμό και να τονίσω ότι οι δυο αυτές εκδηλώσεις

590 Το άρθρο του Παναγιωτόπουλου «Συμφιλίωση με τον Συρρεαλισμό» που δημοσιεύεται σε τρεις συνέχειες στην εφημερίδα *Πρωία* το 1938 είναι ενδεικτικό της σύγχυσης που χαρακτηρίζει την ελληνική κριτική της περιόδου. Σε αυτό ο άλλοτε νεοσυμβολιστής ποιητής και κριτικός προβαίνει στους ακόλουθους συσχετισμούς σε μια προσπάθεια να αμβλύνει τον ριζοσπαστικό χαρακτήρα του υπερρεαλισμού: «Και ο άνθρωπος που κατορθώνει να στέκεται αντίκρυ στο αντικείμενο χωρίς προκατάληψη μπορεί να γευθή την υπερούσιαν ηδονή της αισθητικής αθανασίας σ’ ένα κατεβατό του ομηρικού ή του πινδαρικού κειμένου, σ’ ένα χορικό του Αισχύλου ή σε μια κατανυκτική στροφή του βυζαντινού μελωδού και να αισθανθή να τον συνεπαίρνει το ίδιο λυτρωτικό ρίγος μέσα στο φως το πράο και ορθρινό του Ρονσάρ και στη λυρική θάλασσα του Λαμαρτίνου και στην απέριτη, μα τόσο συγκλονιστική γοητεία των εκπροσώπων των γερμανικών Lied και στα τεχνάσματα του γαλλικού συμβολισμού και στου υπερρεαλισμού τα κατορθώματα και τ’ αριστοτεχνήματα. Σε μια τέτοια θεώρηση εξαφανίζονται οι εποχές, οι άνθρωποι, οι τόποι, οι τεχνοτροπίες. Γιατί όλα τούτα δεν είναι παρά γνωρίσματα εξωτερικά, φλούδια που πέφτουν και προβάλλουν γυμνή την ανόθευτη ουσία του ποιητικού λόγου [...]» (Παναγιωτόπουλος, 1996 [1938]).

του καλλιτεχνικού πνεύματος είναι ασφαλώς συγγενικές, ότι κατάγονται από την ίδια την αρχική αντίληψη της τέχνης, δηλαδή από την ιδέα της απόλυτης προτεραιότητας και υπεροχής των αυθόρμητων στοιχείων της καλλιτεχνικής δημιουργίας. Η διαφορά [...] δεν είναι ουσιαστική, αλλά κυρίως διαφορά του βαθμού της αυθορμησίας. [...]

Ο θρυλικός ρωμαντισμός που γνώρισε η Ευρώπη στην αρχή του 19^{ου} αιώνα [...] είταν μια αντίδραση εναντίον της υπερβολικά ρασιοναλιστικής νοοτροπίας των συγγραφέων του 18^{ου} αιώνα, του Βολταίρου κυρίως και των Γάλλων εγκυκλοπαιδιστών. [...] Ο ρωμαντισμός αυτός, πηγάζοντας κυρίως από τη Γερμανία και την Αγγλία και ενισχυμένος, στη Γαλλία, από τη φιλοσοφία του Ρουσσώ, απαιτούσε λιγότερη διάνοηση, λιγότερη λογικοποίηση της ζωής και περισσότερο συναίσθημα, περισσότερο αυθορμητισμό και στη ζωή και στη δημιουργία. Ο σημερινός υπερρεαλισμός, οδηγώντας την άποψη αυτή στις τελευταίες συνέπειές της, διδάσκει: απόλυτη αυθορμησία, ριζική κατάργηση κάθε διάνοησης, κάθε λογικής, αυτόματο γράψιμο. (Θεοτοκάς, 2005 [1938], 103-104)

Ο Θεοτοκάς επιχειρώντας να καθορίσει τη θέση του υπερρεαλισμού στο πνευματικό τοπίο, εντάσσει το πρωτοποριακό καλλιτεχνικό ρεύμα στη γενικότερη πολιτισμική κρίση, την οποία όμως ερμηνεύει ως κάτι προσωρινό, που μόνο όταν τελειώσει θα φανούν οι «δημιουργικές επιδράσεις» της, δηλαδή όταν ο πολιτισμός επιστρέψει στις προσφιλείς στον νεαρό Θεοτοκά αξίες της «διαύγειας», του «μέτρου», της «ψυχραιμίας» και εν τέλει στη «δημιουργία». Ως τέτοιο χαρακτηριστικό παράδειγμα αναφέρει τον φουτουρισμό:

Θα προσθέσω ωστόσο ότι η κρίση αυτή καθεαυτή δεν μπορεί να είναι και δεν υπήρξε ποτέ δημιουργός έργων πολιτισμού. Δεν είναι μια οικοδόμηση, αλλά ένας κλωνισμός. [...] Είναι περισσότερο διαδήλωση παρά θετική εργασία. Φυσική της κατάσταση είναι ο θόρυβος, η υπερβολή, η μεγαλοποίηση του εαυτού της, η αδιάλλακτη άρνηση όλων των διαφορετικών πραγμάτων. Όσο λοιπόν βαστά η έκρηξη, δεν μπορεί να περιμένει κανείς απ' αυτήν ούτε μέτρο και διαύγεια στη σκέψη, ούτε ψυχραιμία και στερεότητα στη δημιουργία. [...]

Διδαχτική από την άποψη αυτή είναι η ιστορία των προηγούμενων καλλιτεχνικών κρίσεων του 20^{ου} αι. Ο προπολεμικός ιταλικός

φουτουρισμός δεν άφησε βέβαια κανένα έργο. Κι ο Μαρινέττι, κανείς δε θα δυσαρεστηθεί, υποθέτω, αν πούμε ότι φάνηκε σε πολλά κομπογιαννίτης. Αλλά η άμεση ή έμμεση επίδραση του φουτουρισμού σ' ολόκληρη τη Ευρώπη υπήρξε σοβαρή. Όλοι μιλούμε σήμερα και γράφουμε για την ομορφιά ενός έργου του μηχανικού πολιτισμού, για την αισθητική αξία μιας κρεμαστής γέφυρας [...]. (Θεοτοκάς, 2005 [1938], 102-103)

Ο Θεοτοκάς αρνείται να αναγνωρίσει την αισθητική αξία των πρωτοποριακών έργων τέχνης ως προϊόντων της ίδιας της βίωσης της νεοτερικής κρίσης. Συνεπώς στην ουσία, παρόλο που επιχειρεί να εμφανιστεί διαλλακτικός και πάντως όχι εντελώς αρνητικός απέναντι στα καλλιτεχνικά κινήματα των πρωτοποριών,⁵⁹¹ αρνείται τη δημιουργική δυναμική της κρίσης, εφόσον υποστηρίζει πως μόνο όταν η τελευταία παρέλθει, η τέχνη μπορεί να επιστρέψει στη δημιουργία.⁵⁹² Ανάλογα ο Θεοτοκάς δηλώνει πως δεν πείθεται πως «προετοιμάζονται προς την κατεύθυνση του υπερρεαλισμού έργα ικανά ν' αντισταθούν στο κύλισμα του χρόνου» και επιχειρεί εν τέλει να συνοψίσει τον υπερρεαλισμό σε έναν βεβιασμένο και μάλλον απλουστευτικό αλλά εντελώς ενδεικτικό του κλίματος της εποχής ορισμό: «Ο υπερρεαλισμός καταργεί και τους κανόνες της γλώσσας, φιλοδοξεί να γράψει όπως παραμιλούμε στον ύπνο μας, λόγια δίχως ειρμό» (Θεοτοκάς, 2005 [1938], 105).

Η αναζήτηση των καταβολών του υπερρεαλισμού ή γενικότερα των πρωτοποριών στον ρομαντισμό δεν απασχόλησε όμως μόνο εκείνους που όντας αμφίθυμοι αναζήτησαν “ελαφρυντικά” για το νέο καλλιτεχνικό ρεύμα. Αν για τους παραπάνω κριτικούς ο υπερρεαλισμός παρουσιάζεται ως «μια καθαρά λογοτεχνική σχολή, που αποσιωπά τα βαθύτερα κίνητρά της και αναλώνει την ανατρεπτικότητα της στο πεδίο της τέχνης»

591 Σε αντίθεση με τις θέσεις που είχε εκφράσει έξι χρόνια νωρίτερα στο εκτενές δοκίμιο του «Εμπρός στο κοινωνικό πρόβλημα» (1932): «Στη ζωή του πνεύματος, οι τάσεις αυτής της εποχής εκδηλώνονται με αληθινές παρακρούσεις φρένων, όπως λ.χ. διάφοροι ντανταϊσμοί και υπερρεαλισμοί, που γέμισαν την Ευρώπη και βρήκαν απροσδόκητες απηχήσεις και στην καθυστερημένη χώρα μας, η λατρεία της τέχνης των Μαύρων, η αηδιαστική λογοτεχνική μόδα του βίτσιου και των σεξουαλικών διαστροφών [...] η πανηγυρική διαπόμπευση κάθε ηθικής τάξης, η περιφρόνηση κάθε λογικής. Κι όλα αυτά τα τρελλά καμώματα, όπου διακρίθηκε η γενεά μας, συνεχίζονται ακόμα, από αποχτημένη ταχύτητα παλαβομάρας. Σε ορισμένους κύκλους νέων λογοτεχνών καταντά να θεωρούνται υβριστικά και εξευτελιστικά τα επίθετα λογικός και ισορροπημένος» (Θεοτοκάς, 1996 [1932], 173).

592 Πρβ. και τις ανάλογες θέσεις του Γιάννη Χατζίνη: «Ο σημερινός άνθρωπος ζει βέβαια κάτω από μια εντύπωση ακαταστασίας, αβεβαιότητας, διασποράς. [...] Είναι πολύ λιγότερο σίγουρος από άλλοτε για το αύριο, και με λιγότερη ακόμα ασφάλεια γνωρίζει και κυβερνάει τον εαυτό του. Αλλά νομίζω πως χρέος του αληθινού καλλιτέχνη είναι να βάλει τάξη, να χειραγωγήσει, να καθοδηγήσει, να θεμελιώσει. Σ' εποχές ιδίως διαλυτικές να μην παρασυρθεί, αλλά ν' αντιδράσει με δύναμη, να επιβάλει ένα νόμο, εκεί που όλα κινδυνεύουν να διασκορπισθούν σα σκόνη στον άνεμο. Αλλιώς φοβόμαστε ότι η ίδια η τέχνη χάνει τον προορισμό της και η φωνή της απομένει “φωνή βοώντος εν τη ερήμω” [...]» (Χατζίνης, 1940, 2).

(Αμπατζοπούλου, 1976, 41), δεν ισχύει το ίδιο για τον Νικόλα Κάλας. Η κριτική συμβολή του Κάλας στην συζήτηση περί “πρωτοποριακής τέχνης” και ειδικά σε ό,τι αφορά την αποτίμηση της παρουσίας του άλογου στοιχείου στην ποίηση, κρίνεται ιδιαίτερα σημαντική, καθώς αναδεικνύει τα όρια της επίσημης αθηναϊκής κριτικής. Εκκινώντας από μια αντιρρεαλιστική κριτική στάση απέναντι στη λογοτεχνία ο Νικόλας Κάλας, που ήδη το 1932 είχε μεταφράσει το ποίημα του Aragón *Κόκκινο Μέτωπο*,⁵⁹³ πέντε χρόνια αργότερα στην παρουσίαση του ειδικού τεύχους του γαλλικού περιοδικού *Cahiers du Sud*, που ήταν αφιερωμένο στον γερμανικό ρομαντισμό, άδραξε την ευκαιρία για να θέσει το ζήτημα του υπερρεαλισμού ενταγμένο στην τάση που κατά την κρίση του χαρακτηρίζει τους νέους που «ξεφεύγουν επιτέλους από επιδράσεις σαν εκείνη του Gide, Proust ή Valéry» αντικαθιστώντας τον “μοντέρνο κλασικισμό” που αυτοί πριμοδότησαν με «μια στροφή προς άλλους ορίζοντες». Η στροφή αυτή δεν αποτελεί τίποτε άλλο παρά τον γνωστό μας “μοντέρνο ρομαντισμό” του Jaloux,⁵⁹⁴ τον αγώνα του οποίου «υπέρ του ρομαντισμού» εξαίρει στο άρθρο του ο Κάλας:

Χωρίς το έργο του Breton θεωρώ πως αυτή η κίνηση για το ρομαντισμό, αυτή η αναζήτηση τρόπων συνεννοήσεώς μας με τους εμψυχωτές του, θα ήταν καταδικασμένη. Γιατί δεν πρέπει και δεν τους βλέπουμε τους ρομαντικούς όπως τους είδαν οι αμέσως διάδοχοί τους και οι δάσκαλοί μας, σαν εφευρέτες θεμάτων που μετά από χρήση πολλή εξαντλήθηκαν, αλλά μ’ έναν τρόπο που περιέχει πολλή κατάπληξη, με την ενισχυμένη από επιθέσεις και αποδοκιμασίες, όσο κι από χειροκροτήματα, μόνιμη ψυχική ικανότητα να εκπλαγούμε απ’ ό,τι δεν είναι κακό και συνήθεια. [...]. Ρομαντική στάση απέναντι του ρομαντισμού είναι σήμερα νοητή μόνο υπερρεαλιστικά [sic], καθώς την εποχή του Mallarmé ήταν νοητή μόνο με τον συμβολισμό. Μα όπως σήμερα ένας Julien Green στο μυθιστόρημα, ένας Jaloux ή ένας Marcel Brion στην κριτική, ζουν επειδή

593 Το ποίημα δημοσιεύθηκε στους *Νέους Πρωτοπόρους* (φυλ. 7, 1932). Στο ίδιο περιοδικό ο Κάλας υπογράφοντας ως Μ. Σπιέρος θα υποστηρίξει την ίδια εποχή με το άρθρο του «Προβλήματα προλεταριακής τέχνης» την άρρηκτη σχέση υπερρεαλισμού και προλεταριακής τέχνης και αντίστοιχα τις καταστρεπτικές συνέπειες που έχει για την τελευταία η θεωρητική προσκόλληση της ελληνικής αριστεράς στο ρεαλισμό. Βλ. Αμπατζοπούλου, 1976, 36-37, Τριβιζάς, 1996, 18 και Χρυσανθόπουλος, 2012, 178 - 181.

594 «Ο νέος ρομαντισμός [είναι] έργο που χαρακτηρίζει πολλές εκδηλώσεις που, αδιάφορο που βρίσκεται το πρωταρχικό τους κύτταρο, δίνουν τη σφραγίδα σε μια εποχή. Χαρακτηριστική είναι από την άποψη αυτή, η στάση που τα τελευταία αυτά χρόνια [...] παίρνει ένας που επηρεάζεται τρομερά από τα τεκταινόμενα: ο Edmond Jaloux. [...] Και η στροφή του ενδιαφέροντος προς τον ρομαντισμό, η αποκλήρυξη του ρεαλισμού και της ψυχολογίας υπέρ του φανταστικού, η ανάγκη να γίνει αυτή η νέα ενατένιση του κόσμου που τόσο ευνοούν τα Cahiers du Sud, είναι κατά πολύ έργο του Jaloux» (Κάλας, 1982 [1937], 168).

αναπνέουν υπερεαλισμό, χωρίς να είναι υπερεαλιστές [...] έτσι και τα πάθη των ρομαντικών τα επαναφέρουμε όχι όπως ήταν, αλλά όπως πρέπει σήμερα να είναι, δηλαδή σύμφωνα με τις σύγχρονες ανάγκες του ρομαντισμού. [...] Αυτό σημαίνει ιστορική κριτική [...]

Κι ενώ σπανίως αναγράφεται, πόσο συχνά διαφαίνεται στα φύλλα αυτά των Cahiers du Sud η παρουσία του Breton. Αρχίζει να μπαίνει στη ζωή, όπως από τους δασκάλους του ο Freud, με εγκώμια, μερικά από τα οποία είναι προδοτικά. Έτσι ήταν πάντα στρωμένος ο δρόμος της δόξας. (Κάλας, 1982 [1937], 167)

Ο Δημητρακάκης εξετάζοντας την παρουσία της έννοιας του “κλασικού” στον μεσοπολεμικό νεοελληνικό κριτικό λόγο ερμηνεύει ορθά την εκ μέρους του Κάλας υπεράσπιση της ρομαντικής παράδοσης στο πλαίσιο μιας αμοιβαίας ασυμβατότητας μεταξύ (μοντέρνου) κλασικισμού και υπερρεαλισμού, καταλήγοντας πως «οι καλλιτεχνικές πρωτοπορίες (avant-gardes) είναι ρητά αποκλεισμένες από το πεδίο του κλασικισμού»⁵⁹⁵ (Δημητρακάκης, 2012, 118). Η συμπερίληψη του υπερρεαλισμού από τον Κάλας στη διευρυμένη ρομαντική παράδοση δεν πραγματοποιείται ωστόσο χωρίς προϋποθέσεις. Ο Κάλας σπεύδει έτσι να διευκρινίσει στη συνέχεια του άρθρου του και εν μέρει να δικαιολογήσει την απουσία των υπερρεαλιστών από το αφιέρωμα του περιοδικού, σημειώνοντας πως «ο υπερρεαλισμός δεν δεχεται ό,τι λάμπει στο ρομαντισμό, αλλά μόνο κείνες τις όψεις του των οποίων ο φωτισμός τρομάζει». Αντίστοιχα απορρίπτει ορισμένα βασικά στοιχεία που η ευρωπαϊκή “νέα” ή “μοντέρνα ρομαντική” λογοτεχνία της προηγούμενης δεκαετίας είχε ένθερμα ενστερνιστεί:

Και ό,τι ρομαντικό μπορεί να επέλθει από μυστικισμό μας είναι αποκρουστικό, αποτελεί για μας έναν κακώς εννοούμενο ρομαντισμό. [...] Το 1910 ή το '20 ένας τόμος, όπως αυτός που έχω μπροστά μου για τον ρομαντισμό, δύσκολο νομίζω θα ήταν να μην έδειχνε ολοφάνερη την επίδραση, που νομίζω φθοροποιό, του Bergson. Ρωμαλέοτερη στη σκέψη, η νέα γενεά της Γαλλίας καθημερινά απομακρύνεται περισσότερο από μια ψευτοφιλοσοφία που οδήγησε σε τόσες πλάνες πρεσβύτερους της. Εκφρασμένη στο επίπεδο του ρομαντισμού αυτή η πλάνη οδηγεί σ' αυτήν ακριβώς τη σύγχυση με τον μυστικισμό, απ' την οποία έχουμε την αξίωση να απελευθερωθούμε. (Κάλας, 1982 [1937], 169)

595 Πρβ. σε αυτά τα συμφραζόμενα την έντονη δυσαρέσκεια του Breton για την ποιητική θεωρία του Valery, στην οποία αναφερθήκαμε στο Α' Μέρος της παρούσας μελέτης.

Η διαφοροποίηση του Κάλας από τους υπόλοιπους Έλληνες θιασώτες του “μοντέρνου ρομαντισμού”, δηλαδή κυρίως τους πεζογράφους και κριτικούς του κύκλου των *Μακεδονικών Ημερών*, έγκειται κατ’ αρχάς σε αυτήν την απόρριψη του μυστικισμού και του μπερξονισμού. Η διαφοροποίηση αυτή αποκτά, ωστόσο, ειδικό βάρος με την πρόταση της σημασίας της ιστορικής κριτικής από τον Κάλας κατά την επισκόπηση της διευρυμένης ρομαντικής παράδοσης. Σε αντίθεση με τους “μοντέρνους ρομαντικούς” των *Μακεδονικών Ημερών* που ερμήνευσαν την μοντερνιστική πεζογραφία λ.χ. της Woolf ως άρρηκτη συνέχεια των μυθιστορημάτων του γερμανικού ρομαντισμού αλλά και με εκείνους που, θέλοντας να “συμφιλιωθούν” με τον υπερρεαλισμό, προέβησαν σε βεβιασμένες και απλουστευτικές συσχετίσεις, ο Κάλας προτάσσει την ανάγκη της ένταξης του υπερρεαλισμού στην προβληματική του παρόντος και της εξέτασής του «όπως πρέπει σήμερα να είναι, δηλαδή σύμφωνα με τις σύγχρονες ανάγκες του ρομαντισμού».⁵⁹⁶ Στην πρόταση της ιστορικής κριτικής που τον οδηγεί στην απόρριψη της μυστικιστικής πλευράς του ρομαντισμού, που δεν ταιριάζει στον υπερρεαλισμό, έγκεινται εν μέρει και οι αντιρρήσεις, που εξέφρασε ο Κάλας την ίδια εποχή απέναντι στο δοκίμιο του Δημαρά «Επτά κεφάλαια για την ποίηση».

Ειδικά στην πρώτη αλλά και στη δεύτερη, οριστική, μορφή του δοκιμίου του ο Δημαράς αντλώντας εν μέρει από τη θεωρία περί “καθαρής ποίησης” του Henri Bremond,⁵⁹⁷ η οποία του προσφέρει «ένα ρομαντικής προέλευσης ερμηνευτικό πλαίσιο της ποίησης σύμφωνο προς τις επιδιώξεις του» (Δημητρακάκης, 2012, 114), επιχείρησε τη συσχέτιση της ψυχαναλυτικής θεωρίας με τη μεταφυσική ποιητική θεωρία του Bremond. Υπό αυτό το πρίσμα μπορούμε να υιοθετήσουμε τη θέση της Γκρέκου πως «αυτό που έμοιαζε να

596 Τον κίνδυνο της υπεραπλούστευσης είχε επισημάνει και ο Ελύτης στον Θεοτοκά. Χωρίς να διαφωνεί εντελώς με τον Θεοτοκά, ο ποιητής επισημαίνει ωστόσο τους κινδύνους που κρύβουν οι γενικεύσεις και τα ρευστά σχήματα, όπως αυτό του «νέου ρομαντισμού»: «Φοβούμαι όμως πως η φράση αυτή θα παρεξηγηθεί πολύ εδώ πέρα και θα δεις να την επαναλάβουν ρηγά και ανυπόφορα όλοι. Πατί τους δίνει ένα εύκολο καλούπι που χωράει όλες τους τις ανησυχίες και τους προσφέρει μια λύση αποναρκωτική. Θα μιλούν για ένα νέο ρομαντισμό όπως για ένα νέο κλασικισμό, και στην αντίληψή τους η διαφορά αυτή θα περιορίζεται σε μια χρονική μετατόπιση ενός και του αυτού φαινομένου. Το τρομερό, το βαθύ, αλλά και το ριζικά ανανεωμένο και προσαρμοσμένο στο σύγχρονο άνθρωπο περιεχόμενο του νέου αυτού ρομαντισμού, θα το αφήσουν μ’ ελαφρή συνείδηση στο περιθώριο» (Ελύτης, 1996 [1938], 470).

597 «Όταν εκκυκλοφόρησε [το Δοκίμιο] [...] το γεγονός είναι ότι πάντως ελέγχθηκε: πως το μελέτημα ήταν μείγμα από ψυχανάλυση, μαρξισμό και διδάγματα του αββά Bremond· αν προσθέσουμε και ένα άλλα συστατικά, θα είμαι σύμφωνος, με κάποιες, όμως, διακρίσεις: Πρώτον, στην μικρήν αυτήν εργασία υπάρχουν και παρατηρήσεις και συσχετίσεις για τα πράγματα της νέας ελληνικής παιδείας [...]. Δεύτερον, αν την εντάξει κανείς μέσα στην διαχρονία της εργογραφίας μου, θα διαπιστώσει, από την συμπαρουσία παλαιών και νεοτέρων χρωστικών, ότι σε πολλές περιπτώσεις πρόκειται, βέβαια, για χαιρετισμό, αλλά συνάμα και για αποχαιρετισμό προς τον μαρξισμό και την ψυχανάλυση ως καθολικών ερμηνευτικών συστημάτων. [...] η παρουσία, άλλωστε, των θεωριών του αββά Bremond, που αντιστρατεύονται και την μία και την άλλη από τις ανθρωποκεντρικές αυτές ερμηνείες, αρκεί για να καταδείξει έντονη την αμφίρροπη στάση στον χειρισμό του όλου θέματος» (Δημαράς, 1990 [1943], 17-18).

διευκολύνει την πρόσβαση του Δημαρά στην περιοχή του 'μοντερνισμού', συγχρόνως τον κρατούσε κοντά στη 'θεία' ποίηση και την 'ποιητική μέθη', διατηρούσε ζωντανή μια παλιά παράδοση και προεξέτεινε έως τον μεσοπόλεμο τον ρομαντικό 19^ο αιώνα» (Γκρέκου, 2000, 234-235). Πράγματι, όπως διαβάζουμε στο δοκίμιο:

Εκεί πάνω λοιπόν, στις μυστικές κορυφές όπου αναπτύσσεται η προσευχή μέσα στη σιωπή, εκεί επάνω γεννιέται και η ποίηση, που κ' εκείνη μόνο μες στην απόλυτη σιωπή δίνει την εντύπωση πως θα μπορούσε ν' ανθίσει τέλεια· έκφραση ασύλληπτων πόθων της ψυχής, νιώθεις πως κάθε επαφή της με τον υλικό άνθρωπο, τα μέσα και του και τις ανάγκες του, μοιραία θ' ανακόψει το πέταγμα της, θα τσακίσει τα μόλις ανοιγμένα της φτερά. Η τέλεια ποίηση θα έπρεπε μέσα στη σιωπή να συναντήσει την ανέκφραστη προσευχή. (Δημαράς, 1935, 379)⁵⁹⁸

Ο Κάλας κρίνει ως υπερβολική τη θέση του Δημάρα πως «όλη η τέχνη έχει θρησκευτικό χαρακτήρα». Ακολούθως καταδικάζει την προσπάθεια που καταβάλλει ο Δημαράς να συνδυάσει «μέθοδες επιστημονικές, όπως είναι η ψυχανάλυση του Φρόυντ, με μεταφυσική», βασιζόμενος στη θέση πως ο υπερρεαλισμός δεν έχει μεταφυσικές αξιώσεις.⁵⁹⁹

Η δεύτερη αντίρρηση του Κάλας απέναντι στο δοκίμιο του Δημαρά πηγάζει από τον διαχωρισμό μεταξύ ποίησης και πεζογραφίας, στην οποία προβαίνει ο δεύτερος και ειδικότερα από το παρακάτω σχόλιο του σχετικά με τον εσωτερικό μονόλογο και τον υπερρεαλισμό:

Αν θέλαμε να βρούμε, όχι μέσες καταστάσεις που δεν μπορούν να υπάρξουν, αλλά καταστάσεις που να έχουν χαρακτηριστικά και της πρόζας και της ποιήσεως, θα πρέπει να στραφούμε προς δυο, τα πιο τυπικά, παραδείγματα, προς τον εσωτερικό μονόλογο και προς τον υπερρεαλισμό στην ποίηση· και τα δυο όμως αποτελούν άρνηση της

598 Πρβ. και το άρθρο που αφιέρωσε ο Δημαράς στον Bremond με την αφορμή του θανάτου του: «Πρώτα πρώτα, είναι σωστό να τονίσει κανείς πόσο οι αντιλήψεις του Μπρεμόν για τον εξωλογικό χαρακτήρα της ποιήσεως και για τη σχέση της με την προσευχή, συμφωνούν με τα πορίσματα της γλωσσικής επιστήμης, της ψυχολογίας κ.α., αν και ξεκινημένων από εντελώς διαφορετικές παρατηρήσεις. Κατόπιν, αν προσέξει κανείς περισσότερο, θα βρει όχι τόσο αναπάντεχη την απόληξή του στις συγκριτικές αυτές διαπιστώσεις: αυτός που αγάπησε τόσο θερμά την ποίηση και τόσο θερμά την πίστη του, είταν φυσικό να θελήσει κάποτε να ενώσει τις δυο του αγάπες· κι ακόμα ψάχνοντας, θα βρει μέσα σε όλο το έργο του την τάση προς το εξωλογικό στοιχείο, που δίδυμα απεκάλυψε στο μυστικισμό και στην ποίηση (Δημαράς, 1933, 950).

599 Βλ. σχετικά: Χρυσανθόπουλος, 2012, 51-63.

τέχνης, της ηθελημένης καλλιτεχνικής δημιουργίας (Δημαράς, 1935, 279).

Η θέση πως η τέχνη ταυτίζεται με την «ηθελημένη καλλιτεχνική δημιουργία» και ως εκ τούτου ο εσωτερικός μονόλογος και η υπερρεαλιστική ποίηση, που προωθούν τον ρόλο του υποσυνείδητου, αποτελούν «άρνηση της τέχνης» προκάλεσε την έντονη αντίδραση του Κάλας, ο οποίος επέκρινε τον Δημαρά ως υποστηρικτή της ποιητικής θεωρίας του Valéry.⁶⁰⁰ Η τελευταία οδηγεί στον «άκρατο κλασικισμό», απέναντι στον οποίο, όπως ήδη διαπιστώσαμε, ο Κάλας στάθηκε ριζικά αντίθετος. Επιπλέον απορρίπτοντας τον διαχωρισμό ποίησης-πρόζας, την οποία κατατάσσει στην «επιστήμη-ποίηση», προσδοτεί μια διευρυμένη σημασία της «ποίησης», την οποία εξισώνει, όπως μπορούμε να συμπεράνουμε, με το αντίθετο της «ηθελημένης συνειδητής δημιουργίας» και της «επεξεργασίας της εμπνεύσεως». Η πρόκριση της ασύνειδης δημιουργίας οδηγεί ακολούθως τον Κάλας στο άρθρο του «Ο κύριος Τσάτσος κριτικός» στην, σπάνια κατά τη δεκαετία αυτή, θέση πως ό,τι βαρύνει στην υπερρεαλιστική ποίηση δεν είναι το νόημα και οι έννοιες, αλλά η ίδια η μορφή:

[...] για μας ποίηση είναι συνειρμός εικόνων, και, επειδή ο ρυθμός της είναι ασυνείδητη δύναμη, η σχέση των εικόνων δεν μπορεί να είναι ποτέ λογικός ειρμός, αλλά παρουσιάζεται στον αναγνώστη έξω από κάθε λογική σχέση και προκαλεί έκπληξη. [...] Ποίηση είναι σειρά εικόνων, ακουστικών και οπτικών, και τίποτε άλλο. Η σκέψη και η ιδέα είναι αντικείμενα μελέτης του συνειδητού, είναι αντικείμενα μεθόδου όπου είναι έκδηλη η συνείδηση, είναι θέματα επιστημονικά και φιλοσοφικά, αλλά η ποίηση είναι έκφραση πόθου και ο πόθος είναι ασυνείδητη δύναμη, άρα είναι χωρίς σκέψη (Κάλας, 1982 [1937.1], 156-157).⁶⁰¹

Ήταν μέχρι πρόσφατα άγνωστο το γεγονός πως οι παραπάνω θέσεις του Κάλας αποτέλεσαν την αφορμή για την έναρξη του πλέον γνωστού διαλόγου στην ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας.⁶⁰² Όπως αποκαλύπτει και αποδεικνύει ο Χρυσανθόπουλος,

600 Ωστόσο, όπως ορθά σημειώνει ο Δημητρακάκης, ο Κάλας δεν κατανοεί την θέση του Δημαρά σχετικά με την θέση που καταλαμβάνουν στην ποιητική δημιουργία η «έμπνευση» και η «βούληση».

601 Το άρθρο αποτελεί κριτική στις απόψεις του Τσάτσου για τον έλλογο χαρακτήρα της λογοτεχνίας, όπως αποτυπώθηκαν στο βιβλίο του Παλαμάς (1936) αλλά και στην ίδια την ποίηση του Παλαμά και την πρόσληψή της. Βλ. αναλυτικότερα Χρυσανθόπουλος, 2012, 214-224.

602 Σεφέρης/Τσάτσος, 1975.

στον «Διάλογο για την ποίηση» μεταξύ Σεφέρη και Τσάτσου υπήρξε και ένας τρίτος εμπλεκόμενος, που τελικά αποσιωπήθηκε, αφού ο Τσάτσος στο πρώτο άρθρο του απαντά στην πραγματικότητα στις παραπάνω θέσεις του Κάλας, χωρίς να τον κατονομάζει.⁶⁰³ Στο εν λόγω άρθρο με τίτλο «Πριν το Ξεκίνημα» που δημοσιεύθηκε στο περιοδικό *Προπύλαια* τον Απρίλιο του 1938, ένα μήνα μετά την δημοσίευση των πρώτων ποιημάτων του Εγγονόπουλου στον *Κύκλο*, ο Κωνσταντίνος Τσάτσος εξέφρασε την ανησυχία του για την πορεία της νεότερης ποίησης. Η ανησυχία που κατατίθεται στο άρθρο είχε ως αφετηρία μεταξύ άλλων τη διαπίστωση του Τσάτσου πως στην «πρωτοποριακή κίνηση», που μοιάζει να επηρεάζει και τη σύγχρονή του νεοελληνική ποίηση – και που πάντως δεν κατονομάζει –, κυριαρχούν τα άλογα στοιχεία με αποτέλεσμα την πλήρη κατάλυση της «αντικειμενικότητας του νοήματος» και την καλλιέργεια της «εκκεντρικής έκφρασης»:

Η πρόθεση της πρωτοποριακής κίνησης είναι να μεταθέσει την ποίηση σε μια περιοχή, όπου ο ειρμός γίνεται χαλαρός, κάποτε αμφίβολος, και σε ακραίες εκδηλώσεις ανύπαρκτος, όπου το αισθητικό νόημα και το έλλογο νόημα της ποιητικής έκφρασης όχι μόνο διαφέρουν διατηρώντας κάποια επαφή, όπως συνέβαινε πάντα στην ποίηση ως τώρα, αλλά τείνουν πια να χωριστούν έτσι θεμελιακά, ώστε το έλλογο νόημα να γίνη εντελώς ανύπαρκτο. [...] Με αυτήν την τάση να καταλυθή η αντικειμενικότητα του νοήματος είναι φυσικά συνδεδεμένη και η στροφή προς την αντιλογική, μάλιστα την εκκεντρική έκφραση. Χρειάζεται μια καινούργια τεχνική, θα έλεγα μια καινούργια γραμματική, μια νέα ποιητική γλώσσα, για να δοθή ακριβώς αδρότερη η εντύπωση του άλογου. (Σεφέρης/Τσάτσος, 1975, 6-7)

Ο Τσάτσος δεν διαφοροποιείται στην πραγματικότητα από την κυρίαρχη στάση της νεοελληνικής κριτικής απέναντι στον υπερρεαλισμό, εφόσον καταλήγει ουσιαστικά στο ίδιο συμπέρασμα όπως νωρίτερα ο Σπανδωνίδης, ο Παράσχος αλλά και ο Θεοτοκάς, πως όσο κι αν η ποίηση διαχωρίζεται από την έλλογη έκφραση, «αυτός ο χωρισμός δεν μπορεί να υπερβή ένα ωρισμένο όριο χωρίς να καταστραφή η ίδια η ποίηση». Το πρόβλημα εντοπίζεται από τον Τσάτσο στο γεγονός πως στην «πρωτοποριακή ποίηση» δεν επιτυγχάνεται η «ενότητα της συνειδήσεως» και ακολούθως καταλύεται η «αιωνιότητα του ωραίου». Τα φιλοσοφικά ερείσματα της παραπάνω θέσης έχουν αποδοθεί

603 Χρυσανθόπουλος, 2012, 224 -234.

στη συνάφεια των αισθητικών αντιλήψεων του Τσάτσου με την καντιανή θεωρία και την αναγκαία ισορροπία μεταξύ φαντασίας και λογικού προκειμένου να επιτευχθεί η αισθητική συγκίνηση.⁶⁰⁴ Φυσικά η πρόταξη του αισθητικού κριτηρίου της «αιωνιότητας του ωραίου» και η απόρριψη του ιστορικά προσδιορισμένου χαρακτήρα της αισθητικής αξίας αποκλείει εξαρχής οποιαδήποτε συμπάθεια εκ μέρους του Τσάτσου προς τις ιστορικές μεταβολές της αισθητικής νεωτερικότητας. Επιπλέον ο Τσάτσος ενστερνίζεται και μια ακόμη πτυχή της κριτικής απόρριψης των εκφραστικών μορφών της τελευταίας, που ανιχνεύσαμε και στα παραδείγματα Θεοτοκά και Τερζάκη: Οι εκφραστικές μορφές της αισθητικής νεωτερικότητας αντιβαίνουν «στη βαθύτερη αρχή του ελληνικού πνεύματος και της ελληνικής ωραιότητας» και ως εκ τούτου η «πρωτοποριακή ποίηση» δεν λαμβάνει υπόψη την «εσώτατη συνοχή όλων των ιστορικών περιόδων» (Σεφέρης/ Τσάτσος, 1975, 8-10).⁶⁰⁵ Ως προς τη σχέση του “μουσικού αιτήματος” της λογοτεχνίας με αυτού του είδους την αρνητική αισθητική αποτίμηση της «πρωτοποριακής ποίησης» διαφωτιστικά λειτουργεί η καταφυγή του Τσάτσου στην αναλογία με τη μουσική:

Κάτι ανάλογο συμβαίνει και στη μουσική. Θα μου ήταν αδύνατο εδώ να ορίσω τον πρωταρχικό της νόμο a priori. Θα δίσταζα να έλεγα πως είναι η τονικότητα (Tonalität). Διαισθάνομαι όμως πως μέσα στα πλαίσια της ατονικής μουσικής (atonale Musik) ανακύπτει ανάλογος κίνδυνος, να υπερβαθί και εδώ το όριο της ίδιας της μουσικότητας. Όταν κατά τις περιστάσεις κάθε μουσική μορφή είναι δυνατή και είναι θεμιτά κατά σειρά, αν όχι και ταυτόχρονα, όλα τα δυνατά ηχητικά μέσα, όταν ο τόνος παύση να έχει *ειδική* μορφή, τότε ποιος ήχος είναι μουσικός και ποιος δεν είναι; (Σεφέρης/ Τσάτσος, 1975, 49-50)

Την απάντηση στο καταληκτικό ερώτημα που τίθεται στο παραπάνω απόσπασμα βρίσκουμε στην τρίτη σειρά των *Αφορισμών και Διαλογισμών*, όπου ο Τσάτσος επανέρχεται στο ζήτημα της μουσικής πρωτοπορίας. Αν και αναγνωρίζει το γεγονός πως «η τεχνοτροπία των θορύβων» εκφράζει ικανοποιητικά το πνεύμα της σύγχρονης εποχής, αρνείται κατηγορηματικά να της αναγνωρίσει καλλιτεχνική υπόσταση και να τη συμπεριλάβει στα είδη της μουσικής, καταλήγοντας πως «η σύγχρονη λεγόμενη μουσική» δεν αποτελεί απλώς άλλο είδος αισθητικής έκφρασης, αλλά «άλλο γένος»:

604 Βλ. Ανδριόπουλος, 1997, 61-68. Πρβ. Χρυσανθόπουλος, 2012, 231.

605 Πρβ. τις παρατηρήσεις του Τζιόβα σχετικά με τον ρόλο που έπαιξε η υποδοχή του υπερρεαλισμού «στην παραδοσιακή στροφή του 1936 και τη συζήτηση για την ελληνικότητα και τη λογική αλληλουχία του ποιητικού λόγου» (Τζιόβας, 1989, 130).

Όλοι οι θόρυβοι που ακούμε στους δρόμους, στα κέντρα, στους σιδηροδρομικούς σταθμούς, στα αεροδρόμια, στα εργοστάσια, ακόμα και σε ένα κοινό δωμάτιο, μπορεί, ιδίως άμα κάπως συνταχθούν και συμπεκνωθούν, να αποκτήσουν ένα νόημα. Να υποβάλουν το πνεύμα της σύγχρονης ζωής, τις αγωνίες της, τις δυνάμεις της. Αυτό το κατορθώνει η σύγχρονη μουσική ή ακριβέστερα η τέχνη που εκφράζει αυτά τα νοήματα της σύγχρονης ζωής, η τέχνη που αποκαλύπτει τα νοήματα των θορύβων. [...] Πάντως η τεχνοτροπία των θορύβων, και όταν κάτι εκφράζει, δεν εκφράζει αισθητικά νοήματα· δεν κατατείνει στην ιδέα του καλού ή του υψηλού, δεν λυτρώνει το πνεύμα, δεν χαρίζει πνευματική ελευθερία. Αντιθέτως καταθλίβει, διαλύει την ψυχή, την μηδενίζει. Δεν είναι ένας ζωγραφικός πίνακας της σύγχρονης ζωής που με την αισθητικότητά του μας υψώνει, είναι μια φωτογραφία, που, σε μικρότερες διαστάσεις, συμπεκνωμένα, παριστάνει ένα αυτοκινητικό δυστύχημα, ή μια λαϊκή διαδήλωση ή τίποτα κατακρεουργημένα πτώματα. Όλα αυτά χωρίς έξαρση. Άλλο μουσική και άλλο η σύγχρονη λεγόμενη μουσική, η τέχνη των θορύβων. Όχι άλλο είδος της αισθητικής έκφρασης αλλά άλλο γένος. [...] Είναι φανερό ότι τον νέο αυτόν τρόπο έκφρασης δεν τον καταδικάζω κατ' αρχήν. Καθόλου μάλιστα δεν αρνούμαι τη δυνατή αξία του. Αρκεί να μένει στο χώρο που μπορεί να αποδώσει και να μην αυτοπροχειρίζεται σε διάδοχο της μουσικής τέχνης, που αυτή αποβλέπει στην αποκάλυψη αισθητικών μορφών, τελικά στην ιδέα του καλού. (Τσάτσος, 1969, 74-80)⁶⁰⁶

Στο παραπάνω απόσπασμα ο Τσάτσος αναφερόμενος στην «τεχνοτροπία των θορύβων» εννοεί βεβαίως την μουσική των φουτουριστών, που τρόπον τινά θέτει στη συνέχεια της ατονικής μουσικής. Δεν είχε άδικο ο Σεφέρης, όταν στα πλαίσια του «Διαλόγου» του επισήμανε την πλήρη άγνοια του ελληνικού κοινού απέναντι στη μουσική πρωτοπορία.⁶⁰⁷ Ωστόσο μέσω της καταφυγής στην αναλογία με τη «σύγχρονη μουσική», της απόρριψης της «τεχνοτροπίας των θορύβων» και της άρνησης αναγνώρισης σε αυτήν οποιασδήποτε αισθητικής αξίας, ο Τσάτσος μάλλον

606 Πρβ. «Μαζευτήκανε τα τραγιά, τα πρόβατα, τα καλοπροαίρετα τ' αρνάκια και ακούνε ... μουσική. Με ανοιχτά τα στοματάκια τους, ακίνητα, ακούνε. Μήδε σουράει βοσκός; Μήδε ουρλιάζει το τσοπανόσκυλο; Μουσική ακούνε, ηλεκτρονική. Μπε, μπε, μπε! κάνουν τα όργανα. Μπε, μπε, μπε λένε τ' αρνάκια· με, με, με λεν τα τραγιά. Όλος ο καλός ο κόσμος. Έτσι πρέπει. Έτσι ταιριάζει. Ποιός ζη έξω από τη στρούγγα; Ποιος τολμά να μην είναι τραγιά; Σοφό τραγιά, καλοπροαίρετο αρνάκι; Μουσική λοιπόν ηλεκτρονική. Μουσική, βρόντοι, ψίθυροι, σουρίσματα, ουρλιαχτά... Μπε, μπε, ... όλοι μαζί!» (Τσάτσος, 1969, 80).

607 Σεφέρης/Τσάτσος, 1975, 69.

ενδιαφέρεται κυρίως να δηλώσει emphaticά τη θέση του σχετικά με την ποίηση, να υπογραμμίσει δηλαδή την αισθητική και φιλοσοφική ένστασή του απέναντι στην «πρωτοποριακή ποίηση». Στη διάκριση μεταξύ «μουσικής» και «σύγχρονης μουσικής» ή «τεχνοτροπίας των θορύβων» θα μπορούσαμε, κατά την κρίση μας, να διακρίνουμε κατ' αναλογία τη διάκριση μεταξύ της ποίησης της «αιωνιότητας του ωραίου», που «λυτρώνει το πνεύμα», και της «πρωτοποριακής ποίησης». Η τελευταία καταλύει το νόημα όπως η «σύγχρονη μουσική» καταλύει την ίδια την τονικότητα και υπό αυτήν την έννοια δεν μπορεί καν να συγκαταλεχθεί στο είδος της ποίησης. Στην περίπτωση του Τσάτσου η «μουσικοποίηση» του λόγου που είχε νωρίτερα καταδικάσει ασαφώς ο Σπανδωνίδης θα μπορούσε έτσι να νοηθεί και κυριολεκτικά λαμβάνοντας πολύ συγκεκριμένη σημασία: του τρόπου με τον οποίο αντιλήφθηκαν τη «μουσικοποίηση» της γλώσσας οι φουτουριστές ως συνδυασμός ήχων απελευθερωμένων από το νόημα, δηλαδή ως εκτροπή ή αναστολή του νοήματος. Με τον τρόπο αυτό καταλύεται και το κριτήριο της αισθητικής απόλαυσης που πριμοδοτεί ο Τσάτσος, για τον οποίο αυτό εκπληρώνεται, όταν το ποιητικό έργο ενεργεί αισθητικά με τον λόγο, ως νοηματική αλληλουχία.⁶⁰⁸

Η νεοελληνική κριτική, είτε εντάσσοντας το υποσυνείδητο στη γενικότερη και ασαφή κατηγορία του «εσωτερικού κόσμου»⁶⁰⁹ είτε ταυτίζοντάς το με την απουσία νοήματος, είναι εμφανές πως αποφεύγει να αναγνωρίσει τη σημασία και τη λειτουργία του στο πλαίσιο των αντιορθολογιστικών τάσεων και της άρρηκτης σχέσης της αυτόματης γραφής με το πνεύμα της μοντέρνας εποχής. Η ερμηνευτική αυτή στάση είναι ενδεικτική της γενικότερης δυσπιστίας που χαρακτηρίζει την πλειοψηφία της νεοελληνικής κριτικής όσον αφορά τους γλωσσικούς και μορφολογικούς πειραματισμούς που επιχειρεί η λογοτεχνία στο πλαίσιο του «μουσικού αιτήματος»: Οι Έλληνες κριτικοί και λογοτεχνές στην πλειοψηφία τους βλέπουν στα καλλιτεχνικά κινήματα των πρωτοποριών πρωτίστως την κατάλυση του νοήματος, την «καταστροφή» της γλώσσας και της έκφρασης

608 Αυτ., 1975, 39.

609 Αυτού του είδους την (παρ)ερμηνεία υπογράμμισε ο Ελύτης, όταν επανήλθε το 1944 στο ζήτημα του υπερρεαλισμού τονίζοντας πως το υποσυνείδητο «αντί να ερμηνευτεί σαν κόσμος μεγάλος κι ανώνυμος, που δεν ανέχεται την υποκειμενική διάκριση του καθενός», παρουσιάστηκε από εκείνους που το παρερμήνευσαν «σαν ιδιωτική υπόθεση», «σαν απλή και περιττή κάθοδος στα βάθη ενός ξεχωριστού ανθρώπου». Βάσει αυτού του στοιχείου καθόρισε τη διαφορά του υπερρεαλισμού από τη (συμβολιστική κυρίως) λογοτεχνική παράδοση: «Η απομάκρυνση από την πραγματικότητα και ο άκρατος υποκειμενισμός, π.χ., που χαρακτήρισε τόσο έντονα μίαν ορισμένη περίοδο της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας [...] χτυπήθηκαν για πρώτη φορά από τον Υπερρεαλισμό. [...] Δεν ξέρω αν είναι η φύση του υποσυνείδητου ή του ονείρου, που παραπλάνησε όλους όσοι βρεθήκανε κάπως απροετοίμαστοι στα ψυχαναλυτικά θέματα [...] Οπωσδήποτε, το όνειρο, αντί να ερμηνευτεί κι αυτό σα μέρος της πραγματικότητας, και μάλιστα από τα πιο καιρία, παρουσιάστηκε, σύμφωνα με την κοινή αντίληψη, σαν ταυτόσημο με την ονειροπόληση, δηλαδή σα «φυγή από το πραγματικό» (Ελύτης, 1996 [1944], 128).

και όχι την προσπάθεια δημιουργίας νέων μορφών και μιας νέας γλώσσας και ποιητικής έκφρασης που πηγάζει από την εμπειρία της βίωσης της μοντέρνας εποχής. Ως εκ τούτου οι λογοτεχνικές εκφραστικές μορφές των πρωτοποριών ερμηνεύονται ως “άμορφες” και δεν λαμβάνεται υπόψη το γεγονός πως, όπως η ροή της συνείδησης στο παράδειγμα του Joyce και της Woolf, έτσι και η αυτόματη γραφή των υπερρεαλιστών και οι “ελεύθερες λέξεις” των φουτουριστών συγκροτούν νέες μορφές λογοτεχνικής έκφρασης.

CODA: Η ΟΡΙΣΤΙΚΗ ΑΠΩΛΕΙΑ ΤΟΥ “ΡΥΘΜΟΥ”
ΚΑΙ ΤΑ ΟΡΙΑ ΤΗΣ ΓΛΩΣΣΑΣ
ΓΙΑΝΝΗΣ ΣΚΑΡΙΜΠΑΣ: ΤΟ ΣΟΛΟ ΤΟΥ ΦΙΓΚΑΡΩ
 (“ΤΟ JAZZ ΤΟΥ ΕΥΡΙΠΟΥ”)

Η απόπειρα συνεξέτασης και ένταξης του πεζογραφικού έργου του Γιάννη Σκαρίμπα στο ερευνητικό πεδίο της μουσικολογοτεχνικής διακαλλιτεχνικότητας προϋποθέτει κατ’ αρχάς την αναμέτρηση με τα κύρια γνωρίσματα της “ιδιόμορφης” –όπως κατά κόρον σχολίασε αμήχανα η κριτική– ποιητικής του, τα οποία πάντως μας είναι ήδη γνωστά χάρη στην εκδοτική επιμέλεια του πεζογραφικού του έργου από την Κωστήου, που αναδεικνύει την αισθητική συνέπεια του συγγραφέα απέναντι σε ό,τι η ίδια έχει ονομάσει αλλού «ποιητική της ανατροπής» (Κωστήου, 1995). Επικουρικά για τους σκοπούς μας λειτουργεί και η επίμονη αυτοαναφορικότητα του έργου του, την οποία ο Γ. Π. Σαββίδης το 1993 σε κριτική του στην εφημερίδα *Τα Νέα* με αφορμή την επανέκδοση του *Μαριάμπα* σχολίασε ως εξής: «Ο Σκαρίμπας είχε σχεδόν ολοκληρώσει τη λογοτεχνική του φυσιογνωμία κατά τη δεκαετία του 1929-1939. Κατόπιν επί 40 χρόνια, κυρίως έτρεφε το θρύλο του, τρώγοντας και αναμασώντας από τα ‘έτοιμα’ και αλοίμονο! καραγκιοζοπαίζοντας τον Σκαρίμπα» (Σαββίδης, 1993).

Στον πυρήνα του ερμηνευτικού ενδιαφέροντος τίθεται η αμφίθυμη και αρκετά αινιγματική στάση του συγγραφέα απέναντι στα κινήματα των ευρωπαϊκών πρωτοποριών, τα οποία υποδέχεται πανηγυρικά το 1938 σε κριτική του για τον *Στρόβιλο* του Μπεράτη που δημοσιεύεται στην εφημερίδα της Χαλκίδας *Εύριπος* (19.4.1938)⁶¹⁰ και μετατρέπεται σε καίριο στοιχείο της ποιητικής του στο *Σόλο του Φίγκαρω* (1939). Το εν λόγω κριτικό άρθρο του 1938 εγκιβωτίζεται αυτούσιο στο μυθιστόρημα ως απόπειρα του ήρωα Αντώνη Σουρούπη να διαφωτίσει κάποιον τυχαίο περαστικό σχετικά με την υπερρεαλιστική θεωρία και τέχνη:

610 Βλ. σχετικά: Σταμπούλου, 2006, 289.

Αν η τέχνη ήταν μια και μόνη σε νόημα, οι μορφές της ήσαν περίπου πολλές. Οι «Σχολές» (οι στην τέχνη λεγόμενες) δεν ήσαν παρά οι ορισμένοι «τρόποι» να την παρουσιάζουν αλλιώς. Δηλαδή ο καθείς με τον τρόπο του. [...] Ανάλογα με τον «τρόπο», έχουν η καθεμιά κι οι σχολές – ίδιο όνομα: Ρωμαντική, συμβολική, φουτουριστική και λοιπά. Έτσι μετά τους ρωμαντικούς, τους νατουραλιστές, τους ρεαλιστές και αυτούς ακόμα τους συμβολιστές –δηλαδή τους αισθητά χωρισμένους στις έως τότε παραδεδεγμένες «διαστάσεις» της τέχνης– έχουμε τους φουτουριστές, τους ντανταϊστές, τους κυβιστές κ.λ.π. που ο καθένας τους κυνηγάει και πασχίζει για μια «διάσταση» νέα. Έτσι φτάνουμε στο συρρεαλισμό μια χαρά... [...] Αυτοί [οι «συρρεαλιστές»] ευρύνοντας τα όρια της τέχνης μέχρι σχεδόν του απρόσιτου, δεν έκτειναν – μπορεί να πει μολαταύτα κανείς – την ορθόδοξη αισθητική των πραγμάτων, παρά ανατρέψαντάς την, ξεκίνησαν απ' την πρώτη ουσία της, απ' αυτή τούτη την καταβολή του αιστήματος. Θάλεγε κανείς, παραμόρφωσαν την παραδεγμένη «ηθική» της, κάμαντας την υπόσταση: έκφραση, και την ουσία: μορφή. Η καλλιτεχνική τους αντίληψη ακολουθεί μια αντίθετη κλίμακα, μιαν ανάστροφη ιεραρχία αξιών: Απ' τον αισθησιασμό προς το αίσθημα, απ' αυτό στην αίσθηση κι απ' αυτή προς το ένστικτο. (*Το Σόλο του Φίγκαρω*, 41-42)

Η Κωστίου ερμηνεύει το παραπάνω απόσπασμα στο πλαίσιο του μυθιστορήματος ως «σατιρικού» (Κωστίου, 1992, 134), ενώ αντίθετα ο Σταμπουλού σημειώνει πως «το ύφος της κριτικής αποκλείει κάθε υποψία ειρωνικής, περιπαικτικής διάθεσης» (Σταμπουλού, 2006, 289). Η εξαρχής σύγχυση της κριτικής σχετικά με το αν ο Σκαρίμπας γράφει υπερρεαλιστικά ή παρωδεί τον υπερρεαλισμό λειτούργησε για μεγάλο χρονικό διάστημα αποπροσανατολιστικά για τη γόνιμη ερμηνευτική προσέγγιση του έργου του.⁶¹¹ Η έρευνα της Πιαννακάκη αλλά και της Κωστίου αποκάλυψε μια αρκετά συνθετότερη λειτουργία του υπερρεαλισμού και του φουτουρισμού στο μυθιστορηματικό έργο του Σκαρίμπα, αφού οι τάσεις των καλλιτεχνικών πρωτοποριών ούτε αποτελούν το καθαυτό αντικείμενο της παρωδίας, της σάτιρας ή της ειρωνείας ούτε όμως τα μυθιστορήματα του Σκαρίμπα θα μπορούσαν να χαρακτηριστούν “υπερρεαλιστικά” ή “φουτουριστικά”. Σε αυτά τα συμφραζόμενα το πλέον πρόσφορο παράδειγμα για τη διερεύνηση της σχέσης του Σκαρίμπα με τις πρωτοπορίες αποτελεί *Το Σόλο του Φίγκαρω* (1938), το «πιο

611 Βλ. σχετικά: Κοτζιά, 2006, 159-197. Ειδικά για την αμφίθυμη στάση του Σκαρίμπα βλ. Σταμπουλού, 2006, 283-293.

πρωτοποριακό και τολμηρό μυθιστόρημα της Γενιάς του Τριάντα» κατά την Κωστίου (Κωστίου, 1992, 122). Ο φουτουρισμός και ο υπερρεαλισμός δεν χρησιμοποιούνται στο *Σόλο* προκειμένου να προάγουν ή να διευρύνουν τις αισθητικές αναζητήσεις του συγγραφέα, αλλά τίθενται στην υπηρεσία των “μηχανισμών της ανατροπής” και ιδιαίτερα της παρωδίας που τελικά στρέφεται εναντίον τόσο του παραδοσιακού μυθιστορηματος όσο και της ίδιας της συγγραφικής πράξης μέσω του έντονου αυτοναφορικού χαρακτήρα του μυθιστορήματος. Η λειτουργία που επιτελούν οι αισθητικές τάσεις των πρωτοποριών στο σκαριμπικό έργο επομένως έγκειται πρωτίστως στη χρησιμοποίησή τους ως μέσων προκειμένου να ανατραπεί πλήρως η καθιερωμένη σύλληψη και πραγμάτωση του μυθιστορήματος ως αφήγησης μιας λογικά δομημένης ιστορίας. Και, όπως έχει δείξει πρώτη η Γιαννακάκη, η ανατροπή αυτή δεν περιορίζεται στην κατάργηση της πλοκής, της γραμμικής αφήγησης και των χαρακτήρων χάριν της αποτύπωσης της “εσωτερικής πραγματικότητας”, αλλά πραγματοποιείται μέσω του ίδιου του εκφραστικού οργάνου της λογοτεχνίας, της γλώσσας, η οποία μετατρέπεται ταυτόχρονα σε στόχο και όργανο της ανατροπής.⁶¹² Αντίστοιχα η Κωστίου επιχείρησε λίγα χρόνια αργότερα τη συνολική θεώρηση της πεζογραφίας του Σκαρίμπα βάσει των “μηχανισμών ανατροπής” που συνιστούν η ειρωνεία, το χιούμορ, η σάτιρα και η παρωδία. Η Κωστίου διαπιστώνει ανάλογα πως η συνύπαρξη των στοιχείων αυτών στο σκαριμπικό έργο τελικά αποσκοπεί στην υπονόμηση και την επανεφεύρεση της γλώσσας:

[...] το στίγμα του έργου του είναι η καταλυτική χρήση της ειρωνείας και του χιούμορ με σκοπό τη σάτιρα και την παρωδία των περισσότερων εννοιών που συνιστούν την πραγματικότητα· αυτό που κυρίως τον ενδιαφέρει είναι η υπονόμηση της γλώσσας και άρα και της ίδιας της λογοτεχνικής πράξης, μια υπονόμηση που αυτοναιρείται μέσα από τη γραφή του συγγραφέα, της οποίας κύριο χαρακτηριστικό και λόγος ύπαρξης είναι η κατάκτηση μιας άλλης τελείως προσωπικής γλώσσας, ενός κώδικα μη συμβατικού, άφθαρτου ακόμη, και γι’ αυτό αποτελεσματικού. (Κωστίου, 1995, 556)

Στο επίκεντρο του *Σόλο του Φίγκαρω* βρίσκεται η αποκάλυψη της ίδιας της διαδικασίας της σύνθεσής του. Ο διαταραγμένος αντι-ήρωας Αντώνης Σουρούπης εκφράζει εξαρχής την πρόθεσή του να γράψει ένα μυθιστόρημα: «Η ιδέα ενός μυθιστορήματος μ’ έσφαζε.

612 Το ειδικό κεφάλαιο για το *Σόλο* της διατριβής, με τίτλο *Narcissus in the novel. A study of self-referentiality in the Greek Novel 1930-1945* (King’s College, 1990) δημοσιεύθηκε και ως ξεχωριστή μελέτη: Yannakakis, 1991, 261-289.

Ένα βιβλίο στοχάζομαι που νάναι σωστό αριστούργημα. Και δε βιαζόμουν. Ήξερα. [...]» (*Το Σόλο του Φίγκαρω*, 10). Οι ελπίδες του ήρωα, ωστόσο, διαψεύδονται πολύ γρήγορα και ήδη στις πρώτες σελίδες του Σόλο διαγράφεται η τελική αποτυχία του:

Αχ! πάνε ούλα! Πλάνη το πώς είχα ριχτεί με τα μούτρα μου να γράφω ένα μυθιστόρημα θάμα. Οι εικόνες του ήσαν «ανεδαφικές και επίπεδες» τους έλειπαν οι άλλες δυό «διαστάσεις». Κι έτρεξ' ο νους μου στους άλλους. Τι ένδοξα ονόματα –μυίομαι– που ξέρουν πώς να δοξάσουν την τέχνη! [...] Τι εικόνες μπρε μάτια μ' τι σύνθεση! Είχε «υπέδαφος» η έκφραση αυτή, υπάρχει «βίωμα» πολύ εκεί μέσα. Κι «έσπαζαν» όλους τους κανόνες. Ενώ εγώ... (*Το Σόλο του Φίγκαρω*, 14)

Το παραπάνω παράθεμα θα μπορούσε να ερμηνευθεί ως ένα ειρωνικό σχόλιο του Σκαρίμπα για τη σοβαροφάνεια της σύγχρονης του κριτικής και ενδεχομένως για την αρνητική στάση που σε γενικές γραμμές τήρησε η τελευταία απέναντι στο έργο του, αφού επαναλαμβάνει κοινότοπες εκφράσεις που χρησιμοποιήθηκαν κατά κόρον από τους κριτικούς της “Γενιάς του ’30” και δήλωναν τα κυρίαρχα κριτήρια της αισθητικής αποτίμησης της πεζογραφίας. Η αποτυχία του Αντώνη Σουρούπη να συγγράψει ένα «αριστούργημα» που θα ικανοποιεί τις απαιτήσεις της κριτικής αποτελεί αναμφίβολα μια εκ μέρους του Σκαρίμπα ξεκάθαρη δήλωση της πρόθεσης του να αγνοήσει την κυρίαρχη τάση. Απέναντι έτσι στο μυθιστόρημα που αποκαλύπτει το «βαθύ βίωμα», το «υπέδαφος» ή εκείνο που φιλοδοξεί να «σπάσει του κανόνες», ο Σκαρίμπας προτάσσει ένα μυθιστόρημα που συνειδητά όχι μόνο δεν πληροί τα κριτήρια της επίσημης, αθηναϊκής κυρίως, κριτικής αλλά τα ανατρέπει πλήρως. Το «βίωμα», το «υπέδαφος» και η πολυδιάστατη πραγματικότητα αντικαθίστανται στο σκαριμπικό μυθιστορημα από τους κοινότοπους και κενούς νοήματος διαλόγους που δεν σκοπεύουν πλέον στην υποβολή ή πολύ περισσότερο στην προώθηση της πλοκής, αλλά στην αποκάλυψη της ανεπάρκειας της συμβατικής γλώσσας ως μέσου επικοινωνίας:

Και λυπάμαι τις μηχανές πούνε δούλες, που δεν μπορούν να κάμουν αλλοιώς, και τους ανθρώπους που τους μοποδάει ένας «λόγος». Άκω εκεί, έχει δώσει το λόγο του και δε μπορεί ν' αποφύγει! (*Το Σόλο του Φίγκαρω*, 58)

Κι ήθελα να προσευχηθώ στη Λουίζα. Μα τι να της έλεγα με την παράχορδη και υλική μου φωνή, μπρος στα τετράγωνα σπίτια; Τα λόγια

μας τρέλλαναν. Θάφηνα μόνο το στόμα μου ελεύθερο να εκφραστεί με μια λέξη «Τσιτς» θάλεγα μόνο σαν σύνθημα. (αυτ., 71)

Τα παραπάνω αποσπάσματα οριοθετούν τρόπον τινά το πλαίσιο μέσα στο οποίο τίθεται από τον Σκαρίμπα η προβληματική της γλώσσας. Η ανεπάρκεια και η σημασιολογική αδιαφάνεια της συμβατικής, “αυτοματοποιημένης” γλώσσας καθώς και οι περιορισμοί, στους οποίους υποβάλλει η τελευταία τον άνθρωπο, θεματοποιούνται και αποτυπώνονται στο μυθιστόρημα μέσω των συνεχών εναλλαγών μεταφοράς και κυριολεξίας, των αναγραμματισμών, της παραδοξολογίας, και του προβληματισμού πάνω στην αμφισημία των λέξεων. Βάσει αυτών των παρατηρήσεων η καταληκτική φράση του παραπάνω παραθέματος καταδεικνύει τη διάθεση του επίδοξου συγγραφέα αλλά και του ίδιου του Σκαρίμπα, που έρχεται αντιμέτωπος με την ανεπάρκεια της γλώσσας, να «εξαρθρώσει και να ξαναπλάσει» τη γλώσσα (Κωστίου, 1995, 307), να επινοήσει δηλαδή μια νέα γλώσσα που θα αποτελείται από νεολογισμούς και νεόπλαστες λέξεις και φράσεις που δεν σημαίνουν τίποτα και ταυτόχρονα σημαίνουν τα πάντα, εξασφαλίζοντας με τον τρόπο αυτό απεριόριστη ελευθερία έκφρασης:

Πάσχιζα κι εγώ να βρω τη λύση. Ναι, θα πρόφερνα τον παρθένο αριθμό – το σημείο, το σύνθημα – που συμβολίζει, το σύμπαν. Φούσκωνα το λοιπόν και ξαναφούσκωνα. Όταν φούσκωνα, έλεγα: ταχρ ... κι εννοούσα τη ρίζα του κι όταν ξεφούσκωνα: άμψας ... κι εννοούσα: κατάληξη. Τώρα, ρίζα μαζί και κατάληξη, έκαμναν ένα ωραίο: Ταχράμψας! Τ’ είναι πάλι –λέω– τουτοδώ; Ίσως να σήμαινε –λέω– το ξεσκόνισμα, από κάνα μπαλκόνι μιας πάντας-ίσως –κι αντιθέτως– το σκόνισμα. (*Το Σόλο του Φίγκαρω*, 56)

Μέσω της δημιουργίας λέξεων απαλλαγμένων από το σημασιολογικό περιεχόμενο ο Σκαρίμπα θέτει το πρόβλημα που απασχολεί και τον ήρωα-επίδοξο συγγραφέα του *Σόλο*, το γεγονός δηλαδή πως «ως συγγραφέας δεν μπορεί να ξεπεράσει την περιορισμένη δυνατότητα έκφρασης που του παρέχει ο λόγος, και μένει εκστατικός μπροστά στη λειτουργία της γλώσσας και στη λογοτεχνική γραφή» (Κωστίου, 1992, 168). Η λύση της κατασκευής ενός νέου γλωσσικού συστήματος, στην οποία καταφεύγουν τόσο ο Αντώνης Σουρούπης όσο και ο Σκαρίμπα, αποτυπώνεται ενδεικτικά στην προσπάθεια του ήρωα του *Σόλο* να μεταφράσει κατά λέξη το υποτιθέμενο μυθιστόρημα που

συνέγραψε ο Ριχάρδος Γκαμόν, βιεννέζος μηχανικός και επιδιορθωτής των ανθρώπων-αυτόματων που έχουν κατακλύσει την Χαλκίδα:

Εκείνο το «Αι Χαλκιδαία Γαλαί» θα γίνονταν ίσως: «Λουμπραπόν Ταμπ...» τότε σκέφτηκα. Και σκέφτηκα πώς τώρα θα γίνονταν τ' άλλα. Άρχισα πιστοτάτη, λοιπόν, μια μετάφραση. Έλεγα. «Δύο γαλαί αναρριχηθείσαι επί τοίχου...» *Κικισαμπατάν νατρ ανεφίσβλ ...* «ήρχισαν έν νι-α-ούρισμα τέλειον...», *ιλ πιπρόν ζιφς αραμάουερ φάρτ ...*

–... *Αραμάουερ φάρβτ*; μου κάνει ένα σπίτι εκείδά.. είσαι βέβαιος; Και φαινόταν νάχει επιφυλάξεις για δαύτο. [...]

–Ναι, του λέω, *αραμάουερ φάρβτ*. Πώς καλλίτερα αλλοιώς θα το πεις στα Βιεννικά το «νιαούρισμα»; [...] Όπως λέμε λόγου χάρη: *Βιβράν ιφιχζάμπ...* δηλαδή: πάμε στο ... (ξέρω γω πού...) ή όπως θέμε να πούμε: «είμαι κύριος ...» και λέμε *αβεγιόν φαρκαλέισμ...* (*Το Σόλο του Φίγκαρω*, 28)

Στο παραπάνω απόσπασμα παρακολουθούμε την εκ βάθρων ανάπλαση της γλώσσας με τη χρήση λέξεων που ξεφεύγουν τελειώς από τη συμβατική γλώσσα, την οποία και ουσιαστικά καταργούν προς χάριν μιας ανεξέλεγκτης πολυσημίας που προκύπτει από τη χρήση νέων γλωσσικών σημείων, στα οποία ο καθένας είναι ελεύθερος να δώσει δικό του περιεχόμενο.⁶¹³ Είναι ακριβώς η πρόθεση ανάδειξης της ακουστικής πλευράς της γλώσσας και της αμιγώς φωνολογικής όψης των λέξεων εις βάρος της σημασιολογικής, που βρίσκεται στον πυρήνα των διακαλλιτεχνικών πειραματισμών του Σκαρίμπα στο ώριμο πεζογραφικό του έργο, από τον *Μαριάμπα* μέχρι το *Βατερλώ δύο γελοίων*. Ειδικότερα μέσω της αξιοποίησης από τον Σκαρίμπα των μουσικών διακαλλιτεχνικών όψεων του υπερρεαλισμού και του φουτουρισμού, η γλώσσα και κατ' επέκταση η ίδια η λογοτεχνική έκφραση φτάνουν στα όριά τους.

Για τη μουσική διακαλλιτεχνική αναζήτηση στην πεζογραφία του Σκαρίμπα εντός του πλαισίου της αυτοαναφορικής προβληματοποίησης της γλώσσας και της μεταγλωσσικής λειτουργίας της, μας έχει τρόπον τινά προετοιμάσει η σύγχρονη του κριτική – ήδη από τη δημοσίευση της πρώτης του συλλογής διηγημάτων το 1930 με τον τίτλο *Καημοί στο Γριπονήσι*. Έτσι ο Άγρας επιλέγει τον ασφαλή και μάλλον επιβεβλημένο κατά την εποχή του μεσοπολέμου, αλλά ασαφή χαρακτηρισμό της «λυρικότητας» ή της «ποιητικότητας» (Άγρας, 1994 [1933], 61), ενώ πιο εύστοχα ο Καραντώνης ή ο Σπανδωνίδης

613 Βλ. σχετικά: Μπαμπινιώτης, 1991, 164.

παραπέμπουν άμεσα σε μια προσεκτικότερη «ακουστική» ανάγνωση της σκαριμπικής πρόζας με αναφορές στους «εξαρθρωμένους ήχους» (Καραντώνης, 1994 [1935], 78), ή στον «αλλόκοτο ρυθμό της φράσης» (Σπανδωνίδης, 1994 [1935], 90). Μια ανάλογη ανάγνωση προσυπογράφει άλλωστε χρόνια αργότερα και η Κωστίου επισημαίνοντας στο «Σημείωμά» της για τον *Μαριάμπα* τη «γραμματική και φωνολογική εξάρθρωση της γλώσσας» (Κωστίου 1992.1, 170), στοιχείο, που στην επανεμφάνισή του στο *Σόλο του Φίγκαρω* (1939) και αργότερα στο *Βατερλώ δύο γελοίων* (1959), δημιουργεί κατά την ίδια «έναν ευδιάκριτο ρυθμό, που σε παρασύρει», έναν ρυθμό «σπασμένο» (Κωστίου, 1994, 293), αλλά και ο Ηλ. Παπαδημητρακόπουλος στην πρόσφατη σχετικά παρουσίαση του πορτρέτου του συγγραφέα:

Η *έκθλιψις* θα γίνει ένα από τα πρώιμα παιχνίδια του Σκαρίμπα με τις λέξεις και το ρυθμό τους. [...] Τι πιο φυσικό από το να ανακατεύει το ίζημα των λέξεων και να επανατοποθετεί τα επιμέρους στοιχεία των φράσεων σύμφωνα με [...] τη προσωπική του αισθητική, η οποία υπάκουε κατ' εξοχήν στο αφτί – ήτοι στον ήχο των λέξεων. *Να ακούς τις λέξεις* δεν σταμάτησε ποτέ να συμβουλεύει. Οι *παρατονισμοί* του, εξάλλου, αποδεικνύουν άπαξ έτι τις στερεές και προσωπικές του σχέσεις με τη γλώσσα». (Παπαδημητρακόπουλος, 1996, 13, Η έμφαση δική μου)

Η φροντίδα του συγγραφέα για τον «ήχο των λέξεων» μέσω της ανάδειξης της ακουστικής διάστασης της γλώσσας –ό,τι δηλαδή ονομάζει η σύγχρονη θεωρία της διακαλλιτεχνικότητας «word music»– μπορεί για τις ανάγκες της προκείμενης μελέτης να λειτουργήσει ως το κόκκινο νήμα της διακαλλιτεχνικής αναζήτησης στην ποιητική του Σκαρίμπα διευκολύνοντας παράλληλα την εκ νέου εξέταση του έργου του μέσα στο πλαίσιο των ποικίλων και συχνά ετερόκλητων τάσεων, που διαμόρφωσαν την πεζογραφία του μεσοπολέμου. Την αρχή μιας ουσιαστικής προσέγγισης στο είδος της μουσικότητας της σκαριμπικής γραφής, την προσφέρει η αποκάλυψη το 1987 από τον Σαββίδη της «άγνωστης σχέσης» μεταξύ Γιάννη Σκαρίμπα και Γιώργου Σεφέρη.⁶¹⁴ Ως “επαρκής αναγνώστης” ο Σεφέρης διαβάζοντας το 1959 το *Βατερλώ δύο γελοίων*, αντίτυπο του οποίου, στέλνει ο Σκαρίμπας μέσω του Σαββίδη στον ποιητή, σχολιάζει:

[...] Διαβάζω με διακοπές το *Βατερλώ*. έχει κέφι, πράγμα, που είναι, όπως ξέρεις σπουδαίο για την εκτίμησή μου, και έχει (αρέσει δεν αρέσει)

614 Σαββίδη, 1987.1

λαλιά· το τζαζ του Ευρίπου· Κάποτε μου δίνει την εντύπωση πως πάει να γραφτεί σε στίχο. [...] Υπάρχουν πολλές και μακριές περικοπές σε αυτό το ρυθμό. Ζαλίζει κάποτε αυτό το τζαζ. (Σαββίδης, 1987.1)

Ο Σεφέρης κρατά σημειώσεις στο προσωπικό του αντίτυπο υπογραμμίζοντας τις λέξεις, όπως δειγματοληπτικά μόνο παραθέτει ο Σαββίδης, «μετανοιώσαντας», «φοδιάστηκα», «στούμπους», «αντίσκαστος», «μακαλούνο-μαλκάμι», «κατδκάντζαμ-ξουξού», «ρεμπούκλα» περιγράφοντας τον ρυθμό «περίπου ως εναλλαγή προπαροξύτονου και παροξύτονου». Ο ποιητής θα πρέπει οπωσδήποτε να είχε κατανοήσει τη σημασία, που έδινε ο Σκαρίμπας στην ακουστική υπόσταση των λέξεων, ένα σημείο, που αναδεικνύεται από τη χρήση του ελλειπτικού προφορικού λόγου και ανταποκρίνεται στο στοιχείο εκείνο, που αποκαλεί στην επιστολή του «λαλιά» συνοδευόμενο από τον κρίσιμο για τους σκοπούς της προκείμενης εργασίας μουσικό χαρακτηρισμό «τζαζ του Ευρίπου». Το *Βατερλώ δύο γελώων* παρόλο που εκδίδεται το 1957 συγγραφικά προηγείται του *Σόλο* και είναι σχεδόν σύγχρονο του *Μαριάμπα*, όπως μας πληροφορεί η Κωστίου, που τοποθετεί τον χρόνο συγγραφής του μεταξύ 1935 και 1937 (Κωστίου, 1995, 308). Ότι ο Σεφέρης αναγνωρίζει ως «ρυθμό τζαζ» στο *Βατερλώ*, θα μπορούσε έτσι στην πραγματικότητα να ισχύσει για το σύνολο της σκαριμπικής γραφής, καθώς συγκροτείται από τα στοιχεία εκείνα, που ο Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος είχε ήδη απαριθμήσει εντωμεταξύ στην αρνητική κριτική του για το *Θείο Τραγί* (1933): «συγκοπές φωνηέντων, άστοχες καταλήξεις, περίεργοι και αναπάντεχοι τύποι» (Παναγιωτόπουλος, 1994 [1933], 47). Ο ρυθμός της σκαριμπικής γραφής μπορεί να βρει το διακαλλιτεχνικό του ανάλογο στον συγκοπτόμενο ρυθμό της τζαζ στον βαθμό που η παράβαση των συντακτικών και γραμματικών κανόνων οδηγεί στη διατάραξη της κανονικής ροής του ρυθμού ανακαλώντας την αντίστοιχη τοποθέτηση του ρυθμικού τονισμού στους αδύνατους χρόνους,⁶¹⁵ ένα από τα βασικά χαρακτηριστικά της συγκοπής στη μουσική, στο οποίο οφείλει η τζαζ την πολυρρυθμία της. Η μουσικότητα της σκαριμπικής γραφής συγκροτείται επομένως από τη συντακτική αποδιοργάνωση, την αντιστροφή των όρων της πρότασης, τον κατακερματισμό του λόγου με τη χρήση της παύλας και των αποσιωπητικών, τους παρατονισμούς, τους επινοημένους γραμματικούς τύπους και τη χρήση ιδιωματισμών. Αν και, όπως σημειώσαμε, τα παραπάνω αποτελούν συνολικά κατ' εξοχήν γνωρίσματα της σκαριμπικής πεζογραφίας, τα πιο χαρακτηριστικά παραδείγματα απαντώνται στο *Σόλο του Φήγκαρω*:

615 Τόλκα, 1995, 468.

Ίσως –στοχάστηκα– ίσως να μην είχε ανοίξει καλά τη τζαμόπορτα, κι είχε – για να περάσει – πλευρίσει... Μα πάλι, δε με ικανοποιούσ' η εξήγηση. Το σπίτι μουρχόταν κι αυτό, κοφτά –σαν πλώρη βαποριου– στην ιδέα μου. [...]

Αφούχε προβεί στο μπαλκόνι μονόπαντα, κι ήταν αυτό το μπαλκόνι σαν κύβος. Αλλά μπαλκόνι κι αυτό! ... κουμουδί ψαλιδιστό το σκασμένο. Στραβώθηκε να κυττάσει, αντίς νάβλεπε, –σαν ποιος ξέρει τι– προς τη δύση. (Το Σόλο του Φίγκαρω, 14-15)

Ανάλογα προς τη συγκοπή το κατ' εξοχήν χαρακτηριστικό της τζαζ, ο αυτοσχεδιασμός, σηματοδοτεί την αποδέσμευσή της από παραδοσιακά αισθητικά πρότυπα, όπως η συμμετρία, η αυστηρή οργάνωση και η πλήρης υποταγή στους κανόνες της αρμονίας,⁶¹⁶ γεγονός που την κατέστησε μεταξύ άλλων ένα εξαιρετικά πρόσφορο ποιητολογικό παράδειγμα για ποικίλες λογοτεχνικές τάσεις και πραγματώσεις – από την αποκαλούμενη “jazz poetry” της δεκαετίας του '20 έως τη λογοτεχνία της αντισυμβατικής “Γενιάς των Beat” στα τέλη της δεκαετίας του '50⁶¹⁷ – που επιζήτησαν την απελευθέρωση των κανόνων της λογοτεχνικής σύνθεσης μέσω της μίμησης των ρυθμών της τζαζ αναγνωρίζοντας ταυτόχρονα σε αυτή ένα σύμβολο ελευθερίας και αντικοφορμισμού. Σε κάθε περίπτωση πάντως η εξάπλωση της τζαζ αποτελεί ένα φαινόμενο του μεσοπολέμου, που ξεκινώντας από τις ΗΠΑ σηματοδότησε μια πολιτισμική έκρηξη, για να χαρακτηρίσει συμβολικά στη συνέχεια με την πολυσχολιασμένη φράση «jazz age» του Scott Fitzgerald⁶¹⁸ την εποχή που ακολούθησε το τέλος του Α΄ Παγκοσμίου Πολέμου και ολοκληρώθηκε με το μεγάλο οικονομικό κραχ του 1929. Όσον αφορά το ελληνικό παράδειγμα, ας αρκεστούμε να σημειώσουμε, πως η τζαζ τοποθετήθηκε το 1929 από τον Θεοτοκά στο *Ελεύθερο Πνεύμα* δίπλα στη «λεωφόρο Συγγρού, τα τραίνα, τα αεροπλάνα, το γύρω της Ευρώπης σε μερικές μέρες» (Θετοκάς, 1988 [1929], 23) και

616 Βλ.ενδεικτικά: Gioia, 1987 και Hamilton, 2007, 192-207.

617 Αξίζει εδώ να σημειωθεί και το εξής: η σύνδεση της τζαζ με ό,τι σήμερα έχει καθιερωθεί ως αφηγηματικός μοντερνισμός στο παράδειγμα του J. Joyce, είχε – καθόλου τυχαία – επιχειρηθεί στις αρχές της δεκαετίας του '20 από τον Άγγλο τεχνοκριτικό και μέλος της ομάδας *Bloomsbury* Clive Bell στο άρθρο του με τίτλο «Plus du Jazz», που δημοσιεύθηκε στη *New Republic* στις 21 Σεπτεμβρίου 1921: “[...] Nobility, Beauty and intellectual subtlety are ruled out: the two first are held up to ridicule, the last is simply abused. What Jazz wants are romps and fun and to make fun; that is why its original name Rag-time was the better. At its best, Jazz rags everything [...]. In literature Jazz manifests itself both formally and in content. Formally its distinctive characteristic is the familiar one – syncopation. It has given us a ragtime literature which flouts traditional rhythms and sequences and grammar and logic. Mr Joyce does deliberately go to work to break up the traditional... overboard sequence, syntax and indeed, most of those conventions which men effectively and with a will he rags the literary instrument» (Bell, 1921, 92-96).

618 Τον όρο εισήγαγε ο Fitzgerald το 1922 από τον τίτλο της συλλογής διηγημάτων του *Tales of the Jazz Age*.

αναγόμενη σε σημείο της νεοτερικής εποχής και της προόδου αλλά και συνώνυμο του ευρωπαϊσμού και του κοσμοπολιτισμού εντάχθηκε στο βασικό λεξιλόγιο και τις θεματικές της “κοσμοπολιτικής” πεζογραφίας του μεσοπολέμου είτε για να «πλατύνει τους ορίζοντες της νεοελληνικής πεζογραφίας», σύμφωνα με τον Άγγελο Δόξα,⁶¹⁹ είτε για να χαρίσει σε αυτήν έναν αέρα επίπλαστου μοντερνισμού, όπως μερικά χρόνια αργότερα θα υπαινιχθεί ο Σαχίνης.⁶²⁰

Ίσως φαίνεται έτσι εύλογη η υπόθεση πως η αισθητικά, ιδεολογικά και κοινωνικά ανατρεπτική διάθεση του Σκαρίμπα βρήκε στο εκτός των άλλων δημοφιλές την εποχή του μεσοπολέμου μουσικό είδος ένα κατάλληλο ποιητολογικό παράδειγμα. Υπό το πρίσμα αυτής της θεώρησης η οικειοποίηση της τζαζ από τον συγγραφέα πηγάζοντας από τη δηλωμένη αισιοδοξία του για το «ατλαντικό ταξίδι» της νεοελληνικής πεζογραφίας (Σκαρίμπα, 1938, 100), θα μπορούσε να εγγραφεί στον ιδιότυπο λογοτεχνικό “κοσμοπολιτισμό” του, για τον οποίο ο Σταμπουλού υπερβαίνοντας το ζήτημα της διαμάχης “κέντρου-περιφέρειας” σημειώνει: «[...] παρά την ομολογημένη αποστροφή του προς τον μητροπολιτικό λόγο, ο Σκαρίμπα παρακολούθησε με ζωηρό ενδιαφέρον, μέσα απ’ αυτόν, την κίνηση των ευρωπαϊκών ιδεών αναζητώντας εικόνες και θέματα προσαρμοσμένα στην δική του πόλη των ιδεών» (Σταμπουλού, 2006, 118).

Η αναλογία της σκαριμπικής γραφής με το ρυθμό της τζαζ θεμελιώνεται κατ’αρχάς βάσει της κύριας ομοιότητας των δύο τεχνών ως ακουστικών φαινομένων. Ο μουσικός χαρακτηρισμός του Σεφέρη ωστόσο, αν δεν αιτιολογείται από τη δηλωμένη αγάπη του ποιητή για τις «νέγρικες φωνές» τόσο στα *Ημερολόγια* όσο και στην *Αλληλογραφία* του,⁶²¹ νομιμοποιείται και από το γεγονός, πως η τζαζ εμφανίζεται στο *Βατερλώ* ως ένας από τους βασικούς θεματικούς άξονες δίνοντας τον εξωτικό της τόνο στη γαμήλια γιορτή του ήρωα Αντώνη Ταπιάγκα και ταυτόχρονα σχεδόν σε ολόκληρο το δεύτερο μέρος του μυθιστορήματος:

[...] Άξαφνη κρούση των μπρούτζινων πιάτων της τζαζ τόξεψε μεταλλικούς
έναν πάταγο κι ήταν σαν νάχαν γκρεμιστεί πιατοθήκες. Έπαιξ’ εκεί ένα

619 Άγγελος Δόξας, «Postfacio. Αιτιολόγηση και επίδραση της ‘κοσμοπολιτικής’ λογοτεχνίας», στο: *Γκαρσόν... ένα ούισκν!*, Αθήνα [1949], 234.

620 Σαχίνης, 1978, 78.

621 Βλ. Σεφέρης/Μαρώ, 1980, 71 και 380: «[...] με το φωνογράφο μου που εσήκωνε τη γειτονιά στο πόδι με νέγρικες φωνές [...] Αν ήμουν νεότερος, θα έκανα τζαζ», και τη συνέντευξη στον E. Keeley: «Ήμουν τριάντα δύο ή τριάντα τριών χρόνων εκείνον τον καιρό. Κι έπαθα ψύχωση με την τζαζ. Έλεγα στον εαυτό μου, φαντάσου, τον ίδιο καιρό ανακάλυψες τη σημασία του Μπαχ – του μεγάλου Μπαχ – και τη σημασία της τζαζ. Θυμάμαι που είπα κάποτε στον Μητρόπουλο: «Πα μένα, αγαπητέ μου μαέστρο, η τζαζ είναι ένας από τους λίγους τρόπους που μας έχουν απομείνει για να εκφράσουμε τα συναισθήματά μας χωρίς να νιώθουμε αμηχανία». Αυτό ήταν το ‘35. Όχι το ‘34.» (Keeley, 1986, 85).

γαμήλιο μαρς Αργεντινό και μετέωρο – τρελλά θορυβώδικο μες στη μαγευτική του σπιρτάδα. Ήταν μια χαοτική συμφωνία γιομάτη νότες και νίκελα, σιδερόβεργες, κουδουνάκια και κλαξόν.

[...] Και περνώντας μου γύρω στη μέση το μπράτσο της, μ' έσυρε στην Αράπικη μέθη ενός σάλτου. Η τζαζ θορυβούσε. Βρόνταε μια βάρβαρη «τόμπα» του Κογκό. Ανάκατη από χρεμετισμούς χιντζινών και διαλάλητα παζαρτζήδων, ποκίλλονταν κι από κάτι σκοπούς σαν μακρόσυρτες ψαλμωδίες ζητιάνων.

[...] Η τζαζ κι όλας άρχισε μια μαζούρκα του Νότου. [...] Και το μοτίβο ήρθε τούμπα. Εκείνα τα χοντρομούτσουνα ξόανα της ερημόνησος Πάσχα υψώθηκαν – μες σε βουές ωκεάνιες θεότητες της ερημίας ολόθρες. (*Το Βατερλώ δύο γελοίων*, 131 και 148-150)

Στα παραπάνω αποσπάσματα ο Σκαρίμπας οπωσδήποτε ανακαλεί τη σχέση τής τζαζ με τον πριμιτιβισμό που κέντρισε το ενδιαφέρον των Γάλλων υπερρεαλιστών στη βάση της αισθητικής και ιδεολογικής απομάκρυνσής τους από τον δυτικό πολιτισμό και της αναζήτησης ενός τρόπου επιβίωσης από την πολιτισμική κρίση στην επιστροφή στις προνεοτερικές εποχές. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον ωστόσο παρουσιάζει το γεγονός πως ο Σκαρίμπας συνεχίζοντας και αναπτύσσοντας την πειραματική και παιγνιώδη διάθεσή του, όσον αφορά την ακουστική διάσταση της γλώσσας επιχειρεί τη μεταφορά των ήχων της τζαζ στο επίπεδο της γραφής, δίνοντας έτσι ορισμένα δείγματα αφηγηματικής “μουσικοποίησης”, που ανταποκρίνονται σε ό,τι αποκαλείται ονοματοποιία και η σύγχρονη θεωρία της μουσικολογοτεχνικής διακαλλιτεχνικότητας κατατάσσει επίσης στην “word-music”:

[...] Ο Πάνας, φουσκομαγουλάτος, εφύσαε σε κεινο του το (με τρεις τρύπες) καλάμι. Μα γιατί πάλι άλλαξε κι έκανε σα τηλεγραφική μηχανή; Ο Πάνας γιατί ξάφνου μώρωσε;

[...] Αυτή η «στικτή» μουσική έκανε σαν ραπτομηχανή που γαζώνει. Κι ήταν σα Στιχομυθία σπιούνικη της ορχήστρας μαζί μου. Μούδινε καταλεπτώς τα καθέκαστα:

- Τίκι-τίκι-τίκι-τίκι-τίκ!..

- Έτσι ε;

- Ν τ ρ ί γ κ ι - ν τ ρ ί γ κ ι - ν τ ρ ί γ κ ι - ν τ ρ ί γ κ ! . .

-Αυτός ο βλάκας;

-Τσίου, τσίου, ταπαράπ. Ταπαράπ
-Τι μου λές;
-Ζζζζ Ζμπαβββ [...]

Δεν μπορεί κανείς παρά να αναρωτηθεί διαβάζοντας το παραπάνω απόσπασμα αν η παύση της μουσικής του Πάνα και η αντικατάστασή της από τους ήχους της τηλεγραφικής μηχανής πρέπει να νοηθεί ως απότομη μετάβαση από μια μυθική, πρωτόγονη πραγματικότητα στη μοντέρνα εποχή και ταυτόχρονα ως συμβολική σηματοδότηση της στροφής στις περί μουσικής αισθητικές αντιλήψεις. Υπό το πρίσμα αυτής της θεώρησης θα μπορούσαμε να διακρίνουμε τη βούληση του Σκαρίμπα να αναδείξει μέσω της χρήσης της ονοματοποιίας την αισθητική συνέχεια και συγγένεια μεταξύ υπερρεαλισμού και φουτουρισμού. Ο παραλληλισμός πάντως των μουσικών ήχων με τηλεγραφική μηχανή ή με ραπτομηχανή παραπέμπει στην ευρύτερη χρήση της τεχνικής της ονοματοποιίας από τον Σκαρίμπα, όπου επιχειρείται όχι πια η λεκτική μίμηση μουσικών ήχων αλλά θορύβων. Έτσι λ.χ. σε άλλο σημείο στο *Βατερλώ* “ακούμε” του κακόφωνους ήχους μιας αποτυχημένης τηλεφωνικής συνομιλίας:

– Τ’ είναι αφτού; – Πώς; Ξεκαπέλλωτος; Allo...Allo... – τσί, τσί, τσί-
τσί...τσίτς... – Δεν ακώ Τάπια; – Εμπρός... τι; Αααα... Τατιάγκας! – φις,
φις, φις φσσςς... – Τι; Μπάκακας; Τσι – τσι...τσίτς – Allo...Allo...σίτςς
σίτςς...» Πανδαιμόνιο! (*Το Βατερλώ δύο γελοίων*, 239)

Οι αυθαίρετοι συνδυασμοί ήχων και οι ηχοποιημένες λέξεις, που μιμούνται μάλλον κακόηχους θορύβους παρά μουσικούς ήχους, εξέφρασαν, ως γνωστόν, τη διακαλλιτεχνική τάση κυρίως των Ιταλών φουτουριστών, οι οποίοι, επιστρατεύοντας και τη μουσική στην κατά μέτωπο επίθεση που εξαπέλυσαν εναντίον της παράδοσης, αποθέωσαν την “τέχνη των θορύβων” του τραμ, των μηχανών και του ανήσυχου πλήθους εκφράζοντας παράλληλα την αποστροφή τους προς “τις αρμονίες των μεγάλων δασκάλων” Beethoven και Wagner.

Η ονοματοποιία και οι ηχοποιημένες λέξεις ως συστατικά στοιχεία του λογοτεχνικού κειμένου ήταν βέβαια ήδη γνωστές στο ελληνικό κοινό από τα τέλη της δεύτερης δεκαετίας του αιώνα, όταν είχε κάνει τη δειλή και σύντομη, όπως αποδείχθηκε, εμφάνισή του ο φουτουρισμός. Τον Απρίλιο του 1916 δημοσιεύθηκαν στο περιοδικό *Αρμονία* δύο ποιήματα του Φώτου Γιοφύλλη που αναμφισβήτητα εντάσσονται στα πλαίσια του φουτουριστικού προγράμματος των “απελευθερωμένων λέξεων” (*Parole in liberta*). Και τα

δύο ποιήματα αποτυπώνουν τη ζωή στο αστικό κέντρο φέροντας τους χαρακτηριστικούς τίτλους «Τα Χαυτεία» και «Σ.Α.Π» [Σιδηρόδρομοι Αθηνών-Πειραιώς]:

Γλυστρώντας, πετώντας, εγώ, τ' αεροπλάνο. Κύματα, πλήθος, άνθρωποι, πόδια. Αντίκρυ τα τζάμια. Στο παρατηρητήριο του υποβρυχίου, τα φώτα, τα φώτα. Ταφζ, φζ, φζου, φζφζου! Γυρίζοντας, τριγυρίζοντας, με λύσσα. Άσπρα με μωβ, πεθαμένη γυναίκα, ξεβαμμένα μάτια, κίτρινα και μωβ πεθαμένο. Βζ... βζ... Τα ηλεκτρικά. ΤΑ ΗΛΕΧΤΡΙΚΑ! Να! Μα εκείνο... Το πράσινο το πράσινο. - ΦΩΣ. Δηλητήριο, πίπερμαν, του τραμ. Ντραν ντραμ, αποπίσω, νταμ ντραν. Μικρότερο, μικρότερ ..., μικρ ... μ... Ολοένα.. Αποδώ. Αποκεί. Και πίσω. Δεξιά - - 1, 2, 3, 4, ... Το πόδι, το χέρι, Μαζί Τα ωτό, τα ωτό, ΤΑ ΩΤΟ! «Αούα!» - Εγώ, εσείς, οι 10, οι 12, 1 τρεμούλιασμα ομαδικό. Τίναγμα ποδιών. Μέσα. Γλυκός καναπές!. Τα μάτια μου - Ω! Φως πολύ. Γάλα, καταράχτης! Τα μάτια μου - Ω! Φως πολύ. Γάλα, καταράχτης, βροχή, καπνός. «Γκαρζόν, σαρτρέζ!» Χείλια, βαμμένα, ξεβαμμένα. «Γιατί χωρίς κόκκινο;» Το κραγιόνι, η τσαντίτσα, το χέρι της. «Χωρίς μάγουλα;» - «Μαύρα τα μάτια σου. Κάτω από τα μάτια σου». Πάντα το δηλητήριο. Πάντα. «Μορφίνη απόψε. Πολλή μορφίνη!» Ενέσεις. 50 φράγκα ενέσεις. «Ωτό! Ωτό!» Χειροκροτήματα/. ΓΕΛΟΙΑ! Τρικυμίες. Τρικυμία γέλοιου. Τρικυμία χαράς. Τρικυμία ωτό. Τρικυμία των δύο καρδιών του ανδρός. 1 χτυποκάρδι ανάμεσα σε 2 πετσιά. Χρήματα, πολλά χρήματα! Όξω. Τύλιγμα. Η γούνα, η γούνα σας, Βζ, βζου.... «Αούα». - - Αγκαλιασμένοι, Γλήγορα. Μεθυσμένοι. Χαρά.

«Σ.Α.Π» [Σιδηρόδρομοι Αθηνών-Πειραιώς]:

Σκάλα. Ροβολώντας. Πόδια, ποδαράκια, τακούνια, τακουνάκια, ΙΙΙ.ΙΙΙ.Ι.
Εδώ. Εκεί.

Αποκεί. Θέσι. Σάπλιγκα. Α! Να! Γρ, γρ. γρ. Ντρ, μπρ. ΝΤΡ, ΜΠΡ.
Σκοτάδι. Στο τούνελ.

Φως κόκκινο ΝΤΡ, ΜΠΡ! Κορίτσι κόκκινο ΓΚΡ.

Γλυστρώντας. Κορίτσια κόκκινα ΓΚΡ,

ΓΚΡΡΡ Όμορφα κορίτσια ΓΚΡΡ Άσπρα κορίτσια

Κομπά ποδαράκια μαλακά μουτράκια [...] (περ. *Αρμονία*, 1916,

5)⁶²²

622 Πρβ. επίσης το σατιρικό ποίημα ανώνυμο με τίτλο «Φουτουριστικό Κοντσέρτο», που δημοσιεύθηκε στο ίδιο τεύχος του περιοδικού *Αρμονία* (τ.Α', τχ. 9, 29.4.1916).

Το πεζό ποίημα «Τα Χαυτεία», όπου κυριαρχούν η συνειρμική σύνταξη και οι μικρές κοφτές φράσεις στην ουσία αποτελεί, κατά την κρίση μας, μια πρώιμη, γνήσια, αλλά εν πολλοίς παραγνωρισμένη από τη νεοελληνική κριτική,⁶²³ πραγμάτωση της αφηγηματικής τεχνικής της ροής της συνείδησης ενταγμένης στο φουτουριστικό πρόγραμμα των “απελευθερωμένων λέξεων”. Τον συνειρμικό χαρακτήρα της γραφής συμπληρώνουν και εντείνουν οι ανολοκλήρωτες λέξεις («μικρότερ...»), η ονοματοποιία («ταφζ, φζ, φζου, φζφζου»), και η εναλλαγή κεφαλαιογράμματης και μικρογράμματης γραφής που αποδίδουν ταυτόχρονα τη χαοτική ατμόσφαιρα μιας κεντρικής, πολυσύχναστης περιοχής της Αθήνας. Στο δεύτερο παράδειγμα, το ποίημα «Σ.Α.Π», κυριαρχούν επίσης ο αυθαίρετος συνδυασμός ήχων, πλήρως απελευθερωμένων από το νόημα και οι νεόπλαστες φράσεις. Ο Γιοφύλλης επιδιέχεται σε ένα παιχνίδι γλωσσικών συνειρμών και οπτικών αλλά και ακουστικών μηχανισμών “ενεργοποιώντας” τη λέξη, προκειμένου να αποδώσει εν προκειμένω τους ήχους που ακούει κανείς κατά τη διάρκεια ενός ταξιδιού με τον σιδηρόδρομο. Επιπλέον, όπως καθίσταται εμφανές στο ποίημα «Σ.Α.Π», καίριας σημασίας είναι η ανατροπή της καθιερωμένης τυπογραφικής διάταξης των λέξεων στη σελίδα, καθώς με τον τρόπο αυτό διευκολύνεται η παράλληλη αποτύπωση διαφορετικών εικόνων και ταυτόχρονα καταλύεται με ριζικό τρόπο η καθιερωμένη μορφή του ποιητικού κειμένου.

Στην πεζογραφία του Σκαρίμπα δεν απαντώνται τέτοιου είδους πειραματισμοί με την τυπογραφική διάταξη των λέξεων, ωστόσο το φουτουριστικών καταβολών πείραμα των ηχοποιημένων λέξεων διατρέχει το έργο του. Ενδεικτικά ο Σκαρίμπας θα καταφύγει στη χρήση της ονοματοποιίας σε ένα μεταγενέστερο πεζογράφημα, που αποτελεί στην πραγματικότητα τη διηγηματική μορφή του *Σόλο*, το «Ένα στυλ Πομπαδούρ!», που πρωτοδημοσιεύθηκε στο περιοδικό *Φιλολογική Πρωτοχρονιά* το 1950 και συμπεριλήφθηκε πολύ αργότερα στη συλλογή διηγημάτων *Τυφλοβδομάδα στη Χαλκίδα* (1973) με τον τίτλο *Κομμωτής κυριών*. Σε αυτό αποτυπώνονται μέσω της γραφής οι ήχοι του ανθρώπινου σώματος είτε αυτοί προέρχονται από τη μύτη του ήρωα είτε από τους μηχανικούς ήχους μιας προπέλας ή μιας βίδας, παραπέμποντας στο προσφιλές στον αναγνώστη του σκαριμπικού έργου θέμα των αυτόματων ανθρώπων, που συχνά λαμβάνουν τη μορφή μουσικών οργάνων:

623 Μόνο η Άννα Κατσιγιάννη συμπεριλαμβάνει το «Σ.Α.Π» στο σώμα των ποιητικών κειμένων που παραθέτει ως χαρακτηριστικών παραδειγμάτων της πορείας που διέγραψε η ελληνική ποίηση όσον αφορά την απελευθέρωση των μορφών. Με αφορμή τη δραστηριότητα των Γιοφύλλη, Καραχάλιου και Ευστρατιάδη στο περιοδικό *Αρμονία* η Κατσιγιάννη σημειώνει πως «μπορούμε να πούμε πως το 1916 είναι το λημονημένο σήμερα έτος του ελληνικού φουτουρισμού» (Κατσιγιάννη, 1987, 174).

Είχα γυρίσει στο ταβερνάκι αργά, κάτσαντας – τώρα μέσα – σε μι’ άκρη.
Πολλοί – γύρω τάτσουζαν. Τάτσουζα κι εγώ στο μισόφως. Χί-χί-χί...
Κρυφογέλαγα.... Πρρρ!.. μούφευγε άξαφνα – πνιχτό – το γέλιο απ’ τη
μύτη: Σκεφτόμουν αν οι γύρω μου θάσπαζαν, αν θα ξεκουρντίζονταν
– θάμμα! [...] Κράκ!... γροίκησα σαν κάποια βίδα μέσα μου – Φρρρρ!
έκανε σαν μια προπέλα εντός μου. («Ένα στυλ Πομπαδούρ!», 85)

Μέσω του ακουστικού πειράματος των ηχοποιημένων λέξεων αντλημένων από τους κακόφωνους θορύβους μιας ραπτομηχανής, ενός χαλασμένου τηλεφώνου, του ανθρώπινου σώματος ή ακόμα και των πανταχού παρόντων στη Χαλκίδα του Σκαρίμπα “ξεβιδωμένων” ανθρώπων-μουσικών οργάνων, ανακαλείται και ταυτόχρονα υπονομεύεται παρωδούμενη στο έργο του συγγραφέα η μουσική τάση των συμβολιστών, οι οποίοι έθεσαν προγραμματικά την ποίησή τους στις υπηρεσίες της υποβλητικής “μουσικής” που παράγει ο ήχος των λέξεων. Σε αυτό το πλαίσιο η παρουσία της Νίνας Δολόξα ή Λουίζας, της μηχανοκίνητης γυναίκας- βιόλας που πρόκειται, αν κουρδιστεί σωστά, να τραγουδήσει για τον Αντώνη Σουρούπη το *Σόλο του Φίγκαρω* από την όπερα του Mozart, θα μπορούσε να ερμηνευθεί ως μέρος της «αναζήτησης των αποτόκων του συμβολισμού» εκ μέρους του συγγραφέα.⁶²⁴ Δεδομένης βέβαια της τραγικής κατάληξης της Νίνας Δολόξα, την οποία τελικά δολοφονεί ο Αντώνης Σουρούπης αγνοώντας πως στην πραγματικότητα είναι άνθρωπος, μπορούμε να διαπιστώσουμε την οριστική “σιωπή” του συμβολιστικού μουσικού προγράμματος στην σκαριμπική πεζογραφία.

Τα αυτόματα άνθρωποι-μουσικά όργανα του Σκαρίμπα, όπως πρώτος παρατήρησε ο Δικταίος το 1950, συνομιλούν διπλά τόσο με τα ρομαντικά παραμύθια του Hoffmann όσο και με τις φουτουριστικές *Poupées Électriques* (1909) του Marinetti (Δικταίος, 1994 [1950]),⁶²⁵ τον οποίο ο Σκαρίμπας μνημονεύει το 1944 σε άρθρο στο περιοδικό *Ευβοϊκά Γράμματα* (Σκαρίμπας, 1944).⁶²⁶ Στην παρουσία των μηχανοκίνητων αυτόματων στα πεζογραφήματά του Σκαρίμπα συναιρείται η κληρονομιά του γερμανικού ρομαντισμού με την αυτόματη γραφή των υπερρεαλιστών και την αποθέωση της μηχανής από τους φουτουριστές. Σε αυτό το πλαίσιο ο Πολυχρονάκης αναδεικνύει μια ακόμη όψη της καταγωγής των σκαριμπικών αυτομάτων, σημειώνοντας πως ο Σκαρίμπας ήταν εκείνος

624 Σταμπουλού, 2006, 272.

625 Πρβ. Πολυχρονάκης, 2015, 469-471, και Κοκόλης, 2001.

626 Πρβ. Σταμπουλού, 2006, 285. Την καταγωγή των δικών του ανθρώπων-μουσικών οργάνων από τις ιστορίες του E.T.A. Hoffmann (βλ. κυρίως το «Der Sandmann» και «Die Automate») αποκαλύπτει ο συγγραφέας με το ποίημα του «Παραμύθι του Οφφμαν», που δημοσιεύθηκε στα *Νεοελληνικά Γράμματα* το 1935 (τχ. 9, 9.6.1935).

που τη δεκαετία του '30 «ανέλαβε να συνενώσει τον τερατόμορφο και γκροτέσκο κόσμο της Commedia dell'Arte με τα εξωπραγματικά και εφιαλτικά οράματα του γερμανικού ρομαντισμού» (Πολυχρονάκης, 2015, 469). Ωστόσο περισσότερο πρόσφορη για την ερμηνευτική προσέγγιση της ανατρεπτικής ποιητικής του Σκαρίμπα υπό το πρίσμα του ζητήματος της ανεπάρκειας της γλώσσας είναι, κατά την κρίση μας, η ενδεχόμενη σχέση του Έλληνα συγγραφέα με τον Pirandello.⁶²⁷ Ο Σπανδωνίδης σε όψιμο άρθρο του στη *Νέα Εστία* επιχείρησε τη σύνδεση της σκαριμπικής ποιητικής με τον Pirandello υπό το πρίσμα της ρομαντικής ειρωνείας:

Ο Pirandello βλέπει με το ένα μάτι εκείνους τους μεγάλους αφελείς, που πλάθοντας τα μνημειώδη έργα τους – ας πούμε: «Πόλεμος και Ειρήνη», «Κυρία Μποβαρύ» – έμειναν ικανοποιημένοι σαν τον αρχιτέκτονα του σύμπαντος, που αναφώνησε στο τέλος της έκτης ημέρας: «Ίδου, ότι καλά λίαν». Τώρα ο ποιητής δε χειροκροτεί τον ποιητή αναπαυμένος και ανύποπτος, ότι κάτω από τον ομαλά ανελίσσόμενο κόσμο του μια λοξή ματιά θα ανεκάλυπτε τρομερές διαφωνίες, ανάκουστες ντισσουνάντσες. [...] Και το αλλοπρόσαλλο λογοτεχνικό πνεύμα του Γιάννη Σκαρίμπα στο «Σόλο του Φίγκαρο» εμπίπτει στην ίδια ατμόσφαιρα της διαλυτικής ειρωνείας. Αν ο Σκαρίμπα παρουσιάζει επιδράσεις από τον Hamsun και έχει προθέσεις υπερρεαλιστικές αλλού, όμως το ατομικό του χαρακτηριστικό στο έργο που αναφέραμε καθώς και στο «Μαριάμπα» είναι αυτή η λοξότητα, κατά την οποία ο συγγραφέας παρεμβαίνει στη δημιουργία του έργου του και διαλύει κάθε φορά τη μορφή, στην οποία το έργο τείνει να αναπαυθεί τελικά. (Σπανδωνίδης, 1949, 700)⁶²⁸

627 Για την σχέση του Pirandello με την Commedia dell'arte βλ. Fisher, 1992.

628 Στον Pirandello είχε αναφερθεί ο Σπανδωνίδης ήδη το 1932 στο άρθρο του «Καθρεφτίσματα» στις *Μακεδονικές Ημέρες*: «Αλλά εκείνος, που στον τόπο μας έδωσε μια πεζογραφία καθαρή από όλα τα παράσιτα τα ρεαλιστικά, τα συμβολιστικά, τα υπερρεαλιστικά, είναι ο Αλκ. Παννόπουλος. Ολόκληρη η πεζογραφική του προσφορά είναι υφασμένη με το υφάδι της ρομαντικής ειρωνείας. Μπορούμε να πάρουμε στα χέρια μας την «Ηρωική περιπέτεια» και να παρατηρήσουμε. [...] Η ιστορία υποδηλώνει ότι θα 'ρθει μια μέρα, που ο δημιουργημένος ρομπότ-εαυτός μας θα διαλυθεί, η *φόρμα*, στην οποία βάλαμε για κάποιον καιρό τον εαυτό μας, θα διαλυθεί, γιατί ο εσωτερικός μας κόσμος είναι μεταβλητός, υπάρχει μόνο καθόσον αρνείται την τελειωτική κρυστάλλωση, όσο πραγματοποιεί τη ζωή μεσ' από διαρκείς μεταβολές» (Σπανδωνίδης, 1932, 31). Όσον αφορά τη γενικότερη ερμηνεία της μουσικής θα μπορούσαμε πράγματι να διαπιστώσουμε μιαν ορισμένη αισθητική συγγένεια με τον Σκαρίμπα με τον Αλκιβιάδη Παννόπουλου, ο οποίος δόλου τυχαία ξεκίνησε την πνευματική του διαμόρφωση στην Ιταλία πολύ πριν από την εμφάνισή του στα νεοελληνικά γράμματα το 1934. Σε αυτά τα συμφραζόμενα παρουσιάζει ενδιαφέρον το ακόλουθο εμβόλιμο αυτοαναφορικό μετααφηγηματικό σχόλιο που απαντάται στο όψιμο διήγημα του Αλκιβιάδη Παννόπουλου *Το ρολόγι και το χάος* από τη συλλογή *Τυφλόμυγα* (1962): «Πριν από μερικά χρόνια, ένας εξαιρετος μουσικολόγος ανακάλυψε πως προσπάθω να πείσω τους όποιους αναγνώστες «σε εκατόν εικοσιτρείς σελίδες (τόσες αριθμούσε το βιβλίο μου εκείνης της εποχής) πως

Η σύνδεση του Σκαρίμπα με τον Pirandello που επιχειρεί ο Σπανδωνίδης είναι βάσιμη, ωστόσο αυτή διαπιστώνεται όχι τόσο στη λειτουργία της ρομαντικής ειρωνείας όσο του χιούμορ. Στην κρίσιμη μελέτη του *L'Umorismo* (1908) ο Pirandello, αν και αναγνωρίζει την καταγωγή του χιούμορ από τον γερμανικό ρομαντισμό, εντοπίζει τη διαφορά μεταξύ ρομαντικής ειρωνείας και χιούμορ στο γεγονός πως ο χιουμορίστας συγγραφέας καταργεί την απόσταση μεταξύ του ίδιου και των χαρακτήρων που δημιουργεί.⁶²⁹ Ταυτόχρονα το χιούμορ, κατά τον Pirandello, δεν ταυτίζεται με την πρόκληση γέλιου αλλά, αντίθετα, στρέφεται έναντι των καθιερωμένων κοινωνικών θεσμών καθώς και της ιδέας της υπερβατικής “καθαρής τέχνης”, αποκαλύπτοντας πως πίσω ή πέρα από την εξωτερική πραγματικότητα δεν υπάρχει τελικά τίποτε άλλο παρά μόνο η άβυσσος, η τρέλα και ο θάνατος.⁶³⁰ Ο Μουλλάς ερμήνευσε τη διαχείριση του θέματος της αδυναμίας επικοινωνίας και της ανεπάρκειας της γλώσσας, που διέπει την πεζογραφία του Σκαρίμπα, υπό το πρίσμα της αναλογίας με το πιραντελλικό χιούμορ. Στην κριτική του για το *Βατερλώ δύο γελοίων* υπογράμμισε αυτήν την κατά βάθος μη κωμική λειτουργία του χιούμορ, που ανέδειξε ο Pirandello, σημειώνοντας πως το γέλιο εμφανίζεται στο σκαριμπικό μυθιστόρημα «ως διακωμώδηση του τραγικού», αφού ο απώτερος σκοπός του συγγραφέα είναι «να τοξέψει το παράλογο του κόσμου μας πίσω από την πανοπλία ενός ανθρώπου που δεν μπορεί καν να διατυπώσει τις σκέψεις

ο κόσμος μου «είναι το χάος». Χρέος μου – νομίζω – να επικυρώσω μια τέτοια σοφή άποψη κι εδώ. Χωρίς θυμούς και βαναυσότητες – λυτρωμένος – αντλώ πραγματικά απ' αυτό το χάος μου τη διάθεση να ταξινομώ και να ερμηνεύω τις αντινομίες, τα αλλοπρόσαλλα, τα παράλογα, τα ανίερα, τα ανεργάτιστα και ανάρμοστα, τα ασύνδετα και ασυνάρτητα των άλλων κόσμων... [...] Θα τελειώσω λέγοντας πως το χάος το δικό μου, είναι ταπεινό· ο χώρος μου ελάχιστος, όσος αρκεί να γυροφέρνουν οι άνθρωποι, τα πρόσωπα που γνώρισα... Τα παίρνω τα πρόσωπα αυτά καθώς τα θυμάμαι, τα μεταμφιέζω, προσκαλώ άλλα πλασματικά, τα τοποθετώ όπως καλλίτερα αρμόζει και φτιάχνω τις ιστορίες μου. Αλλοίμονο αν πίστευα – όπως θα ήθελε ο εξαιρετος μουσικολόγος – πως τέχνη μου θα ήταν να ιχνογραφήσω στο κενό, μια γεωμετρική άμεμπτη υπερβολή... [...] Από στιγμή σε στιγμή και χωρίς καμιά δικιά μας συμβολή είναι ενδεχόμενο να θραυστεί ο εξάισιος συντονισμός, που δίνει ρυθμό και πλέκει την ύπαρξή μας. [...] Το χάος είναι αντίληψη τέλεια υποκειμενική: το νιώθεις όπως σου αρμόζει. Ο χρόνος όμως περικλείει άπειρους κινδύνους, κι ο χειρότερος απ' όλους είναι να βρεθείς ξάφνου άθελα, και πριν από κάθε άνθρωπο, σε μιαν ώρα που δεν ήρθε ακόμη κι ολοένα προσπερνώντας να μην έχεις καμμιάν, καμμιάν ελπίδα επιστροφής...» (48-58). Αν ερμηνεύσουμε κυριολεκτικά την αναφορά του Γιαννόπουλου στο βιβλίο με τις «εκατόν εικοσιτρείς σελίδες» τότε πρόκειται για τη νουβέλα *Ο Πίθος των Δαναϊδών* (1950), όπου διαβάζουμε τα εξής: «Ένας κόσμος δίχως όρια, δίχως χρόνο, όπου όλα έχουν μια δικαίωση για την ύπαρξή τους. [...] Δημιουργία δίχως δικαιολογίες και συνέπειες, με εναλλαγές κι επαναλήψεις, όπου η μια εποχή δεν έρχεται ρυθμικά μετά την άλλη, όπου δεν είναι νοητός κανένας νόμος «αιτιατού» κι εξέλιξης. Δίχως λογική, άσχετη από «ελευθέρα βούληση» και ειρμό. Το φως του ήλιου και τ' άστρα, η αρμονία του σύμπαντος κι η αγάπη, γίνονται το χάος απ' όπου αντλούμε τα στοιχεία για τη μαγική μας πλάση και με την πλάση μας αυτή, άρχοντες σπάταλοι, ρυθμιζουμε την ίδια μας ύπαρξη» (22-23). Ωστόσο το θέμα της επιρροής του Pirandello στην πεζογραφία του Αλκιβιάδη Γιαννόπουλου απαιτεί ειδική έρευνα που ξεπερνά τα όρια της παρούσας μελέτης. Για την υποδοχή του πιραντελλικού θεάτρου στην Ελλάδα βλ. Ιορδανίδου, 2003.

629 Βλ. σχετικά: Κωστίου, 1995, 187 κ. εξ.

630 Pirandello, 1960 [1908]. Πρβ. Pagano, 1997.

του σε μορφές νοητές» (Μουλλάς, 1994 [1959], 176). Στην πικρή αυτή διαπίστωση καταλήγει πράγματι ο ήρωας του *Βατερλώ δύο γελίων* συνειδητοποιώντας πως οδεύει ολοταχώς προς το χάος:

Είμαι ένας δυστυχημένος ζαβός. Τα ρούχα μου – μια συμφωνία τσεπών και κουμπιών – παίζουν το ακομπανιαμέντο της «βίδας». [...] Κι άρχισα να τραγουδάω – και να χαίρομαι – τ' αγαπητό μου τραγούδι [...]. Και αερίστηκα αμέμπτως. Οι νότες μου ήσαν κατιτίς φρίζον ήλιο! Ξεκίναγαν απ' την παραφωνία και τρέχανε τσιλικροτά – προς το χάος.
(*Το Βατερλώ δύο γελίων*, 271, 275)

Η τάση “μουσικοποίησης” της γλώσσας, που ανιχνεύεται στην πεζογραφία του Σκαρίμπα είτε μέσω των συντακτικών και γραμματικών παραβιάσεων, που συγκροτούν τον – κατά Σεφέρη– «τζαζ» ρυθμό της είτε μέσω της ονοματοποιίας υποδεικνύει ασφαλώς την καίρια λειτουργία του διακαλλιτεχνικού ρόλου της μουσικής, ως μέσου διασάλευσης της παραδοσιακής αφηγηματικής και αισθητικής τάξης, που στο έργο του Σκαρίμπα λαμβάνει πάντως τη μορφή της κάθετης σχεδόν ρήξης. Η διαπίστωση αυτή μας φέρνει ενώπιον της ουσιαστικότερης λειτουργίας των “παρατονισμών”. Αν ο συγγραφέας σύμφωνα με τον Vitti «βάζει όλες τις αξίες [...] στην αρνητική εκδοχή τους» προβάλλοντας «τον αντικονφορμισμό, την αντικοινωνικότητα των πρωταγωνιστών και την αντιηρωική διάθεση» (Vitti, 1977, 292),⁶³¹ τότε οι αντιήρωές του – ο περιθωριακός Γιάννης στο *Θείο Τραγί*, ο αντικοινωνικός *Μαριάμπας* και ο ψυχικά διαταραγμένος Αντώνης Σουρούπης στο *Σόλο* – δεν μπορούν παρά να εκφράζονται μόνο «παράχորδα». Μέσα σε αυτό το κλίμα της διάψευσης και του αδιεξόδου, το πολυπόθητο *Σόλο του Φίγκακω* δε θα ακουστεί ποτέ, ενώ ο «γελίος» Αντώνης Ταπάγκας θα δηλώσει προς το τέλος του *Βατερλώ*, όταν πια έχει συνειδητοποιήσει πως το αρμονικό φινάλε δε θα επέλθει ποτέ:

Και οι τρόμοι μου – μια παρέα πλανόδια μουζικάντηδων φάλτσων– (εκεί σβερκικές ανταλλάσσοντας...) έπαιξαν το σαχλό μαρς της ζωής μου [...].

631 Ανάλογες είναι οι διαπιστώσεις του Mackridge για το «αντιηρωικό κλίμα, που επικρατούσε στην ελληνική λογοτεχνία κατά την εποχή του Μεσοπολέμου» (Mackridge, 1988, ξξ'). Συνηγορώντας με αυτήν την άποψη η Έλλη Φιλοκύπρου (Φιλοκύπρου, 2009) και επιχειρώντας τη γραμματολογική κατάταξη του ποιητικού έργου του Σκαρίμπα στη «γενιά του Καρυωτάκη» τοποθετεί τα «φάλτσα» του συγγραφέα δίπλα στις «Παραφωνίες» (1934) του Άγρα και τις «ξεχαρβαλωμένες κιθάρες» του Καρυωτάκη ([«Είμαστε κάτι...»]) και ο Δ. Κεντρωτής ερμηνεύει αναδρομικά τα «φάλτσα της λυρικής ασυδοσίας» του Σκαρίμπα ως τη μοναδική γλώσσα, που θα μπορούσε να μιλά ο άνθρωπος, που έζησε «στο μέσον δύο πολέμων» (Κεντρωτής, 1991).

Πόσα φάλτσα –όλα μαζί– να χρειάζονται για να γίνει αρμονία; [...] Λοιπόν πόσα φάλτσα; Ο τσαγκάρης μου, τα διακόσια μου γράμματα, το κίτρινο γάντι, ο καθρέφτης, τι οχτάβες πιασμένες στα κόκκαλα ενός εξάισιου πιάνου! Και τι άρια κειός ο μουγγός και κουφός! [...] Όλ' αυτά, κι άλλα, κι άλλα – Εαυτούληδες, μια τρελλή μπάντα εαυτών μου! Aaaa... ήμουν μαιτρ γκαφαδώρος! Ήμουν μαέστρος του φάλτσου: τέλειος για να (πατόντας πισώκωλα) παρέλευνα μ' αυτή τη μπάντα στους δρόμους. (Το Βατερλώ δύο γελοίων, 208, 252)

Μετά από αυτήν την παραδοχή ο μόνος δρόμος που μπορούν να ακολουθήσουν οι σκαριμπικοί ήρωες δεν είναι η αναζήτηση της ισορροπίας, αλλά η συνειδητοποίηση και η αποδοχή του χάους. Στον *Μαριάμπα*, το *Βατερλώ δύο γελοίων* και κυρίως στο *Σόλο του Φίγκαρω* βρισκόμαστε τελικά ενώπιον της προσαρμογής του υποκειμένου, της γλώσσας, της λογοτεχνικής έκφρασης και μορφής στον κόσμο αυτό. Σε αυτό το πλαίσιο η Κωστήιυ σκιαγραφεί την πορεία του Σκαρίμπα κατά τη συγκρότηση μιας «Ποιητικής της Ανατροπής» από την «ειρωνεία της επικοινωνίας και της συγγραφικής πράξης» στην «ποιητική του ψεύδους», δηλαδή στην «απελευθέρωση του συγγραφέα από τα δεσμά της λογικής, της κοινωνίας, αλλά και της συμβατικής γραφής» (Κωστήιυ, 1995, 533). Υπό το πρίσμα αυτής της θεωρήσης μπορούμε να σημειώσουμε πως ο Σκαρίμπα δεν γράφει μεν υπερρεαλιστική ή φουτουριστική πεζογραφία, αλλά τελικά κατορθώνει να πραγματώσει έναν βασικό στόχο των καλλιτεχνικών πρωτοποριών, δηλαδή τη δημιουργία μιας νέας γλώσσας και μέσω αυτής μιας διαφορετικής πραγματικότητας που αντανακλά το χάος της μοντέρνας εποχής.

Η μουσική στην αρνητική εκδοχή της εκδηλώνεται άλλοτε με τη σιωπή και άλλοτε με το φάλτσο, την παραφωνία και την κακοφωνία, που στο έργο του Σκαρίμπα ανάγονται σε αισθητικές κατηγορίες, υποδεικνύοντάς μας την υποχώρηση από τις αποκλειστικά θετικές συνδηλώσεις και λειτουργίες, που η έρευνα κάποτε αρκετά αβίαστα αποδίδει στη μουσική –την αρμονία, την ψυχική ευφορία, τη λύτρωση από την αδιέξοδη πραγματικότητα ή ανάλογα την αποκλειστική σύνδεσή της ως αφηγηματικού μοντέλου με την πραγμάτωση μιας εκφραστικά περίτεχνης, εύηχης ή ακόμα και “σοβαρής” πρόζας.

Οι κάθε μορφής “παραφωνίες” επιτρέπουν έτσι στο έργο του Σκαρίμπα να διεκδικήσει εκ νέου τη θέση του στην περιοχή, που ο Μουλλάς απαριθμώντας τις «πρωτοπορίες» του ελληνικού μεσοπολέμου καθόρισε ως τον «πειραματικό χώρο της ρήξης» (Μουλλάς, 1996, 131), στον οποίο μετά και την υποδοχή των νέων καλλιτεχνικών, πνευματικών

και επιστημονικών τάσεων και κατακτήσεων κατά τις πρώτες δεκαετίες του αιώνα αποτυπώνονται όλες οι «[...] ανατροπές, οι διαταράξεις ισορροπιών, οι καταλύσεις ορίων», ταυτόχρονα έκφανση και μέσο επίτευξης των οποίων άλλωστε θεωρούμε, πως αποτελεί η μουσική διακαλλιτεχνική τάση της πεζογραφίας.

ΕΠΙΛΟΓΟΣ

Η σύγχρονη συγκριτολογική έρευνα, που αναπτύχθηκε μετά το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου πολέμου, στην προσπάθειά της να χαρτογραφήσει, να ορίσει επιστημονικά και να ερμηνεύσει τη “μεθοριακή” εκείνη περιοχή, όπου η λογοτεχνία και ειδικά η πεζογραφία συναντά μία άλλη τέχνη (ή και περισσότερες), κατέφυγε σε αυστηρές φορμαλιστικές κατηγοριοποιήσεις και κάποτε στη θέσπιση άκαμπτων κανόνων. Παρά την αδιαμφισβήτητη προσφορά των πρώτων μελετητών της μουσικολογοτεχνικής διακαλλιτεχνικότητας στη συστηματοποίηση της έρευνας και τον περιορισμό των «ιμπρεσιονιστικών» κριτικών προσεγγίσεων, η ανάγκη αναθεώρησης της θεωρίας της μουσικολογοτεχνικής διακαλλιτεχνικότητας και ειδικότερα της “μουσικοποιημένης” πεζογραφίας υπογραμμίζεται όλο και συχνότερα τα τελευταία χρόνια. Η νέα μεθοδολογική προσέγγιση που ακολουθήθηκε στην παρούσα έρευνα θα μπορούσε να περιγραφεί ως μετάβαση από τη θεωρία της λογοτεχνίας στην ιστορία των ιδεών: αφετηριακό σημείο αποτελεί η συμπερίληψη της ιστορικής προοπτικής στην ερμηνευτική προσέγγιση της αφηγηματικής “μουσικοποίησης” μέσω της ιστορικοποίησης της χρήσης των μουσικών όρων τόσο στον κριτικό λόγο όσο και στα λογοτεχνικά κείμενα, καθώς και της ένταξης του ίδιου του “μουσικού αιτήματος” στα ιστορικά, πολιτισμικά και αισθητικά του συμφραζόμενα. Στο επίκεντρο της προσέγγισης αυτής τέθηκαν η αναζήτηση των πηγών και των μετεξελίξεων της μουσικής διακαλλιτεχνικής τάσης της λογοτεχνίας γενικότερα αλλά και της πεζογραφίας ειδικότερα, καθώς και η συνεξέταση του θεωρητικού πλαισίου της αφηγηματικής “μουσικοποίησης” με άλλες συγγενείς κατευθύνσεις όπως είναι η ιστορία και η θεωρία των λογοτεχνικών ειδών.

Τη βασική μεθοδολογική γραμμή κατά τη θεωρητική και ιστορική προσέγγιση του ζητήματος της μουσικής τάσης της λογοτεχνίας από τα τέλη του 18^{ου} αι. και εξής καθόρισε η κοινώς αποδεκτή θέση της σταδιακής μετάβασης από την αισθητική αντίλη-

ψη που περιόριζε τη μουσική στη λειτουργία της ως “γλώσσας του συναισθήματος”, στη σύλληψη της ενόργανης μουσικής ως αυτόνομης μορφής. Αυτή η καίρια σημασία αισθητική μεταβολή, οι απαρχές της οποίας ανάγονται στην εποχή του γερμανικού ρομαντισμού, συνοδεύτηκε από τον έντονο σκεπτικισμό απέναντι στις εκφραστικές δυνατότητες και τη διαφάνεια της γλώσσας. Έχοντας ως στόχο την επέκταση των εκφραστικών δυνατοτήτων της λογοτεχνίας οι εκπρόσωποι του πρώιμου γερμανικού ρομαντισμού αξίωσαν την ανάδειξη του αυτόνομου, μη αναπαραστατικού χαρακτήρα της γλώσσας στο πρότυπο του “μουσικού” στοιχείου, το οποίο προσδιορίστηκε όχι βάσει των εκφραστικών δυνατοτήτων, αλλά των δομικών χαρακτηριστικών του. Ο παραπάνω αισθητικός προσανατολισμός εκβάλλει στην προσπάθεια δημιουργίας νέων λογοτεχνικών μορφών, όπου η μουσική προβάλλεται ως ποιητολογικό πρότυπο, ως η λιγότερο αναπαραστατική και η πλέον αυτοαναφορική και αυτόνομη τέχνη, που αντιστέκεται στην ορθολογιστική ερμηνεία των φαινομένων και ταυτόχρονα προσφέρει το πρότυπο για τη δημιουργία των νέων αφηγηματικών μορφών που θα μπορούν να αποτυπώσουν την αντιορθολογιστική σύλληψη της ζωής και του κόσμου. Έτσι στους ποιητολογικούς στοχασμούς των Wackenroder, Novalis και Fr. Schlegel απαντά ήδη το αίτημα της ανάγκης καλλιέργειας αφηγηματικών μορφών, που θα αναδεικνύουν και θα αποτυπώνουν την αποδέσμευση του πνεύματος από τους περιορισμούς που θέτει η εννοιολογική σκέψη, προκειμένου να πλησιάσουν με τον τρόπο αυτό τον υπερβατικό χαρακτήρα, τη μη αναπαραστατικότητα, και την αυτοαναφορικότητα της μουσικής μορφής.

Η μουσική διακαλλιτεχνική τάση της λογοτεχνίας, επομένως, είναι “εκ γενετής” συνδεδεμένη με τη διαρκώς εντεινόμενη αμφισβήτηση του ορθολογιστικού πνεύματος που στο πεδίο της λογοτεχνίας εκδηλώνεται μεταξύ άλλων και με ό,τι έχει καθιερωθεί ως “κρίση της γλώσσας”. Η εξέταση του γαλλικού συμβολισμού αποτέλεσε τον επόμενο σημαντικό σταθμό κατά τη χαρτογράφηση του πεδίου, όπου απαντώνται οι ποικίλες εκφάνσεις του σκεπτικισμού απέναντι στη γλώσσα που ακολούθησαν τη ρομαντική ανατροπή. Παρά τις επιμέρους διαφοροποιήσεις και αντιφάσεις το “μουσικό αίτημα” των Γάλλων συμβολιστών συνοψίζεται σε ό,τι έχει καθιερωθεί ως «αξία της εκφραστικότητας» (Illouz, 2005), δηλαδή στην αξίωση της καλλιέργειας μιας νέας ποιητικής έκφρασης που θα στοχεύει στην υπαινικτική ανάδειξη της πολυπλοκότητας του εσωτερικού κόσμου μέσω του συσκοτισμού του νοήματος και της απελευθέρωσης των ποιητικών μορφών από το μέτρο, την ισοσυλλαβία και την ομοιοκαταληξία. Το αίτημα “μουσικοποίησης” της γλώσσας και επανακαθορισμού του νοήματος, όπως εκφράστηκε προγραμματικά τόσο από τον Verlaine όσο και από τον Moréas, τίθεται στην υπηρεσία της συναισθηματικής έκφρασης του ατομικού υποκειμένου, χωρίς να φτάνει στο

σημείο αξίωσης της αποβολής του έλλογου στοιχείου. Στη συνέχεια αλλά ταυτόχρονα και στον αντίποδα των βερλαινικών διακαλλιτεχνικών πειραματισμών, η θεωρία περί “καθαρής ποίησης” των Mallarmé και Valéry σηματοδότησε την απομάκρυνση από την αξία της εκφραστικότητας και ταυτόχρονα την αναζήτηση νέων τρόπων πειραματισμού με τα όρια της γλώσσας και του νοήματος, όπου στο επίκεντρο των διακαλλιτεχνικών πειραματισμών τίθεται η προσπάθεια δημιουργίας “καθαρών” ποιητικών μορφών στο πρότυπο της αυτόνομης, αυτοαναφορικής και μη αναπαραστατικής δομής της μουσικής.

Στο πλαίσιο της υποδοχής της κληρονομιάς της “καθαρής ποίησης” και της ταυτόχρονης προσπάθειας υπέρβασής της από τον αγγλοσαξονικό μοντερνισμό, το κέντρο βάρους δεν πέφτει πλέον στην υποβολή και στη συναισθηματική έκφραση αλλά στην αυτοαναφορική ενασχόληση με τη μορφή και την ανάδειξη της μεταγλωσσικής λειτουργίας της γλώσσας. Η αφηγηματική μορφή που εισήγαγε ο Dujardin ήδη στα τέλη του 19^{ου} αι. και βασίστηκε στην αναλογία μεταξύ μουσικών μοτίβων και απουσίας λογικής οργάνωσης της αφήγησης, θα αποκαλύψει τις δυνατότητές της, όταν η συνειδητή μέριμνα για τη μορφή θα τεθεί στο επίκεντρο των διακαλλιτεχνικών πειραματισμών των Woolf, Joyce και Huxley κατά την πρώτη μεσοπολεμική δεκαετία. Με τον τρόπο αυτό, η σχέση μουσικής και επανακαθορισμού του νοήματος τίθεται σε νέα βάση, καθώς αναδεικνύεται και αποσαφηνίζεται ο ρόλος της μουσικής, όχι πλέον ως συνώνυμου της εσωτερικής έκφρασης αλλά ως δομικού στοιχείου της αφήγησης που επηρεάζει καίρια τη συντακτική και γραμματική οργάνωση της γλώσσας, διασπά τη νοηματική αλληλουχία και ανατρέπει τις γλωσσικές λειτουργίες της αναπαράστασης και της αναφορικότητας.

Η υπερίσχυση της μορφής έναντι του περιεχομένου αποτέλεσε κεντρικό και κοινό σημείο των ποιητολογικών προγραμμάτων των καλλιτεχνικών πρωτοποριών, που αποτέλεσαν και τον τελευταίο σταθμό στην ερμηνευτική προσέγγιση των μετεξελίξεων της μουσικολογοτεχνικής διακαλλιτεχνικότητας στην πορεία της ιστορίας της λογοτεχνίας. Υπερβαίνοντας την προβληματική του ελεύθερου στίχου και των μεικτών λογοτεχνικών ειδών, οι πειραματισμοί των λογοτεχνικών πρωτοποριών επικεντρώθηκαν στη ριζική αναμόρφωση της γλώσσας και του νοήματος πριμοδοτώντας νέες εκφραστικές μορφές, όπως οι “ελεύθερες λέξεις” και η αυτόματη γραφή. Υπό το πρίσμα της πλήρους υποχώρησης της αξίας της εκφραστικότητας και της υποταγής του περιεχομένου στη μορφή οι εκπρόσωποι τόσο του πρώτου όσο και του δεύτερου κύματος των πρωτοποριών αξίωσαν την εξαφάνιση του εμπειρικού υποκειμένου είτε μέσω της κατασκευής μιας υπερνοηματικής γλώσσας είτε μέσω της αντικατάστασης του υποκειμενικού “εσωτερικού κόσμου” από το απρόσωπο υποσυνείδητο.

Σε αυτό το πλαίσιο διαμορφώνεται η κεντρική θέση της παρούσας μελέτης, σύμφωνα με την οποία η μουσική διακαλλιτεχνική τάση της πεζογραφίας αποτελεί πρωτίστως μια συνειδητή, άμεση αντιπαράθεση με το εκφραστικό όργανο της λογοτεχνίας, τη γλώσσα, μέσω της πρόκλησης των λειτουργιών της αναφορικότητας και της αναπαράστασης, και ακολούθως μια προσπάθεια επανακαθορισμού, παραβίασης ή και αναστολής του νοήματος. Οι διακαλλιτεχνικοί πειραματισμοί της ευρωπαϊκής πεζογραφίας από τον γερμανικό ρομαντισμό έως τις λογοτεχνικές πρωτοπορίες πρέπει, ως εκ τούτου, να νοηθούν ως πειραματισμοί με τη λογοτεχνική μορφή, τη συντακτική και γραμματική οργάνωση του κειμένου, τα όρια της γλώσσας, του ίδιου του είδους και εν τέλει και της λογοτεχνίας. Ως μια απόπειρα δημιουργίας μορφών μη αναπαραστατικής αφήγησης, η “μουσικοποίηση” της πεζογραφίας λειτουργεί, συνεπώς, στο επίπεδο τόσο των σημειομένων όσο και των σημαινόντων και συνυφαίνεται παράλληλα με μια νέα αντίληψη της μουσικότητας, που αποτελεί προϊόν της απελευθέρωσης των ποιητικών μορφών και της μείξης των λογοτεχνικών ειδών. Η απελευθέρωση της ποίησης από το μέτρο και τη ρίμα διευκόλυνε τη σύγκλιση των ειδών και τη μεταφορά της λειτουργίας του ποιητικού στοιχείου στην πεζογραφία, μέσω της “μουσικής” οργάνωσης του λόγου, της χρήσης ποιητικού λεξιλογίου και ποιητικών τρόπων όπως η επανάληψη. Με σημείο αφετηρίας την μπωντλερική “μουσική” ποιητική πρόζα και καθώς το ενδιαφέρον μετατοπίζεται σε μεγαλύτερες αφηγηματικές φόρμες η συγχώνευση των ειδών εκδηλώνεται στην πεζογραφία ως πειραματισμός που στοχεύει στην αποδέσμευση από τη ρεαλιστική αναπαράσταση και τη γραμμική αφήγηση, την αποδιάρθρωση της αιτιώδους ακολουθίας των γεγονότων, τη σύγχυση της νοηματικής συνοχής μεταξύ των λέξεων και εν τέλει τον επαναπροσδιορισμό του νοήματος. Εντός του πλαισίου της προβληματικής της συγχώνευσης των λογοτεχνικών ειδών εξετάστηκαν ακολούθως αφηγηματικές μορφές και τεχνικές που στοχεύουν στη δημιουργία μιας νέας λογοτεχνικής έκφρασης διαταράσσοντας τη συντακτική οργάνωση της γλώσσας και τη νοηματική αλληλουχία, όπως το “ύφος της παρακμής”, η ροή της συνείδησης και η ονοματοποιία, με κύριο στόχο την επαναπροσέγγιση της θεωρίας της μουσικολογοτεχνικής διακαλλιτεχνικότητας υπό το πρίσμα του ζητήματος της κατάλυσης των ειδολογικών ορίων. Βάσει της θεώρησης που θέλει τη μουσικολογοτεχνική διακαλλιτεχνικότητα και ειδικότερα την αφηγηματική “μουσικοποίηση” να αποτελεί πεδίο προβολής του διαρκούς διαλόγου μεταξύ ποίησης και πεζογραφίας, καίριας σημασίας αποδεικνύεται η λειτουργία των μουσικών μεταφορών τόσο στον κριτικό και αισθητικό λόγο όσο και στα ίδια τα λογοτεχνικά έργα, ως δηλωτικών όχι μόνο διαφόρων μοντέλων μουσικοποίησης αλλά και ευρύτερων αισθητικών αιτημάτων. Η υπογράμμιση της μεταφορικής λειτουργίας των

μουσικών όρων μπορεί να αναδείξει αφενός την αναλογία μεταξύ μουσικών μεταφορών και αφηγηματικών τεχνικών, που ανατρέπουν τους ρεαλιστικούς αφηγηματικούς τρόπους, και αφετέρου την εξίσωση της “μουσικής” άλλοτε με την υποβολή, την εσωτερική έκφραση και τη λυρική ατμόσφαιρα και άλλοτε με το υπερβατικό και το άλογο.

Βάσει των παραπάνω βασικός στόχος της μελέτης υπήρξε η αποσαφήνιση των μουσικών μεταφορών που απαντώνται στο νεοελληνικό κριτικό και αισθητικό λόγο προκειμένου να αναδειχθούν οι κυρίαρχες αισθητικές κατευθύνσεις της κριτικής και να καταστεί σαφέστερη και η ενδεχόμενη λειτουργία της μουσικής ως αφηγηματικού μοντέλου για το ελληνικό παράδειγμα. Ως σημείο αφετηρίας τέθηκε έτσι η υπόθεση πως οι διάφορες εκφάνσεις του νεοελληνικού “μουσικού αιτήματος” νοούνται ως απόπειρες μεταφοράς του “ποιητικού” στοιχείου στην πεζογραφία, τάση που συνδέεται κατ’ εξοχήν με το αίτημα ανανέωσης της νεοελληνικής πεζογραφίας και ως εκ τούτου συνυφαίνεται με το ήδη στα τέλη του 19^{ου} κυρίαρχο αίτημα αποδέσμευσης από τη μονοδιάστατη ρεαλιστική αφήγηση που συνδεόταν σταθερά από την κριτική με τη λαογραφικού προσανατολισμού ηθογραφία. Ακολούθως στόχος της μελέτης ήταν να αναδείξει τις σχέσεις έντασης, σύγκλισης ή απόκλισης της αφηγηματικής “μουσικοποίησης”, δηλαδή της δημιουργίας μορφών μη αναπαραστατικής αφήγησης στο πρότυπο της μουσικής, με ορισμούς και πραγματώσεις της “ποιητικής” ή “λυρικής πεζογραφίας” βάσει της αναγκαίας παράλληλης εξέτασης της νεοελληνικής υποδοχής των διακαλλιτεχνικών ποιητικών θεωριών από τον Baudelaire, τον Verlaine, τον Valéry και τη θεωρία της “καθαρής ποίησης” έως τις πρωτοπορίες. Τους πυλώνες της ερμηνευτικής προσέγγισης του νεοελληνικού “μουσικού αιτήματος” αποτέλεσαν δύο πνευματικές τάσεις που επηρέασαν σε μεγάλο βαθμό τις αντιορθολογιστικές κατευθύνσεις της ευρωπαϊκής λογοτεχνίας: ο (γαλλικός) βαγκνερισμός και ο μπερξονισμός. Είναι άλλωστε και εκείνες που τροφοδότησαν τη νεοελληνική κριτική με αρκετούς μουσικούς όρους καθορίζοντας τις κατευθύνσεις και τις πραγματώσεις του νεοελληνικού “μουσικού αιτήματος”.

Η εξαγγελία της «χρεωκοπίας της επιστήμης», που φθάνει και στην Ελλάδα ήδη στις αρχές της δεκαετίας του 1890, λειτούργησε κατ’ αρχάς ανανεωτικά για τη νεοελληνική ποίηση και πεζογραφία οδηγώντας στην υιοθέτηση των κυρίαρχων αισθητικών αιτημάτων που συνδεονται με τη γαλλική “μουσική” τάση της λογοτεχνίας, όπως αυτά της αυτονομίας της τέχνης, της απελευθέρωσης των μορφών, της ανάγκης αποτύπωσης του εσωτερικού κόσμου και εν γένει μιας πραγματικότητας πέραν της εξωτερικής. Ενισχυμένο από την υποδοχή της γαλλικής συμβολιστικής ποιητικής στις αρχές της δεκαετίας του 1890 το νεοελληνικό “μουσικό αίτημα” ως απάντηση στο παρωχημένο ρομαντικό παρελθόν και την “στείρα” ηθογραφία λαμβάνει τη διπλή όψη της ανάγκης αποτύπω-

σης στη λογοτεχνία μιας πραγματικότητας πέραν της εξωτερικής και της δημιουργίας νέων, απελευθερωμένων από τις συμβάσεις, λογοτεχνικών μορφών που θα αποτυπώνουν την πολυπλοκότητα του εσωτερικού κόσμου. Σε αυτά τα συμφραζόμενα εξετάστηκε η υποδοχή του βαγκνερισμού και η λειτουργία του ως πεδίου προβολής του αιτήματος της καλλιέργειας της “ποιητικής πεζογραφίας” στο παράδειγμα του D’Annunzio, που τίθεται στη συνέχεια της ελληνικής υποδοχής του μοντέρνου μπωντλερικού πεζού ποιήματος. Ωστόσο η απόρριψη της ηθογραφίας και του ρομαντικού παρελθόντος σε καμία περίπτωση δεν μπορεί να θεωρηθεί ως ισοδύναμο της σφοδρής αντίδρασης απέναντι στον νατουραλισμό, την καλλιτεχνική έκφανση του θετικιστικού πνεύματος του Taine, που γέννησε τον γαλλικό συμβολισμό και την λογοτεχνική Παρακμή.

Η ελλιπής αφομοίωση του θετικιστικού πνεύματος οδήγησε, έτσι, στην αποσιώπηση της κοινωνικής διάστασης της Παρακμής και της άμεσης συνάφειάς της με τη βίωση και την συνειδητοποίηση της νεοτερικής πολιτισμικής κρίσης. Η «ανάσχεση του μοντερνισμού» (Γλυτζουρής, 2009) κατά την περίοδο του ελληνικού *fin de siècle* αποτυπώθηκε ευδιάκριτα στη υποδοχή του νιτσεισμού και του βαγκνερισμού που εντάχθηκαν εν τέλει από κοινού στη ρητορική της αναγέννησης και της υγείας, όπως πρόσταξε το ρομαντικό ηρωολατρικό ιδεώδες που κυριάρχησε στη λογοτεχνία στον απόηχο της ήττας του 1897. Κάτι τέτοιο είχε ως αποτέλεσμα η τέχνη της Παρακμής να καταστεί για τους πρώτους Έλληνες βαγκνεριστές ισοδύναμο της αισθητικής ανανέωσης και να ταυτιστεί με τον γενικό όρο “ιδανισμός”, που οι Έλληνες λογοτέχνες και κριτικοί υιοθέτησαν εν πολλοίς απευθείας από τη γαλλική κριτική. Υπό αυτό το πρίσμα η πτυχή αυτή του νεοελληνικού “μουσικού αιτήματος”, που συνδέθηκε με τον βαγκνερισμό, διαπιστώσαμε πως εκβάλλει στην πριμοδότηση του «γερμανικού πνεύματος» μέσω των πολύπλοκων νημάτων των πολιτισμικών ανταλλαγών, που εισάγουν τη γερμανική σκέψη στον γαλλικό χώρο στις αρχές του 19^{ου} αι. και εν συνεχεία στην Ελλάδα. Διόλου τυχαία έτσι τα πρώιμα συμπτώματα “γερμανισμού” εμφανίζονται ταυτόχρονα και συμπίπτουν στον κριτικό λόγο των Παλαμά και Επισκοπόπουλου με το συμβολιστικό λεξιλόγιο και έννοιες, όπως «σκοτεινότητα» και «ασάφεια», οι οποίες εγγράφονται στη συνέχεια στα χαρακτηριστικά του ανανεωτικού γερμανικού πνεύματος. Σε κάθε περίπτωση, πάντως, το γερμανικό πνεύμα, που εκπροσωπείται εξίσου από τον Wagner και τον Nietzsche, ταυτίστηκε από τον κύκλο του Διονύσου με την ελευθερία του καλλιτέχνη, την αυτονομία του καλλιτεχνήματος και τη δημιουργία μιας “υψηλής” τέχνης, που θα προσφέρει ανάλογη αισθητική συγκίνηση μη αντιληπτή από τον “όχλο”, ενώ παρείχε ισχυρά όπλα στην καταπολέμηση της κανονιστικής αισθητικής αντίληψης και υπό αυτό το πρίσμα ανάχθηκε σε συστατικό στοιχείο του “μουσικού αιτήματος” κατά την εποχή του *fin de siècle*.

Κατά τη μετάβαση από τον νιτσεισμό του τέλους του αιώνα στον μπερξονισμό της πρώτης δεκαετίας του μεσοπολέμου διαπιστώσαμε τις σχέσεις συνέχειας αλλά και ρήξης που χαρακτηρίζουν την πρώτη και τη δεύτερη φάση του ελληνικού συμβολισμού. Η μπερξονική θεωρία συνέβαλε στη διατήρηση της τάσης της νεοελληνικής κριτικής να ταυτίζει τη “μουσική” με την πηγαία έκφραση του εσωτερικού κόσμου, το ρευστό και το άμορφο, που αντιπαρέβαλε σταθερά στο “πλαστικό”. Υπό το πρίσμα της υποβάθμισης της σημασίας της μορφής και σε αντιστοιχία με τη μετάβαση από το παλαμικό πρότυπο του ποιήματος–τραγουδιού στα “παράφωνα” καβαφικά μέτρα, ερμηνεύτηκε κατά την πρώτη μεσοπολεμική δεκαετία ως “μουσικό” το ύφος και η μορφή της πεζογραφίας του Βουτυρά που μονοπώλησε το ενδιαφέρον της κριτικής κατά τα πρώτα έτη της δεκαετίας του ’20. Καίριας σημασίας στην παραπάνω ερμηνεία της “μουσικής” υπό το πρίσμα της αξίας της εκφραστικότητας και της γενικής αντίθεσής της στην “πλαστική” μορφή είναι η γόνιμη υποδοχή της ποίησης του Verlaine και η ταυτόχρονη απουσία της ποίησης της “καθαρής” μορφής που πριμοδότησε ο Mallarmé. Ταυτόχρονα, διαπιστώσαμε την πλήρη υποχώρηση του ηρωολατρικού ιδεώδους που χαρακτήρισε την πρώτη φάση του νεοελληνικού συμβολισμού γεγονός που μεταφράστηκε στη σύλληψη της Παρακμής όχι μόνο ως ανανεωτικού αισθητικού προγράμματος αλλά και ως πραγματικότητας.

Στο δεύτερο μέρος του κεφαλαίου εξετάστηκαν διαφορετικές πτυχές του αιτήματος ανανέωσης της πεζογραφίας κατά τη δεύτερη μεσοπολεμική δεκαετία υπό το πρίσμα των νεοελληνικών προσπαθειών υπέρβασης του συμβολισμού μέσω της δεξίωσης διαφόρων ευρωπαϊκών μυθιστορηματικών προτύπων. Από τα μέσα της δεκαετίας του ’20 η μπερξονική ορολογία, που είχε ήδη εμφανιστεί δειλά στις αρχές της προηγούμενης δεκαετίας, διαπλέκεται με την ελληνική υποδοχή της διαμάχης περί “καθαρής ποίησης” που σηματοδότησε την αναβίωση του συμβολισμού στον γαλλικό χώρο. Σε αυτό το πλαίσιο η αναζήτηση της παρουσίας και της επιρροής της μπερξονικής θεωρίας στον κριτικό και αισθητικό λόγο του κύκλου των *Μακεδονικών Ημερών* και η απόπειρα σύνδεσής της με το αίτημα ανανέωσης του μυθιστορήματος στις αρχές της δεκαετίας του ’30 μας οδήγησε στο Παρίσι των τελευταίων ετών της δεκαετίας του ’20. Ως εκ τούτου μέσω της διαμεσολάβησης της ιμπρεσιονιστικής, ανιστορικής κριτικής μεθόδου του Jaloux κατά την ελληνική πρόσληψη του μοντερνιστικού μυθιστορήματος, κυρίως του παραδείγματος της Woolf, από τον κύκλο των *Μακεδονικών Ημερών* παρακολουθήσαμε τους τελευταίους απόηχους της συμβολιστικής θεωρίας για την ποίηση, όπως τη συνέλαβε ο Henri Bremond. Στην αδιαφορία του τελευταίου για ζητήματα τεχνικής σε συνδυασμό με την μπερξονική αντίληψη της “άμορφης” μουσικής και την υιοθέτηση του

κατά Jaloux “μοντέρνου ρομαντισμού” έγκεινται σε μεγάλο βαθμό οι νεοελληνικές ερμηνείες των αφηγηματικών τεχνικών του μοντερνισμού κυρίως του κατά Dujardin και φυσικά κατά Joyce “εσωτερικού μονολόγου”, αλλά και της μουσικής ορολογίας τόσο στα πρωτότυπα λογοτεχνικά έργα της περιόδου όσο και στον κριτικό και αισθητικό λόγο. Η υποδοχή της μπερζονικής θεωρίας από τον κύκλο των *Μακεδονικών Ημερών* και η σύνδεσή της με το πρότυπο του “ποιητικού” μυθιστορήματος, που πριμοδότησε ο Jaloux, δεν παύει, πάντως, να είναι ενδεικτική των αισθητικών αιτημάτων που εμφανίζονται επιτακτικά στις αρχές της δεκαετίας του ’30. Το αίτημα για την ενσωμάτωση του “ποιητικού” ή “μουσικού” στοιχείου στην πεζογραφία εκβάλλει όμως σε μια μάλλον επιφανειακή φορμαλιστική σύλληψη, αφού η “ποιητική” πεζογραφία ορίζεται γενικώς και αορίστως ως εκείνη που εγκαταλείπει τα βασικά ποιητολογικά γνωρίσματα του είδους, δηλαδή την πλοκή, τη γραμμική αφήγηση και τους χαρακτήρες. Σε αυτό το πλαίσιο απουσιάζει εντελώς η σύλληψη της μουσικής διακαλλιτεχνικής τάσης πρωτίστως ως πειραματισμού με τα όρια της γλώσσας και του νοήματος που εντοπίζεται στους πεζογράφους του αγγλοσαξονικού μοντερνισμού. Έτσι ό,τι εξακολουθεί να αξιώνει μέσω του δικού της “μουσικού αιτήματος” η ομάδα των μοντερνιστών της Θεσσαλονίκης είναι η “εσωτερική έκφραση” του ατομικού υποκειμένου προσυπογράφοντας ουσιαστικά την συμβολιστική αξία της εκφραστικότητας.

Η ιδέα του “νέου” ή “μοντέρνου ρομαντισμού” αναδεικνύει όμως μόνο μια όψη της περιοχής εκείνης της νεοελληνικής κριτικής, όπου κυριαρχεί το “αίτημα της εσωτερικότητας” που επιτάσσει η ανάγκη αποδέσμευσης από τις συμβάσεις του ηθογραφικού παρελθόντος και της μονοδιάστατης αντίληψης της πραγματικότητας. Η υποδοχή της ποιητικής θεωρίας του Valéry και του μυθιστορηματικού προτύπου που συγκροτεί το *Les Faux-Monnayeurs* του Gide συνθέτει τον δεύτερο πόλο του “μουσικού αιτήματος” σε σχέση με την πεζογραφία. Η ιδέα του “καθαρού” έργου που οι δύο Γάλλοι διανοούμενοι ταύτισαν με την αφαιρετική σύλληψη της μουσικής ως “καθαρές” μορφής στο πρότυπο του Bach, διαπιστώσαμε πως δεν υιοθετήθηκε από τον Θεοτοκά, ο οποίος προώθησε μια εντελώς διαφορετικού τύπου σύλληψη του “νέου” ή “μοντέρνου κλασικισμού”, από την οποία απουσιάζει οποιαδήποτε ουσιαστική φορμαλιστική μέριμνα. Από την άλλη μεριά, τα “πολυφωνικά” μυθιστορήματα των Gide και Huxley προσέφερε στους Θεοτοκά και Τερζάκη ένα πρότυπο αποδέσμευσης από τη μονοδιάστατη αντίληψη της πραγματικότητας που, κατά την κρίση τους, χαρακτήριζε την ελληνική ηθογραφία, ωστόσο από τους δύο Έλληνες διανοούμενους δεν υιοθετείται η ανάγκη ανανέωσης της μορφής του είδους, που βρίσκεται πίσω από τα αυτοαναφορικά μυθιστορήματα των δύο Ευρωπαίων συγγραφέων και την καταφυγή στην διακαλλιτεχνική

αναλογία με τη μουσική. Η ιδέα της επιστροφής σε ένα “νέο κλασικισμό” εκβάλλει έτσι στη γενικότερη προσκόλληση των Ελλήνων πεζογράφων στις παραδοσιακές ρεαλιστικές αφηγηματικές μορφές και στη ρητή άρνησή τους να αναγνωρίσουν για το ελληνικό παράδειγμα την ύπαρξη μιας πολιτισμικής κρίσης ανάλογης με εκείνη που γέννησε το ευρωπαϊκό διακαλλιτεχνικό μοντερνιστικό μυθιστόρημα.

Στο ίδιο πλαίσιο εξετάστηκε η κριτική υποδοχή του μυθιστορήματος του Κοσμά Πολίτη *Eroica*. Ο τρίτος πόλος του αιτήματος ανανέωσης της πεζογραφίας κατά τη δεύτερη μεσοπολεμική δεκαετία συγκροτείται από την υπό προϋποθέσεις αποδοχή της «λυρικής πεζογραφίας», βάσει της κυριαρχίας της μεταφορικής σημασίας του “μουσικού” στοιχείου στον κριτικό λόγο του Καραντώνη για το μυθιστόρημα του Πολίτη. Η *Eroica* αποτελεί για τη δεσπόζουσα αθηναϊκή κριτική το ιδανικό πεζογράφημα μεταξύ “φαντασίας” και “πραγματικότητας”, αφού ξεφεύγει από τη μονοδιάστατη αποτύπωση της πραγματικότητας χωρίς ωστόσο να “εκτρέπεται” σε γλωσσικούς και μορφολογικούς πειραματισμούς που διαταράσσουν την αφηγηματική τάξη. Ταυτόχρονα μέσω της σύνδεσης της *Eroica* από τον Σπανδωνίδη με προγραμματικά διακαλλιτεχνικά μυθιστορήματα όπως το *Waves* και το *Point Counter Point* καθίσταται εμφανής ο διαφορετικός τρόπος, με τον οποίο η ελληνική κριτική του μεσοπολέμου ερμηνεύει την λειτουργία της μουσικής ως μορφολογικού προτύπου σε σχέση με το ευρωπαϊκό παράδειγμα.

Με την υποδοχή του υπερρεαλισμού αποκρυσταλλώνονται και αποκαλύπτονται πλήρως οι αντιστάσεις και τα όρια του νεοελληνικού “μουσικού αιτήματος”, καθώς η ελληνική διάνοηση έρχεται αντιμέτωπη με τις αξιώσεις των καλλιτεχνικών πρωτοποριών, μεταξύ των οποίων κεντρική θέση κατέχει η κατάλυση και η “επανεφεύρεση” του νοήματος, η κυριαρχία της μορφής εις βάρος του περιεχομένου και του απρόσωπου στοιχείου εις βάρος του “εσωτερικού κόσμου”, του ατομικού υποκειμένου και της συναισθηματικής έκφρασης. Με τη στάση της ελληνικής κριτικής απέναντι στον υπερρεαλισμό αλλά και στον φουτουρισμό, θα μπορούσαμε επομένως να ισχυριστούμε πως ολοκληρώνεται η διαδικασία της «ανάσχεσης του μοντερνισμού», η οποία είχε ξεκινήσει την τελευταία δεκαετία του 19^{ου} αι. Στον πυρήνα της θέσης αυτής τίθεται η ήδη γνωστή διαπίστωση πως «ο επιστημονικός θετικισμός δεν είχε κυριαρχήσει στην Ελλάδα, όπως είχε συμβεί στη Γαλλία, για να καθίσταται απαραίτητη η εκ βάθρων κριτική του» (Χρυσανθόπουλος, 2012, 145). Καθώς δεν υπήρχαν οι συνθήκες αντίστασης στον θετικισμό, η κριτική του μεσοπολέμου δεν διέθετε το θεωρητικό πλαίσιο, για να αντιληφθεί τη σημασία της συνειρμικής γραφής ή των «απελευθερωμένων λέξεων». Ακολούθως, η ανιστορική οπτική, δηλαδή η απόρριψη του ιστορικά προσδιορισμένου χαρακτήρα της αισθητικής, εμπόδισε την ελληνική κριτική (εκτός ελάχιστων εξαιρέσεων) να ανα-

γνωρίσει στις λογοτεχνικές μορφές των πρωτοποριών τη διάθεση των τελευταίων όχι απλώς να καταλύσουν το νόημα αλλά να επανεφεύρουν –ακριβώς μέσω της κατάλυσης– τη λογοτεχνική μορφή και γλώσσα. Ως εκ τούτου στο νεοελληνικό αισθητικό και κριτικό λόγο εξακολούθησε μέχρι τα τέλη της δεκαετίας του '30 να κυριαρχεί η γενική και ασαφής κατηγορία του “εσωτερικού κόσμου” και η συμβολιστική αξία της εκφραστικότητας που επενδύθηκαν με μουσικές μεταφορές ήδη κατά την προηγούμενη δεκαετία. Ακολούθως, για την πλειοψηφία της ελληνικής κριτικής, που διατηρούσε ισχυρές αντιστάσεις απέναντι στην κυριαρχία του ανορθολογισμού, η “μουσική” αφήγηση (θα πρέπει να) είναι αυτή που θα εκφράζει το συναίσθημα και τον εσωτερικό κόσμο και όχι αυτή που θα χρησιμοποιεί την αναλογία με το μουσικό μοντέλο προκειμένου να δημιουργήσει νέες ριζοσπαστικές αφηγηματικές μορφές, που θα πηγάζουν από τη διάθεση του πειραματισμού με τα όρια της γλώσσας, του νοήματος και της ίδιας της λογοτεχνίας.

Με αφετηρία τη θέση πως η ενδοκειμενική ή παρακειμενική θεματοποίηση των μουσικών όρων είναι κάποτε δηλωτική της βούλησης διακαλλιτεχνικών αφηγηματικών πειραματισμών, εξετάστηκαν ορισμένες ενδεικτικές λογοτεχνικές πραγματώσεις του νεοελληνικού “μουσικού αιτήματος”, όπως εκδηλώθηκε στον κριτικό και αισθητικό λόγο και επιχειρήθηκε η ανάδειξη των νεοελληνικών προσπαθειών διακαλλιτεχνικού πειραματισμού με την αφηγηματική μορφή, μέσω της προσέγγισης των αφηγηματικών τρόπων, στους οποίους κατέφυγαν οι Έλληνες πεζογράφοι προκειμένου να επιτύχουν την αποδέσμευση της αφήγησης από την αντικειμενικότητα, την αναπαράσταση και τη γραμμική εξέλιξη της πλοκής. Η αναζήτηση εναλλακτικών αφηγηματικών μοντέλων στο όνομα του “μουσικού αιτήματος” επιβεβαίωσε κατ’ αρχάς τον διαρκή διάλογο της νεοελληνικής πεζογραφίας με τις ποιητικές μορφές. Δηλαδή, στο πλαίσιο της προσπάθειας δημιουργίας μια νέας λογοτεχνικής έκφρασης οι νεοελληνικές απόπειρες αφηγηματικής “μουσικοποίησης” συγκροτούν ταυτόχρονα τρόπους εισαγωγής του ποιητικού στοιχείου στην πεζογραφία. Πρωτίστως όμως μέσα από την ερμηνευτική προσέγγιση επιλεγμένων, ενδεικτικών παραδειγμάτων-προσπαθειών αφηγηματικής “μουσικοποίησης”, κατ’ αναλογία με το «μουσικό αίτημα», επιχειρήθηκε η υπογράμμιση της γόνιμης υποδοχής αλλά και των αντιστάσεων της ελληνικής διανόησης απέναντι στους μορφολογικούς πειραματισμούς και τα αισθητικά αιτήματα που οδήγησαν σε αυτούς.

Εξετάζοντας το διήγημα του Επισκοπόπουλου «Ut dièse mineur» ως την πρώτη ισχυρή απάντηση στο “μουσικό αίτημα” της νεοελληνικής λογοτεχνίας, διαπιστώθη-

κε πως η εισαγωγή του ποιητικού στοιχείου στην αφήγηση επιτυγχάνεται μέσω του συγκερασμού των ποιητολογικών γνωρισμάτων του πεζού ποιήματος και του “ύφους της Παρακμής” οδηγώντας στην υποχώρηση της νοηματικής συνοχής και την αποσπασματικότητα της αφήγησης μέσω της σχεδόν συνειρμικής σύνταξης. Η συνειδητή εγκατάλειψη του “απλού ύφους” από τον Επισκοπόπουλο και η απόπειρα απόδοσης μέσω της γραφής της “νευρικής εντύπωσης”, που αποκομίζει ο ακροατής της σονάτας του Beethoven, εγγράφονται στην επιρροή του Poe και του Baudelaire. Ταυτόχρονα η λειτουργία που επιτελεί η θεματοποίηση της μουσικής στο διήγημα ως επικίνδυνης τέχνης αναδεικνύει την υιοθέτηση των μοτίβων που χαρακτηρίζουν τη λογοτεχνία της παρακμής και ειδικότερα τον λογοτεχνικό βαγκνερισμό, όπως η επήρεια των ναρκωτικών ουσιών, η εικόνα της γυναίκας ως *femme fatale*, και η σύνδεση του ερωτικού πάθους με τον θάνατο και το έγκλημα.

Το *Άσμα Ασμάτων* φέροντας τον χαρακτηριστικό υπότιτλο «λυρικό μυθιστόρημα», αποτέλεσε το δεύτερο παράδειγμα αφηγηματικής “μουσικοποίησης” και παράλληλα ένα τεκμήριο της μετατόπισης του πεζογράφου Επισκοπόπουλου από το πρότυπο του Poe και το μπωντλερικό πεζό ποίημα σε εκείνο του D’Annunzio και ακολούθως από το διήγημα σε μεγαλύτερες αφηγηματικές φόρμες. Η παρακειμενική θεματοποίηση της μουσικής στον Πρόλογο που συνόδευσε τον εκτενή λυρικό μονόλογο του Επισκοπόπουλου, αποτέλεσε μια γόνιμη αφτηρία για την ερμηνευτική προσέγγισή του υπό το πρίσμα του παρακμιακού βαγκνερισμού. Πράγματι, η πολύπλευρη θεματική του έρωτα που διέπει τις όπερες *Tristan und Isolde* και *Tannhäuser* συνυφάινεται με το βιβλικό πρότυπο του τίτλου παρακολουθώντας ταυτόχρονα και το ντανουντσιακό πρότυπο της “ποιητικής πεζογραφίας”. Έτσι, η άμεση αναφορά στις δύο βαγκνερικές όπερες, που μονοπώλησαν το ενδιαφέρον των συγγραφέων του ευρωπαϊκού λογοτεχνικού βαγκνερισμού, και η απόπειρα της αφηγηματικής απόδοσης της «έκστασης και του παραληρήματος» της βαγκνερικής μουσικής επέτρεψε την κατατάξη του λυρικού μονόλογου του Επισκοπόπουλου στην παράδοση της “μουσικοποιημένης” παρακμιακής πεζογραφίας.

Στην αισθητική συνάφεια με το ηρωολατρικό ιδεώδες που διέπει την πεζογραφία του D’Annunzio και την ιδιότυπη ελληνική ερμηνεία της νιτσεικής θεωρίας εντοπίστηκε το “μουσικοποιητικό” αφηγηματικό μοντέλο στο πρώιμο μυθιστόρημα *Σπασμένες Ψυχές* του Καζαντζάκη. Το ηρωολατρικό ντανουντσιακό μοντέλο σε συνάρτηση με την ερμηνεία της νιτσεικής φιλοσοφίας που υιοθέτησε ο Καζαντζάκης από τη γαλλική κριτική καθόρισαν τη λειτουργία που επιτελεί η μουσική στο μυθιστόρημα ως δομικό στοιχείο και ταυτόχρονα ως μέσο ανάδειξης της αντιπαράθεσης του συγγραφέα με το ζήτημα της πολιτισμικής Παρακμής. Γενικώς, διαπιστώνουμε πως η καταφυγή της πεζογρα-

φίας του ελληνικού *fin de siècle* στην αναλογία με τη μουσική εξυπηρετεί αφενός την πραγμάτωση της αφήγησης εκείνης που στοχεύει στην ανανέωση της λογοτεχνικής έκφρασης και μορφής ενσωματώνοντας στοιχεία του “ύφους της Παρακμής” και αφετέρου την ανάδειξη των παρακμιακών μοτίβων με όχημα την πολύπλευρη θεώρηση της μουσικής ως της απόλυτης τέχνης, που προώθησε η συμβολιστική αισθητική και τα φιλοσοφικά ερείσματά της.

Το μυθιστόρημα του Κ. Χατζόπουλου *Φθινόπωρο* αποτέλεσε τον επόμενο σημαντικό σταθμό στην αφήγηση της ιστορίας της νεοελληνικής “μουσικοποιημένης” πεζογραφίας, που επιχειρήθηκε στις σελίδες της ανά χείρας μελέτης. Ο χαρακτηρισμός του ως του «πρώτου συμβολιστικού μυθιστορήματος» που πρώτος ο Τέλλος Άγρας απέδωσε στο *Φθινόπωρο* το 1935 αποσαφηνίστηκε σε συνάρτηση με το μοντέλο αφηγηματικής “μουσικοποίησης” που υιοθέτησε ο Χατζόπουλος στο μυθιστόρημα και που αποτελεί εν πολλοίς μεταφορά των συμβολιστικών αρχών της βερλαινικής ποίησης στην πεζογραφία. Οι δομικές αναλογίες του μυθιστορήματος με τη μουσική ανάγονται στην υιοθέτηση των τεχνικών που διέπουν τόσο τη βερλαινική ποίηση όσο και την ποίηση του ίδιου του Χατζόπουλου. Κυρίως η τεχνική της παραλλαγής και επανάληψης λεκτικών μονάδων, φράσεων ή ολόκληρων διαλόγων και περιστατικών που συνθέτουν σχεδόν αποκλειστικά την πλοκή συντελούν στη δημιουργία της «ενιαίας εντύπωσης» που ο Γάλλος ποιητής επεδίωξε ακολουθώντας, όπως πίστεψε, το παράδειγμα της μουσικής. Το μυθιστόρημα του Χατζόπουλου διασπώντας με τον τρόπο αυτό τη γραμμική αφήγηση, που βασίζεται στην αιτιώδη ακολουθία των γεγονότων, πραγματώνει τη μοντερνιστική αξίωση της υποχώρησης του περιεχομένου και του επαναπροσδιορισμού του νοήματος μέσω της μορφής. Επιπλέον, ιδωμένο υπό το πρίσμα της ελληνικής υποδοχής της Παρακμής και του συμβολισμού, το υποβλητικό αφηγηματικό ύφος που χαρακτηρίζει το *Φθινόπωρο* επιβεβαιώνει την αλλαγή “τόνου” που διαπιστώσαμε στο δεύτερο μέρος της παρούσας μελέτης, καθώς αυτό διαφοροποιείται εντελώς από το έντονο λυρικό ύφος που χαρακτήρισε το πρότυπο του ντανουντσιακού βαγκνερισμού που κυριάρχησε στα τέλη του 19^{ου} αι.

Στο πλαίσιο της στροφής της ελληνικής κριτικής προς το είδος του μυθιστορήματος και του αιτήματος “συγχρονισμού” του με το ευρωπαϊκό παράδειγμα κατά τη δεύτερη μεσοπολεμική δεκαετία εξετάστηκαν δύο πεζογραφήματα ως αντιπροσωπευτικά του αιτήματος της αποδέσμευσης της νεοελληνικής πεζογραφίας από την “τυραννία του μύθου” και της συνειδητής αυτοαναφορικής ενασχόλησης του πεζογράφου με τη μορφή του λογοτεχνικού κειμένου. Η διαφορετική ερμηνεία των αφηγηματικών τεχνικών του ευρωπαϊκού μοντερνισμού όμως, με τις οποίες συνδέθηκε η “μουσικοποίηση” της

πεζογραφίας, αποτυπώνονται ευδιάκριτα στα παραδείγματα των Ξεφλούδα και Δέλιου. Στον πυρήνα της παραπάνω θέσης τίθεται το γεγονός πως η καίρια παράμετρος της απουσίας λογικής οργάνωσης της αφήγησης, όπου εντοπίζεται και η αναλογία με τις μουσικές μορφές στο ευρωπαϊκό παράδειγμα, αποσιωπείται από τους Έλληνες συγγραφείς που επιχειρήσαν να εισαγάγουν στη νεοελληνική πεζογραφία τον “εσωτερικό μονόλογο”. Η *Εσωτερική συμφωνία* του Ξεφλούδα βασίστηκε μεν στη βούληση ανανέωσης της αφηγηματικής μορφής μέσω της καταφυγής στη δομική αναλογία με τη μουσική, που εδράζεται αφενός στην μπερζονική σύλληψη της μουσικής ως ρευστής και άμορφης τέχνης και αφετέρου στη συμβολιστικών καταβολών ερμηνεία της ως αναλόγου της πηγαίας έκφρασης του εσωτερικού κόσμου. Καθώς, όμως, αποσιωπείται η παράμετρος της απουσίας λογικής οργάνωσης, απουσιάζει από το “μυθιστόρημα” του Ξεφλούδα ο διακαλλιτεχνικός πειραματισμός που πηγάζει από τη θεώρηση της μουσικής ως ενός μορφολογικού προτύπου που συντελεί στον επανακαθορισμό του νοήματος και στην αναζήτηση μιας νέας, ριζοσπαστικής έκφρασης, που εγκαταλείπει την αναφορική και αναπαραστατική λειτουργία της γλώσσας. Ταυτόχρονα όμως το “μυθιστόρημα” του Ξεφλούδα καταφεύγοντας στα παραδείγματα του βαλερικού *Monsieur Teste* και τους *Les Faux-Monnayeurs* του Gide ενσωματώνει σημαντικά σημεία της γαλλικής “κρίσης του μυθιστορήματος” και της θεωρίας της “καθαρής ποίησης”.

Αντίστοιχα στο παράδειγμα του διηγήματος «Συμφωνία» του Δέλιου, όπου απαντά η βούληση της αποτύπωσης της ροής της συνείδησης, αν και φαινομενικά ακολουθείται το πρότυπο της Woolf, βρεθήκαμε ενώπιον μιας ακόμη διαφορετικής ερμηνείας της εν λόγω αφηγηματικής τεχνικής. Ωστόσο στην παρακειμενική θεματοποίηση του *Carnaval* του Schumann, που αποτέλεσε και το σημείο αφετηρίας της ερμηνευτικής προσέγγισης, και στη συναίρεσή του με τη θεωρία περί μνήμης του Proust και την μπερζονική φιλοσοφία ανιχνεύθηκε ένα παράδειγμα πραγμάτωσης του “μοντέρνου ρομαντισμού” στη νεοελληνική πεζογραφία. Υπό αυτό το πρίσμα οι μοντερνιστικές απόπειρες αφηγηματικής “μουσικοποίησης” που επιχειρήσαν οι δύο συγγραφείς της ομάδας των *Μακεδονικών Ημερών* αποτελούν απτά παραδείγματα της δημιουργικής υποδοχής στο ελληνικό λογοτεχνικό πεδίο της ροής της συνείδησης ή “εσωτερικού μονόλογου”, όπως καταχρηστικά καθιερώθηκε κατά τη δεύτερη μεσοπολεμική δεκαετία.

Ολοκληρώνοντας την περιδιάβαση στα νεοελληνικά παραδείγματα αφηγηματικής “μουσικοποίησης” επιχειρήσαμε την ερμηνεία του πεζογραφικού έργου του Σκαρίμπα υπό το πρίσμα της κυρίαρχης σε αυτό προβληματικής της γλώσσας. Η τελευταία αποτέλεσε μια γόνιμη αφετηρία για τη διερεύνηση ενός διαφορετικού και σπάνιου στη νεοελληνική πεζογραφία της περιόδου μοντέλου αφηγηματικής “μουσικοποίησης”, που

η θεωρία της διακαλλιτεχνικότητας ονομάζει «word music», και που παράλληλα αποκαλύπτει τη γόνιμη συνομιλία του Σκαρίμπα με τα καλλιτεχνικά κινήματα των πρωτοποριών. Υπό το πρίσμα της σατιρικής ενσωμάτωσης στην αφήγηση ηχοποιημένων λέξεων ο Σκαρίμπας αναδεικνύει την ουσία της “κρίσης της γλώσσας” που έγκειται στην ανάγκη της επανεφεύρεσης όχι μόνο της γλώσσας αλλά και της ίδιας της λογοτεχνίας, ώστε η τελευταία να αποτυπώνει το χάος της μοντέρνας εποχής.

Η εισαγωγή του “μουσικού” στοιχείου στην πεζογραφία συνδέθηκε ήδη από την εποχή του Novalis με τη συνειρμική αφήγηση, απόρροια της αμφισβήτησης της κυριαρχίας της λογικής, διαγράφοντας στη συνέχεια μια πορεία που οδηγεί από τα πεζά ποιήματα του Baudelaire, μέσω του «εσωτερικού μονολόγου» του Dujardin, στην ροή της συνείδησης των Joyce και Woolf. Οι διακαλλιτεχνικοί πειραματισμοί της πεζογραφίας αποτελούν συνεπώς λιγότερο ή περισσότερο εκφάνσεις της τάσης αποδέσμευσης της πεζογραφίας «από ρεαλιστικές έλλογες, αιτιοκρατικές προδιαγραφές, που οδηγεί ακολούθως «στη φθορά αιτιακών-λογικών σχέσεων» και ακυρώνει τη συνοχή με αποτέλεσμα η γραφή να αποβαίνει κάποτε «ένα ορατό στοιχείο διαταραχής και συνάμα ελευθερίας» (Μουλλάς, 1992.1). Το “μουσικό αίτημα” διαπερνά ολόκληρη την προς εξέταση περίοδο και δεν αποτελεί προνόμιο της γενιάς του ’30, καθώς είναι συνυφασμένο με τα ήδη στα τέλη του 19^{ου} αι. κυρίαρχα αιτήματα της αποδέσμευσης από τον “ρεαλισμό” της ηθογραφίας και του “συγχρονισμού” των ελληνικών γραμμάτων με τα ευρωπαϊκά πρότυπα. Σε αυτό το πλαίσιο η παρούσα μελέτη θέλησε να συμβάλει στις προσπάθειες ανάδειξης της συνεισφοράς των λογοτεχνών του ελληνικού *fin de siècle*, οι οποίοι όντας σε πολλές περιπτώσεις φορείς της γόνιμης υποδοχής των ευρωπαϊκών πνευματικών τάσεων υπήρξαν κάτι περισσότερο από “ωραιολόγοι”. Η υποδοχή και ευρεία διάδοση του μοντέρνου πεζού ποιήματος κατά τον 19^ο αιώνα συνέβαλαν αποφασιστικά, κατά την κρίση μας, στο γεγονός ότι το νεοελληνικό “μουσικό αίτημα” την εποχή αυτή οδηγεί κάποτε σε ιδιαίτερα τολμηρούς μορφολογικούς πειραματισμούς στην πεζογραφία. Ωστόσο τα όρια του νεοελληνικού “μουσικού αιτήματος” όσον αφορά το αίτημα ανανέωσης της πεζογραφίας διαφαίνονται, όταν στο επίκεντρο τίθεται το μυθιστόρημα στις αρχές της δεκαετίας του ’30 και η ελληνική διανόηση έρχεται αντιμέτωπη με τα ποικίλα μυθιστορηματικά πρότυπα του ευρωπαϊκού μοντερνισμού (Joyce, Woolf, Gide, Huxley). Εξετάζοντας το “μουσικό αίτημα” της νεοελληνικής λογοτεχνίας σε αυτό το περιβάλλον διαπιστώσαμε τη γενικότερη κυριαρχία της ερμηνείας της μουσικής ως “γλώσσας του συναισθήματος”, ως συνωνύμου της εσωτερικής έκφρασης, του ρευστού και άμορφου και όχι ως μιας αυτοαναφορικής, αυτόνομης, μη αναπαραστατικής “γλώσσας” που ανα-

γόμενη σε μορφολογικό πρότυπο για την πεζογραφία θα αναδείκνυε την τάση της αναδιάρθρωσης της γλώσσας και της παραβίασης του νοήματος. Ο περιορισμός αυτός στις ερμηνείες της “μουσικής” και του “μουσικού”, που χαρακτηρίζει ειδικά τη νεοελληνική κριτική του μεσοπολέμου, εγγράφεται στις αντιστάσεις της νεοελληνικής διανόησης απέναντι στην αξίωση της ριζικής αποδέσμευσης της πεζογραφίας από τους περιορισμούς των ορθολογιστικών ερμηνειών του κόσμου και εκβάλλει στην προώθηση του αιτήματος της καλλιέργειας της λυρικής έκφρασης ή της γενικότερης αποδέσμευσης από την “τυραννία” του μύθου, αλλά όχι της διατάραξης της νοηματικής αλληλουχίας της αφήγησης. Υπό αυτήν την έννοια μπορούμε να σημειώσουμε πως σε γενικές γραμμές παραγνωρίζεται, υποβαθμίζεται ή απορρίπτεται ρητά από τους βασικούς φορείς του νεοελληνικού “μουσικού αιτήματος” το κυριότερο χαρακτηριστικό που ο Μουλλάς αποδίδει στη «νεότερη πεζογραφία» και το οποίο έγκειται «στη βασική αντίθεση έλλογο/άλογο στοιχείο», δηλαδή σε «ό,τι προσλαμβάνουμε ως κατάργηση των (αιτιο)λογικών σχέσεων». (Μουλλάς, 1992.1, 230) Η υπό προϋποθέσεις αποδοχή των διακαλλιτεχνικών πειραματισμών, που γίνεται ιδιαίτερα εμφανής κατά τη δεκαετία του '30 με την υποδοχή της πεζογραφίας του αγγλοσαξονικού μοντερνισμού και του αισθητικού προγράμματος του υπερρεαλισμού, φέρνει στην επιφάνεια ό,τι θα μπορούσε να αποκαλέσει κανείς “αντιφορμαλιστική” κατεύθυνση της ελληνικής κριτικής. Αυτή η κατεύθυνση σχετίζεται με τη γενικότερη έλλειψη θεωρητικής τεκμηρίωσης τόσο των αντιορθολογιστικών πνευματικών αναζητήσεων της ευρωπαϊκής διανόησης κατά την περίοδο που εξετάσαμε, όσο και των αισθητικών προϊόντων τους. Η έλλειψη αυτή απηχείται στη δυσκολία ή την άρνηση αναγνώρισης των ιδιαίτερων χαρακτηριστικών και της γόνιμης λειτουργίας των αφηγηματικών τεχνικών που στο όνομα της μη αναπαραστατικής “τέχνης των ήχων” συνειδητά στοχεύουν στην πρόκληση ή και την ανατροπή των γλωσσικών λειτουργιών της αναπαραστάσης και της αναφορικότητας κατά τη συγκρότηση νέων αφηγηματικών μορφών.

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΚΕΣ ΑΝΑΦΟΡΕΣ

Αναφορές σε ελληνικά λογοτεχνικά έργα

- Αλκιβιάδης Γιαννόπουλος**, *Ο Πίθος των Δαναΐδων*, Αθήνα, Μαυρίδης, 1950.
- Αλκιβιάδης Γιαννόπουλος**, *Η τυφλόμυγα*, Αθήνα, Δίφρος, 1962.
- Φώτος Γιοφύλλης**, «Τα Χαυτεία» και «Σ.Α.Π», *Αρμονία*, 9 (29.4.1,1916), 5.
- Γιώργος Δέλιος**, *Οι άνθρωποι που νοσταλγούν* (μυθιστόρημα), Μακεδονικές Ημέρες, Θεσσαλονίκη, 1934.
- Γιώργος Δέλιος**, *Μουσική Δωματίου*, Κοχίας, Θεσσαλονίκη, 1947.
- Γιώργος Δέλιος**, *Η συνάντηση και άλλες ιστορίες του καιρού μας*, Θεσσαλονίκη, Νέα Πορεία, 1976.
- Άγγελος Δόξας**, *Γκαρσόν. . . ένα ούισκυ* (Διηγήματα κοσμοπολιτικά), Αθήνα, Αργώ, 1932.
- Νικόλαος Επισκοπόπουλος**, «Ut dièse mineur», στο *Διηγήματα*, Β. Αθανασόπουλος (επιμ.), Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2002 [1893], 245-251.
- Νικόλαος Επισκοπόπουλος**, «Ο θρήνος του δειλινού», στο *Διηγήματα*, Β. Αθανασόπουλος (επιμ.), Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2002 [1898], 217-224.
- Νικόλαος Επισκοπόπουλος**, «Άσμα Ασμάτων», στο *Διηγήματα*, Β. Αθανασόπουλος (επιμ.), Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2002 [1900], 265-310.
- Νικόλαος Επισκοπόπουλος**, «Βενετία η τρελλή», στο *Διηγήματα*, Β. Αθανασόπουλος (επιμ.), Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2002 [1902], 524-529.

- Γιώργος Θεοδοκάς**, *Αργώ*, τ. Α' και τ. Β', Αθήνα, Εστία, 2006 [1933 και 1936].
- Νίκος Καζαντζάκης**, *Όφρις και Κρίνο*, Αθήνα, εκδ. Ελ. Καζαντζάκη, Αθήνα, εκδ. Ελ. Καζαντζάκη, 1974 [1905].
- Νίκος Καζαντζάκης** (Πέτρος Ψηλορείτης), *Σπασμένες Ψυχές*, Π. Σταύρου (επιμ.), Αθήνα, εκδ. Ελ. Καζαντζάκη, 2007 [1909].
- Στέλιος Ξεφλούδας**, *Τα Τετράδια του Παύλου Φωτεινού*, Θεσσαλονίκη, Ανατολή, 1930.
- Στέλιος Ξεφλούδας**, *Εσωτερική Συμφωνία*, Θεσσαλονίκη, Οδυσ. Θεοδωρίδου, 1932.
- Κοσμάς Πολίτης**, *Eroica*, P. Mackridge (επιμ.), Αθήνα, Ερμής, 1982 [1938].
- Πλάτων Ροδοκανάκης**, *Το βυσσινί τριαντάφυλλο*, Αθήνα, Νεφέλη, 1988 [1912].
- Γιώργος Σεφέρης**, *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη*, Αθήνα, Ερμής, 1998 [1926-28].
- Γιάννης Σκαρίμπας**, «Ένα στυλ Πομποδούρ!», *Φιλολογική Πρωτοχρονιά*, έτ. Ζ', Αθήνα, Μαυρίδης, 1950, 82-89.
- Γιάννης Σκαρίμπας**, *Μαριάμπας*, Κ. Κωστίου (επιμ.), Αθήνα, Νεφέλη, 1992 [1935].
- Γιάννης Σκαρίμπας**, *Το Σόλο του Φίγκαρω*, Κ. Κωστίου (επιμ.), Αθήνα, Νεφέλη, 1992 [1938]
- Γιάννης Σκαρίμπας**, *Το Βατερλώ δύο γελοίων*, Κ. Κωστίου (επιμ.), Αθήνα, Νεφέλη, 1994 [1959].
- Γιάννης Σκαρίμπας**, *Τυφλοβδομάδα στη Χαλκίδα*, Κ. Κωστίου (επιμ.), Αθήνα, Νεφέλη, 1996.
- Κωνσταντίνος Χατζόπουλος**, *Φθινόπωρο*, Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1990 [1917].
- Κωνσταντίνος Χατζόπουλος**, *Υπεράνθρωπος*, Αθήνα, Φέξη, 1945 [1915].
- Κωνσταντίνος Χατζόπουλος**, *Τα Διηγήματα*, Ε. Σταυροπούλου (επιμ.), Αθήνα, Συνέχεια, 1989.
- Κωνσταντίνος Χατζόπουλος**, «Ήταν βράδυ», στο *Τα ποιήματα*, Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1992, 260-261.
- Κωνσταντίνος Χατζόπουλος**, «Ο χορός των ίσκιων», στο *Τα ποιήματα*, Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1992, 272-273.
- Κωνσταντίνος Χατζόπουλος**, «Ο θρύλος της ομίχλης», στο *Τα ποιήματα*, Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1992, 274-275.

Βιβλιογραφικές αναφορές

- Αγάθος, 2011:** Θανάσης Αγάθος, «Σπασμένες Ψυχές: Το ‘μαύρο πρόβατο’ της καζαντζακικής πεζογραφίας» στο *Νίκος Καζαντζάκης: Παραμορφώσεις, παραλείψεις, μυθοποιήσεις*, Ε. Σταυροπούλου κ.ά. (επιμ.), Αθήνα, Γκοβόστης, 2011, 15-31.
- Αγγελάτος 1997:** Δημήτρης Αγγελάτος, «Η πεζότης του 1860 και ο Άγγελος Βλάχος», *Μικροφιλολογικά*, 1 (Άνοιξη 1997), 10-12.
- Αγγελάτος, 1999:** Δημήτρης Αγγελάτος, «Ο Σεφέρης και το μυθιστορηματικό είδος: προς μια ιστορική ποιητική του ημερολογίου» στο *Γιώργος Σεφέρης. Φιλολογικές και ερμηνευτικές προσεγγίσεις. Δοκίμια εις μνήμην Γ. Π. Σαββίδη*, Μ. Πιερής (επιμ.), Αθήνα, Πατάκης, 1999, 149-164.
- Αγγελάτος, 2000:** Δημήτρης Αγγελάτος, «*Ηχος λεπτός ... [...] γλυκύτατο[ς], ανεκδιήγητο[ς]*». *Η «τύχη» του σολωμικού έργου και η εξακολουθητική αμηχανία της κριτικής (1859-1929)*, Αθήνα, Πατάκης, 2000.
- Αγγελάτος, 2002:** Δημήτρης Αγγελάτος, *‘Πραγματικότητα και Ίδανικόν’. Ο Άγγελος Βλάχος και ο κανόνας της αληθοφάνειας (1857-1901)*, Αθήνα, Μεταίχμιο, 2002.
- Αγγελάτος, 2005:** Δημήτρης Αγγελάτος, «Σύγκριση και διακαλλιτεχνικές προσεγγίσεις στη συγκριτική φιλολογία», στο *Η συγκριτική γραμματολογία στην Ελλάδα. Σύγχρονες τάσεις*, Ε. Κουτριάνου (επιμ.), Αθήνα, Μεσόγειος, 2005, 223-235.
- Αγγελάτος, 2005.1:** Δημήτρης Αγγελάτος, «Πλησίασι[ς] του φυσικού και ‘αριθμητική συμμετρία’: ένα θεωρητικό πλαίσιο για την τέχνη και τη λογοτεχνία στο πρώτο ήμισυ του 19ου αιώνα», στο *Ο ελληνισμός στον 19ο αιώνα: ιδεολογικές και αισθητικές αναζητήσεις*, Π. Βουτουρής (επιμ.), Αθήνα, Καστανιώτης, 2005, 160-206.
- Άγρας, 1921:** Τέλλος Άγρας, «Paul Verlain. Poèmes Saturniens», *Μούσα*, 12 (7.1921), 200.
- Άγρας, 1922:** Τέλλος Άγρας, «Σημείωμα», *Μούσα*, 22 (5.1922), 155-156.
- Άγρας 1924:** Τέλλος Άγρας, «Ο Μορέας και ο συμβολισμός», *Νέα Γράμματα* 1 (Αθ. Γ. Κυριαζή), (1.1924), 23-26.
- Άγρας, 1924.1:** Τέλλος Άγρας, «Νέα Βιβλία. Οι Αλανιάρηδες», *Νέα Γράμματα* 7 (Αθ. Γ. Κυριαζή), (7.1924), 183-186.
- Άγρας, 1924.2:** Τέλλος Άγρας, «Λογική και μυστικοπάθεια», *Νέα Γράμματα*, 6 (Αθ. Γ. Κυριαζή), (6.1924), 153-161.

- Άγρας, 1935:** Τέλλος Άγρας, «Μια ματιά στη λογοτεχνική Θεσσαλονίκη – Πρόσωπα και κείμενα», *Ελληνικά Φύλλα*, 5 (5.7.1935), 143-151.
- Άγρας, 1980 [1922]:** Τέλλος Άγρας, «Ο ποιητής Κ.Π. Καβάφης», στο *Τέλλος Άγρας. Κριτικά*, τ. Α', Κ. Στεργιόπουλος (επιμ.), Αθήνα, Ερμής, 1980, 31-81.
- Άγρας, 1980 [1924]:** Τέλλος Άγρας, «Στο περιθώριο του Καβάφη. Η θρησκευτική μυστικοπάθεια», στο *Τέλλος Άγρας. Κριτικά*, τ. Α', Κ. Στεργιόπουλος (επιμ.), Αθήνα, Ερμής, 1980, 82-86.
- Άγρας, 1980 [1932]:** Τέλλος Άγρας, «Καλοί κι' αγαπητοί . . .», στο *Τέλλος Άγρας. Κριτικά*, τ. Α', Κ. Στεργιόπουλος (επιμ.), Αθήνα, Ερμής, 1980, 95-103.
- Άγρας, 1984 [1935]:** Τέλλος Άγρας, «Η συμβολιστική πεζογραφία και το *Φθινόπωρο* του Κ. Χατζόπουλου», στο *Τέλλος Άγρας. Κριτικά*, τ. Γ', Κ. Στεργιόπουλος (επιμ.), Αθήνα, Ερμής, 1984, 220-257.
- Άγρας, 1994 [1933]:** Τέλλος Άγρας, «Γιάννη Σκαρίμπα, Το θείο Τραγί», στο *Για τον Σκαρίμπα*, Κ. Κωστίου (επιμ.), Λευκωσία, Εκδόσεις Αιγαίον, 1994, 60-65.
- Αθανασόπουλος, 2002:** Βαγγέλης Αθανασόπουλος, «Εισαγωγή», στο Νικόλαος Επισκοπόπουλος. *Διηγήματα*, Β. Αθανασόπουλος (επιμ.), Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2002, 9-143.
- Αθανασόπουλος, 2007:** Βαγγέλης Αθανασόπουλος, «Εισαγωγή: Οι *Σπασμένες Ψυχές* του Νίκου Καζαντζάκη. Η αισθητική μαθητεία μιας ιδεολογικής αφήγησης», στο Ν. Καζαντζάκη, *Σπασμένες ψυχές*, Π. Σταύρου (επιμ.), Αθήνα, εκδ. Ελ. Καζαντζάκη, 2007, 23-36.
- Αλήτης, 1917:** Πέτρος Αλήτης, «Δημοσθένης Βουτυράς», *Γράμματα*, 38 (8.1917), 388-407.
- Αμπατζοπούλου, 1976:** Φραγκίσκη Αμπατζοπούλου, «Επεισόδια μιας περιπέτειας», *Ηριδανός* 4, (2/3.1976), 34-50.
- Ανδριόπουλος, 1997:** Δημήτρης Ανδριόπουλος, «Αισθητικές απόψεις του Κ. Τσάτσου», *Νέα Εστία*, 1691 (1997), 61-68.
- Ανδρούτσος, 1917:** Χρήστος Ανδρούτσος, *Henri Bergson*, Αθήνα, χ.ε., 1917.
- Αωνύμου, «Ο εσωτερικός μονόλογος», *Το Τρίτο Μάτι*, 1 (10.1935), 25.**
- Αργυρίου, 1962:** Αλέξανδρος Αργυρίου, «Η λογοτεχνική ζωή της Θεσσαλονίκης τα τελευταία τριάντα χρόνια. Σχέδιο Εισαγωγής», *Επιθεώρηση Τέχνης*, 94-95 (10/11.1962), 390-415

- Αργυρίου, 1979:** Αλέξανδρος Αργυρίου, *Η ελληνική ποίηση. Νεωτετικοί ποιητές του Μεσοπολέμου*, Αθήνα, Σοκόλης, 1979.
- Αργυρίου, 1981:** Αλέξανδρος Αργυρίου, «Τάσεις της κριτικής σκέψης του μεσοπολέμου» στο *Η Κριτική στη νεότερη Ελλάδα*, Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών Νεοελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, Ίδρυμα Σχολής Μωραΐτη, 1981, 201-246.
- Ασώπιος, 1863:** Ειρηναίος Ασώπιος, «Περί των συγχρόνων της Γερμανίας ποιητών. Α' Ερρίκος Έϊνος (Heinrich Heine)», *Χρυσάλλης*, 5 (1.3.1863).
- Βαγενάς, 1979:** Νάσος Βαγενάς, *Ο ποιητής και ο χορευτής. Μια εξέταση της ποιητικής και της ποίησης του Σεφέρη*, Αθήνα, Κέδρος, 1979.
- Βαγενάς, 1984:** Νάσος Βαγενάς, «Σημειώσεις για μια προϊστορία του ελληνικού υπερρεαλισμού», *Η Λέξη*, 37 (9.1984), 619.
- Βαγενάς, 1996:** Νάσος Βαγενάς, (επιμ.) *Η ελευθέρωση των μορφών. Η ελληνική ποίηση από τον έμμετρο στον ελεύθερο στίχο (1880-1940)*, Ηράκλειο, ΠΕΚ, 1996.
- Βαλέτας, 1936:** Γιώργος Βαλέτας, «Αντιρωμαντικά φανερώματα του 1863», *Νέα Εστία*. 231 (1936), 1086-1087.
- Βάλσας, 1919:** Μίμης Βάλσας, «Ν. Νικολαΐδη, Το Γαλάζιο Λουλούδι», *Γράμματα*, 41 (1919), 274-277.
- Βάλσας 1920:** Μίμης Βάλσας, «Η αναρχία ζωτική ανάγκη της τέχνης», *Μούσα*, 4 (11.1920), 63-64.
- Βάλσας, 1920.1:** Μίμης Βάλσας, μετάφραση άρθρου του για τον Βουτυρά δημοσιευμένο στη *Revue de l'Époque*, *Μούσα*, 5 (12.1920), 83-84.
- Βάλσας, 1921:** Μίμης Βάλσας, «Η δημιουργική ανάγκη στην τέχνη και η αντίδραση του συμβατισμού», *Μούσα*, 6 (1.1921), 96-97.
- Βάλσας, 1921.1:** Μίμης Βάλσας, «Η δημιουργία εκδήλωση του εγωισμού», *Μούσα*, 9 (4.1921), 148-149.
- Βάλσας, 1922:** Μίμης Βάλσας, «Υποκειμενική και αντικειμενική δημιουργία», *Μούσα*, 7 (2.1922), 107-108.
- Βάλσας, 1922.1:** Μίμης Βάλσας, «Η τέχνη δεν αποβλέπει πουθενά», *Μούσα*, 10 (5.1922), 157-158.
- Βαρίκας, 1958:** Βάσος Βαρίκας, «Δημοσθένης Βουτυράς», στο *Δημοσθένη Βουτυρά, Άπαντα. Επιλογή πρώτη*, Αθήνα, Δίφρος 1958, 7-33.

- Βελουδής 1992:** Γιώργος Βελουδής, «Ο ποιητής Κ. Χατζόπουλος», στο: *Κωνσταντίνου Χατζόπουλου. Τα ποιήματα*, Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1992, 9-40.
- Βερναρδάκης, 1863:** Δημήτριος Ν. Βερναρδάκης, «Ο ποιητικός αγών του 1863», *Πανδώρα*, 317 (1.6.1863), 105-122.
- Βλαχοδήμος, 2007:** Δημήτρης Βλαχοδήμος, «Η ανυπόγραφη εισαγωγή στον “Εσωτερικό μονόλογο”», *Νέα Εστία*, 1800 (5.2007), 930.
- Βλάχος, 1887:** Άγγελος Βλάχος, «Περί της ποιήσεως του Ερρίκου Άϊνε», *Εστία*, 23 (22/29.3.1887)
- Βλάχος, 1863:** Άγγελος [Άγγελος Βλάχος], «Καλλιτεχνία. Ο Βάγνερ και η μουσική αυτού αναμόρφωσις», *Χρυσσαλλίς*, 6 (15.3.1863), 185-190.
- Βλάχος, 1863.1:** Άγγελος Βλάχος, *Φειδίας και Περικλής*, Τυπογραφείο Δ. Αθ. Μαυρομάτη, Αθήνησι 1863.
- Βούρτσος, 1984:** Ιάκωβος Βούρτσος, *Βιβλιογραφία Ανδρέα Εμπειρίκου*, Αθήνα, Ε.Λ.Ι.-Α, 1984
- Βουτιεριδής, 1903:** Προκλής Δ. Ηλιόπουλος [Ηλίας Βουτιεριδής], «Τα αποκαλυπτήρια των λογίων μας», *Ο Νουμάς*, 39 (18.5.1903), 2-3.
- Βουτιεριδής, 1924:** Ηλίας Βουτιεριδής, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Από των μέσων του ΙΕ΄ αιώνα μέχρι των νεωτάτων χρόνων, μετ’ εισαγωγής περί της βυζαντινής λογοτεχνίας*, Αθήνα, Ζηκάκης, 1924
- Βουτιεριδής, 1931:** Ηλίας Βουτιεριδής, *Ο ρυθμικός λόγος στη νεοελληνική λογοτεχνία*, Αθήνα, 1931.
- Βουτουρής, 1997:** Παντελής Βουτουρής, «Εισαγωγή. Άγγελος Βλάχος: “Φιλολόγος του Μεσαίωνα” ή “Θεμελιωτής”», στο Άγγελος Βλάχος. *Διηγήματα. Κοινωνικά εικόνες και μελέται*, Νεφέλη, Αθήνα 1997.
- Βουτουρής, 2006:** Παντελής Βουτουρής, *Αγαπημένε μου Ζαρατούστρα*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2006.
- Βουτουρής, 2007:** Παντελής Βουτουρής, (επιμ.), *Κωστής Παλαμάς. Ο ποιητής και ο κριτικός*, Αθήνα, Μεσόγειος, 2007.
- Βυζάντιος, 1863:** Αλέξανδρος Βυζάντιος, «Βιβλιογραφία. Φειδίας και Περικλής υπό Αγγ. Σ. Βλάχου, Τύποις Δ. Αθ. Μαυρομάτη, Αθήνησι 1863», *Πανδώρα*, 326 (1863), 366-368.

- Γαραντούδης, 2005:** Ευριπίδης Γαραντούδης, *Ο Παλαμάς από τη σημερινή σκοπιά. Όψεις της ποίησής του και της σύγχρονης πρόσληψής του*, Καστανιώτης, Αθήνα 2005.
- Γαραντούδης, 2012:** Ευριπίδης Γαραντούδης, *Έλληνες ποιητές του μεταιχμίου (1880-1930). Ερμηνευτικές και γραμματολογικές (ανα)θεωρήσεις*, Αθήνα, Καστανιώτης, 2012.
- Γεωργαντά 1985:** Αθηνά Γεωργαντά, «Ο εισηγητής και ο πρώτος μεταφραστής του Πόε στην Ελλάδα», *Διαβάζω*, 12 (2.1985), 34-42.
- Γεωργαντά 1993:** Αθηνά Γεωργαντά, *Εμμανουήλ Ροΐδης. Η πορεία προς την Πάπισσα Ιωάννα (1860-1865)*, Αθήνα, Ιστός, 1993.
- Γιοφύλλης, 1925/1926:** Φώτος Γιοφύλλης, «Ροές pure», *Νεοελληνικά Γράμματα* (Ηρακλείου), 3-4 (12.1925-1.1926), 138-139.
- Γκρέκου, 2000:** Αγορή Γκρέκου, *Η καθαρή ποίηση στην Ελλάδα. Από τον Σολωμό ως τον Σεφέρη: 1833-1933*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2000.
- Γλυτζουρής, 2009:** Αντώνης Γλυτζουρής, *Πόθοι Αετού και Φτερά Πεταλούδας. Το πρώιμο θεατρικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη και οι ευρωπαϊκές πρωτοπορίες της εποχής του. Συμβολή στη μελέτη της Παρακμής στη νεοελληνική δραματολογία των αρχών του εικοστού αιώνα*, Ηράκλειο, ΠΕΚ, 2009.
- Γρυπάρης, 1893:** Ιωάννης Γρυπάρης, «Ο συμβολισμός εν τη ποίησει», *Φιλολογική Ηχώ*, Κωνσταντινούπολις (1893), 4-6, 22-25 και 37-39.
- Δάλλας, 1997:** Γιάννης Δάλλας, «Νικόλαος Επισκοπόπουλος» στο: *Η παλαιότερη πεζογραφία μας. Από τις αρχές της ως τον πρώτο παγκόσμιο πόλεμο, 1900-1914*, τ. Θ', Αθήνα, Σοκόλης, 1997, 24-75.
- Δεληβοριά, 2004:** Γιάννα Δεληβοριά, *Το φάσμα της τρέλας. Ζητήματα γραφής και αναπαράστασης στην ελληνική πεζογραφία*, δ. δ., Θεσσαλονίκη, Α.Π.Θ, 2004.
- Δέλιος, 1937:** Πώργος Δέλιος., «Το μυθιστόρημα», *Μακεδονικές Ημέρες*, 5-6 (5/6.1937), 135-142, 7-8 (7/8.1937), 191-200.
- Δέλιος, 1938:** Πώργος Δέλιος, «Απόψεις για το αγγλικό μυθιστόρημα», *Μακεδονικές Ημέρες*, 8-9 (8/9.1938), 212-214.
- Δέλιος 1938.1:** Πώργος Δέλιος, «Virginia Woolf», *Μακεδονικές Ημέρες*, 10-11-12 (10/11/12.1938), 245-247.
- Δέλιος, 1939:** Πώργος Δέλιος, *Το σύγχρονο μυθιστόρημα*, Θεσσαλονίκη 1939.

- Δέλιος, 1972:** Γιώργος Δέλιος, *Ο μυθιστοριογράφος και ο αισθητικός του κόσμος*, Θεσσαλονίκη, Νέα Πορεία, 1972.
- Δετζώρτζης, 1933:** Ν. Δετζώρτζης, Marcel Proust, *Νέα Εστία*, 150 (15.3.1933), 309-319.
- Δημαράς, 1933:** Κ.Θ. Δημαράς, «Henri Bremond», *Νέα Εστία*, 161 (1.9.1933), 950.
- Δημαράς, 1935:** Κ. Θ. Δημαράς, «Επτά κεφάλαια για την ποίηση», *Τα Νέα Γράμματα*, 5 (5.1935), 273-285 και 6 (6.1935), 367-383.
- Δημαράς, 1941:** Κ. Θ. Δημαράς, «Henri Bergson», *Νέα Εστία*, 338 (15.1.1941), 73-74.
- Δημαράς, 1982:** Κ. Θ. Δημαράς, *Ελληνικός ρομαντισμός*, Αθήνα, Ερμής, 1982.
- Δημαράς 1986:** Κ. Θ. Δημαράς, «Ο Νίτσε στην Ελλάδα», *Δελτίο της Εταιρείας Σπουδών Νεοελληνικού πολιτισμού και γενικής παιδείας*, τ. 8, (1986), 41-53.
- Δημαράς, 1990 [1943]:** Κ.Θ. Δημαράς, *Δοκίμιο για την ποίηση*, Αθήνα, Νεφέλη, 1990.
- Δημαράς, 2000:** Κ. Θ. Δημαράς, *Ιστορία της Νεοελληνικής Λογοτεχνίας. Από τις πρώτες ρίζες ως την εποχή μας*, Αθήνα, Γνώση, 2000.
- Δημητρακάκης, 2012:** Γιάννης Δημητρακάκης, «Γαλλικές απηχήσεις στη νεοελληνική κριτική 1930-1960: Η έννοια του κλασικού» στο *Για μια Ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα*, Καστρινάκη, Πολίτης, Τζιοβας, (επιμ.), Ηράκλειο, ΠΕΚ/Μουσείο Μπενάκη, 2012, 99-102.
- Δημητρακάκης, 2014:** Γιάννης Δημητρακάκης, «Ο Γιώργος Σεφέρης και ο γαλλικός 17ος αιώνας» *5ο Ευρωπαϊκό Συνέδριο Νεοελληνικών Σπουδών της Ευρωπαϊκής Εταιρείας Νεοελληνικών Σπουδών*, Θεσσαλονίκη 2-5 Οκτ. 2014 (βλ. www.eens.org).
- Δικταίος 1994 [1950]:** Άρης Δικταίος, «Γιάννη Σκαρίμπα, Ο ήχος του κώδωνος, Οι Εαυτούληδες», στο *Για τον Σκαρίμπα*, Κ. Κωστίου (επιμ.), Λευκωσία, Εκδόσεις Αιγαίον, 1994, 152-156.
- Ελύτης, 1996 [1938]:** Οδυσσέας Ελύτης, «Ένα γράμμα για τον υπερρεαλισμό», στο *Ανοιχτά Χαρτιά*, Αθήνα, Ίκαρος, 1996, 468-471
- Ελύτης, 1996 [1944]:** Οδυσσέας Ελύτης, «Τέχνη-Τύχη-Τόλμη», στο *Ανοιχτά Χαρτιά*, Αθήνα, Ίκαρος, 1996, 115-153.
- Εμμανουήλ, 1936:** Καίσαρ Εμμανουήλ, «Σημειώσεις στο περιθώριο της Ηρωδιάδος», *Το Τρίτο Μάτι*, 4-5-6 (1/2/3.1936), 125-126.

- Εμπειρικός, 2009:** Ανδρέας Εμπειρικός, *Περί Σουρρεαλισμού – Η διάλεξη του 1935*, Γ. Πατρομανωλάκης (επιμ.), Αθήνα, Άγρα, 2009.
- Επισκοπόπουλος, 1893:** Νικόλαος Επισκοπόπουλος, «Εν περίεργον βιβλίον», *Το Άστν*, (23.12.1893).
- Επισκοπόπουλος, 2011 [1893]:** Νικόλαος Επισκοπόπουλος, «Το σύγχρονον διήγημα», στο *Επιλογή κριτικών κειμένων από το Άστν και το Νέον Άστν*, τ. Α΄, Ν. Μαυρέλος (επιμ.), Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2011, 99-103.
- Επισκοπόπουλος, 2011 [1894]:** Νικόλαος Επισκοπόπουλος, «Άλφαρ Σόλνες», στο *Επιλογή κριτικών κειμένων από το Άστν και το Νέον Άστν*, τ. Α΄, Ν. Μαυρέλος (επιμ.), Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2011, 125-128).
- Επισκοπόπουλος, 2011 [1894.1]:** Νικόλαος Επισκοπόπουλος, «Ο σύγχρονος συμβολισμός», στο *Επιλογή κριτικών κειμένων από το Άστν και το Νέον Άστν*, τ. Α΄, Ν. Μαυρέλος (επιμ.), Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2011, 103-108.
- Επισκοπόπουλος 2011 [1895]:** Νικόλαος Επισκοπόπουλος, «Φιλολογικός κοσμοπολιτισμός», στο *Επιλογή κριτικών κειμένων από το Άστν και το Νέον Άστν*, τ. Α΄, Ν. Μαυρέλος (επιμ.), Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2011, 187-190).
- Επισκοπόπουλος 2011 [1895.1]:** Νικόλαος Επισκοπόπουλος, «Ο Ταγχόϋζερ», στο *Επιλογή κριτικών κειμένων από το Άστν και το Νέον Άστν*, τ. Α΄, Ν. Μαυρέλος (επιμ.), Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2011, 200-203.
- Επισκοπόπουλος 2011 [1895.2]:** Νικόλαος Επισκοπόπουλος, «Γαβριήλ Δ΄ Αννούντσιο», στο *Επιλογή κριτικών κειμένων από το Άστν και το Νέον Άστν*, τ. Α΄, Ν. Μαυρέλος (επιμ.), Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2011, 209-212.
- Επισκοπόπουλος 2011 [1895.3]:** Νικόλαος Επισκοπόπουλος, «Ιδιότροποι μεγαλοφυΐαι», στο *Επιλογή κριτικών κειμένων από το Άστν και το Νέον Άστν*, τ. Α΄, Ν. Μαυρέλος (επιμ.), Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2011, 262-265.
- Επισκοπόπουλος 2011 [1895.4]:** Νικόλαος Επισκοπόπουλος, «Αι παρθένοι των βράχων», στο *Επιλογή κριτικών κειμένων από το Άστν και το Νέον Άστν*, τ. Α΄, Ν. Μαυρέλος (επιμ.), Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2011, 266-271.
- Επισκοπόπουλος, 2011 [1895.5]:** Νικόλαος Επισκοπόπουλος, «Νεα Ζωή», στο *Επιλογή κριτικών κειμένων από το Άστν και το Νέον Άστν*, τ. Α΄, Ν. Μαυρέλος (επιμ.), Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2011, 288-291.

- Επισκοπόπουλος, 2011 [1895.6]:** Νικόλαος Επισκοπόπουλος, «Ο ΙΘ΄ Αιών. Β΄ Το ρεύμα του Θετικισμού», στο *Επιλογή κριτικών κειμένων από το Άστυ και το Νέον Άστυ*, τ. Α΄, Ν. Μαυρέλος (επιμ.), Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2011, 291-295.
- Επισκοπόπουλος, 2011 [1896]:** Νικόλαος Επισκοπόπουλος, «Ανατόλ Φρανς», *Το Άστυ*, στο *Επιλογή κριτικών κειμένων από το Άστυ και το Νέον Άστυ*, τ. Α΄, Ν. Μαυρέλος (επιμ.), Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2011, 300-303.
- Επισκοπόπουλος, 2011 [1896.1]:** Νικόλαος Επισκοπόπουλος, «Γεώργιος Βιζυηνός», στο *Επιλογή κριτικών κειμένων από το Άστυ και το Νέον Άστυ*, τ. Α΄, Ν. Μαυρέλος (επιμ.), Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2011, 319-322.
- Επισκοπόπουλος 2011 [1898]:** Νικόλαος Επισκοπόπουλος, «Ο ποιητής της ΄Νεκράς πόλεως΄», στο *Επιλογή κριτικών κειμένων από το Άστυ και το Νέον Άστυ*, τ. Α΄, Ν. Μαυρέλος (επιμ.), Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2011, 370-372.
- Επισκοπόπουλος, 2011 [1898.1]:** Νικόλαος Επισκοπόπουλος, «Τολστόη», στο *Επιλογή κριτικών κειμένων από το Άστυ και το Νέον Άστυ*, τ. Α΄, Ν. Μαυρέλος (επιμ.), Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2011, 451-453.
- Επισκοπόπουλος, 2011 [1898.2]:** Νικόλαος Επισκοπόπουλος, «Τα ελεγεία και τα ειδύλλια», στο *Επιλογή κριτικών κειμένων από το Άστυ και το Νέον Άστυ*, τ. Α΄, Ν. Μαυρέλος (επιμ.), Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2011, 480-482.
- Επισκοπόπουλος, 2011 [1898.3]:** Νικόλαος Επισκοπόπουλος, «Στέφανος Μαλλαρμέ», στο *Επιλογή κριτικών κειμένων από το Άστυ και το Νέον Άστυ*, τ. Α΄, Ν. Μαυρέλος (επιμ.), Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2011, 444-446.
- Επισκοπόπουλος 2011 [1899]:** Νικόλαος Επισκοπόπουλος, «Γαβριήλ Δ΄ Αννούντσιο», στο *Επιλογή κριτικών κειμένων από το Άστυ και το Νέον Άστυ*, τ. Α΄, Ν. Μαυρέλος (επιμ.), Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2011, 524-527.
- Επισκοπόπουλος, 1899.1:** Νικόλαος Επισκοπόπουλος, «Ανατόλ Φρανς», *Η Τέχνη*, (5.3.1899), 114-119.
- Επισκοπόπουλος, 2011 [1900]:** Νικόλαος Επισκοπόπουλος, «Το νέον μυθιστόρημα του Δ΄ Αννούντσιο», στο: *Επιλογή κριτικών κειμένων από το Άστυ και το Νέον Άστυ*, τ. Α΄, Ν. Μαυρέλος (επιμ.), Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2011, 641-643.
- Επισκοπόπουλος 2011 [1900.1]:** Νικόλαος Επισκοπόπουλος, «Το νέον έργον του Εφταλιώτη», στο *Επιλογή κριτικών κειμένων από το Άστυ και το Νέον Άστυ*, τ. Α΄, Ν. Μαυρέλος (επιμ.), Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2011, 660-664.

- Επισκοπόπουλος, 2011 [1901]:** Νικόλαος Επισκοπόπουλος, «Το πνεύμα του αιώνας. Το μυθιστόρημα και το διήγημα κατά τον 19ον αιώνα», στο *Επιλογή κριτικών κειμένων από το Άστυ και το Νέον Άστυ*, τ. Α', Ν. Μαυρέλος (επιμ.), Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2011, 734-743.
- Επισκοπόπουλος, 2011 [1901.1]:** Νικόλαος Επισκοπόπουλος, «Η ποιητική μας κίνησης», στο *Επιλογή κριτικών κειμένων από το Άστυ και το Νέον Άστυ*, τ. Α', Ν. Μαυρέλος (επιμ.), Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2011, 772-774.
- Επισκοπόπουλος, 2011 [1901.2]:** Νικόλαος Επισκοπόπουλος, «Αι νέαι μορφαί της ελληνικής φιλολογίας», στο *Επιλογή κριτικών κειμένων από το Άστυ και το Νέον Άστυ*, τ. Α', Ν. Μαυρέλος (επιμ.), Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2011, 798-805.
- Επισκοπόπουλος, 2011 [1901.3]:** Νικόλαος Επισκοπόπουλος, «Ο αόρατος», στο *Επιλογή κριτικών κειμένων από το Άστυ και το Νέον Άστυ*, τ. Α', Ν. Μαυρέλος (επιμ.), Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2011, 820-823.
- Επισκοπόπουλος, 2011 [1902]:** Νικόλαος Επισκοπόπουλος, «Εν ιδεώδες βιβλίον», στο *Επιλογή κριτικών κειμένων από το Άστυ και το Νέον Άστυ*, τ. Β', Ν. Μαυρέλος (επιμ.), Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2011, 20-24.
- Επισκοπόπουλος, 2011 [1902.1]:** Νικόλαος Επισκοπόπουλος, «Ζολά», στο *Επιλογή κριτικών κειμένων από το Άστυ και το Νέον Άστυ*, τ. Β', Ν. Μαυρέλος (επιμ.), Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2011, 73-79.
- Επισκοπόπουλος, 1902:** Νικόλαος Επισκοπόπουλος, «Τα δύο Μπαϋρώντ», *Νέον Άστυ*, (3.8.1902).
- Επισκοπόπουλος, 1902.1:** Νικόλαος Επισκοπόπουλος, «Το μάρμαρον του Βάγνερ», *Νέον Άστυ*, (14.9.1902).
- Επισκοπόπουλος, 2011 [1902]:** Νικόλαος Επισκοπόπουλος, «Ζολά», στο *Επιλογή κριτικών κειμένων από το Άστυ και το Νέον Άστυ*, τ. Β', Ν. Μαυρέλος (επιμ.), Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2011, 73-79.
- Επισκοπόπουλος, 2011 [1903]:** Νικόλαος Επισκοπόπουλος, «Αι εορταί του Βάγνερ και η Ελλάς», στο *Επιλογή κριτικών κειμένων από το Άστυ και το Νέον Άστυ*, τ. Β', Ν. Μαυρέλος (επιμ.), Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2011, 119-121.
- Επισκοπόπουλος, 1903:** Νικόλαος Επισκοπόπουλος, «Το έργον του κ. Βλάχου», *Παναθήναια*, τ. Ε' (1903), 178-180.

- Ζαχαριάδης, 1909:** Δημήτριος Ζαχαριάδης, «Νίτσε και κεφαλαιοκρατία», *Νέα Ζωή* (1909), 242-249.
- Ζαχαριάδης, 1911:** Δημήτριος Ζαχαριάδης, «Κωστή Παλαμά, Η φλογέρα του βασιλιά», *Γράμματα*, 2 (1911), 56-60.
- Ζαχαριάδης, 1911.1:** Δημήτριος Ζαχαριάδης, «Η θεωρία του αιώνιου γυρισμού και η ιδέα του χρόνου», Μέρος Α', *Γράμματα*, 1 (1911), 12-19. Μέρος Β', 4-5 (1911), 155-160.
- Ζαχαριάδης, 1911.2:** Δημήτριος Ζαχαριάδης, «Αφορμές. Αντί για πρόγραμμα», *Γράμματα*, 1 (1911), 1-3.
- Ζαχαριάδης, 1913:** Δημήτριος Ζαχαριάδης, «Πατριωτική ποίηση», *Γράμματα*, 13-14 (1913), 96.
- Ζαχαριάδης, 1913.1:** Δημήτριος Ζαχαριάδης, «Δοκίμια κριτικά: Κ. Παλαμά, 'Η πολιτεία και η μοναξιά'», *Γράμματα*, 15-16 (1913), 159-165.
- Ζαχαριάδης, 1914:** Δημήτριος Ζαχαριάδης, «Σκεπτικισμός, αισθητισμός και θεολόγοι της κοινωνιολογίας. Απάντηση στον κ. Σκληρό», *Γράμματα*, 21-24 (1914), 510-520.
- Θεοτοκάς, 1928:** Γιώργος Θεοτοκάς, «Από τη γαλλική σκέψη (Bernard Grasset, 'Remarques sur l'action')», *Ο Αγών των Παρισίων*, 141 (14.4.1928).
- Θεοτοκάς, 1988 [1929]:** Γιώργος Θεοτοκάς, (Ορέστης Διγενής), *Ελεύθερο Πνεύμα*, Κ. Θ. Δημαράς (επιμ.), Αθήνα, Ερμής, Αθήνα 1988.
- Θεοτοκάς, 1996 [1932]:** Γιώργος Θεοτοκάς, «Εμπρός στο κοινωνικό πρόβλημα», στο *Στοχασμοί και θέσεις. Πολιτικά κείμενα 1925-1966*, τ. Α', Ν. Αλιβιζάτος κ.ά. (επιμ.), Αθήνα, Εστία, 1996, 170-197.
- Θεοτοκάς, 1989 [1939]:** Γιώργος Θεοτοκάς, *Ημερολόγιο της Αργώς και του Δαιμονίου*, Γ.Π. Σαββίδης (επιμ.), Αθήνα, Λέσχη, 1989.
- Θεοτοκάς, 1946:** Γιώργος Θεοτοκάς, «Η αγγλική επίδραση στα νεοελληνικά γράμματα», *Αέρα*, (3.1946), 4-5.
- Θεοτοκάς, 2005:** Γιώργος Θεοτοκάς, *Τετράδια Ημερολογίου (1939-1953)*, Δ. Τζιόβας (επιμ.), Αθήνα, Εστία, 2005.
- Θεοτοκάς, 2005 [1931]:** Γιώργος Θεοτοκάς, «Η διαύγεια», στο *Αναζητώντας τη διαύγεια. Δοκίμια για τη νεότερη ελληνική και ευρωπαϊκή λογοτεχνία*, Δ. Τζιόβας (επιμ.), Αθήνα, Εστία, 2005, 65-74.

- Θεοτοκάς, 2005 [1931.1]:** Γιώργος Θεοτοκάς, «Εσωτερικές έρευνες», στο *Αναζητώντας τη διαύγεια. Δοκίμια για τη νεότερη ελληνική και ευρωπαϊκή λογοτεχνία*, Δ. Τζιόβας (επιμ.), Αθήνα, Εστία, 2005, 383-388.
- Θεοτοκάς, 2005 [1938]:** Γιώργος Θεοτοκάς, «Προσπάθεια προσανατολισμού», στο *Αναζητώντας τη διαύγεια. Δοκίμια για τη νεότερη ελληνική και ευρωπαϊκή λογοτεχνία*, Δ. Τζιόβας (επιμ.), Αθήνα, Εστία, 2005, 75-83.
- Θεοτοκάς, 2005 [1938.1]:** Γιώργος Θεοτοκάς, «Το ζήτημα της ελληνικότητας του πνεύματος και της τέχνης», στο *Αναζητώντας τη διαύγεια. Δοκίμια για τη νεότερη ελληνική και ευρωπαϊκή λογοτεχνία*, Δ. Τζιόβας (επιμ.), Αθήνα, Εστία, 2005, 84-91.
- Θεοτοκάς, 2005 [1938.2]:** Γιώργος Θεοτοκάς, «Τι είναι ο υπερρεαλισμός», στο *Αναζητώντας τη διαύγεια. Δοκίμια για τη νεότερη ελληνική και ευρωπαϊκή λογοτεχνία*, Δ. Τζιόβας (επιμ.), Αθήνα, Εστία, 2005, 101-106.
- Θεοτοκάς, 2005 [1939]:** Γιώργος Θεοτοκάς, «Ο Αντρέ Ζιντ στην Ελλάδα», στο *Αναζητώντας τη διαύγεια. Δοκίμια για τη νεότερη ελληνική και ευρωπαϊκή λογοτεχνία*, Δ. Τζιόβας (επιμ.), Αθήνα, Εστία, 2005, 290-292.
- Θεοτοκάς, 2005 [1939.1]:** Γιώργος Θεοτοκάς, «Συμπληρωματικές παρατηρήσεις», στο *Αναζητώντας τη διαύγεια. Δοκίμια για τη νεότερη ελληνική και ευρωπαϊκή λογοτεχνία*, Δ. Τζιόβας (επιμ.), Αθήνα, Εστία, 2005, 92-97.
- Θεοτοκάς, 2005 [1945]:** Γιώργος Θεοτοκάς, «Παύλος Βαλερύ», στο *Αναζητώντας τη διαύγεια. Δοκίμια για τη νεότερη ελληνική και ευρωπαϊκή λογοτεχνία*, Δ. Τζιόβας (επιμ.), Αθήνα, Εστία, 2005, 298-301.
- Θεοτοκάς, 1951:** Γιώργος Θεοτοκάς, «Τι είναι η λογοτεχνία;», *Νέα Εστία*, 570, (1.4.1951), 485-486.
- Ιμβριώτης 1939:** Πάννης Ιμβριώτης, *Η φιλοσοφία του Μπερξόν*, Θεσσαλονίκη, χ.έ. 1939.
- Ιορδανίδου, 2003:** Σοφία Ιορδανίδου, *Ο Πιραντέλλο στην Ελλάδα*, δ. δ., Θεσσαλονίκη, ΑΠΘ, 2003.
- Ιωαννίδου, 1996:** Λητώ Ιωαννίδου, «Ρυθμός και μέτρο στην ελληνική ποίηση: Το πλαίσιο μιας προβληματικής (1929-1944)» στο *Η ελευθέρωση των μορφών*, Ν. Βαγενάς (επιμ.), Ηράκλειο, ΠΕΚ, 1996.
- Καγιαλής, 2007:** Τάκης Καγιαλής, *Η επιθυμία για το μοντέρνο. Δεσμεύσεις και αξιώσεις της λογοτεχνικής διανόησης στην Ελλάδα του 1930*, Αθήνα, Βιβλιόραμα, 2007.

- Καζαντζάκης, 1909:** Νίκος Καζαντζάκης, «Η Επιστήμη εχρεωκόπησε;», *Παναθήναια*, 219 (15.11.1909), 74.
- Καζαντζάκης, 1958 [1906]:** Νίκος Καζαντζάκης, (Κάρμα Νιρβαμή), «Η αρρώστεια του αιώνας», *Νέα Εστία*, 740 (1.5.1958), 691-696.
- Καζαντζάκης, 1958 [1907]:** Νίκος Καζαντζάκης, (Ακρίτας), «Εναντίον της μητρότητας», *Νέα Εστία*, 747 (15.8. 1958), 1213-1215.
- Καζαντζάκης, 1958 [1908]:** Νίκος Καζαντζάκης, (Ακρίτας), «Οι Έλληνες σπουδασταί», *Νέα Εστία*, 748 (1.9.1958), 1284-1285.
- Καζαντζάκης, 1958 [1908.1]:** Νίκος Καζαντζάκης, «Από το Παρίσι. Ο Έλλην γλύπτης», *Νέα Εστία*, 748 (1.9.1958), 1285-1288.
- Καζαντζάκης, 1958, [1912]:** Νίκος Καζαντζάκης, «Henri Bergson», *Καινούρια Εποχή* 11, (φθινόπωρο 1958) 12-30.
- Καζαντζάκης, 1959 [1909]:** Νίκος Καζαντζάκης, «Ο Φρειδερίκος Νίτσε εν τη φιλοσοφία του Δικαίου και της Πολιτείας. Εναίσιμος επί υφηγεσία διατριβή», *Καινούρια Εποχή*, 14 (καλοκαίρι 1959), 34-89.
- Καζαντζάκης, 1979:** Νίκος Καζαντζάκης, *Ανέκδοτες επιστολές Καζαντζάκη: από τα νεανικά στα ώριμα χρόνια του (1902-1956). Με δύο σχόλια του Μηνά Δημάκη*, Αθήνα, Μουσείο Ν. Καζαντζάκη, 1979.
- Κακλαμάνος, 1893:** Δημήτριος Κακλαμάνος, «Εν διήγημα», *Το Άστυ*, (7.12.1893)
- Κακλαμάνος 1901:** Δημήτριος Κακλαμάνος, «Ο νεοϊδανισμός εις την τέχνην», *Παναθήναια*, 14 (1901), 60-61.
- Κάλας, 1982 [1937]:** Νικόλας Κάλας, «Για τις δίχως τέλος κατακτήσεις του ρομαντισμού», στο *Κείμενα ποιητικής και αισθητικής*, Αλ. Αργυρίου (επιμ.), Αθήνα, Πλέθρον, 1982, 165-175.
- Κάλας, 1982 [1937.1]:** Νικόλας Κάλας, «Ο κύριος Τσάτσος κριτικός», στο *Κείμενα ποιητικής και αισθητικής*, Αλ. Αργυρίου (επιμ.), Αθήνα, Πλέθρον, 1982, 152-164.
- Καλλίνης, 1995:** Πώργος Καλλίνης, *Μοντερνιστικά στοιχεία και τεχνικές στη μεσοπολεμική μυθιστορηματική παραγωγή του Κοσμά Πολίτη: μια συγκριτική προσέγγιση*, δ.δ. Θεσσαλονίκη, Α.Π.Θ, 1995.
- Καλοκαιρινός, 2010:** Αλέξης Καλοκαιρινός, *Γλωσσολογία και ποιητική*, Αθήνα, Νήσος, 2010.

- Καμπύσης, 1972 [1899]:** Γιάννης Καμπύσης, «Ο Στέφανος Γκεόργκε», στο *Άπαντα*, Γ. Βαλέτας (επιμ.), Αθήνα, Πηγή, 1972, 456-459.
- Καμπύσης, 1972 [1900]:** Γιάννης Καμπύσης, «Διονύσου Διθύραμβοι. Ποιήματα του Φρειδερίκου Νίτσε για τη φτώχεια του υπερπλούτου», στο *Άπαντα*, Γ. Βαλέτας (επιμ.), Αθήνα, Πηγή, 1972, 772-775.
- Καμπύσης, 1972 [1900.1]:** Γιάννης Καμπύσης, «Ο ψυχαρισμός και η ζωή», στο *Άπαντα*, Γ. Βαλέτας (επιμ.), 415-436.
- Καμπύσης, 1972 [1900.2]:** Γιάννης Καμπύσης, «Η ζωγραφική στη Γερμανία», στο *Άπαντα*, Γ. Βαλέτας (επιμ.), 475-490.
- Καμπύσης, 1972 [1900.3]:** Γιάννης Καμπύσης, «Φρειδερίκος Νίτσε», στο *Άπαντα*, Γ. Βαλέτας (επιμ.), 490-499.
- Καμπύσης, 1972 [1900.4]:** Γιάννης Καμπύσης, «Γερμανικά Γράμματα» (Α' -Ζ'), στο *Άπαντα*, Γ. Βαλέτας (επιμ.), 516-544.
- Καμπύσης, 1972 [1901]:** Γιάννης Καμπύσης, «Ο Προμηθέας του Γκαίτε», στο *Άπαντα*, Γ. Βαλέτας (επιμ.), 499-506.
- Καραντώνης, 1932:** Ανδρέας Καραντώνης, «Εσωτερική Συμφωνία», *Μακεδονικές Ημέρες*, 5-6 (7/8.1932), 209-213
- Καραντώνης, 1994 [1935]:** Ανδρέας Καραντώνης, «Γιάννη Σκαρίμπα, *Μαριάμπας* (μυθιστόρημα), Χαλκίδα 1935», στο *Για τον Σκαρίμπα*, Κ. Κωστίου (επιμ.), Λευκωσία, Εκδόσεις Αιγαίον, 1994, 78-82.
- Καραντώνης, 1936:** Ανδρέας Καραντώνης, «Η λογοτεχνία μας το 1935», *Τα Νέα Γράμματα*, 2 (1936), 162-163.
- Καραντώνης, 1977 [1937]:** Ανδρέας Καραντώνης, «Γιώργος Θεοδοκάς», στο *Πεζογράφοι και πεζογραφήματα της γενιάς του '30*, Αθήνα, Παπαδήμα, 1977, 64-109.
- Καραντώνης, 1977 [1938]:** Ανδρέας Καραντώνης, «Κοσμάς Πολίτης», στο *Πεζογράφοι και πεζογραφήματα της γενιάς του '30*, Αθήνα, Παπαδήμα, 1977, 157-187.
- Καραντώνης, 1977 [1938.1]:** Ανδρέας Καραντώνης, «Στρατής Μυριβήλης», στο *Πεζογράφοι και πεζογραφήματα της γενιάς του '30*, Αθήνα, Παπαδήμα, 1977, 14-50.
- Καραντώνης, 1940:** Ανδρέας Καραντώνης, «Η ποίηση του Οδυσσέα Ελύτη», *Τα Νέα Γράμματα*, 1 (1940), 48-81. '

- Καραντώνης, 1963:** Ανδρέας Καραντώνης, «Γύρω από τα βιβλία. Η εσωτερική πεζογραφία. Γ. Δέλιου: Δύο Αγγλίδες πεζογράφοι», εφ. *Η Καθημερινή* (1.9.1963).
- Καραντώνης, 1977:** Ανδρέας Καραντώνης, *Πεζογράφοι και πεζογραφήματα της γενιάς του '30*, Αθήνα, Παπαδήμα, 1977.
- Καραντώνης, 2000 [1931]:** Ανδρέας Καραντώνης, *Ο ποιητής Γ. Σεφέρης*, Αθήνα, Παπαδήμα, 2000.
- Καράογλου, 1985:** Χ. Λ. Καράογλου, *Η αθηναϊκή κριτική και ο Καβάφης (1918-1924)*, Θεσσαλονίκη 1985.
- Καράογλου, 1991:** Χ. Λ., Καράογλου, *Το περιοδικό Μούσα (1920-1923). Ζητήματα ιστορίας της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, Νεφέλη, Αθήνα 1991.
- Καράογλου, 1998:** Χ.Λ. Καράογλου, «Ποιήματα ποιητικής του Κ. Χατζόπουλου», στο *Ο Κωνσταντίνος Χατζόπουλος ως συγγραφέας και θεωρητικός*, Πρακτικά επιστημονικού συμποσίου (Αργίριο, 14-17 Μαΐου 1993), Ε. Καψωμένος κ.ά, Αθήνα, Δωδώνη, 1998, 73-88.
- Καράογλου, 2007:** Χ. Λ Καράογλου, «Ο Παλαμάς και η 'νοημοσύνη των πορτιέρηδων'» στο: *Κωστής Παλαμάς. Ο ποιητής και ο κριτικός*, Π. Βουτουρής (επιμ.), Μεσόγειος, Αθήνα 2007,
- Καραπαναγιώτης, 2013:** Ε. Καραπαναγιώτης, «Η φιλοσοφία του Μπέρξων», *Ο Νουμάς*, 500 (9.2.1913), 29-30.
- Καρβέλης, 1997:** Τάκης Καρβέλης, «Κωνσταντίνος Χατζόπουλος», στο *Η παλαιότερη πεζογραφία μας (1900-1914)*, τ. Ι', Αθήνα, Σοκόλης, 1997, 86-121
- Καρβέλης, 1998:** Τάκης Καρβέλης, *Κωνσταντίνος Χατζόπουλος. Ο πρωτοπόρος*, Αθήνα, Σοκόλη, 1998.
- Καστρινάκη, 1998:** Αγγελα Καστρινάκη, «Ο Καζαντζάκης και ο Αισθητισμός: έλξη και άπωση», στο *Νίκος Καζαντζάκης, σαράντα χρόνια από το θάνατό του*, Χανιά, Εκδ. Δημοτικής Πολιτιστικής Επιχείρησης Χανίων, 1998, 127-153.
- Καστρινάκη, 1999:** Αγγέλα Καστρινάκη, «Ο ποιητής είν' ο μεγάλος πατριώτης! Η ήττα του '97 και η ανάδυση μιας νέας καλλιτεχνικής συνείδησης», στο *Ο πόλεμος του 1897*, Αθήνα, Εταιρεία Σπουδών, 1999, 193-214.
- Κατσιγιάννη 1982:** Άννα Κατσιγιάννη, «Ελληνικός φουτουρισμός», εφ. *Η Καθημερινή*, Α' (17. 6. 1982), Β' (26. 6. 1982), Γ' (1. 7. 1982).

- Κατσιγιάννη 1987:** Άννα Κατσιγιάννη, «Μορφικές μεταρρυθμίσεις στην ελληνική ποίηση του τέλους του 19ου και των αρχών του 20ου αιώνα», *Παλίμψηστον*, 5 (1987), 157-184.
- Κατσιγιάννη, 2001:** Άννα Κατσιγιάννη, *Το πεζό ποίημα στη νεοελληνική γραμματεία. Γενεαλογία, διαμόρφωση και εξέλιξη του είδους (από τις αρχές ως το 1930)*, τ. Α', τ. Β' (Επίμετρο), δ.δ., Θεσσαλονίκη, Α.Π.Θ., 2001.
- Κατσιγιάννη, 2005:** Άννα Κατσιγιάννη, «Νεοελληνικός 'Βαγνερισμός (Ο Βάγκνερ στη νεοελληνική λογοτεχνία και κριτική - 'θέματα για ξετύλιγμα')», στο *Ο λόγος της παρουσίας. Τιμητικός τόμος για τον Παν. Μουλλά*, Μ. Μικέ, Μ. Πεχλιβάνος, Λ. Τσιριμώκου (επιμ.), Αθήνα, Σοκόλης, 2005, 105-112.
- Κατσιγιάννη, 2009:** Άννα Κατσιγιάννη, «Ο Βάγκνερ στο πρώιμο αφηγηματικό έργο του Νίκου Καζαντζάκη», *Σύγκριση* 20, (2009), 138-150.
- Κατσιμπαλης, 1955:** Κατσιμπαλης, Γ. Κ., *Ελληνική Βιβλιογραφία Στεφ. Μαλλαρμέ (Stéphane Mallarmé)*, Αθήνα, Τυπογραφείο Στεργιάδη, 1955.
- Κατσιμπαλης, 1956:** Κατσιμπαλης, Γ. Κ., *Ελληνική Βιβλιογραφία Παύλου Βερλαίν (Paul Verlaine)*, Αθήνα, Τυπογραφείο Στεργιάδη, 1956.
- Καψετάκης, 1998/1999:** Λάμπης Καψετάκης, «Στοιχεία σχετικά με την τύχη του James Joyce στη νεοελληνική λογοτεχνία», *Μολυβδοκονδυλοπελεκητής*, τ. 6 (1998/9), 187-218.
- Keely, 1986:** Edmund Keeley, *Συζήτηση με τον Γιώργο Σεφέρη. A conversation with George Seferis*, Αθήνα, Άγρα, 1986.
- Κεντρωτής, 1991:** Κεντρωτής, Δ., «Ο μαιτρ του φάλτσου και τα νευρόσπαστά του», *Διαβάζω*, 269 (4.9.1991), 28-34.
- Κεχαγιά-Λυπουρλή, 1986:** Αγλαΐα Κεχαγιά-Λυπουρλή, *Το περιοδικό Μακεδονικές Ημέρες (1932-1939, 1952-1953). Έκθεση τευχών και εκδόσεων*, Δήμος Θεσσαλονίκης, Βαφοπούλειο Πνευματικό Κέντρο, 1986.
- Κιτσόπουλος, 1962:** Γιώργος Κιτσόπουλος, «Παράδοση εσωτερικότητας [Οι πεζογράφοι της Θεσσαλονίκης]», *Νέα Εστία*, 850 (1.12.1962), 1782-1785.
- Κοκόλης, 2001:** Ξενοφών Κοκόλης, *Άνθρωποι και μη: τα όρια της φαντασίας στον Σκαρίμπα*, Θεσσαλονίκη, University Studio Press, 2001.
- Κονδυλάκης, 1958 [1906]:** Ιωάννης Κονδυλάκης, (Διαβάτης), «Το κόκκινον βιβλίον» (κριτική του Όφικ και κρίνο του Ν. Καζαντζάκη), *Νέα Εστία*, 739, (15.4.1958), 614-615.

- Κοτζιά, 2006:** Ελισάβετ Κοτζιά, *Ιδέες και αισθητική. Μεσοπολεμικοί και μεταπολεμικοί πεζογράφοι 1930-1947*, Αθήνα, Πόλις, 2006.
- Κουκούλας, 1921:** Λέων Κουκούλας, «Εξ αφορμής της ‘Ζωής αρρωστέμενης’», *Μούσα*, 8 (3.1921), 128-131 και 9 (4.1921), 144-146.
- Κουρτίδης, 1886:** Α. Κουρτίδης, «Νέα Βιβλία, Κωστή Παλαμά, Τραγούδια της πατρίδος μου», *Εστία*, Αθήνα, 1886.
- Κυριακίδης, 1920:** Γ. Κυριακίδης, «Το εσωτερικό δράμα κι η δραματική τέχνη στην Πολωνία», *Μούσα*, 2 (9.1920), 28-29 και 3 (10.1920), 41-43.
- Κωστήου, 1992:** Κατερίνα Κωστήου, «Σημείωμα της επιμελήτριας», στο *Το Σόλο του Φίγκαρω*, Κ. Κωστήου (επιμ.), Αθήνα, Νεφέλη, 1992, 121-153.
- Κωστήου, 1992.1:** Κατερίνα Κωστήου, «Σημείωμα της επιμελήτριας, στο *Μαριάμπας*, Κ. Κωστήου (επιμ.), Αθήνα, Νεφέλη, 1992, 165-189.
- Κωστήου, 1994:** Κατερίνα Κωστήου, «Σημείωμα της επιμελήτριας, στο *Το Βατερλώ δύο γελούων*, Κ. Κωστήου (επιμ.), Αθήνα, Νεφέλη, 1994, 281-306.
- Κωστήου, 1995:** Κατερίνα Κωστήου, *Η ποιητική της ανατροπής: σάτιρα, ειρωνεία, παρωδία, χιούμορ στο αφηγηματικό έργο του Γιάννη Σκαρίμπα*, δ.δ., Θεσσαλονίκη, Α.Π.Θ, 1995.
- Λαδογιάννη, 2006:** Γεωργία Λαδογιάννη, «1930, δεκαετία του θεωρητικού συγκρητισμού: Κ. Παλαμάς, Τ. Άγρας, Ν. Κάλας», στο *Ο ελληνικός κόσμος ανάμεσα στην εποχή του διαφωτισμού και στον εικοστό αιώνα: πρακτικά του Γ' Ευρωπαϊκού Συνεδρίου Νεοελληνικών Σπουδών*, τ.2, Κωνσταντίνος Α. Δημάδης (επιμ.), Βουκουρέστι 2-4 Ιουνίου 2006, 379-398.
- Λαμπελέτ 1900:** Γεώργιος Λαμπελέτ., «Ο Ριχάρδος Βάγνερ και η μουσική του», *Το Περιοδικόν μας*, 15 (1.10.1900), 121-130 και 16 (15.10.1900), 147-155.
- Λαμπελέτ 1903:** Γεώργιος Λαμπελέτ, «Turris Infracta (Διάλογος μέσα σ’ ένα όνειρο)», *Κριτική* 1 (1903), 42-48 και 2 (1903), 75-79.
- Λαμπελέτ 1903.1:** Γεώργιος Λαμπελέτ, «Ο Βάγνερ κρινόμενος», *Κριτική*, 19 (1903), 644-647.
- Λαμπελέτ 1903.2:** Γεώργιος Λαμπελέτ, «Ο Βάγνερ και τα θύματά του», *Κριτική*, 20 (1903), 710-712.
- Λαμπρέλλης, 2009:** Δημήτρης Λαμπρέλλης, *Η επίδραση του Νίτσε στην Ελλάδα. “Τέχνη” και “Διόνυσος”*, Βλαστός και Καζαντζάκης, Αθήνα, Παπάζης, 2009.

- Λαπαθιώτης, 1940:** Ναπολέων Λαπαθιώτης, «Ο Συρρεαλισμός κι εμείς οι άλλοι», *Νεοελληνικά Γράμματα*, 178 (27.4.1940), 1,4.
- Λεβάντας, 1952:** Χρήστος Λεβάντας, *Δύο μορφές. Δημοσθένης Ν. Βουτυράς, Νίκος Ι. Χαντζάρας*, Πειραιεύς, Πειραιϊκά Χρονικά, 1952.
- Λεονταρίτου, 1981:** Κλεοπάτρα Λεονταρίτου, *Η νεορομαντική βιοθεωρία του Καζαντζάκη: η ποίηση της ζωής*, Αθήνα, Θεμέλιο, 1981.
- Λευκοπαρίδης, 1933:** Ε. Λευκοπαρίδης, «Μια δεκαετηρίδα. Ο Μαρσέλ Προυστ», *Σήμερα*, 2 (2.1933), 38-44.
- Mackridge, 1991:** Peter Mackridge, «Εισαγωγή: Συμβολικές και ειρωνικές δομές στην *Eroica*», στο *Eroica*, P. Mackridge (επιμ.), Αθήνα, Ερμής, 1991, κε΄-πς΄.
- Μαλάνος, 1922:** Τίμος Μαλάνος, «Δ. Ζαχαριάδης», *Νέα Ζωή*, 1922, 54-67.
- Μαλάνος, 1935:** Τίμος Μαλάνος, «Περί Καβάφη (Συμπληρωματικά Σχόλια)», *Τα Νέα Γράμματα*, χρ. Α΄, (1935), 138-149, 224-235 και 286-304.
- Μανιάτης, 2004:** Γιώργος Μανιάτης, *Ρίχαρντ Βάγκνερ. Το «Καθαρά Ανθρώπινο»*, Αθήνα, Πολύτροπον, 2004.
- Μαστροδημήτρης, 1991:** Π. Δ. Μαστροδημήτρης, «Φιλολογικά ζητούμενα στον Καζαντζάκη», στο *Προοπτικές και Προσεγγίσεις. Μελέτες στη Νεοελληνική Φιλολογία*, Αθήνα, Νεφέλη, 1991, 119-135.
- Ματθιόπουλος 2005:** Ευγένιος Ματθιόπουλος, *Η Τέχνη πτεροφυεί εν οδύνη. Πρόσληψη του νεορομαντισμού στο πεδίο της ιδεολογίας, της θεωρίας της τέχνης και της τεχνοκριτικής στην Ελλάδα*, Αθήνα, Ποταμός, 2005.
- Μαυρέλος 2001:** Νίκος Μαυρέλος, *Οι κοσμοπολίτες και οι φουστανελοφόροι. Το ελληνόγλωσσο κριτικό έργο του Νικ. Επισκοπόπουλου*, δ.δ., Παν/μιο. Κύπρου, 2001.
- Μαυρέλος 2001.1:** Νίκος Μαυρέλος, «Ο 'Φιλολογικός Κοσμοπολιτισμός' του Ν. Επισκοπόπουλου: Η εξαγγελία μιας θεμελιωμένης Ιστορίας της Ευρωπαϊκής Λογοτεχνίας», *Διαβάζω*, 419 (6.2001), 101-106.
- Μαυρέλος 2002:** Νίκος Μαυρέλος, «Ut musica roesis. Ο συγγραφέας ανάμεσα στα λογοτεχνικά είδη και τρόπους» στο: *Νικόλαος Επισκοπόπουλος, Μια παρουσίαση από τον Νίκο Μαυρέλο*, Ν. Μαυρέλος (επιμ.), Αθήνα, Γαβριηλίδης, 2002.
- Μαυρέλος 2003:** Νίκος Μαυρέλος, «Οι μεταφράσεις και η σημασία τους (Μια όψιμη έμμεση αντιπαράθεση Ροϊδη-Βλάχου)», *Μικροφιλολογικά*, 13 (Άνοιξη 2003), 12-15.

- Μαυρέλος 2005:** Νίκος Μαυρέλος, «Κοσμοπολίτικα ανοίγματα και ελληνοκεντρικοί εγκλεισμοί. Μια φιλολογική διαμάχη του 1899» στο *Ο ελληνισμός στον 19ο αιώνα: ιδεολογικές και αισθητικές αναζητήσεις*, Π. Βουτουρής (επιμ.), Αθήνα, Καστανιώτης, 2005, 114-128.
- Μαυρέλος, 2011:** Νίκος Μαυρέλος, «Εισαγωγή», στο: *Επιλογή κριτικών κειμένων από το Άστυ και το Νέον Άστυ*, τ. Α' και τ. Β', Ν. Μαυρέλος (επιμ.), Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 2011.
- Μεντζέλος, 1931:** Δημήτρης, Μεντζέλος, «Ο Υπερρεαλισμός και οι τάσεις του», *Ο Λόγος*, 1.7 (1931), 204-206 – 1.8 (1931), 257-259 – 1.9 (1931), 278-280.
- Μεντζέλος, 1933:** Δημήτρης, Μεντζέλος, «Ο εσωτερικός μονόλογος», *Ο Κύκλος*, 4 (6.1933), 163-168.
- Μικέ, 1988:** Μαίρη Μικέ, *Το λογοτεχνικό περιοδικό Ο Κύκλος (1931-1939, 1945-1947)*, δ.δ., Θεσσαλονίκη, Α.Π.Θ, 1988.
- Μικέ/Γκανά, 1987:** Μαίρη Μικέ/Λένα Γκανά, «Εσωτερικός μονόλογος (Αναδρομική περιδιάβαση και σύγχρονη προβληματική μιας αφηγηματικής τεχνικής)», *Φιλολογος*, 48 (1987), 136-160.
- Μιχαλόπουλος, 1921:** Φάνης Μιχαλόπουλος, «Από την 'Κριτική της Τέχνης' XVII», *Μούσα*, 11 (6.1921), 183 και XVIII-XXI, 5/17 (12.1921), 77-79.
- Μιχαλόπουλος, 1923:** Φάνης Μιχαλόπουλος, «Κωνσταντίνος Θεοτόκης», *Μούσα*, 2/38 (9.1923), 20-22.
- Μουλλάς, 1992:** Παναγιώτης Μουλλάς, *Ο λόγος της απουσίας. Δοκίμιο για την επιστολογραφία με σαράντα ανέκδοτα γράμματα του Φώτου Πολίτη (1908-1910)*, Αθήνα, Μ.Ι.Ε.Τ., 1992.
- Μουλλάς, 1992.1:** Παναγιώτης Μουλλάς, «Για μια γραμματική του νεοτερικού πεζού λόγου», στο *Παλίμψηστα και μη. Κριτικά δοκίμια*, Αθήνα, Στιγμή, 1992, 215-236.
- Μουλλάς, 1993:** Παναγιώτης Μουλλάς, *Ρήξεις και συνέχειες. Μελέτες για τον 19ο αιώνα*, Αθήνα, Σοκόλης, 1993.
- Μουλλάς, 1994 [1959]:** Παναγιώτης Μουλλάς, «Πιάνης Σκαρίμπας, Το Βατερλώ δύο γελοίων», στο *Για τον Σκαρίμπα*, Κ. Κωστίου, Λευκωσία, Εκδόσεις Αιγαίον, 1994, 175-177.
- Μουλλάς 1996:** Παναγιώτης Μουλλάς, «Εισαγωγή» στο *Η μεσοπολεμική πεζογραφία*, τ. Α', Αθήνα, Σοκόλης, 1993, 17-157.

- Moullas, 1989:** Panayotis Moullas, *Les Concours poétiques de l'Université d'Athènes 1851-1877*, Γενική Γραμματεία Νέας Γενιάς, Αθήνα 1989.
- Μπακουνάκης, 1991:** Νίκος Μπακουνάκης, *Το φάντασμα της Νόρμα. Η υποδοχή του μελοδράματος στον ελληνικό χώρο το 19ο αιώνα*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1991.
- Μπακουνάκης, 1992:** Νίκος Μπακουνάκης, «Εμμανουήλ Ροΐδης και Ριχάρδος Βάγκνερ: Μια φιλολογική περιέργεια», *Η Λέξη*, 108 (1992), 165-169.
- Μπαμπινιώτης, 1991:** Γιώργος Μπαμπινιώτης, *Γλωσσολογία και Λογοτεχνία*, Αθήνα, Ελληνικά Γράμματα, 1991.
- Μπερλής, 1993:** Άρης Μπερλής, «Στέλιος Ξεφλούδας» στο *Η μεσοπολεμική πεζογραφία*, τ. ΣΤ', Αθήνα, Σοκόλης, 1993, 268-286.
- Μπερλής, 2001:** Άρης Μπερλής, «Η πρόσληψη του Τζέιμς Τζόυς στην Ελλάδα», στο *Κριτικά Δοκίμια*, Αθήνα, Ύψιλον, 2001, 117-123.
- Μπλαζάκη, 2013:** Διονυσία Μπλαζάκη, *Η έννοια της αφαίρεσης στη μουσική αισθητική του Χέγκελ και του Σοπενχάουερ*, δ.δ., Αθήνα, Ε.Κ.Π.Α., 2013.
- Μποτουροπούλου, 2009:** Ιφιγένεια Μποτουροπούλου, «Ο απόηχος της *Evolution créatrice* του Bergson στην κίνηση των ιδεών στη Γαλλία και η υποδοχή του φιλοσόφου στην Ελλάδα», *Σύγκριση* 20, (2009), 181-192.
- Μπουμπουλίδης, 1980:** Φαίδων Μπουμπουλίδης, *Νεοελληνικά μελετήματα Γ': Απηχήσεις του φουτουρισμού στη νεοελληνική γραμματεία*. Αθήνα, 1980.
- Νικολαΐδης, 1992:** Κώστας Νικολαΐδης, «Η γενιά του '30 και ο Νίκος Νικολαΐδης: Μια μη πραγματοποιηθείσα συνάντηση», *Σημείο*, 1 (1992), Λευκωσία, 81-92.
- Νικολαρεΐζης, 2011 [1933]:** Δημήτρης Νικολαρεΐζης, «Μνήμη και Χρόνος», στο *Δοκίμια κριτικής & Ούγος Φώσκολος και Ανδρέας Κάλβος*, Χ.Α. Καράολγλου (επιμ.), Αθήνα, Άγρα, 2011, 68-101.
- Νικολαρεΐζης, 2011 [1938]:** Δημήτρης Νικολαρεΐζης, «Το μυθιστόρημα των νέων και η παράδοση του εσωτερισμού», στο *Δοκίμια κριτικής & Ούγος Φώσκολος και Ανδρέας Κάλβος*, Χ.Α. Καράολγλου (επιμ.), Αθήνα, Άγρα, 2011, 251-286.
- Νίντας, 1947:** Μπάμπης Νίντας, «Γιώργου Δέλιου – Μουσική Δωματίου», *Μορφές* (Θεσ/νίκης), 11 (8.1947), 435.
- Νιρβάνας, 1900:** Παύλος Νιρβάνας, «Ν. Επισκοπόπουλου 'Άσμα Ασμάτων'», *Το Περιοδικόν μας*, τ. Β' (14.10.1900), 165-167.

- Νιρβάνας/Χατζόπουλος, 1938:** «Ανέκδοτη αλληλογραφία Νιρβάνα-Χατζόπουλου. Κριτική και ερμηνευτική έκδοση Γ. Βαλετά», *Νέα Εστία*, 270 (15.03.1938), 407-423.
- Νιρβάνας 1968 [1887]:** Παύλος Νιρβάνας, «Ο νόμος της προόδου εν τη ποιήσει και ταις καλαίς τέχναις», στο *Τα Άπαντα. Τα λογοτεχνικά και κριτικά με τα καλλίτερα χρονογραφήματα*, τ. Δ', Γ. Βαλέτας (επιμ.), Αθήνα, Γιοβάνη, 11-17.
- Νιρβάνας, 1968 [1893]:** Παύλος Νιρβάνας, «Τα νοσήματα της προσωπικότητος», στο *Τα Άπαντα. Τα λογοτεχνικά και κριτικά με τα καλλίτερα χρονογραφήματα*, τ. Γ', Γ. Βαλέτας (επιμ.), Αθήνα, Γιοβάνη, 222-231.
- Νιρβάνας, 1968 [1893]:** Παύλος Νιρβάνας, «Φυσιολογική Ψυχολογία» στο *Τα Άπαντα. Τα λογοτεχνικά και κριτικά με τα καλλίτερα χρονογραφήματα*, τ. Γ', Γ. Βαλέτας (επιμ.), Αθήνα, Γιοβάνη, 125-144.
- Νιρβάνας 1968 [1895]:** Παύλος Νιρβάνας, «Επιστήμη και Τέχνη», στο *Τα Άπαντα. Τα λογοτεχνικά και κριτικά με τα καλλίτερα χρονογραφήματα*, τ. Δ', Γ. Βαλέτας (επιμ.), Αθήνα, Γιοβάνη, 17-24.
- Νιρβάνας, 1968 [1899]:** Παύλος Νιρβάνας, «Η φιλοσοφία του Νίτσε», στο *Τα Άπαντα. Τα λογοτεχνικά και κριτικά με τα καλλίτερα χρονογραφήματα*, Γ. Βαλέτας (επιμ.), τ. Γ', Αθήνα, Γιοβάνη, 1968, 147-170.
- Νιρβάνας 1968 [1905]:** Παύλος Νιρβάνας, «Τέχνη και φρενοπάθεια», Ανατύπωσις εκ της «Νευρολογικής και Ψυχιατρικής Επιθεωρήσεως», στο *Τα Άπαντα. Τα λογοτεχνικά και κριτικά με τα καλλίτερα χρονογραφήματα*, τ. Γ', Γ. Βαλέτας (επιμ.), Αθήνα, Γιοβάνη, 173-221.
- Νιρβάνας, 1898:** Παύλος Νιρβάνας, «Το φιλολογικόν ζήτημα. Ποίος είναι ο πρώτος ποιητής μας. Αι γνώμαι των λογίων μας», εφ. *Το Άστυ*, (20.12.1898).
- Νιρβάνας, [1968]:** Παύλος Νιρβάνας, «Ο ελληνικός Νιτσεϊσμός», στο *Άπαντα. Τα λογοτεχνικά και κριτικά με τα καλλίτερα χρονογραφήματα*, τ. Δ', Γ. Βαλέτας (επιμ.), Αθήνα, Γιοβάνη, 317-318.
- Ντουνιά, 2009:** Χριστίνα Ντουνιά, «Ο Ε. Α. Πόε και το ελληνικό 'παράξενο' διήγημα: Η περίπτωση του Ν. Επισκοπόπουλου», στο *Το διήγημα στην ελληνική και τις ξένες λογοτεχνίες. Θεωρία - Γραφή - Πρόσληψη*, Ε. Πολίτου-Μαρμαρινού, Σ. Ντενίση (επιμ.), Αθήνα, Gutenberg, 2009, 390-405.
- Ξενόπουλος, 1892:** Γρηγόριος Ξενόπουλος [Αντίλαλος], «Αθηναϊκή Ηχώ», *Εστία* 3 (1892), 266.

- Ξενόπουλος, 2002 [1896]:** Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Οι διηγηματογράφοι μας ένας-ένας», στο *Γρηγόριος Ξενόπουλος, Επιλογή κριτικών κειμένων*, Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη (επιμ.), Αθήνα, Αδελφοί Βλάσση, 2002, 124-135.
- Ξενόπουλος, 2002 [1899]:** Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Το διήγημα και τα 'Λόγια της πλήρης', στο *Γρηγόριος Ξενόπουλος, Επιλογή κριτικών κειμένων*, Γ. Φαρίνου-Μαλαματάρη (επιμ.), Αθήνα, Αδελφοί Βλάσση, 2002, 136-155.
- Ξενόπουλος, 1903:** Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Ο Λαγκάκς υπό Δημοσθένη Ν. Βουτυρά», *Παναθήναια*, έτ. Γ', (31.5.1903), 507-508.
- Ξενόπουλος, 1920:** Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Το διήγημα και ο κ. Βουτυράς», *Ο Νουμάς*, 699 (29.8.1920), 133-134, 700 (5.9.1920), 156-158, 701 (12.9.1920), 172-174 και 702 (19.9.1920), 179-182.
- Ξενόπουλος 1989 [1939]:** Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Το Ημερολόγιο ενός μυθιστοριογράφου», στο *Ημερολόγιο της Αργώς και του Δαιμονίου*, Γ.Π. Σαββίδης (επιμ.), Αθήνα, Λέσχη, 1989, 115-122.
- Ξενόπουλος, 1989 [1895]:** Γρηγόριος Ξενόπουλος, «Νικόλαος Επισκοπόπουλος», στο Νικόλαος Επισκοπόπουλος, *Τρελλά διηγήματα*, Αθήνα, Νεφέλη, 1989, 135-146.
- Ξεφλούδας 1933:** Στέλιος Ξεφλούδας, «Βιβλία με καινούργια μορφή», *Ιδέα*, 5 (5.1933), 327.
- Ξεφλούδας, 1934:** Στέλιος Ξεφλούδας, «Σημειώσεις», *Μακεδονικές Ημέρες*, 8-9-10 (8/9/10.1934), 216-218.
- Ξεφλούδας, 1935:** Στέλιος Ξεφλούδας, «Σχόλια», *Μακεδονικές Ημέρες*, 4 (5.1935), 276.
- Ξεφλούδας, 1935.1:** Στέλιος Ξεφλούδας, «Απάντηση σε κάποιες συστάσεις», *Μακεδονικές Ημέρες*, 11, (12.1935), 425.
- Ξεφλούδας, 1938:** Στέλιος Ξεφλούδας, «Πορτραίτα συγγραφέων μεταπολεμικής γενεάς: Στέλιος Ξεφλούδας», *Συνέντευξη στον Βάσο Βασιλείου*, *Νεοελληνικά Γράμματα*, 61 (29.1.1938), 12-13.
- Ξεφλούδας, 1951:** Στέλιος Ξεφλούδας, «Ο Valégy και η καθαρή μεταφυσική ποίηση», *Νέα Εστία*, 586 (1.12.1951), 1550-1554.
- Ξεφλούδας, 1953:** Στέλιος Ξεφλούδας, «Το ποιητικό μυθιστόρημα», *Νέα Εστία*, 635, Αφιέρωμα στον Συμβολισμό, (Χριστούγεννα 1953), 170-172.
- Ξεφλούδας, 1959:** Στέλιος Ξεφλούδας, «Εισαγωγή», στο *Νιρβάνας, Χρηστομάνος, Ροδοκανάκης και άλλοι*, Σ. Ξεφλούδας (επιμ.), Βασική Βιβλιοθήκη τ. 30, Αθήνα, 1959.

- Παλαμάς**, *Άπαντα*, τ. 1-16, Αθήνα, Μπίρης³, 1960-1972.
- Παλαμάς, 1899**: Κωστής Παλαμάς, «Παύλου Νιρβάνα. Ἡ Φιλοσοφία του Νίτσε». Αθήνα. Έκδοση της Τέχνης 1899», *Η Τέχνη*, 7 (5.1899), 189.
- Παλαμάς, 1970 [1888]**: Κωστής Παλαμάς, «Ιόνιοι Ποιηταί. Α'. Κάλβος ο Ζακύνθιος», στο *Άπαντα*, τ. 2, Αθήνα, Μπίρης, 1970, 48
- Παλαμάς, 1972 [1890]**: Κωστής Παλαμάς, «Πώς εννοούμεν την ποίησιν», στο *Άπαντα*, τ. 15, Αθήνα, Μπίρης, 1972, 102-109.
- Παλαμάς 1970 [1891]**: Κωστής Παλαμάς, «Επί τη ευκαιρία του Φιλαδελφείου. Κρίσις κρίσεως», στο *Άπαντα*, τ. 2, Αθήνα, Μπίρης 1970, 233-298.
- Παλαμάς 1972 [1892]**: Κωστής Παλαμάς, «*Τα μάτια της ψυχής μου* (Πρόλογος)», στο *Άπαντα*, τ. 1, Αθήνα, Μπίρης, 1972, 208-213.
- Παλαμάς, 1972 [1893]**: Κωστής Παλαμάς, «Δια την ποίησιν», στο *Άπαντα*, τ. 15, Αθήνα, Μπίρης, 1972, 233-247.
- Παλαμάς, 1972 [1893.1]**: Κωστής Παλαμάς, «Ο Παύλος Βουρζέ εν Αθήναις», στο *Άπαντα*, τ. 15, Αθήνα, Μπίρης, 1972, 211-215.
- Παλαμάς, 1972 [1893.1]**: Κωστής Παλαμάς, «Μελχιόρ δε Βογκέ», στο *Άπαντα*, τ. 15, Αθήνα, Μπίρης, 1972, 260-262.
- Παλαμάς, 1972 [1893.2]**: Κωστής Παλαμάς, «Η επιστήμη και η θρησκεία», στο *Άπαντα*, τ. 15, Αθήνα, Μπίρης, 1972, 511-517.
- Παλαμάς, 1972 [1894]**: Κωστής Παλαμάς, «Η μετάφρασις της Υπατίας», στο *Άπαντα*, τ. 15, Αθήνα, Μπίρης, 1972, 282-298.
- Παλαμάς 1970 [1894]**: Κωστής Παλαμάς, «Το έργον του Κρυστάλλη», στο *Άπαντα*, τ. 2, Αθήνα, Μπίρης, 1970, 463-483.
- Παλαμάς, 1970 [1895]**: Κωστής Παλαμάς, «Η σαφήνεια και η ασάφεια», στο *Άπαντα*, τ. 2, Αθήνα, Μπίρης, 1970, 201-216.
- Παλαμάς, 1970 [1895.1]**: Κωστής Παλαμάς, «Εξ αφορμής μιας λέξεως», στο *Άπαντα*, τ. 2, Αθήνα, Μπίρης, 1970, 374-378.
- Παλαμάς 1970 [1896]**: Κωστής Παλαμάς, «Βιζυηνός», στο *Άπαντα*, τ. 2, Αθήνα, Μπίρης, 1970, 150-162.
- Παλαμάς, 1960 [1898]**: Κωστής Παλαμάς, «Το μυθιστόρημα της ελληνικής ψυχής», στο *Άπαντα*, τ. 6, Αθήνα, Μπίρης, 125-136.

- Παλαμάς, 1970 [1898]:** Κωστής Παλαμάς, «Τα τραγούδια του Βασιλικού», στο *Άπαντα*, τ. 2, Αθήνα, Μπίρης, 1970, 217-226.
- Παλαμάς, 1972 [1898]:** Κωστής Παλαμάς, «Τα βιβλία, η μοίρα του ωραίου. Ο Σίλλερ και το κοινό», στο *Άπαντα*, τ. 16, Αθήνα, Μπίρης, 1972, 64-69.
- Παλαμάς, 1972 [1898.1]:** Κωστής Παλαμάς, «Άστραψε φως», στο *Άπαντα*, τ. 16, Αθήνα, Μπίρης, 1972, 58-63.
- Παλαμάς, 1970 [1899]:** Κωστής Παλαμάς, «Η φαντασία και η πατρίς», στο *Άπαντα*, τ. 2, Αθήνα, Μπίρης, 1970, 379-388.
- Παλαμάς, 1972 [1899]:** Κωστής Παλαμάς, «Επιστολή προς την σύνταξη της *Τέχνης*», στο *Άπαντα* τ. 16, Αθήνα, Μπίρης, 1972, 521-522.
- Παλαμάς, 1972 [1899]:** Κωστής Παλαμάς, «Η φιλολογία δια των φυλών και δια των πατρίδων», στο *Άπαντα*, τ. 16, Αθήνα, Μπίρης, 112-128.
- Παλαμάς, 1960 [1900]:** Κωστής Παλαμάς, «Ν. Επισκοπόπουλος. 1. 'Τα διηγήματα του δειλινού', 2. 'Άσμα Ασμάτων'», στο *Άπαντα*, τ. 6, Αθήνα, Μπίρης, 1960, 409-416.
- Παλαμάς, 1972 [1900]:** Κωστής Παλαμάς, «Οι καταφρονηταί του κοινού», στο *Άπαντα*, τ. 16, Αθήνα, Μπίρης, 1972, 168-175.
- Παλαμάς, 1972 [1900.1]:** Κωστής Παλαμάς, «Οι κοινωνικοί Γάλλοι», στο *Άπαντα*, τ.16, Αθήνα, Μπίρης, 1972, 182.
- Παλαμάς 1972 [1900.3]:** Κωστής Παλαμάς, «Δύο λόγια για ένα έργο», στο *Άπαντα*, τ. 16, Αθήνα, Μπίρης, 1972, 220-223.
- Παλαμάς, 1972 [1900.4]:** Κωστής Παλαμάς, «Δύο γράμματα για ένα βιβλίο», στο *Άπαντα*, τ. 16, Αθήνα, Μπίρης, 1972, 204-207.
- Παλαμάς, 1960 [1901]:** Κωστής Παλαμάς, «Η ποίηση στον περασμένο αιώνα», στο *Άπαντα*, τ. 6, Αθήνα, Μπίρης, 1960, 191-204.
- Παλαμάς, 1960 [1901.1]:** Κωστής Παλαμάς, «Σολωμός. Η ζωή και το έργο του», στο *Άπαντα*, τ. 6, Αθήνα, Μπίρης, 1960, 27-78.
- Παλαμάς, 1960 [1902]:** Κωστής Παλαμάς, «Η ηθική του θεάτρου», στο *Άπαντα*, τ. 6, Αθήνα, Μπίρης, 1960, 95-111.
- Παλαμάς, 1960 [1903]:** Κωστής Παλαμάς, «Διηγηματική Λογοτεχνία», στο *Άπαντα*, τ. 6, Αθήνα, Μπίρης, 1960, 422-428.

- Παλαμάς 1970 [1907]:** Κωστής Παλαμάς, «Η καταδίκη του Σαιξπήρου», στο *Άπαντα*, τ. 10, Αθήνα, Μπίρης, 1970, 362-367.
- Παλαμάς, 1962 [1907]:** Κωστής Παλαμάς, «Πρόλογος στον 'Δωδεκάλογο του Γύφτου'», στο *Άπαντα*, τ.3, Αθήνα, Μπίρης, 1962, 296-299.
- Παλαμάς, 1972 [1908]:** Κωστής Παλαμάς, «Ποιητική τέχνη και γλώσσα», στο *Άπαντα*, τ. 8, Αθήνα, Μπίρης, 1972, 11-25.
- Παλαμάς, 1972 [1920]:** Κωστής Παλαμάς, «Κωνσταντίνος Χατζόπουλος», στο *Άπαντα*, τ.8, Αθήνα Μπίρης, 1972, 423-439.
- Παλαμάς, 1923:** Κωστής Παλαμάς, «Δύο Ακαδημαϊκοί», εφ. *Εμπρός* 21.6.1923.
- Παλαμάς, 1923.1:** Κωστής Παλαμάς, «Ο άλλος», εφ. *Εμπρός* 23.6.1923.
- Παλαμάς, 1970 [1924]:** Κωστής Παλαμάς, «Ακούοντας Μπετόβεν», στο *Άπαντα*, τ. 12, Αθήνα, Μπίρης, 1970, 282-286.
- Παλαμάς, 1970 [1924.1]:** Κωστής Παλαμάς, «Ο νέος καιρός», στο *Άπαντα*, τ. 12, Αθήνα, Μπίρης, 1970, 98-103.
- Παλαμάς, 1970 [1924.2]:** Κωστής Παλαμάς, «Συνέχεια της παλαιάς ιστορίας», στο *Άπαντα*, τ. 12, Αθήνα, Μπίρης, 1970, 200-204
- Παλαμάς, 1970 [1925]:** Κωστής Παλαμάς, «Το μυστικό της Πηνελόπης», στο *Άπαντα*, τ. 12, Αθήνα, Μπίρης, 346-351.
- Παλαμάς, 1970 [1925.1]:** Κωστής Παλαμάς, «Μουσική και Λογική στην ποίηση», στο *Άπαντα*, τ. 12, Αθήνα, Μπίρης, 464-479.
- Παλαμάς, 1960 [1927]:** Κωστής Παλαμάς, «Επιστρέφομεν προς τον ρωμαντισμόν;», στο *Άπαντα*, τ. 14, Αθήνα, Μπίρης, 1960, 197-198.
- Παλαμάς, 1960 [1932]:** Κωστής Παλαμάς, «Χ. Γ. Αθανασιάδη, 'Εκλογή από τα Άνθη του κακού του Ch. Baudelaire'», στο *Άπαντα*, τ. 14, Αθήνα, Μπίρης, 1960, 543-546.
- Παλαμάς, 1972 [1928]:** Κωστής Παλαμάς, «Ο Ιππόλυτος Ταιν εις την Ελλάδα», στο *Άπαντα*, τ. 13, Αθήνα, Μπίρης, 448-461.
- Παναγιωτόπουλος, 1980 [1943]:** Ι. Μ Παναγιωτόπουλος, «Ακμή και παρακμή της ωραιολογίας», στο *Τα Πρόσωπα και τα Κείμενα. Ανήσυχα χρόνια*, τ. Α', Αθήνα, Εκδόσεις των Φίλων, 1980, 216-219,
- Παναγιωτόπουλος, 1980 [1943]:** Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, «Στέλιος Ξεφλούδας», στο *Τα Πρόσωπα και τα Κείμενα. Ανήσυχα χρόνια*, τ. Α', Αθήνα, Εκδόσεις των Φίλων, 1980, 212-215.

- Παναγιωτόπουλος, 1924:** Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος, «Το νεοελληνικόν διήγημα. Ο Βουτυράς, η αισθητική και ο κ. Παρορίτης», εφ. *Ελεύθερος Λόγος*, (20.6.1924).
- Παναγιωτόπουλος, 1994 [1933]:** Ι.Μ., Παναγιωτόπουλος, «Τα διηγήματα του κ. Σκαρίμπα. Το θείο τραγί, Αθήνα 1933», στο *Για τον Σκαρίμπα*, Κ. Κωστίου (επιμ.), Λευκωσία, Εκδόσεις Αιγαίον, 1994, 46-47.
- Παναγιωτόπουλος, 1996 [1938]:** Ι.Μ. Παναγιωτόπουλος, «Συμφιλίωση με το συρρεαλισμό», στο *Το συρρεαλιστικό σκάνδαλο. Χρονικό της υποδοχής του υπερρεαλιστικού κινήματος στην Ελλάδα*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1996, 156-159.
- Παναγιωτόπουλος, 1939:** Ι. Μ. Παναγιωτόπουλος, «Συγγραφείς και ύφος», *Το Νέον Κράτος*, 22 (6.1939), 401-407.
- Παπαδημητρακόπουλος, 1996:** Ηλίας Παπαδημητρακόπουλος, «Γιάννης Σκαρίμπας», στο *Η μεσοπολεμική πεζογραφία. Από τον πρώτο ως τον δεύτερο παγκόσμιο πόλεμο (1914-1930)*, τ. Η', Αθήνα, Σοκόλης, 1996, 8-18.
- Παπαλεοντίου, 2000:** Λευτέρης Παπαλεοντίου, «Οι παράλληλοι δρόμοι του Δημοσθένη Βουτυρά και του Νίκου Νικολαΐδη», στο *Στοχαστικές Προσαρμογές: Για την ιστορία της ευρύτερης Νεοελληνικής Λογοτεχνίας*, Αθήνα, Γαβριηλίδης, 2000, 131-145
- Παπανδρέου, 1983:** Νικηφόρος Παπανδρέου, *Ο Ίψεν στην Ελλάδα. Από την πρώτη γνωριμία στην καθιέρωση, 1890-1910*, Αθήνα, Κέδρος, 1983.
- Παπανικολάου, 1927:** [Παπανικολάου], Μ., «Γαλλικά Περιοδικά», *Νέα Εστία*, 14-15, (15.10.1927), 820.
- Παράσχος, 1919:** Κλέων Παράσχος, «Κωστή Παλαμά, Τα Παράκαιρα. Μ' έναν Πρόλογο», *Οι Νέοι*, (4.1919), 55-56.
- Παράσχος, 1920:** Κλέων Παράσχος, «Παλαιοί και Νέοι», *Μούσα*, 3 (10.1920), 44-45.
- Παράσχος, 1920.1:** Κλέων Παράσχος, «Στο περιθώριο των στροφών», *Οι Νέοι*, 7-8, (5.1920), 166-172.
- Παράσχος, 1921/1922:** Κλέων Παράσχος, «Η ζωή και το έργο του Baudelaire (μερικές αισθητικές του θεωρίες)», *Μούσα*, 4/16, (11.1921), 61-62 και 10/22, (5.1922), 156-157.
- Παράσχος, 1922:** Π, «Δημοσθένη Βουτυρά, Το γκρέμισμα των θεών και άλλα διηγήματα», *Μούσα*, 28 (11.1922), 71.
- Παράσχος, 1922/1923:** Κλέων Παράσχος, «Δεν μπορεί να λέγει κανείς ό,τι θέλει, ούτε και στην Ελλάδα», *Μούσα*, 5/29, (12.1922), 85-87 και 6/30, (1.1923), 105-106.

- Παράσχος, 1924:** Κλέων Παράσχος, «Ο ποιητής Κ. Καβάφης», εφ. *Δημοκρατία*, (8.5.1924).
- Παράσχος, 1924.1:** Μαρσύας, «Νεοέλληνες λογοτέχνη. Κωνσταντίνος Καβάφης», εφ. *Ελεύθερον Βήμα*, (6.12.1924).
- Παράσχος, 1925:** Κλέων Παράσχος, «Τέχνη και Επιστήμη ΙΙΙ», περ. *Κριτική και Τέχνη*, 5 (2.1925), 152-159. [Στο τχ. 4 (1.1925), 100-104 το πρώτο μέρος του άρθρου].
- Π[αράσχος 1927:** Κλέων Παράσχος, «Κ. Χατζόπουλου: Βραδυνοί θρύλοι, ποιήματα», *Νέα Εστία*, 14-15 (15.10.1927), 823-824.
- Παράσχος, 1931:** Κλέων Παράσχος, «Ροésie pure – ‘Εστέτ’ και αισθητισμός», *Νέα Εστία*, 111 (1.8.1931), 827-828.
- Παράσχος, 1933:** Κλέων Παράσχος, «Ερρίκος Μπρεμόν», *Σήμερα*, 8 (8.1933), 257-259.
- Παράσχος/Λευκοπαρίδης, 1931:** Κλέων Παράσχος/Ξενοφών Λευκοπαρίδης, *Εκλογή από τα ωραιότερα ελληνικά λυρικά ποιήματα*, Αθήνα, Φλάμμα, 1931.
- Παράσχος, 1936:** Κλέων Παράσχος, «Paul Éluard: ‘Ποιήματα’. Εισαγωγή και απόδοση Οδυσσέα Ελύτη – Οδυσσέα Ελύτη: ‘Προσανατολισμοί’», *Νέα Εστία*, 231 (1.8.1936), 1092-1094.
- Παράσχος, 1937:** Κλέων Παράσχος, «Paul Éluard: Ποιήματα. Ελληνική απόδοση Οδυσσέα Ελύτη», *Νέα Εστία*, 243 (1.2.1937), 233-234.
- Παράσχος, 1939:** Κλέων Παράσχος, «Γ. Δέλιου, Το σύγχρονο μυθιστόρημα (Η Virginia Woolf, η εποχή και το έργο της. Τα λογοτεχνικά πρόσωπα)», *Νέα Εστία*, 308 (15.10.1939), 1427-1429.
- Παράσχος, 1940:** Κλέων Παράσχος, «Μια ανακεφαλαίωση όχι εντελώς περιττή», *Νεοελληνικά Γράμματα*, 167 (10.2.1940), 8,10.
- Παρορίτης, 1924:** Κώστας Παρορίτης, «Το πρόβλημα Βουτυρά», *Ο Νουμάς*, 2 (3/4.1924), 117-129.
- Πασχάλης, 2009:** Μιχαήλ Πασχάλης, «Ο Ροΐδης, ο Baudelaire και τα παραισθησιογόνα», στο *Το διήγημα στην ελληνική και στις ξένες λογοτεχνίες. Θεωρία-Γραφή-Πρόσληψη*, Ε. Πολίτου-Μαρμαρινού, Σ. Ντενίση (επιμ.) Αθήνα, Gutenberg, 2009, 371-388.
- Πάτριος, «ΟΙ ΒΑΓΝΕΡΙΣΤΑΙ»,** *Ο Νουμάς*, 20 (9.3.1903), 4.

- Πεχλιβάνος, 2002:** Μίλτος Πεχλιβάνος, «Σημειώσεις για την πρόσληψη του Τζόους στην Ελλάδα (1919-1965)», *Νέα Εστία*, 1750 (11.2002), 644-663.
- Πεχλιβάνος, 2010:** Μίλτος Πεχλιβάνος, «Οι εποχές της αισθητικής νεωτερικότητας στην ιστορία της νεοελληνικής λογοτεχνίας. Ονομάτων επίσκεψις», στο *Η νεωτερικότητα στη νεοελληνική λογοτεχνία και κριτική του 19^{ου} και 20^{ου} αιώνα: Πρακτικά της 12^{ης} επιστημονικής συνάντησης του τομέα ΜΝΕΣ αφιερωμένης στη μνήμη της Σοφίας Σκοπετέα* (Θεσσαλονίκη, 27-29 Μαρτίου 2009), Ν. Δεληγιαννάκη (επιμ.), Θεσσαλονίκη 2010, 65-78.
- Πολίτης, 1921:** Φώτος Πολίτης, «Η ποίησις της αφής», εφ. *Πολιτεία*, (6.2.1921).
- Πολίτης, 1983 [1917]:** Φώτος Πολίτης, «Ένα νέο μυθιστόρημα: Κ. Χατζόπουλου *Το Φθινόπωρο*» [1917], στο *Επιλογή κριτικών άρθρων* τ. Γ': Λογοτεχνικά, Αθήνα, Ίκαρος, 34-37.
- Πολίτης, 1983 [1922]:** Φώτος Πολίτης, «Υποκειμενική ποίησις», στο *Επιλογή κριτικών άρθρων*, τ. Γ': Λογοτεχνικά, Αθήνα, Ίκαρος, 93-96.
- Πολίτης, 1983 [1922.1]:** Φώτος Πολίτης, «Χωρίς ποίησιν», στο *Επιλογή κριτικών άρθρων*, Γ': Λογοτεχνικά, Αθήνα, Ίκαρος, 109-120.
- Πολίτου-Μαρμαρινού, 2009:** Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού, κ.ά. (επιμ.) *Το διήγημα στην ελληνική και στις ξένες λογοτεχνίες. Θεωρία-Γραφή-Πρόσληψη*, Αθήνα, Gutenberg, 2009.
- Πολυχρονάκης, 2011:** Δημήτρης Πολυχρονάκης, «Ο δαίμων της μουσικής στον Αλέξανδρο Παπαδιαμάντη και στον Νικόλαο Επισκοπόπουλο: Ut music roesis», *Κονδυλοφόρος* 10 (2011), 5-34.
- Πολυχρονάκης, 2012:** «Το μεγάλο όνειρο του Ιουλιανού: η συνάντηση του επτανησιακού ιδεαλισμού με τον πρώιμο ελληνικό νιτσεϊσμό», στο *Για μια ιστορία της ελληνικής λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα*, Α. Καστρινάκη κ.ά. (επιμ) Ηράκλειο, Πανεπιστημιακές Εκδόσεις Κρήτης/Μουσείο Μπενάκη, 2012, 29-42.
- Πολυχρονάκης, 2015:** Δημήτρης Πολυχρονάκης, *Πιερότοι ποιητές στην εποχή της παρακμής. Το γέλιο ως επιθανάτιος ρόγχος*, Αθήνα, Αλεξάνδρεια, 2015.
- Πολυχρονάκης, 2016:** Δημήτρης Πολυχρονάκης, «'Η ώρα των ποιητών': Το Φθινόπωρο του Κωνσταντίνου Χατζόπουλου και η φθινοπωρινή αισθητική του συμβολισμού», στο *Κωνσταντίνος Χατζόπουλος, Φθινόπωρο*, Ηράκλειο, ΠΕΚ, 2016, 275-463.

- Πούχγερ, 1996:** Βάλτερ Πούχγερ, *Ο Παλαμάς και το Θέατρο*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1996.
- Ροΐδης 1978 [1873]:** Εμμανουήλ Ροΐδης, «Αιτναίαι αναμνήσεις», στο *Άπαντα*, τ. Β' (1868-1879), Α. Αγγέλου (επιμ.), Αθήνα, Ερμής, 1978, 78-85.
- Ροΐδης 1978 [1877]:** Εμμανουήλ Ροΐδης, «Περί συγχρόνου εν Ελλάδι κριτικής», στο *Άπαντα*, τ. Β' (1868-1879), Α. Αγγέλου (επιμ.), Αθήνα, Ερμής, 1978, 246-285.
- Ροΐδης 1978 [1877.1]:** Εμμανουήλ Ροΐδης, «Περί συγχρόνου εν Ελλάδι ποιήσεως», στο *Άπαντα*, τ. Β' (1868-1879), Α. Αγγέλου (επιμ.), Αθήνα, Ερμής, 1978, 286-317.
- Ροΐδης 1978 [1888]:** Εμμανουήλ Ροΐδης, «Μελομανία», στο *Άπαντα*, τ. Γ' (1880-1890), Α. Αγγέλου (επιμ.), Αθήνα, Ερμής, 1978, 266-272.
- Ρούσσου, 2007:** Βαρβάρα Ρούσσου, *Ο ελεύθερος στίχος υπό το πρίσμα της σύγχρονης μετρικολογίας: τα πρώτα ελληνικά ελευθερόστιχα ποιήματα (1920-1940)*, δ.δ., Αθήνα, Ε.Κ.Π.Α, 2007.
- Ρώτα, 1994:** Μαρία Ρώτα, *Το περιοδικό Γράμματα της Αλεξανδρείας (1911-1919)*, δ.δ., Αθήνα, Ε.Κ.Π.Α, 1994.
- Ρώτα, 2001:** Μαρία Ρώτα, «Η αλεξανδρινή ώθηση στον περιοδικό τύπο του Μεσοπολέμου», *Ο περιοδικός τύπος στον Μεσοπόλεμο (26 και 27 Μαρτίου 1999)*. *Επιστημονικό συμπόσιο*, Αθήνα, Σχολή Μωραΐτη, 2001, 251-262.
- Σαββίδης, 1985:** Γ.Π. Σαββίδης, *Μικρά Καβαφικά*, τ. Α', Αθήνα, Ερμής, 1985.
- Σαββίδης, 1987:** Γ.Π. Σαββίδης, *Μικρά Καβαφικά*, τ. Β', Αθήνα, Ερμής, 1987.
- Σαββίδης, 1987.1:** Γ.Π. Σαββίδης, «Γιώργος Σεφέρης-Γιάννης Σκαρίμπας. Μια άγνωστη σχέση», εφ. *Το Βήμα*, (27.9.1987).
- Σαββίδης, 1993:** Γ.Π. Σαββίδης, Κριτική του *Μαριάμπα* του Γ. Σκαρίμπα, εφ. *Τα Νέα* (24.8.1993).
- Σακελλαρίδης, 1949:** Χ. Γ. Σακελλαρίδης, «Ο Άγγελος Βλάχος ποιητής σατιρικός», *Νέα Εστία*, 539, αφιέρωμα στον Α. Βλάχο, (1949), 72-135.
- Σαμουήλ 1998:** Αλεξάνδρα Σαμουήλ, *Ο βυθός του καθρέφτη. Ο André Gide και η ημερολογιακή μυθοπλασία στην Ελλάδα*, Ηράκλειο, ΠΕΚ, 1998.
- Σαμουήλ 2007:** Αλεξάνδρα Σαμουήλ, *Ο Παλαμάς και η κρίση του στίχου*, Αθήνα, Νεφέλη, 2007.

- Sartori, 2010:** Elena Sartori, *Το περιοδικό Το Τρίτο Μάτι (1935-1937)*, δ.δ., Θεσσαλονίκη, Α.Π.Θ, 2010.
- Σαχίνης, 1958:** Απόστολος Σαχίνης, *Το νεοελληνικό μυθιστόρημα*, Αθήνα, Βιβλιοπωλείον της Εστίας, 1958.
- Σαχίνης, 1978:** Απόστολος Σαχίνης, *Αναζητήσεις της μεσοπολεμικής πεζογραφίας*, Θεσσαλονίκη 1978.
- Σαχίνης, 1981:** Απόστολος Σαχίνης, *Η πεζογραφία του αισθητισμού*, Αθήνα, Εστία, 1981.
- Σαχίνης, 1992:** Απόστολος Σαχίνης, «Εισαγωγή», στο *N. Επισκοπόπουλου, Τα διηγήματα του δειλινού και Άσμα ασμάτων*, Αθήνα, Εστία, 1992, 9-33.
- Σεφέρης/Μαρώ, 1980:** Σεφέρης και Μαρώ. *Αλληλογραφία Α' 1936-1940*, Μ. Ζ. Κοπιδάκης (επιμ.), Αθήνα, Ίκαρος, 1980.
- Σεφέρης/Τσάτσος, 1975:** Γιώργος Σεφέρης – Κωνσταντίνος Τσάτσος, *Ένας Διάλογος για την ποίηση*, Λ. Κούσουλας (επιμ.), Αθήνα, Ερμής 1975.
- Σεφέρης/Θεοδοκάς, 1981:** Γιώργος Σεφέρης – Γιώργος Θεοδοκάς, *Αλληλογραφία (1930-1966)*, Γ.Π. Σαββίδης (επιμ.), Αθήνα, Ερμής, 1981.
- Σεφέρης, 1966:** Γιώργος Σεφέρης, *Άσμα Ασμάτων*. Μεταγραφή Γ. Σ., Αθήνα, Ίκαρος, 1966.
- Σιαφλέκης, 2009:** Ζαχαρίας Σιαφλέκης, «Στα όρια των λογοτεχνικών μορφών. Διήγημα, αφήγημα, ποίημα και οι επιταγές του μοντερνισμού», στο *Το διήγημα στην ελληνική και στις ξένες λογοτεχνίες*, Αθήνα, Gutenberg, 2009, 127-149.
- Σκαρίμπας, 1938:** Πάννης Σκαρίμπας, «Η νεοελληνική λογοτεχνία στα τελευταία είκοσι χρόνια» (έρευνα), *Μακεδονικές Ημέρες*, 3 (3.1938), 100.
- Σκαρίμπας, 1938.1:** Πάννης Σκαρίμπας, «Στρόβιλος του Π. Σαμαρά» (κριτική), εφ. *Εύριπος* (Χαλκίδα), (19.4.1938).
- Σκαρίμπας, 1944:** [Γ. Σκαρίμπας], «Από γλέντι σε γλέντι», *Ευβοϊκά Γράμματα*, 24 (3.1944).
- Σπανδωνίδης, 1932:** Πέτρος Σπανδωνίδης, «Καθρεφτίσματα», *Μακεδονικές Ημέρες*, 1 (1.1932), 29-31.
- Σπανδωνίδης, 1936:** Πέτρος Σπανδωνίδης, «Paul Éluard: Ποιήματα – Οδ. Ελύτη: Προσανατολισμοί», *Μακεδονικές Ημέρες*, 9-10 (10/11.1936), 338-340

- Σπανδωνίδης, 1938:** Πέτρος Σπανδωνίδης, «Η ζωή που αγαπά τον εαυτό της», *Μακεδονικές Ημέρες*, 8-9 (8/9.1938), 160-185.
- Σπανδωνίδης, 1939:** Πέτρος Σπανδωνίδης, «Κ. Πολίτη: Eroica, Αθήνα, 1938», *Μακεδονικές Ημέρες*, 1 (1/2.1939), 21-24.
- Σπανδωνίδης, 1994 [1939]:** Πέτρος Σπανδωνίδης, «Το Σόλο του Φίγκαρο [sic]», στο *Για τον Σκαρίμπα*, Κ. Κωστίου (επιμ.), Λευκωσία, Εκδόσεις Αιγαίον, 1994, 143-148.
- Σπανδωνίδης, 1948:** Πέτρος Σπανδωνίδης, «Γ. Δέλιου: Μουσική δωματίου ~ Γ. Βαφόπουλου: Η προσφορά και τα αναστάσιμα», *Ποιητική Τέχνη*, 19 (15.11.1948).
- Σπανδωνίδης, 1949:** Πέτρος Σπανδωνίδης, «Ρομαντική ειρωνεία», *Νέα Εστία*, 526 (1.6.1949), 697-700.
- Σπανδωνίδης, 1955:** Πέτρος Σπανδωνίδης, *Η νεώτερη ποίηση στην Ελλάδα*, Ίκαρος, Αθήνα 1955.
- Σπανδωνίδης, 1956:** Πέτρος Σπανδωνίδης, «Σύγχρονες μορφές της λογοτεχνίας μας, Νίκος Νικολαΐδης», *Νέα Πορεία*, 19 (1956), 745-749.
- Σπανδωνίδης, 1958:** Πέτρος Σπανδωνίδης, «Ο εσωτερικός μονόλογος», *Νέα Πορεία*, 37 (3.1958), 57-60.
- Σπανδωνίδης, 1958.1:** Πέτρος Σπανδωνίδης, «Συζήτηση πάνω στη σύγχρονη λογοτεχνία», *Νέα Πορεία*, 41-42 (7-8.1958), 216-227.
- Σπανδωνίδης, 2005:** Πέτρος Σπανδωνίδης, «Πλαστικός και Μουσικός λόγος», στο *Μελετήματα*, Θεσσαλονίκη, Εταιρία Λογοτεχνών Θεσσαλονίκης, 2005, 7-13.
- Σταμπουλού, 2006:** Συμεών Σταμπουλού, *Πηγές της πεζογραφίας του Γιάννη Σκαρίμπα. Ο λόγος της σιωπής στη σκηνή του Μεσοπολέμου*, Αθήνα, ΣΩΒ, 2006.
- Στεργιόπουλος, 1962:** Κώστας Στεργιόπουλος, *Ο Τέλλος Άγρας και το πνεύμα της παρακμής*, Αθήνα, Βάκων, 1962.
- Στεργιόπουλος, 1981:** Κώστας Στεργιόπουλος, «Κλέων Παράσχος και Τέλλος Άγρας. Δύο αντιπροσωπευτικές φυσιογνωμίες της κριτικής του μεσοπολέμου», στο *Η κριτική στη νεότερη Ελλάδα*, Αθήνα, Εταιρία Σπουδών Ελληνικού Πολιτισμού και Γενικής Παιδείας, 1981, 177-199.
- Στεργιόπουλος, 1996:** Κώστας Στεργιόπουλος, «Ο Κλέων Παράσχος και η κριτική της δεκαετίας του '20», *Περιδιαβάζοντας Δ'*, Αθήνα, Κέδρος, 1996, 153-167.

- Στεφάνου 1892:** Στέφανος Στεφάνου, «Η συμβολική ποίησης», εφ. *Το Άστυ* (13/14.12.1892).
- Στεφάνου 1893:** Στέφανος Στεφάνου, «Σύγχρονοι Έλληνες συγγραφείς. Στέφανος Στεφάνου» (συνέντευξη στον Μποέμι), εφ. *Το Άστυ*, (6-7.4.1893).
- Στεφάνου 1893.1:** Στέφανος Στεφάνου, «Από Ημέρας εις ημέραν. Ίβις», εφ. *Το Άστυ* (29.11.1893).
- Στεφάνου 1893.2:** Στέφανος Στεφάνου, «Από Ημέρας εις ημέραν. Ο στίχος», εφ. *Το Άστυ* (7.12.1893).
- Ταγκόπουλος, 1903:** Δημήτριος Ταγκόπουλος, «Φαινόμενα και Πράγματα. Η πεντηκονταετηρίς», *Ο Νουμάς*, 1 (1903), 5.
- Ταμπακάκη, 2011:** Πολίνα Ταμπακάκη, *Η «μουσική ποιητική» του Γιώργου Σεφέρη*, Αθήνα, Δόμος, 2011.
- Τερζάκης, 1933:** Άγγελος Τερζάκης, «Η μέθοδος του Aldous Huxley», *Ο Κύκλος*, χρ. Β', τ.3. (3. 1933), 23-24.
- Τερζάκης, 1933.1:** Άγγελος Τερζάκης, «Το νεοελληνικό μυθιστόρημα», *Ιδέα*, 4 (4.1933), 244-252, 5 (5.1933), 312-318, 6 (6.1933), 375-382, 7 (7.1933), 40-52, και 8 (8.1933), 100-105.
- Τερζάκης, 1933.2:** Άγγελος Τερζάκης, «Οι δύο ρίζες του πολιτισμού μας», *Νέα Εστία* 165 (1.11.1933), 1170-1172.
- Τερζάκης, 1934:** Άγγελος Τερζάκης, «Δημοσθένης Βουτυράς», *Νέα Εστία*, 190, (15.11.1934), 1015-1022.
- Τερζάκης, 1934.1:** Άγγελος Τερζάκης, «Η αγωνία του ρεαλισμού», *Ρυθμός*, 10 (6.1934), 304-309.
- Τερζάκης, 1937:** Άγγελος Τερζάκης, «Ανανέωση Δογμάτων Β'», *Νεοελληνικά Γράμματα*, 21, (24.4.1937), 2.
- Τερζάκης, 1938:** Άγγελος Τερζάκης, «Confiteor», *Νεοελληνική Λογοτεχνία*, 3 (1938), 122-124.
- Τερζάκης, 1939:** Άγγελος Τερζάκης, «Το λογοτεχνικό βιβλίο και τα προστατευτικά μέτρα του Κράτους», *Νέα Εστία*, 295, (1.4.1939), 497-498.
- Τερζάκης, 1945:** Άγγελος Τερζάκης, «Επιδράσεις στη νεοελληνική λογοτεχνία», *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση*, 4 (1945), 14-15.

- Τίλιου-Αντωνίου, 1989:** Μαρία Τίλιου-Αντωνίου, *Το περιοδικό «Η Τέχνη» (1898-1899). Συμβολή στη μελέτη της ιστορίας της νεοελληνικής λογοτεχνίας*, δ.δ., Παν/μιο Ιωαννίνων 1989.
- Τζιόβας, 1987:** Δημήτρης Τζιόβας, *Μετά την αισθητική*, Αθήνα, Γνώση, 1987.
- Τζιόβας, 1989:** Δημήτρης Τζιόβας, *Οι μεταμορφώσεις του εθνισμού και το ιδεολόγημα της ελληνικότητας του μεσοπολέμου*, Αθήνα, Οδυσσέας, 1989.
- Τζιόβας 2005:** Δημήτρης Τζιόβας, «Εισαγωγή», στο *Αναζητώντας τη διαύγεια. Δοκίμια για τη νεότερη ελληνική και ευρωπαϊκή λογοτεχνία*, Δ. Τζιόβας (επιμ.), Αθήνα, Εστία, 2005, 13-61.
- Τόλκα, 1995:** Ολυμπία Τόλκα, «Συγκοπή» στο *Παγκόσμιο Λεξικό της Μουσικής*, Στοχαστής, Αθήνα 1995, 468.
- Τονέ, 1992:** Τονέ Ανρί, «Το φανταστικό στη νεοελληνική λογοτεχνία: Η περίπτωση του Δημοσθένη Βουτυρά», Β. Βασαρδάνη (μτφ.), *Διαβάζω*, 298 (11.11.1992), 37-44
- Τριβιζάς, 1996:** Σωτήρης Τριβιζάς, *Το σουρεαλιστικό σκάνδαλο. Χρονικό της υποδοχής του υπερρεαλιστικού κινήματος στην Ελλάδα*, Αθήνα, Καστανιώτης, 1996.
- Τσάτσος, 1969:** Κωνσταντίνος Τσάτσος, *Αφορισμοί και Διαλογισμοί*, 3^η σειρά, Αθήνα, Εστία, 1969.
- Τσίρκας, 1948:** Στρατής Τσίρκας, «Ο διηγηματογράφος Δημοσθένης Ν. Βουτυράς», *Αλεξανδρινή Λογοτεχνία*, 1948, 28-48.
- Τσοκόπουλος, 1997:** Βάσιας Τσοκόπουλος, «Δημοσθένης Βουτυράς, ένας μοναχικός πρωτοπόρος», *Η Λέξη*, 137 (1.2.1997), 13-20.
- Φιλιππίδης, 1998:** Σ. Ν. Φιλιππίδης, «Συμβολιστικές αφηγηματικές τεχνικές στο 'Φθινόπωρο του Κ. Χατζόπουλου», στο *Ο Κωνσταντίνος Χατζόπουλος ως συγγραφέας και θεωρητικός*, Πρακτικά επιστημονικού συμποσίου (Αργίνο, 14-17 Μαΐου 1993), Ε. Καψωμένος κ.ά, Αθήνα, Δωδώνη, 1998, 173-190.
- Φιλοκύπρου, 2009:** Έλλη Φιλοκύπρου, *Η γενιά του Καρυωτάκη*, Αθήνα, Νεφέλη, 2009.
- Χάρης 1924:** Πέτρος Χάρης, «Κωνσταντίνος Χατζόπουλος, Ο διηγηματογράφος», *Αργώ Αλεξανδρείας*, 3 8 (1924), 73-75.
- Χάρης, 1924.1:** Πέτρος Χάρης, «Το νεοελληνικό διήγημα. Το πρόβλημα Βουτυρά», εφ. *Ελεύθερος Λόγος*, (16.6.1924).

- Χάρης, 1990:** Πέτρος Χάρης, «Εισαγωγή. Ο Κωνσταντίνος Χατζόπουλος και το Φθινόπωρο», στο *Φθινόπωρο*, Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1990.
- Χατζίνης, 1940:** Γιάννης Χατζίνης, «Μοντερνισμός και παράδοση στη νεοελληνική πεζογραφία», *Νεοελληνικά Γράμματα*, 165 (27.1.1940), 2.
- Χατζίνης, 1953:** Γιάννης Χατζίνης «Ο συμβολισμός στη νεοελληνική πεζογραφία», *Νέα Εστία*, 635 (1953), 117-123.
- Δ. Χατζόπουλος 1901:** Μποέμ [Δημήτριος Χατζόπουλος], «Σκέψεις εκ του λήξαντος αιώνος. Η γλώσσα του μέλλοντος», *Το Περιοδικόν μας*, 21 (14.12.1900), 272-277.
- Δ. Χατζόπουλος, 1900:** Μποέμ [Δημήτριος Χατζόπουλος], «Το κοσμοπολίτικον πνεύμα», *Το Περιοδικόν μας*, 22 (31.12.1900), 293-297.
- Δ. Χατζόπουλος, 1901.1:** Μποέμ [Δημήτριος Χατζόπουλος], «Η επανάσταση των λέξεων», *Το Περιοδικόν μας*, 23 (14.1.1901), 311-317.
- Δ. Χατζόπουλος, 1981 [1901]:** Μποέμ [Δημήτριος Χατζόπουλος], «Ημείς και μερικοί ξένοι», *Ο Διόνυσος*, τ. Α' (1901), Αθήνα, Ε.Λ.Ι.Α., 1981, 82-89.
- Δ. Χατζόπουλος, 1981 [1901.1]:** Μποέμ [Δημήτριος Χατζόπουλος], «Ελληνικά Βιβλία», *Ο Διόνυσος*, τ. Α' (1901), Αθήνα, Ε.Λ.Ι.Α., 1981, 71-77.
- Δ. Χατζόπουλος, 1981 [1902]:** Μποέμ [Δημήτριος Χατζόπουλος], «Επιθεώρησις», *Ο Διόνυσος*, τ. Β' (1902), Αθήνα, Ε.Λ.Ι.Α., 1981, 313-316.
- Κ. Χατζόπουλος, 1996 [1899]:** Κωνσταντίνος Χατζόπουλος, «Γερμάσιμου Μαρκορά: Μικρά Ταξείδια. Αθήνα 1899», στο *Κ. Χατζόπουλος, Κριτικά κείμενα*, Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1996, 65-67.
- Κ. Χατζόπουλος, 1996 [1902]:** Κωνσταντίνος Χατζόπουλος, «Γιάννης Α. Καμπύσης», στο *Κ. Χατζόπουλος, Κριτικά κείμενα*, Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1996, 71-82.
- Κ. Χατζόπουλος, 1996 [1909],** Κωνσταντίνος Χατζόπουλος, «Η ψυχολογία του συμβολισμού», στο *Κ. Χατζόπουλος, Κριτικά κείμενα*, Αθήνα, Ίδρυμα Κώστα και Ελένης Ουράνη, 1996, 124-136.
- Χουρμούζιος, 1994 [1939]:** Αιμίλιος Χουρμούζιος, «Το Σόλο του Φίγκαρω, μυθιστόρημα», στο *Για τον Σκαρίμπα*, Κ. Κωστίου (επιμ.), Λευκωσία, Εκδόσεις Αιγαίον, 1994, 149-151.
- Χρυσανθόπουλος, 2012:** Μιχάλης Χρυσανθόπουλος, «Εκατό χρόνια πέρασαν και ένα καράβι». *Ο ελληνικός υπερρεαλισμός και η κατασκευή της παράδοσης*, Αθήνα, Άγρα, 2012.

- Abbott, 2009:** Helen Abbott, *Between Baudelaire and Mallarmé: Voice, Conversation and Music*, Farnham Surrey, Ashgate Publishing, 2009.
- Abrams, 2001:** M.H. Abrams, Ο καθρέφτης και το φως. Ρομαντική θεωρία και κριτική παράδοση, Άρης Μπερλής (μτφ.), Αθήνα, Κριτική, 2001.
- Acquisto, 2006:** Joseph Acquisto, *Symbolist poetry and the idea of music*, Aldershot, Ashgate, Publishing, 2006.
- Adams, 1968:** Robert M. Adams, «The Operatic Novel: Joyce and D'Annunzio», στο *New Looks at Italian Opera: Essays in Honor of Donald Grout*, W. Austin (επιμ.), Νέα Υόρκη, Cornell University Press, 1968, 260-281.
- Anastasiadis, 2008:** Athanasios Anastasiadis, *Der Norden im Süden: Kostantinos Chatzopoulos (1868-1920) als Übersetzer deutscher Literatur*, Φρανκφούρτη κ.α, Lang, 2008.
- Apter, 1983:** Emily Apter, «Writing without Style: The Role of Litotes in Gide's Concept of Modern Classicism», *The French Review*, 57.1 (10.1983), 28-36.
- Atkinson, 1969:** John, Keith Atkinson, «*Les caves du Vatican* and Bergson's *Le Rire*», *PMLA*, 84.2 (3.1969), 328-335.
- Balakian, 1972:** Anna Balakian, *Surrealism: the road to the absolute*, Λονδίνο, Allen & Unwin, 1972.
- Barnard, 2011:** William Barnard, *Living consciousness: the metaphysical vision of Henri Bergson*, Νέα Υόρκη, State Univ. of New York Press, 2011.
- Barthes, 1967:** Roland Barthes, *Writing Degree Zero (Le Degré zero de l'écriture)*, A. Lavers and C. Smith (μτφ.), Λονδίνο, 1967.
- Barthes, 1985:** Roland Barthes, *The Responsibility of forms: critical essays on music, art, and representation*, Richard Howard (μτφ.), Νέα Υόρκη, Hill and Wang, 1985.
- Baudelaire, 1885 [1861]:** Charles Baudelaire, «Richard Wagner et Tannhäuser à Paris», στο *L'Art romantique. Œuvres complètes de Charles Baudelaire*, τ.3 Παρίσι, Calmann Lévy, 1885, 207-265.
- Baudelaire, 1961:** Charles Baudelaire, στο *Œuvres complètes*, τ.2, Y.G. Le Dantec κ.ά. (επιμ.), Παρίσι, Gallimard, 1961.
- Becker, 1991:** Jared. M. Becker, «Life in Venice: D'Annunzio, Marinetti and Thomas Mann», *Italian Culture*, 9.1 (1991), 231-241

- Behler, 1993:** Ernst Behler, *German Romantic literary theory*, Κέιμπριτζ, Cambridge University Press, 1993.
- Bell, 1921:** Clive Bell, «Plus du Jazz», *New Republic*, (21.9.1921), 92-96.
- Benda, 1912:** Julien Benda, *Le Bergsonisme, ou Une philosophie de la mobilité*, Παρίσι, Mercure de France, 1912.
- Bergson, 1908 [1889]:** Henri Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, Παρίσι, Alcan, 1908.
- Bergson, 1911:** Henri Bergson, «Αλήθεια και πραγματικότητα» [φιλοσοφική μελέτη] Β. Κ. Π[ασχαλίδης] (μτφ.), *Γράμματα*, 4-5 (1911), 110-117.
- Bergson, 1914:** Henri Bergson [sic], *Το γέλοιο*, Νίκος Καζαντζάκης (μτφ.), Αθήνα, Γ. Δ. Φέξης, 1914.
- Bergson, 1938 [1900]:** Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Παρίσι, Alcan, 1938.
- Bergson, 1965 [1896]:** Henri Bergson, *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, Παρίσι, PUF, 1965.
- Bergson, 1998 [1934]:** Henri Bergson, *La Pensée et le Mouvant*, Παρίσι, PUF, 1998.
- Bernauer 1979/1980:** Ingeborg, Bernauer, «Richard Wagner und die Symbolisten» *Neohelicon* 7.2, (1979/1980), 283-298.
- Bernhard, 2000:** Walter Bernhard, «A Profile in Retrospect: Calvin S. Brown as a Musico-Literary Scholar», στο *Musico-Poetics in Perspective. Calvin S. Brown in Memoriam*, Jean-Louis Cupers and Ulrich Weisstein (επιμ.), Άμστερνταμ, Rodopi, 2000, 115-129.
- Bien, 1989:** Peter Bien, *Kazantzakis: politics of the spirit*, τ. 1, Πρίνστον, Princeton University Press, 1989.
- Bien, 2007:** Peter Bien, *Kazantzakis: politics of the spirit*, τ.2, Πρίνστον, Princeton University Press, 2007.
- Biétry, 1989:** Roland Biétry, *Les Théories poétiques à l'Époque symboliste (1883-1896)*, Βέρνη, Peter Lang, 1989.
- Borchmeyer, 1984:** Dieter Borchmeyer, «Nietzsches Wagner-Kritik und die Dialektik der Décadence», στο *Richard Wagner 1883-1983. Die Rezeption im 19. und 20. Jahrhundert*, U. Müller (επιμ.), Στουτγκάρδη, Hans-Dieter Heinz [Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 129], 1984, 207-229.

- Boogaard, 2007:** Menno Boogaard, «The reinvention of Genius: Wagner's Transformation of Schopenhauer's Aesthetics in 'Beethoven'», *Postgraduate Journal of Aesthetics* 2 (8.2007), 1-10.
- Borchmeyer, 1989:** Dieter Borchmeyer, «Nietzsches Begriff der Décadence» στο *Die Modernisierung des Ich. Studien zur Subjektconstitution in der Vor- und Frühmoderne*, Μ. Pfister (επιμ.) Passau, Wissenschaftsverlag Richard Rothe, 1989, 84-95.
- Bouchard, 1995:** Jacques Bouchard, «Η ενεδρεύουσα σαγήνη της ποίησης του Ανδρέα Εμπερίκου», *Διαβάζω*, 358 (12.1995), 178-183.
- Bouraoui, 1971:** H. A. Bouraoui, «Gide's Les Faux-Monnayeurs: hidden metaphor and the pure novel», στο *Australian Journal of French Studies*, 8.1 (1971), 15-35.
- Bowie, 1990:** Andrew Bowie, *Subjectivity and Aesthetics from Kant to Nietzsche*, Νέα Υόρκη κ.α, Manchester University Press, 1990.
- Bowie, 1996:** Andrew Bowie, *From Romanticism to Critical Theory: The philosophy of German literary theory*, Λονδίνο κ.α., Routledge, 1996.
- Bowie, 2007:** Andrew Bowie, *Music, Philosophy and Modernity*, Κέιμπριτζ, Cambridge University Press, 2007.
- Bradbury/McFarlane, 1991:** Malcolm Bradbury/ James McFarlane, «The Name and Nature of Modernism», στο *Modernism 1890-1930*, Λονδίνο, The Harvester Press 1978, 19-56
- Bremond, 1923:** Henri Bremond, *Pour le Romantisme*, Παρίσι, Bloud & Gay, 1923.
- Bremond, 1924:** Henri Bremond, *Les Deux Musiques de la prose*, Παρίσι, Le Divan, 1924.
- Bremond, 1924.1:** Henri Bremond, «L'Esprit des Livres», *Nouvelle Littéraire*, 77 (5.4.1924).
- Bremond, 1926:** Henri Bremond, *Prière et Poésie*, Παρίσι, Grasset, 1926.
- Bremond, 1926.1:** Henri Bremond, *La Poésie pure; Un debat sur la poésie et les poètes*, Παρίσι, Grasset 1926.
- Breton, 1965 [1928]:** André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*, Παρίσι, Gallimard, 1965.
- Breton, 1978 [1933]:** André Breton, «The Automatic Message», στο *What is Surrealism?*

- Selected Writings, Fr. Rosemont (επιμ.), Λονδίνο, Pluto Press, 1978, 108
- Breton, 1978 [1944]:** André Breton, «Silence Is Golden», στο *What is Surrealism?: Selected Writings*, Fr. Rosemont (επιμ.), Λονδίνο, Pluto Press, 1978, 400-401.
- Breton, 1985 [1924]:** André Breton, *Manifestes du surréalisme* (1924), Παρίσι, Gallimard, 1985.
- Breton, 1992 [1924]:** André Breton, *Introduction au discours sur le peu de réalité*, στο *Oeuvres complètes*, τ.2, Παρίσι, Gallimard, 1992, 265-280.
- Brown, 1944:** Calvin, S. Brown, «The Poetic Use of Musical Forms», στο *The Musical Quarterly*, 30.1 (1944), 87-101.
- Brown, 1948:** Calvin S. Brown, *Music and Literature: A Comparison of the Arts*, Atlanta, The University of Georgia Press, 1948.
- Brown, 1970:** Calvin, S. Brown, «Musico-literary research in the last two decades», στο *Yearbook of comparative and general literature*, 19 (1970), 5-25.
- Brunetière 1896:** Ferdinand Brunetière, *La Renaissance de l'idéalisme*, Παρίσι, Firmin, Didot, 1896.
- Bruns 1969:** Gerald L. Bruns, «Mallarmé: The transcendence of language and the aesthetics of the Book», *The Journal of Typographic Research*, 2.3, Ohio, Press of Case Western Reserve University, (7.1969), 219-240.
- Calinescu, 1987:** Matei Calinescu, *Five faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 1987.
- Caputi, 1988:** Anthony Caputi, *Pirandello and the crisis of Modern Consciousness*, Σικάγο, University of Illinois Press, 1988.
- Carlyle, 1981 [1902]:** Thomas Carlyle, «Ο ποιητής», *Ο Διόνυσος*, τ. Β' (1902), Γ[εράσιμος] Β[ώκος] (μτφ.), Αθήνα, Ε.Λ.Ι.Α, 1981, 6-14.
- Champerlain 1981 [1901]:** Χιούστον Στιούαρτ Τσαμπερλαϊν, «Η θέσις του Ριχάρδου Βάγνερ εις την Ιστορίαν», *Ο Διόνυσος*, τ. Α' (1901), 193-204.
- Chiappone, 2001:** Jean-Luc Chiappone, *Le récit grec des Lettres nouvelles: «Quelque chose de déplacé»*, Παρίσι, L'Harmattan, 2001.
- Chiappone, 2006:** Jean-Luc Chiappone, *Le mouvement moderniste de Thessalonique 1932-1939*, τ. 1: Figures de l'intimime, Παρίσι, L'Harmattan 2006.
- Chiappone, 2009:** Jean-Luc Chiappone, *Le mouvement moderniste de Thessalonique 1932-1939* τ 2: Figures du cosmopolitisme, Παρίσι, L'Harmattan 2009.

- Ciholas 1974:** Karin Ciholas, *Gide's art of the fugue: a thematic study of "Les faux-monnayeurs"*, Chapel Hill, U.N.C. Department of Romance Languages, 1974.
- Compagnon, 2003:** Antoine Compagnon, «Racine and the Moderns», στο *Theatrum Mundi: Studies in Honor of Ronald W. Tobin*. C, Carlin κ.ά (επιμ.), Charlottesville, Virginia, Rookwood Press 2003, 241-249.
- Crescenzi, 2007:** Luca Crescenzi, «Moderne und décadence um 1900», στο *Literarische Moderne: Begriff und Phänomen*, S. Becker (επιμ.), Βερολίνο, de Gruyter, 2007, 317-327.
- Culler, 1990:** Jonathan Culler, «Intertextuality and Interpretation: Baudelaire 'Correspondances'» στο *19th Century French Poetry*, C. Pendergast (επιμ), Κέμπριτζ, Cambridge University Press, 1990, 118-137.
- Dahlhaus, 1972:** Carl Dahlhaus, *Romantische Musikästhetik und Wiener Klassik*, στο *Archiv für Musikwissenschaft*, 29.3 (1972), 167-181.
- Dahlhaus, 1981:** Carl Dahlhaus, «E.T.A. Hoffmanns Beethoven-Kritik und die Ästhetik des Erhabenen», *Archiv für Musikwissenschaft*, 38.2 (1981), 79-92.
- Dahlhaus, 1987:** Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, Kassel, Bärenreiter, 1987.
- Dahlhaus, 1988:** Carl Dahlhaus, *Klassische und Romantische Musikästhetik*, Regensburg, Laaber Verlag, 1988.
- Dahlhaus, 1990:** Carl Dahlhaus, «Formbegriff und Ausdrucksprinzip in Schillers Musikästhetik», στο *Schiller und die höfische Welt*, Achim Aurnhammer (επιμ.), Tübingen, Max Niemeyer, 1990, 156-168.
- Dahlhaus, 2000:** Carl Dahlhaus, *Αισθητική της μουσικής*, Α. Οικονόμου (μτφ), Γ. Μανιάτης (επιμ.), Αθήνα, Στάχυ (Σειρά: Θεωρία της Τέχνης 2), 2000.
- D'Annunzio, 1964 [1894]:** Gabrielle D'Annunzio, «A Francesco Paolo Michetti», στο *Gabrielle D'Annunzio, Prose di romanzi (Il piacere, L'Innocente, Trionfo della Morte)*, τ.1, Arnoldo Mandadori, 653-658.
- D'Annunzio, 1900:** Gabrielle D'Annunzio, «Το κράτος της σιωπής», απόσπασμα από το μυθιστόρημα *Η Φωτιά (Il fuoco)*, Γ. Λαμπελέτ (μτφ.), *Το Περιοδικόν μας*, 5 (1.4.1900), 164-167.
- D'Annunzio, 1900.1:** «Ωδή για τον θάνατο ενός καταστροφέως», Γ. Λαμπελέτ. (μτφ.) *Το Περιοδικόν μας*, 15 (1 Οκτ. 1900), 134-137.

- Daverio, 1997:** John Daverio, *Robert Schumann: Herald of a new poetic age*, Νέα Υόρκη κ.α., Oxford University Press, 1997.
- Davis, 1958:** John Davis, «Thibaudet and Bergson», *AUMLA* 9 (9.1958), 48-59.
- Debaisieux 1997:** Renée-Paule Debaisieux, *Le Décadentisme grec. Une Esthétique de la Déformation*, Παρίσι, L'Harmattan, 1997.
- Décaudin, 1981:** Michel Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française: 1895-1914*, Παρίσι κ.α, Slatkine, 1981.
- Decker, 1962:** Henry Decker, *Pure Poetry, 1925-1930*, Berkley, University of California Press, 1962.
- Delattre, 1931:** Floris Delattre, «La Durée bergsonienne dans le roman de Virginia Woolf», *Revue anglo-américaine*, 9 (1931), 97-108.
- Delattre, 1932:** Floris Delattre, *Le Roman psychologique de Virginia Woolf*, Παρίσι, Librairie philosophique J. Vrin, 1932.
- Dobat, 1984:** Klaus-Dieter Dobat, *Musik als romantische Illusion*, Tübingen, De Gruyter, 1984.
- Dujardin, 1919:** Édouard Dujardin, *De Stéphane Mallarmé au prophète Ezéchiel: et essai d'une théorie du réalisme symbolique: suivi d'un poème à la mémoire de Joseph Haléry*, Παρίσι, Mercure de France, 1919.
- Dujardin, 1931:** Édouard Dujardin, *Le Monologue intérieur, on apparition, sa place dans l'oeuvre de J. Joyce et dans le roman contemporain*, Παρίσι, A. Messein, 1931.
- Dujardin, 1935:** Édouard Dujardin, *Les Lauriers sont coupés*, Σ. Κοσμάς (μτφ.), *Το Τρίτο Μάτι*, 1 (10.1935), 25-26.
- Dujardin, 1936:** Édouard Dujardin, *Mallarmé par un des siens*, Παρίσι, Messein, 1936
- Eichner, 1972:** Hans Eichner, «Germany/Romantisch – Romantik – Romantiker», στο *Romantic and Its cognates*, Manchester, University of Toronto Press, 1972, 98-156
- Eliot 1957 [1942]:** T.S. Eliot, «The music of poetry», στο *On Poetry and Poets*, Νέα Υόρκη, 1957, 26-38.
- Evans, 1988:** Margery Evans, «Soubresaut or Dissonance? An Aspect of the Musicality of Baudelaire's "Petits poèmes en prose"», *The Modern Language Review*, 83.2 (1988), 314-321.
- Fahrenwald, 2000:** Claudia Fahrenwald, *Aporien der Sprache: Ludwig Wittgenstein und die Literatur der Moderne*, Passagen Verlag, 2000.

- Field, 1981:** Geoffrey Field, *The Evangelist of Race The Germanic Vision of Houston Stewart Chamberlain*, Νέα Υόρκη, Columbia University Press, 1981.
- Firchow, 2002:** Peter Edgerly Firchow, «Aldous Huxley and the modernist canon», στο *Reluctant Modernists: Aldous Huxley and Some Contemporaries*, Münster κ.α., Lit Verlag, 2002, 159-178.
- Fisher, 1992:** James Fisher, «An Author in Search of Characters: Pirandello and Commedia dell'arte», *Modern Drama*, 35.4, (Winter 1992), 495-512.
- Fletcher/Bradbury, 1978:** John Fletcher,/Malcolm Bradbury, «The Introverted Novel», στο *Modernism 1890-1930*, M. Brandbury/J. McFarlane (επιμ.), Λονδίνο, The Harvester Press, 1978, 394-415.
- Fokkema/Ibsch, 2008:** Douwe Fokkema/Elrud Ibsch, *Θεωρίες της λογοτεχνίας του εικοστού αιώνα*, Γ. Παρίσης (μτφ.), Ε. Καψωμένος (επιμ.), Αθήνα, Πατάκης, 2008
- Forth, 1993:** Christopher E. Forth., «Nietzsche, Decadence, and the Regeneration in France 1891-1895», *Journal of the History of Ideas*, 54.1 (1993), 97-117.
- Frank, 1984:** Manfred Frank, «Die Grenzen der Beherrschbarkeit der Sprache», στο *Text und Interpretation*, Philippe Forget κ.ά. (επιμ.), Μόναχο, Fink, 1984, 181-213.
- Frank, 1992:** Manfred Frank, «Über Stil und Bedeutung, Wittgenstein und die Frühromantiker», στο *Stil in der Philosophie*, M. Frank (επιμ.), Στουτγκάρδη, Reclam, 1992, 86-115.
- Freud, 1986:** Sigmund Freud, *Studienausgabe, (Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Neue Folge der Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse)*, τ.1, Φρανκφούρτη, Fischer, 1986.
- Freedman, 1972:** Ralph Freedman, «Paul Valéry: Protean critic», στο *Modern French criticism. From Proust and Valéry to structuralism*, J. Simon (επιμ.), Σικάγο κ.α., University of Chicago Press, 1972, 1-40.
- Friedman, 1978:** Melvin Friedman, «The symbolist novel: Huysmans to Malraux», στο *Modernism 1890-1930*, M. Brandbury/J. McFarlane (επιμ.), Λονδίνο, The Harvester Press, 1978, 453-466.
- Freeman 1963:** Ralph Freeman, *The Lyrical Novel: Studies in Herman Hesse, André Gide, and Virginia Woolf*, Πρίνστον, Princeton University Press 1963.
- Fubini, 1991:** Enrico Fubini, *The History of Music Aesthetics*, M. Hatewell (μτφ.), Basingstoke, MacMillan, 1991.

- Furst, 1997:** Lilian Furst, *Counterparts. The Dynamics of Franco-German Literary Relationships 1770-1895*, Λονδίνο, Methuen, 1977.
- Furst, 2001:** Λίλιαν Φουρστ, *Η προοπτική του ρομαντισμού*, Κ. Σύρμα (μτφ.), Αθήνα, Ψυχογιός, 2001.
- Gans, 2004:** Eric Lawrence Gans, «Mallarmé contra Wagner», *Philosophy and Literature*, 25.1, (4.2004), 14-30.
- Genette, 1996 [1982]:** Gérard Genette, *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe* Φρανκφούρτη, 1996.
- Genette, 1972:** Gérard Genette, *Figures III*, Παρίσι, Seuil, 1972.
- Gide, 1977:** André Gide, *Οι κιβδηλοποιοί και το Ημερολόγιο των κιβδηλοποιών*, Α. Δικταίος (μτφ.), Αθήνα, Δωδώνη, 1977.
- Gillespie, 2004:** Michael Allen Gillespie, *Ο Μηδενισμός πριν από τον Νίτσε*, Γ. Ν. Μέρτικας (μτφ.), Αθήνα, Πατάκης, 2004.
- Gioia, 1987:** Ted Gioia, «Jazz: The Aesthetics of Imperfection», *The Hudson Review*, 39.4 (Winter 1987), 585-600.
- Goehr, 1996:** Lydia Goehr, «Schopenhauer and the musicians: an inquiry into the sounds of silence and the limits of philosophizing about music», στο *Schopenhauer, Philosophy and the Arts*, Dale Jacquette (επιμ.), Κέιμπριτζ, Cambridge University Press, 1996, 200-223.
- Goichot, 1986:** Émile Goichot, «L'abbé Bremond et l'Action française: l'histoire d'un divorce, le sens d'un silence», *Études maurrassiennes* 5 (1986), 203-227.
- de Gourmont, 1899:** Rémy de Gourmont, *L'esthétique de la langue française*, Παρίσι, Mercure de France, 1899.
- Grey/Westby, 2012:** Gabriele Thomas Grey and James Westby, «D'Annunzio's "Il caso Wagner" (The Case of Wagner): Reflections on Wagner, Nietzsche, and Wagnerismo from fin de siècle Italy», *Leitmotive: the journal of the Wagner Society of Northern California*, San Francisco, The Wagner Society of Northern California, (Fall 2012), 7-26.
- Guerlac, 1997:** Suzanne Guerlac, *Literary Polemics. Bataille, Sartre, Valéry, Breton*, Stanford, Stanford University Press, 1997.
- Gullace, 1966:** Giovanni Gullace, *Gabrielle d'Annunzio in France: A Study in Cultural Relations*, Νέα Υόρκη, Syracuse University Press, 1966.

- Hafley, 1954:** James Hafley, *The Glass Roof. Virginia Woolf as Novelist*, University of Berkeley κ.α, California Press, 1954.
- Hamilton, 2007:** Andy Hamilton, *Aesthetics and Music*, Λονδίνο, Continuum, 2007.
- Hinterhäuser, 1965:** Hans Hinterhäuser, «D'Annunzio und die deutsche Literatur», *Arciv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen*, Fr. Maurer (επιμ.), τ. 201 (1965), 241-261.
- Hoffmann, 1963 [1810]:** E.T.A. Hoffmann, «Beethoven Rezension», στο *Schriften zur Musik. Nachlese. Aufsätze und Rezensionen*, Fr. Schnapp (επιμ.), Μόναχο, Winkler, 1963, 34-36.
- Hoffmann, 1993:** E.T.A. Hoffmann, *Werke in sechs Bänden*, H. Steinecke κ.ά. (επιμ.), Φρανκφούρτη, 1993.
- Hofmannsthal, 1991 [1902]:** Hugo von Hofmannsthal, «Ein Brief», στο *Hugo von Hofmannsthal: Sämtliche Werke XXXI. Erfundene Gespräche und Briefe*. E. Ritter κ.ά (επιμ.), Φρανκφούρτη, Fischer Taschenbuch, 1991, 45-55
- Hughes-Hallett, 2013:** Lucy Hughes-Hallett, *The pike: Gabriele d'Annunzio, poet, seducer and preacher of war*, Λονδίνο, Fourth Estate, 2013
- Hutchinson, 2011:** Ben Hutchinson, *Modernism and Style*, Νέα Υόρκη κ.α., Palgrave Macmillan, 2011
- Huxley, 1978 [1928]:** Aldous Huxley, *Point Counter Point*, Λονδίνο, Granada, 1978.
- Illouz, 2005:** Jean-Nicolas Illouz, *Le symbolisme*, Παρίσι, Le Livre de Poche, 2005.
- Jacob, 2012:** Herbert Jacob (επιμ.), *Deutsches Schriftsteller-Lexikon 1830-1880*, Βερολίνο, Akademie Verlag, τ. 8/2, 2012.
- Jacquod, 2008:** Valérie Michelet Jacquod, *Le roman symboliste: un art de «l'extrême conscience»; Edouard Dujardin, André Gide, Remy de Gourmont, Marcel Schwob*, Γενεύη, Droz, 2008.
- Jaloux, 1924:** Edmond Jaloux, «L'Esprit des Livres», *Nouvelle Littéraire*, 77 (5.4.1924).
- Jaloux, 1925:** Edmond Jaloux, «L'esprit des Livres», *Nouvelle Littéraire*, 11 (17.1.1925).
- Jaloux, 1927:** Edmond Jaloux, «Paul Valery à l'Académie Française», *La Revue de Paris* (15.7.1927).
- Jaloux, 1928:** Edmond Jaloux, «Henri Bergson», *Nouvelle Littéraire*, 322 (15.12.1928).

- Jaloux, 1929**, Edmond Jaloux, «Notes sur le roman anglais», *Échanges* 1 (12.1929), 143-148.
- Jaloux, 1931**: Edmond Jaloux, *Au pays du roman*, Παρίσι, Corrêa, 1931.
- Jaloux, 1931.1**: Edmond Jaloux, *Perspectives et Personnages: L'Esprit des Livres*, Série 3, Παρίσι, Plon, 1931.
- Jaloux, 1932**: Edmond Jaloux, *Du rêve à la réalité*, Παρίσι, Corrêa, 1932.
- Jaloux, 1932.1**: Edmond Jaloux, *Les Romanciers Allenands*, Παρίσι, Denoël, 1932.
- Jaloux, 1938**: Edmond Jaloux [sic], «Ο Αντρέ Ζιντ και το πρόβλημα του μυθιστορηματος», Γ. Δαμόρης (μτφ), *Μακεδονικές Ημέρες*, 1 (1.1938), 24.
- Jaloux, 1946**: Edmond Jaloux, *D'Eschyle à Giraudoux*, Παρίσι, Egloff, 1946.
- Jaloux, 1949**: Edmond Jaloux, *La Dernière Amitié de Rilke, Lettres inédites de Rilke a Madame Eloui Bey avec une etude par Edmond Jaloux*, Παρίσι, Laffont, 1949.
- Jaloux, 1952**: Edmond Jaloux, *Essences*, Παρίσι, Plon, 1952
- Jauss 1989**: Hans Robert Jauss, «Der literarische Prozess des Modernismus von Rousseau bis Adorno», στο *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Φρανκφούρτη, Suhrkamp, 1989, 67-103.
- Jauss 1989.1**: Hans Robert Jauss, «Die Epochenschwelle von 1912: Guillaume Apollinaires 'Zone' und 'Lundi Rue Christine'», στο *Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne*, Φρανκφούρτη, Suhrkamp, 1989, 216-256.
- Jenny, 2002**: Laurent Jenny, *La fin de l'intériorité: théorie de l'expression et invention esthétique dans les avant-gardes françaises (1885-1935)* Παρίσι, PUF, 2002.
- Jones, 1999**: Timothy Jones, *Beethoven: The 'Moonlight' and other Sonatas, Op. 27 and Op. 31*, Κέιμπριτζ, 1999.
- Joyce, 1936**: James Joyce, «Ulysses (Η αρχή του μονολόγου της κυρίας Μπλουμ)», Κ. Παπατσώνης (μτφ.), 4-5-6 (1/2/3.1936), 162-163.
- Kahn, 1999**: Douglas Kahn, *Noise, Water, Meat. A History of Sound in the Arts*, Massachusetts, MIT, Press, 1999.
- Jung-Kaiser, 2007**: Ute Jung-Kaiser, (επιμ.), *Das Hohelied: Liebeslyrik als Kultur(en) erschließendes Medium?*, Βέρνη, Peter Lang, 2007.
- Kaiser, 2007**: Celine Kaiser, *Rhetorik der Entartung. Max Nordau und die Sprache der Verletzung*, Bielefeld, Transcript Verlag 2007.

- Kennedy, 2006:** Michael Kennedy, *The Oxford Dictionary of Music*, Οξφόρδη κ.α, Oxford University Press, 2006.
- Kirby-Smith, 1999:** Henry Kirby-Smith, *The Celestial Twins: Poetry and Music through the Ages*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1999.
- Klee, 2007:** Ernst Klee, *Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945*, Φρανκφούρτη, Fischer, 2007.
- Koffeman, 2003:** Maaïke Koffeman, *Entre classicisme et modernité. La Nouvelle Revue Française dans le champ littéraire de la Belle Époque*, Universiteit Utrecht, 2003.
- Köhler/Beck, 1976:** K. Köhler/ D. Beck (επιμ.), *Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, τ. 2, Λειψία, Deutscher Verlag für Musik, 1976.
- Kohler, 1985:** Denis Kohler, *L'Aviron d'Ulysse. L'itinéraire poétique de Georges Ségéris*, Παρίσι, Les Belles Lettres, 1985.
- Kolbert, 1962:** Jack Kolbert, *Edmond Jaloux et sa critique littéraire*, Précédé d'une préf. d'André Maurois, Γενεύη, Droz, 1962.
- Koppen, 1973:** Erwin Koppen, *Dekadenter Wagnerismus. Studien zur europäischen Literatur des Fin de siècle*, Βερολίνο, de Gruyter, 1973.
- Kramer, 1989:** Lawrence Kramer, «Dangerous Liaisons: The literary text in musical criticism», *19th Century Music*, 13.2, (1989), 159-167.
- Kramer, 1990:** Lawrence Kramer, «Cultural and Musical Hermeneutics: The Salome Complex», *Cambridge Opera Journal* 2.3, (1990), 269-294.
- Landenburger/Grigat, 2003:** Michael Landenburger/Friederike Grigat (επιμ.), *Beethovens Mondschein-Sonate. Original und romantische Verklärung*, Βόννη, 2003
- Landfester, 2002:** Manfred Landfester, «Nietzsches Geburt der Tragödie. Antihistorismus und Antiklassizismus zwischen Wissenschaft, Kunst und Philosophie», στο „Mehr Dionysos als Apoll“: *antiklassizistische Antike-Rezeption um 1900*, A. Aurnhammer (επιμ.), Φρανκφούρτη, Klostermann, 2002, 89-111.
- Langer, 1977:** Susanne Langer, *Feeling and form: a Theory of art developed from «Philosophy in a new key»*, Νέα Υόρκη, Scribner, 1977.
- Leakey, 1969:** Leakey, F. W., *Baudelaire and Nature*, Manchester, Manchester University Press 1969.

- Lefèvre, 1926:** Frédéric Lefèvre, *Entretiens avec Paul Valéry*, Παρίσι, Le livre, 1926.
- Lehmann, 1968:** Andrew George Lehmann, *The symbolist Aesthetic in France 1885-1895*, Οξφόρδη, Basil Blackwell, 1968.
- Lemaître 1894:** Jules Lemaître, «De l'influence récente des littératures du Nord», *Revue des Deux Mondes*, 126 (11/12.1894), 847-872.
- Less, 2007:** Heath Lees, *Mallarmé and Wagner: Music and Poetic Language*, Aldershot κ.α., Ashgate Publishing, 2007
- Lichtenberger, 1898:** Henri Lichtenberger, *La Philosophie de Nietzsche*, Παρίσι, 1898.
- Lomas, 2000:** David Lomas, *The Haunted Self: Surrealism, Psychoanalysis, Subjectivity*, New Haven κ.α, Yale University Press, 2000.
- Lubbock, 1957 [1921]:** Percy Lubbock, *The craft of fiction*, Νέα Υόρκη, Viking Press, 1957.
- Lundeberg, 1924:** Olav K. Lundeberg, «Ibsen in France: A study of the Ibsen drama, its introduction, vogue and influence on the French stage», *Scandinavian Studies and Notes*, 8.4, (11.1924), 93-107.
- Mackridge, 1985:** Peter Mackridge, «European influences on the Greek Novel during the 1930s», *Journal of Modern Greek Studies*, 3.1, (5.1985), 1-20.
- McCombie, 2003:** Elizabeth McCombie, *Mallarmé and Debussy: Unheard Music, Unseen Text*, Οξφόρδη, Oxford University Press, 2003.
- Magee, 2002:** Bryan Magee, *The Tristan Chord. Wagner and Philosophy*, Λονδίνο, Penguin, 2002.
- Magny, 1971:** Claude-Edmonde Magny, *Histoire du roman français depuis 1918*, Παρίσι, Seuil, 1971
- Mallach, 2007:** Alan Mallach, *The Autumn of Italian Opera: From Verismo to Modernism, 1890-1915*, Βοστώνη κ.α., Northeastern University Press, 2007.
- Mallarmé, 1895:** Stéphane Mallarmé, *La Musique et les Lettres*, 1895.
- Mallarmé, 1897:** «Crise de vers», στο *Divagations*, Παρίσι, Bibliothèque-Charpentier, 1897, 235-251.
- Mallarmé, 1897.1:** «Richard Wagner. Rêverie d'un poète français», στο *Divagations*, Παρίσι, Bibliothèque-Charpentier, 1897, 141-150.

- Mallarmé, 1897.2:** «Le livre, instrument spiritual», στο *Divagations*, Παρίσι, Bibliothèque-Charpentier, 1897, 273-280.
- Mallarmé, 1945:** *Stéphane Mallarmé, Oeuvres complètes*, H. Mondor κ.ά. (επιμ.), Παρίσι, Pléiade 1945.
- Mallarmé, 1959:** Stéphane Mallarmé, *Correspondance*, H. Mondor κ.ά (επιμ.), τ.6, Παρίσι, Gallimard, 1959.
- Mallarmé, 1993:** Stéphane Mallarmé, *Gedichte. Französisch und Deutsch*. G. Goebel (μτφ./επιμ.), Gerlingen, Verlag Lambert Schneider, 1993.
- Mallarmé, 1999:** Stéphane Mallarmé, «Για την λογοτεχνική εξέλιξη (έρευνα του Ζυλ Ουρέ)», στο *Ποίηση και μουσική*, Α. Ζήρας (επιμ.), Τζ. Μοσχάκη (μτφ.), Αθήνα, Γαβριηλίδης, 1999, 144-151.
- Mallarmé 1999.1:** Stéphane Mallarmé, «L'Azur-To Galáziο», στο *Ποίηση και μουσική*, Α. Ζήρας (επιμ.), Τζ. Μοσχάκη (μτφ.), Αθήνα, Γαβριηλίδης, 1999, 42-45.
- Mallarmé 1999.2:** Stéphane Mallarmé, «Λογοτεχνική συμφωνία. Θεόφιλος Γκωτιέ, Κάρολος Μπωντλαίρ – Θεόδωρος ντε Μπανβίλ», Λίζυ Τσιριμώκου (μτφ./επίμετρο), *Ποίηση*, 13 (1999), 54-62.
- Mallarmé, 2010:** Stéphane Mallarmé, *Ιγκιτουρ ή Η τρέλα του Ελμπενόν - Μια ζαριά ποτέ δεν θα καταργήσει το τυχαίο*, Μαρία Ευσταθιάδη (μτφ.-επίμετρο), Αθήνα, Γαβριηλίδης, 2010.
- Mann, 1983:** Thomas Mann, «Betrachtungen eines Unpolitischen», στο *Gesammelte Werke in Einzelbänden*, τ.13, Peter de Mendelssohn (επιμ.), Φρανκφούρτη, Fischer, 1983.
- Marinetti 1968:** Filippo Tommaso Marinetti, *Opere di F.T.Marinetti*, L.de Maria (επιμ.), τ.2, Μιλάνο, Mondadori, 1968.
- Marinetti, 1971:** Filippo Tommaso Marinetti, *Selected Writings*, R.W. Flint (επιμ.), Νέα Υόρκη, Straus and Giroux, 1971.
- Marvick, 1986:** Louis Marvick, *Mallarmé and the Sublime*, Νέα Υόρκη, State University of New York Press, 1986.
- Marvick, 2004:** Louis Marvick, *Waking the Face no one is. A study in the musical context of symbolist poetics*, Άμστερνταμ κ.α, Rodopi, 2004.
- Matz, 2004:** Jesse Matz, *Literary Impressionism and Modernist Aesthetics*, Κέμπριτζ, Cambridge University Press, 2004.

- McFarland, 1978:** James McFarland, «The Mind of Modernism», στο *Modernism 1890-1930*, Μ. Bradbury, J. McFarlane (επιμ.), Λονδίνο, Harvester Press, 1978, 71-94.
- Meyer, 2000:** Priscilla Meyer, «The fantastic in the everyday. Gogol's "Nevsky Prospect and Hoffmann's "A new year adventure"», στο *Cold Fusion: Aspects of the German Cultural Presence in Russia*, G. Barabtarlo (επιμ.), Νέα Υόρκη κ.α, Berghahn Books, 2000, 62-73.
- Meylan, 1969:** Jean-Pierre Meylan, *La Revue de Genève. Miroir des lettres européenne 1920-1930*, Γενεύη, Librairie Droz, 1969.
- Moréas 1983:** Jean Moréas, «'Ο συμβολισμός.' Μανιφέστο του Jean Moréas», στο *Τα πρώτα όπλα του συμβολισμού*, Έ. Πανταζής (μτφ.), Αθήνα, Γνώση, 1983, 41-49.
- Müller, 1983:** Margaretha Müller, *Musik und Sprache: zu ihrem Verhältnis im französischen Symbolismus*, Φρανκφούρτη, Lang, 1983.
- Naumann, 1988:** Barbara Naumann, «Mit der Musik versteht sich von selbst», στο *Regelkram und Grenzgänge. Von poetischen Gattungen*, E. Lämmert και D. Scheunemann (επιμ.), Μόναχο, Edition Text und Kritik, 1988.
- Naumann, 1990:** Barbara Naumann, *Musikalisches Ideen-Instrument. Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik*, Στουτγκάρδη, Metzler, 1990.
- Naumann, 1994:** Barbara, Naumann, *Die Sehnsucht der Sprache nach der Musik: Texte zur Musikalischen Poetik um 1800*, Στουτγκάρδη, Metzler Verlag, 1994.
- Neubauer, 1986:** John Neubauer, *The Emancipation of Music from Language. Departure from Mimesis in eighteenth-century Aesthetics*, New Haven, Yale University Press, 1986.
- Nietzsche, 1926 [1888]:** Friedrich Nietzsche, «Der Fall Wagner (mit „Ersten Aufzeichnungen und Vorstufen“»)» στο *Gesammelte Werke*, τ. 17, München, Musarion, 1926, 3-49.
- Nietzsche, 1899:** Φρειδερίκος Νίτσε, «Οι ποιηταί», Π. Νιρβάνας (μτφ.), *Η Τέχνη*, (1899), 66-67.
- Nietzsche 1981 [1901]:** Φρειδερίκος Νίτσε, «Ο Νίτσε κατά του Βάγνερ. Δικαιολογητικά κομμάτια ενός ψυχολόγου», *Ο Διόνυσος*, τ. Α' (1901), Αθήνα, Ε.Λ.Ι.Α, 1981, 102-107.

- Nietzsche, 1981 [1901.1]:** Φρειδερίκος Νίτσε, «Τι οφείλω εις τους αρχαίους», Ο Διόνυσος, τ. Α' (1901), Αθήνα, Ε.Λ.Ι.Α, 1981, 280-285.
- Nietzsche, 1981 [1902]:** Φρειδερίκος Νίτσε, «Η γέννησις της τραγωδίας. Ελληνισμός ή Πεσσιμισμός», Ο Διόνυσος, τ. Β' (1902), Αθήνα, Ε.Λ.Ι.Α, 1981, 261-264.
- Nordau, 1911:** Μαξ Nordau [sic], *Εκφυλισμός, Μετάφρασις Άγγελου Βλάχου, Εν Αθήναις, Φέξη*, 1911.
- Novalis, 1987 [1798]:** Novalis, «Dialogen und Monolog 1798», στο *Novalis, Werke*, G. Schulz (επιμ), Μόναχο, Beck, 1987, 415-427.
- Novalis, 1987.1:** Novalis, «Fragmente und Studien 1799-1800», στο *Novalis, Werke*, G. Schulz (επιμ), Μόναχο, Beck, 1981, 519-567.
- Novalis, 1987.2:** Novalis, «Aus dem 'Allgemeinen Brouillon' 1798-1799», στο *Novalis, Werke*, G. Schulz (επιμ), Μόναχο, Beck, 1981, 445-498.
- Nünning, 2000:** Ansgar Nünning, «Towards a cultural and historical narratology. A Survey of Diachronic Approaches, Concepts and Research Projects», στο *Anglistentag, Mainz 1999*, B. Reitz κ.ά (επιμ.), Trier, WVT, 2000, 345-373.
- O'Neill, 1950:** James O'Neill, «Philosophy and Criticism: Bergson and Thibaudet», *Modern Language Quarterly*, τ. 11(4), 1950, 492-497.
- Pagano, 1997:** Tullio Pagano, «Modernisms: From Bergson's laughter to Pirandello's humour», *The italianist* 17, (1997), 44-59.
- Palaktoglou, 2003:** Maria Palaktoglou, «Στέλιος Ξεφλούδας – Γιώργος Θεοτοκάς: Ανέκδοτη Αλληλογραφία (1929-1930)» στο *Greek Research in Australia: Proceedings of the Fourth Biennial Conference of Greek Studies, September 2001*, E. Close, κ.ά (επιμ.), Adelaide, Flinders University Department of Languages – Modern Greek, 2003, 431-477.
- Pater, 1901:** Walter Pater, *The Renaissance*, Λονδίνο, Macmillan, 1901.
- Paul, 1968:** Harry Paul, «The Debate over the Bankruptcy of Science in 1895» στο *French Historical Studies*, 5.3 (1968), 299-327.
- Paul, 2016 [1804]:** Jean Paul, *Vorschule der Ästhetik nebst einigen Vorlesungen in Leipzig über die Parteien der Zeit*, K.Guth (επιμ.), Βερολίνο, Hofenberg/Verlag der Contumax, 2016.
- Peer, 1976/77:** Larry, H. Peer, «Friedrich Schlegel's theory of the novel revisited», *Colloquia Germanica*, 10.1 (1976/77), 25-40 .

- Pilkington, 1976:** Anthony Edward Pilkington, *Bergson and his influence A Reassessment*, Κέιμπριτζ, Cambridge University Press, 1976.
- Pirandello, 1960 [1908]:** Luigi Pirandello, *On Humor*, D. Testa (μτφ. και επιμ), Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1960.
- Poe, 2009:** Edgar Allan Poe, *Το Κοράκι. Η φιλοσοφία της σύνθεσης*, Τζ. Πολίτη (μτφ.), Αθήνα, Άγρα, 2009.
- Pondom, 2010:** Cyrena Pondom, *The Road from Paris. French Influence on English Poetry 1900-1920*, Κέιμπριτζ, Cambridge University Press 2010.
- Prange, 2007:** Martin Prange, «Nietzsche's artistic ideal of Europe. *The birth of tragedy* in the spirit of Richard Wagner's centenary *Beethoven-essay*», στο *Nietzsche und Europa – Nietzsche in Europa* (Nietzscheforschung Jahrbuch der Nietzsche-Gesellschaft), τ. 14, Volker Gerhard κ.ά. (επιμ.), Βερολίνο, Akademie Verlag, 2007, 91-117.
- Prange, 2013:** Martin Prange, *Nietzsche, Wagner, Europe*, Βερολίνο, De Gruyter, 2013.
- Pratella 2009 [1911]:** Francesco Balilla Pratella, «Futurist music: Technical manifesto», στο *Futurism: An Anthology*, L. Rainey κ.ά (επιμ.), New Haven, Yale University Press, 2009, 80-84.
- Prieto 2002:** Eric Prieto, *Listening In. Music, Mind and the modernist narrative*, London, University of Nebraska Press, 2002.
- Prieto 2002.1:** Eric Prieto, «Metaphor and Methodology in Word and Music studies», στο *Essays in Honour of Steven Paul Scher and on Cultural Identity and the Musical stage*, Suzanne M. Lodato κ.ά (επιμ.), Άμστερνταμ, Rodopi, 2002, 49-68.
- Proust 1954:** Marcel Proust, *À Recherche du Temps perdu*, Pierre Clarac και Andre Ferro (επιμ.), 3 τ., Παρίσι, Pleiade, 1954.
- Raimondi, 1984:** Ezio Raimondi, «D'Annunzio and international symbolism», στο *The symbolist movement in the literature of European languages*, A. Balakian (επιμ.), Άμστερνταμ κ.α., John Benjamins Publishing Company, 1984, 311-333.
- Reed 1985:** John Reed., *Decadent Style*, Ohio, Univ. Press, 1985.
- de Régnier, 1900:** Ερρίκος Δε Ρενιέ, «Ποιηταί της σήμερον και ποίησις της αύριον», *Το Περιοδικόν μας*, τ. Α΄, (31.7.1900), 46-50 τ. Β΄, (31.8.1900), 112-115 και τ. Β΄ (14.11.1900), 226-228.

- Ricoeur, 1975:** Paul Ricoeur *La Métaphore vive*, Παρίσι, Seuil, 1975.
- Rivière, 1960:** Jacques Rivière, «The Adventure Novel», στο *The Ideal Reader: selected essays*, B. Price (επιμ., μτφ., εισ.), Νέα Υόρκη, Meridian Books, 1960.
- Rothman, 2007:** Roger Rothman, «Against sincerity: René Magritte, Paul Nougé and the lesson of Paul Valéry», *Word and Image*, 23.3, (7-9.2007), 290.
- Russolo 2004 [1913]:** Luigi Russolo, *The Art of Noises*, R. Filliou (μτφ.), Ubuclassics, 2004.
- Russell, 1912:** Bertrand Russell, «The philosophy of Bergson», *The Monist*, 22.3, (1.7.1912), 321-347.
- Saße, 1977:** Günter Saße, *Sprache und Kritik, Untersuchungen zur Sprachkritik der Moderne*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1977
- Scher, 1972:** Steven Paul Scher, «How meaningful is ‘Music’ in Literary Criticism?», στο *Yearbook of Comparative and General Literature* 21, 1972, 52-56.
- Scher, 1982:** Steven Paul Scher, «Literature and Music», στο *Interrelations of Literature*. J-P. Barricelli, J. Gibaldi, (επιμ.), Νέα Υόρκη, The Modern Language Association of America, 1982, 225-250.
- Scher, 1999:** Steven Paul Scher κ.ά (επιμ.), *Word and Music Studies defining the Field. Proceedings of the First International Conference on Word and Music Studies at Graz, 1997*, Άμστερνταμ/Ατλάντα, Rodopi, 1999.
- Schiller, 1905 [1795]:** Friedrich Schiller, «Über naive und sentimentalische Dichtung», στο *Sämtliche Werke*, τ.12, Στουτγκάρδη/Βερολίνο, Säkular-Ausgabe, 1905.
- Schlegel, 1967:** Friedrich Schlegel, «Charakteristiken und Kritiken I.», στο *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, τ. 2, H. Eichner (επιμ.), Μόναχο, Schöningh, 1967.
- Schlegel, 1980:** Friedrich Schlegel, *Literarische Notizen 1797-1801*, H. Eichner (επιμ.), Frankfurt am Main, Ullstein, 1980.
- Schlegel, 1981:** Friedrich Schlegel, *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe, (Fragmente zur Poesie und Literatur I)*, τ. 16, E. Behler (επιμ.), Μόναχο κ.α, Ferdinand Schöning Verlag, 1981.
- Schlegel, 2014 [1798]:** Friedrich Schlegel, «Über Goethes Meister», στο *Ästhetische und politische Schriften*, K. Guth (επιμ.), Βερολίνο, BoD/Hofenberg, 2014, 136-151.

- Schlegel, 2016:** Friedrich Schlegel, *Athenäums-Fragmente: und andere Schriften*, Βερολίνο, BoD/Hofenberg, 2016.
- Schopenhauer, 2015 [1819]:** Arthur Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung* τ.1 Jazzybee Verlag Jürgen Beck, 2015.
- Schüller, 2002:** André Schüller, *A Life Composed: T.S. Eliot and the Morals of Modernism*, Münster κ.α, Lit Verlag, 2002.
- Schumann, 1985:** Robert Schumann, *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, τ.1-2, G. Nauhaus κ.ά (επιμ.), Λειψία, Breitkopf & Härtel, 1985.
- Schweiger, 2013:** Harold Schweiger, «Literary autonomy: the growth of a modern concept», στο *The Cambridge History of Literary Criticism. The nineteenth century (c.1830-1914)*, τ.6, M.A.R. Habib (επιμ.), Κέιμπριτζ κ.α., Cambridge University Press, 2013.
- Scott, 1978:** Clive Scott, «The Prose Poem and Free Verse», στο *Modernism 1890-1930*, M. Bradbury, J. McFarlane (επιμ.), Λονδίνο, Harvester Press, 1978, 349-368.
- Scott, 1978.1:** Clive Scott, «Symbolism, Decadence and Impressionism», στο *Modernism 1890-1930*, M. Bradbury, J. McFarlane (επιμ.), Λονδίνο, Harvester Press 1978, 206-227.
- Sheppard, 1978:** Richard Sheppard, «The Crisis of Language», στο *Modernism 1890-1930*, M. Bradbury, J. McFarlane (επιμ.), Λονδίνο, Harvester Press, 1978, 323-337.
- Short, 1978:** Robert Short, 1978: «Dada and Surrealism», στο *Modernism 1890-1930*, M. Bradbury, J. McFarlane (επιμ.), Λονδίνο, Harvester Press 1978, 292-308
- Sistig, 1994:** Joachim Sistig, *André Gide. Die Rolle der Musik in Leben und Werk*, Essen, Die Blau Eule, 1994.
- Smith, 1999:** Richard Cándida Smith, *Mallarmé's Children: Symbolism and the Renewal of Experience*, Berkeley κ.α, University of California Press, 1999.
- Soethaert, 2018:** Bart Soethaert, *Η στροφή προς το παρ<ελθ>όν. Ορίζοντες του ιστορικού μυθιστορήματος (1935-1950) στην Ελλάδα*, Βερολίνο, Edition Romiosini, 2018.
- Sorrell, 1999:** Martin Sorrell, «Introduction», στο *Paul Verlaine, Selected Poems*, M. Sorrell (μτφ.), Oxford, Oxford University Press, 1999, xi-xxvii.
- Stegbauer, 2006:** Hanna Stegbauer, *Die Akustik der Seele. Zum Einfluss der Literatur auf die Entstehung der romantischen Instrumentalmusik*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2006.

- Stollberg, 2006:** Arne Stollberg, *Ohr und Auge - Klang und Form: Facetten einer musikästhetischen Dichotomie bei Johann Gottfried Herder, Richard Wagner und Franz Schreker*, Μόναχο, Franz Steiner, 2006.
- Styfals, 2015:** Willem Styfals, «The Gnostic ‘Sur’ in Surrealism: On transcendence and modern art», στο *The Marriage of Aesthetics and Ethics*, S. Symons (επιμ.), Leiden κ.α, Brill, 2015, 276-295.
- Szekely, 2011:** Michael Szekely, «Jazz Naked Fire Gesture: Improvisation as Surrealism», *Papers of Surrealism*, 9 (2011), 1-12.
- Thibaudet, 1959 [1926]:** Albert Thibaudet, *La Poésie de Stéphane Mallarmé*, Παρίσι, Gallimard, 1959.
- Tieck, 1967 [1799]:** Ludwig Tieck, «Phantasien über die Kunst für Freunde der Kunst», στο *W. H. Wackenroder, Werke und Briefe*, L. Schneider (επιμ.), Heidelberg, 1967, 250-254.
- Tieghem, 1999:** Paul van Tieghem «Εισαγωγή» στο Paul Valéry, *Ποίηση και αφηρημένη σκέψη. Η καθαρή ποίηση*, Χ. Λιοντάκης (μτφ), Αθήνα, Πλέθρον, 1999, 7-30.
- Todorov, 1996:** Tzvetan Todorov, «Η ποίηση χωρίς το στίχο», *Ποίηση* 8, Β. Καπλάνη (μτφ), (1996), 27-48.
- Tolstoy, 2014 [1897]:** Leo Tolstoy, ‘*What is Art?*’ and *Essays on Art*, A. Maunde (μτφ), Los Angeles, Brass Rabbit Classics, 2014.
- Tziouvas, 1986:** Dimitris Tziouvas, *The nationalism of the Demoticists and its impact on their literary theory: (1888-1930). An analysis based on their literary criticism and essays*, Άμστερνταμ, Hakkert, 1986.
- Ueding, 1992:** Gert Ueding, «Aufklärung», στο *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Gert Ueding (επιμ.), τ. 1, Tübingen, Niemeyer, 1992, 1188-1250.
- Vajda, 2001:** György Vajda, «Ut pictura poesis – ut musica poesis», στο *Die Wende Von Der Aufklärung zur Romantik 1760-1820. Epoche Im Überblick*, Horst Glaser, GyörgyVajda (επιμ.), John Benjamins Publication Company, 2001, 475-488.
- Valéry, 1925:** Paul Valéry, *An Evening with Mr. Teste*, R. Davis (μτφ.), Παρίσι, Ronald Davis, 1925.
- Valéry, 1928:** Paul Valéry, «Μια βραδιά με τον κύριο Τεστ», Γ. Σεφεριάδης (μτφ.), *Νέα Εστία*, 13-37, (1 και 15.7.1928), 600-603 και 652-657.

- Valéry, 1929:** Paul Valéry, *Lame et la dance*, Στ. Στεφάνου (μτφ.), *Ελεύθερον Βήμα*, (10.2.1929)
- Valéry, 1930:** Paul Valéry, *Η Καλλιτεχνική Δημιουργία* (μετ. Μ. Τσιριμώκος), *Νέα Εστία*, 73 (1.1.1930), 12-17 και 74, (15.1.1930), 73-76.
- Valéry, 1935:** Paul Valéry, *Ευπαλίνος ή ο Αρχιτέκτων* (μετ. Έλλη Λαμπρίδη), *Νέα Εστία*, 193 (1.1.1935), 13-18· 194 (15.1.1935), 70-74 · 195 (1.2.1935), 133-137· 196, (15.2.1935), 178-181· 197, (1.3.1935), 231-234· 198, (15.3.1935), 283-286· 199, (1.4.1935), 321-324.
- Valéry, 1995:** Paul Valéry, «Μια επιστολή για τον Μαλλαρμέ», Κ. Σχινά (μτφ), *Ποίηση*, 5 (1995), 18-20.
- Valéry, 1999:** Paul Valéry, *Ποίηση και αφηρημένη σκέψη. Η καθαρή ποίηση*, Χ. Λιοντάκης (μτφ.), Αθήνα, Πλέθρον 1999.
- Valk, 2008:** Thorsten Valk, *Literarische Musikästhetik. Eine Diskursgeschichte von 1800 bis 1950*, (= Das Abendland – Neue Folge, τ. 34), Φρανκφούρτη, Vittorio Klostermann, 2008.
- Vauthier, 2009:** Éric Vauthier, «Nouveau romantisme et fiction brève dans l'entre-deux-guerres. Les exemples de Francis de Miomandre et e Jean Cassou», *Revue d'histoire littéraire de la France*, 109 (2009/2).
- Vial, 2009:** Fernand Vial, *The Unconscious in Philosophy, and French and European Literature*, Άμστερνταμ, Rodopi, 2009.
- Villeneuve, 2002:** Pierre-Eric Villeneuve, «Virginia Woolf among writers and critics: The French intellectual Scene» στο *The reception of Virginia Woolf in Europe*, M.Caws κ.ά (επιμ.), Λονδίνο κ.α, Continuum 2002, 19-38.
- Vitti, 1977:** Mario Vitti, *Η γενιά του τριάντα. Ιδεολογία και μορφή*, Αθήνα, Ερμής, 1977.
- de Vogüé, 1886:** Melchior de Vogüé, *Le roman russe*, Παρίσι, Plon, 1886.
- de Vogüé, 1895:** Melchior de Vogüé, «La renaissance latine – Gabriel d'Annunzio: Poèmes et romans», *Revue des Deux Mondes*, 127 (1/2.1895), 187-206.
- Wagner, 1907 [1851]:** Richard Wagner, «Oper und Drama», στο *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, τ. 3, Λειψία, Fritzsche, 1907.
- Weir, 1996:** David Weir, *Decadence and the Making of Modernism*, Amherst, Univ. of Massachusetts, 1996.

- Wellek, 1941:** René Wellek, «The Parallelism between Literature and the Arts», *English Institute Annual 1941*, Νέα Υόρκη, Columbia University Press, (1941), 29-63.
- Wellek/Warren, 1949:** René Wellek/Austin Warren, *Theory of literature*, Νέα Υόρκη, Harcourt, Brace, and Co., 1949.
- Wellek, 1959:** René Wellek, «Hippolyte Taine's Literary Theory and Criticism», *Criticism*, 1.1 (1959), 1-18.
- Wellek, 1992:** René Wellek, *A History of Modern Criticism 1750-1950. French, Italian and Spanish 1900-1950*, τ 8, New Haven, Yale University Press 1992.
- Whitworth, 2006:** Michael Whitworth, «Virginia Woolf and modernism», στο *The Cambridge Companion to Virginia Woolf*, S. Roe (επιμ.), Κέιμπριτζ, Cambridge University Press, 2006, 146-163
- Widder, 2012:** Nathan Widder, «Deleuze on bergsonian duration and Nietzsche's eternal return», στο *Time and History in Deleuze and Serres*, B. Herzogenrath (επιμ.), Νέα Υόρκη, Continuum, 2012, 127-146.
- Wilson, 1931:** Edmund Wilson, *Axel's Castle: A Study of the Imaginative Literature of 1870-1930*, Νέα Υόρκη, Macmillan, 1931.
- Wiora, 1965:** Walter Wiora, «Die Musik in der Welt der deutschen Romantik», στο *Beiträge der Musikanschauung im 19. Jahrhundert*, W. Salmen (επιμ.), Regensburg, Gustav Bosse Verlag, 1965, 11-50.
- Wittgenstein, 2003 [1921]:** Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus, Logisch-philosophische Abhandlung*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2003.
- Wittgenstein, 2001 [1953]:** Ludwig Wittgenstein, *Philosophische Untersuchungen. Kritischgenetische Edition*, J. Schulte (επιμ.), Φρανκφούρτη, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2001.
- Wolf, 1999:** Werner Wolf, *The musicalisation of fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality* Άμστερνταμ/Ατλάντα, Rodopi, 1999.
- Woolf, 1936:** Virginia Woolf, «Στιγμές Ζωής. Οι καρφίτσες της Σλάτερ δεν τρυπούν», Γ. Δέλιος (μτφ.), *Μακεδονικές Ημέρες*, 8 (9.1936), 263-271.
- Yannakakis, 1991:** Eleni Yannakakis, «The Solo of Madness: Approaching the Limits of the Genre in Skarimbas' Το σόλο του Φίγκαρω», *Μολυβδοκονδυλοπελεκητής* 3, (1991), 253-289.

Young, 2005: Julian Young, *Schopenhauer*, London, Routledge, 2005.

Zima, 2005: Peter V. Zima, *Ästhetische Negation. Das Subjekt, das Schöne und das Erhabene von Mallarmé und Valéry zu Adorno und Lyotard*, Würzburg, Königshausen u. Neumann, 2005.

Zimmerman, 2002: Nadya Zimmerman, «Musical form as Narrator: The fugue of the 'Sirens' in James Joyce's *Ulysses*», *Journal of Modern Literature*, 26.1 (2002), 108-118.

ΕΠΙΜΕΤΡΟ

Musikalische Verfahren in der neugriechischen Literatur. Intermedialität vom Symbolismus zum Modernismus

Die neugriechische literarische Moderne wurde in der wissenschaftlichen Sekundärliteratur fast ausschließlich in Zusammenhang mit der sogenannten „Generation der 30er“ betrachtet. Mit Hilfe der Theorie der musikalisch-literarischen Intermedialität hat sich die vorliegende Dissertation zum Ziel gesetzt, die oben genannte These neu zu überdenken und die unterschiedlichen Manifestationen und Verfahrensweisen der modernen neugriechischen Literatur innerhalb eines breiten Zeitraums aufzuzeigen. Die vorliegende Studie untersucht folglich die Beziehung zwischen Musik und neugriechischer Prosa von 1890 bis Ende der 1930er Jahre und zielt vor allem auf die Hervorhebung und Interpretation der Wege, in denen die ästhetische Neigung der neugriechischen Literatur zur Musik sowohl als Anlass für die Schaffung von neuen narrativen Formen als auch als Mittel für die Erfüllung von weiteren ästhetischen und ideologischen Forderungen funktioniert.

Die Neigung der modernen griechischen Prosa zum musikalischen Paradigma hängt mit dem schon im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts dominanten Anspruch auf die ästhetische Erneuerung einer weithin vernachlässigten Gattung zusammen, die mehr oder weniger hauptsächlich an die Darstellung der externen Realität gebunden war und daher als „naiv“, „oberflächlich“ und „einseitig“ kritisiert wurde. Darüber hinaus hängt die ästhetische Wende der neugriechischen Literatur zur Musik mit der Rezeption der europäischen antirationalistischen philosophischen und ästhetischen Tenden-

zen seit dem späten 19. Jahrhundert zusammen, wobei die Rezeption des französischen Symbolismus in Griechenland als Ausgangspunkt dient. Diese beiden Thesen bilden die gemeinsame Grundlage für die Betrachtung der verschiedenen Funktionen, die die Musik im neugriechischen literarischen Kontext einnimmt, nicht nur als erzählerisches Modell, sondern auch als ästhetische Kategorie in unterschiedlichen ästhetischen, poetologischen, historischen und kulturellen Kontexten.

Als Ausgangspunkt für die theoretische Betrachtung der intermedialen Beziehungen zwischen Musik und Literatur in einer historischen Perspektive dient die um 1800 erfolgte Distanzierung der Frühromantiker von der aufklärerischen Gefühlsästhetik und die Ersetzung der Konzeption der Instrumentalmusik als "Sprache des Gefühls" durch die Betrachtung der wortlosen Musik als eine autoreflexive, autonome Form. Die Emanzipation der Musik von der Sprache wurde gleichzeitig durch die "Sprachskepsis" begleitet, nämlich die Skepsis gegenüber den Ausdrucksmöglichkeiten der Wortsprache, der auf die seit dem Ende des 18. Jahrhunderts dominierende Rationalismuskritik zurückzuführen ist. Mit dem Ziel, die expressiven Möglichkeiten der Literatur zu erweitern, forderten die Vertreter der Frühromantik die Hervorhebung der autonomen, nicht-repräsentativen Eigenschaften der Sprache nach dem Vorbild des "musikalischen" Elements, das auf der Basis seiner strukturellen Eigengesetzlichkeiten bestimmt wurde. In den poetologischen Reflexionen von Wackenroder, Novalis und Fr. Schlegel findet sich also schon die Forderung nach der Schaffung von narrativen Formen, die die Erweiterung der Grenzen der Wahrnehmungsfähigkeit und die Befreiung des Geistes von den Zwängen des konzeptionellen Denkens hervorheben, um sich dem transzendenten und autoreflexiven Charakter der musikalischen Form zu nähern. Die Verbindung der musikalischen Form mit der Auflösung der konzeptionellen Wahrnehmung sowie die Idee des autoreflexiven Charakters des "musikalischen" Elements hat die intermedialen Experimente von Dujardin, Woolf und Joyce sowie die musikalischen Konzeptionen von Mallarmé und Valéry und nicht zuletzt der Vertreter der literarischen Avantgarden im Rahmen der modernen "Krise der Sprache" verschiedenerlei geprägt.

Die vorliegende Studie folgt demnach der Hauptthese, dass die "Musikalisierung der Prosa" in erster Linie eine bewusste, direkte Auseinandersetzung mit dem expressiven Instrument der Literatur ist, nämlich der Sprache, durch die Provokation ihrer referentiellen und repräsentativen Funktionen, die den Literaten es erlaubt die Sprachgrenzen zu erweitern oder sogar zu überschreiten. Die intermedialen Experimente der europäischen Prosa von der Frühromantik bis hin zu den literarischen Avantgarden sind daher als narrative Experimente mit der literarischen Form, der syntaktischen und gramma-

tischen Anordnung des Textes, den Grenzen der Sprache und der Gattung und nicht zuletzt der Literatur selbst zu verstehen. Als ein Prozess der Schaffung antirealistischer narrativer Formen funktioniert die “Musikalisierung der Prosa” sowohl auf der Ebene der Signifikanten als auch der Signifikaten und deckt sich mit einer neuen Wahrnehmung der Musikalität, die durch die Befreiung der lyrischen Formen von jeglicher metrischer Bindung und folglich durch die Vermischung der literarischen Gattungen erschaffen wird. Anhand der Berücksichtigung der vielfältigen Transformationen der literarischen “musikalischen Tendenz“ zielt demnach die vorliegende Studie darauf, die Theorie der musikalisch-literarischen Intermedialität neu zu überdenken, und zwar durch den Verzicht auf rein formalistische Betrachtungen und die Miteinbeziehung der gattungstheoretischen Problematik der unterschiedlichen Funktionen, die das poetische Element in der Prosa einnimmt und der parallelen Untersuchung der metaphorischen Funktion des “Musikalischen” im literarischen Kontext.

Aus der Perspektive der Problematik der Zusammenhänge zwischen den neugriechischen intermedialen Experimenten, der neugriechischen Rationalismuskritik und dem Anspruch auf die Erneuerung der neugriechischen Prosa ergeben sich folgende Fragestellungen: Wie lassen sich die Begriffe “Musik” bzw. “musikalisch” und “Musikalisierung” im Rahmen der neugriechischen musikalischen Verfahren definieren? Wie hängen diese mit der neugriechischen Rezeption der Rationalismuskritik und deren Grenzen zusammen? Warum verwenden die Literaten spezifische musikalische Metaphern in ihren Werken? In welcher Weise spiegeln literarische Formen und Erzähltechniken wie der *Style de décadence*, der *stream of consciousness* und die Onomatopoesie sowohl die Auseinandersetzung zwischen Lyrik und Prosa als auch die intermedialen narrativen Experimente wider?

Der (französische) Wagnerismus bzw. Nietzscheanismus und der Bergsonismus bilden die Grundlagen des in der Dissertation unternommenen Versuchs, die antirationalistischen Tendenzen der neugriechischen Literatur innerhalb der Problematik der musikalisch-literarischen Intermedialität zu erleuchten. Diese dienen gleichzeitig als Träger der musikalischen Metaphorik und der dominanten Definitionen des “Musikalischen” sowohl in den kritischen bzw. ästhetischen Diskursen als auch in den literarischen Werken. Im Rahmen der neugriechischen musikalischen Tendenz funktioniert der Wagnerismus als Projektionsfläche der ästhetischen Ansprüche, die die Skepsis gegenüber der neugriechischen Romantik und dem “Sittenbild” (ηθογραφία) generierte. Dabei übernimmt der wagnersche Begriff der “unendlichen Melodie“ eine wichtige

Rolle ein und vermischt sich in Palamas' und Episkopopoulos' ästhetischem Diskurs mit einem breitgefassten Idealismus-Begriff, der aus der französischen symbolistischen Kritik (de Vogüé, Brunetière) stammt. Gleichzeitig funktionieren die Verbindung von Wagnerismus und Nietzscheanismus sowie die Vorstellung eines idealisierten Dekadenbegriffs und das Fehlen der daran gebundenen Kulturkritik wiederum als Projektionsflächen nicht nur der ästhetischen Ansprüche, sondern auch der neugriechischen ideologischen Vorstellungen um 1900.

Zu Anfang des zweiten Jahrzehnts des 20. Jh.s wird der gemeinsame Anspruch auf die "Innerlichkeit" (εσωτερικότητα) durch die Rezeption von Bergsons antirationalistischer philosophischer Theorie hervorgehoben. Eine neue musikalische Metapher wird zunächst in den kritischen und ästhetischen Diskurs eingeführt: Bergsons Begriff der *mélodie ininterrompue*, der die "Musik" als Analogon der formlosen "inneren Zeit" bezeichnet. Diese Tatsache hängt mit der oberflächlichen Annahme der seit der Frühromantik dominierenden Dichotomie zwischen "musikalisch" und "plastisch" zusammen, die im Fall der neugriechischen Kritik zu einer "antiformalistischen" Tendenz führte, d.h. der Verachtung der besonderen Eigenschaften und Funktionen der modernen Erzähltechniken und Formen. Diese Tendenz wurde durch Jaloux's impressionistische Definitionen der *poésie* bzw. *musique du roman* und des Konzepts der *romantisme moderne*, sowie Abbe Bremonds Konzeption der *poésie pure* vorangetrieben. Diese Tatsache hat die Missachtung der besonderen poetologischen Eigenschaften der in der Prosa des britischen Modernismus verwendeten Erzähltechniken zur Folge, die durch den Verzicht auf sprachliche oder inhaltliche Ordnung sowie auf die Regeln des Satzbaus und der Grammatik gekennzeichnet sind. Durch die Rezeption der literarischen Avantgarden kristallisieren sich die die Grenzen der neugriechischen "musikalischen Tendenz" heraus, als sich die griechischen Literaten und Kritiker mit den Ansprüchen auf die Zerstörung und Neuerfindung der Sprache, die Vorherrschaft der Form gegenüber dem Inhalt und des unpersönlichen Unterbewusstseins gegenüber der subjektiven "inneren Welt" und dem emotionalen Ausdruck konfrontiert sehen.

Die Einführung des "musikalischen" Elements in die neugriechische Prosa und folglich die Verflechtungen zwischen Lyrik und Prosa entsprechen allerdings unterschiedlichen intermedialen Experimenten, die die Sprachgrenzen verletzen und erweitern. Dazu zählen die produktive Rezeption des baudelairschen *poème en prose* und der durch D'Annunzio als "poetischer Roman" definierten hybriden Erzählform in Episkopopoulos' und Kazantzakis' Prosa sowie Verlaines musikalische Poetik in dem "symbolistischen Roman" von K. Chatzopoulos und die akustischen Experimente in Skaribas'

Romanen. Auf der anderen Seite zeigen aber die seit Anfang der 30er Jahre bestimmende Orientierung der neugriechischen Kritik an den symbolistischen Theorien der Expressivität sowie die Dominanz der vagen und vereinfachten Deutung der Dichotomie zwischen den Kategorien “musikalisch” und “plastisch” und folglich der Verzicht auf die formalistischen Betrachtungen der antirealistischen erzählerischen Formen die Spannungsverhältnisse zwischen der bereits erwähnten “musikalischen” Konzeptionen (Bergsons formlose Musik und die *poésie du roman*) nach Jaloux und den intermedialen Experimenten in den modernen Romanen von Woolf, Joyce, Gide und Huxley. Dies ist der Fall in den poetologischen Differenzen zwischen dem durch die Zeitschrift *Makedonikes Imeres* propagierten und in den Romanen von Xephyludas und Delios realisierten *romantisme moderne* und der Erzähltechnik des *stream of consciousness* sowie in der neugriechischen Fassung des Konzepts des *classicisme moderne* (Theotokas) und der nach Gide unrealisierbaren Romankonzeption des *roman pur* nach dem Vorbild von Valéry's Definition der *poésie pure* und Bachs *Kunst der Fuge*.

Die Dominanz der Definitionen des “Musikalischen” im neugriechischen ästhetischen und kritischen Diskurs als Synonym des spontanen Gefühlausdrucks unter dem Aspekt der symbolistischen Forderungen nach der subjektiven Expressivität hängt mit der Tatsache zusammen, dass die modernistischen Erzähltechniken insbesondere während der Zwischenkriegszeit nicht systematisch erfasst und reflektiert wurden. Dies resultiert aus der unvollständigen theoretischen Begründung der neugriechischen Rationalismuskritik und zeigt demnach die Grenzen der neugriechischen “musikalischen Tendenz“ auf, solange sich der Anspruch der neugriechischen Moderne auf die Überwindung der traditionellen Ausrichtung der Literatur an der Abbildlichkeit und an der Repräsentation von Wirklichkeit auf “lyrischen” bzw. emotionalen Ausdruck begrenzt und die seit der Frühromantik entscheidende Funktion des “Musikalischen” als Vorbild für die Auflöschung der logischen Anordnung des narrativen Textes von der neugriechischen Kritik abgelehnt wird.

ΕΥΡΕΤΗΡΙΟ ΠΡΟΣΩΠΩΝ*

- Άγγελος [= Άγγελος Βλάχος]: 109, 110
Άγρας, Τ., 299, 300, 301, 302, 305, 312*,
318*, 325-339, 343, 359, 360, 436, 458,
518, 530*, 544
Αλήτης, Π., 305, 306, 316
Ανδρούτσος, Χ., 292, 293
Άννινος, Μπ., 149
Αξιώτη, Μ., 22, 483, 487, 489
Αποστολάκης, Γ., 396
Αποστολίδης, Π., 128
Ασώπιος, Ε., 109, 114, 115
Ασώπιος, Κ., 116

Βάσας, Μ., 313, 314, 317*
Βαρίκας, Β., 300*, 301*, 458*
Βερναρδάκης, Δ., 110, 111
Βασιλικός, Π. [=Κ. Χατζόπουλος], 178,
347
Βηλαράς, Ι., 116

Βιζυηνός, Γ., 179, 180
Βλάχος, Α., 107-116, 118, 119, 121, 123,
124, 128, 131, 135, 145, 206, 218
Βουτιερίδης, Η., 188, 241
Βουτυράς, Δ., 298, 301, 302-306, 309,
312-318, 334, 336, 338, 339, 395, 419,
494*, 539
Βυζάντιος, Α., 110, 111*
Βώκος, Γ., 146, 195

Γεωργίου, Τ., 463, 465, 468
Γιαννόπουλος, Αλκ., 528*
Γιοφύλλης, Φ., 495, 496, 498, 524, 526
Γρυπάρης, Ι., 136, 137, 178

Δέλιος, Γ., 299, 371*, 372*, 375, 381-383,
387-392, 393*, 394, 432, 458, 459-463,
465-467, 468, 469-472, 474, 475, 477,
478, 481-483, 489, 545

* Αποδελτιώνονται οι συγγραφείς και οι καλλιτέχνες στους οποίους γίνεται αναφορά στο κείμενο. Δεν αποδελτιώνονται οι αναφορές σε μυθοπλαστικά ή μυθολογικά πρόσωπα όπως και οι σύγχρονοι μελετητές καθώς οι σχετικές δημοσιεύσεις αναφέρονται στην αναλυτική βιβλιογραφία. Επίσης δεν αποδελτιώνονται το προλογικό σημείωμα και η ενότητα της βιβλιογραφίας. Με αστερίσκο δηλώνονται παραπομπές που εντοπίζονται μόνο σε υποσημειώσεις: αν το όνομα εντοπίζεται στην ίδια σελίδα και στο κυρίως κείμενο και σε υποσημείωση, ο αριθμός της σελίδας δίνεται χωρίς αστερίσκο.

- Δετζώρτζης, Ν., 387*
- Δημαράς, Κ.Θ., 109*, 110*, 114, 115,
118, 131, 132*, 201, 205, 220, 293, 498,
504-506
- Δικταίος, Γ., 527
- Δόξας, Α., 522
- Δροσίνης, Γ., 207
- Ελύτης, Ο., 490, 499, 504*, 510*
- Εμμανουήλ, Κ., 484
- Εμπειρικός, Α., 486
- Επισκοπόπουλος, Ν., 123, 135, 136, 141,
142, 149, 150*, 171*, 172, 173-184, 186-
194, 196, 198, 199, 213-215, 217-225,
228, 229, 231-235, 237-239, 240-249,
251, 252, 254, 255, 257, 258, 260*, 261,
262, 270, 288, 338, 343, 347, 538, 542,
543
- Ζαλοκώστας, Γ., 159
- Ζαχαριάδης, Δ., 305*, 307-311, 313, 321
- Θεοτοκάς, Γ., 14, 299, 366, 369, 370, 375,
394-399, 404-410, 413-417, 418*, 419,
420-427, 437, 439, 440, 443, 452, 483,
499, 500, 501, 504*, 507, 508, 521, 540
- Θεοτόκης, Κ., 14, 209*, 316, 317*, 338
- Ιμβριώτης, Γ., 293
- Καβάφης, Κ., 183*, 305, 319, 321, 328,
329, 330*, 331-333, 334, 335, 336, 396*
- Καζαντζάκης, Ν., 135, 202, 262-268, 269*,
270-273, 275, 277-279, 284, 286, 287,
289-291, 293-295, 308, 543
- Κακλαμάνος, Δ., 200*, 219
- Κάλας, Ν., 502-507
- Κάλβος, Α., 156
- Καλοσγούρος, Γ., 162
- Καμπύσης, Γ., 124*, 167, 173, 202, 203,
205, 209, 210, 307*, 338, 342, 345, 346
- Καραντώνης, Α., 378, 423-430, 459, 498,
499, 518, 519, 541
- Καραπαναγιώτης, Ε., 291
- Καρκαβίτσας, Α., 178
- Καρυωτάκης, Κ., 321, 530*
- Κιτσόπουλος, Γ., 459
- Κονδυλάκης, Ι., 262
- Κουκούλας, Λ., 314-317, 336
- Λαμπελέτ, Γ., 195, 199, 200*, 214, 215
- Λαμπρίδη, Ε., 293, 411
- Λαπαθιώτης, Ν., 322*, 494*
- Λευκοπαρίδης, Ε., 320, 321, 387*, 393*
- Μαλακάσης, Μ., 178, 324, 325
- Μαλάνος, Τ., 309*, 328*
- Μαρκοράς, Γ., 346
- Μαρτζώκης, Σ., 188
- Μελάς, Σ., 323
- Μεντζέλος, Δ., 380, 484-486
- Μεταξάς, Ι., 487
- Μιχαλόπουλος, Φ., 317*
- Μπεράτης, Γ., 22, 483, 513
- Μποέμ [βλ. και Χατζόπουλος, Δ.]: 128,
138-140, 142, 143, 148*, 152, 176*, 178,
203, 205, 207, 210
- Νικολαΐδης, Ν., 298, 301, 317*
- Νικολαρεΐζης, Δ., 299, 300, 303, 353, 380,
394, 436, 462, 489, 490, 497
- Νίντας, Μπ., 459
- Νιρβάνας, Π., 128-130, 135*, 167, 168,

- 178, 188, 202, 203*, 207, 208, 239, 240, 262, 270, 341, 342
- Ξενόπουλος, Γ.**, 128, 143, 144, 160, 179, 180, 219, 221, 222, 224, 303, 304, 312, 314-317, 336, 405
- Ξεφλούδας, Σ., 14, 299, 303*, 357, 358*, 366, 369-371, 375-378, 398, 399, 404, 416, 429, 432, 435-446, 448-450, 451*, 452, 455, 456, 458, 459, 482, 483, 489, 545
- Παλαμάς, Κ., 128, 132, 135, 138, 141, 142, 144-147, 150, 151*, 154-173, 175-178, 180, 181, 188*, 189, 191, 203, 207, 213, 221, 238, 239, 241, 243, 244, 303, 304, 310, 311, 320, 321, 323, 344, 345, 351*, 365-367, 410, 496*, 506*, 538
- Παναγιωτόπουλος, Ι. Μ., 301-303, 487, 488, 498, 499, 520
- Παπαλεξάνδρου, Κ., 293
- Παπανικολάου, Μ., 376, 387*
- Παπανούτσος, Ε., 293
- Παπατζώνης, Τ., 486
- Παράσχος, Κ., 312, 317-326, 333, 334, 336, 337, 383*, 493-495, 498, 507
- Παρορίτης, Κ., 304, 336
- Πεντζίκης, Ν.Γ., 22, 486, 492
- Πλωτίνος, 71
- Πολίτης, Κ., 14, 427-429, 431-433, 541
- Πολίτης, Φ., 132, 335, 358*, 396, 496
- Πολίτης, Γ., 132
- Ροδοκανάκης, Π., 217, 302
- Ροΐδης, Ε., 116-121, 182, 220, 221, 230, 234, 366
- Σεφέρης, Γ., 258*, 342, 399*, 404, 406, 407, 411, 413, 426, 429, 507-509, 519, 520, 522, 530
- Σκαρίμπας, Γ., 486-489, 513-520, 522-524, 526-531, 545, 546
- Σολωμός, Δ., 115*, 156*, 162, 163*, 323
- Σπανδωνίδης, Π., 298*, 372, 373, 380, 381, 384-386, 422, 430-432, 436*, 459, 490-494, 498, 507, 510, 518, 519, 528, 529, 541
- Στεργιόπουλος, Κ., 462
- Στεφάνου, Στ., 148-152, 153*, 156, 212, 411
- Ταγκόπουλος, Δ., 123
- Τερζάκης, Α., 339, 371*, 397, 417-422, 423, 508, 540
- Τσάτσος, Κ., 342, 506-510
- Τσιριμώκος, Μ., 411
- Τσίρκας, Σ., 304
- Τσοκόπουλος, Γ., 160
- Χάγερ-Μπουφίδης, Ν., 300
- Χάρης, Π., 300, 301, 302, 304, 305, 336, 337, 344, 354*
- Χατζίνης, Γ., 343, 501*
- Χατζόπουλος, Δ., 128, 139, 141, 143, 146, (242), (281), 205-207, 342 [βλ. και Μποέμ]
- Χατζόπουλος, Κ., 133, 154, 168, 179, 202*, 203*, 204, 298-302, 307, 312, 313, 316, 325, 338, 341-348, 350-354, 356, 357, 358*, 364, 365, 371, 395, 436, 494*, 544
- Χουρμούζιος, Αιμ., 488, 489
- Χρηστομάνος, Κ., 252*, 302, 316

- Apollinaire, G., 96, 484
Aragon, L., 502
- Bach, J.S., 399, 400, 401, 405, 407, 413,
445, 446, 540
Baring, M., 376
Barthes, R., 49
Barrès, M., 367
Baudelaire, C., 43*, 71, 77*, 139, 166, 168,
174, 180, 183, 184-187, 191, 192, 197,
217, 219-221, 223, 224, 228, 229, 231,
232, 233*, 234, 238, 241, 243, 244, 246,
247, 263, 320, 324, 325, 328*, 333*,
352*, 537, 543, 546
Beethoven, L., 59, 60, 75, 85, 87*, 158,
159*, 209*, 219, 225, 232, 233, 234, 237,
238, 377*, 432, 433, 524, 543
Bell, C., 521*
Benda, J., 291, 369*
Bergson, H., 291, 292, 293, 294, 295, 296,
297, 298, 307, 308, 317*, 320, 367, 368,
369*, 375, 377, 380, 381*, 385, 387*,
388, 389-391, 393, 394, 403, 412, 413,
419*, 462, 463, 481*, 482, 503
Bizet, G., 362
Bourget, P., 135, 161, 162, 188*, 264, 367
Bremond, H., 297, 319-322, 366, 368, 369,
373, 374, 375, 377, 386, 410*, 412, 437,
451*, 498, 504, 505*, 539
Breton, A., 99, 100, 101, 102-105, 485,
486, 492, 502, 503
Brunetière, F., 75*, 135, 147, 162, 163,
166, 175, 176, 186, 188, 367
- Carlyle, T., 146, 147, 201, 202, 267
- Cassou, J., 373
Chamberlain, H.S., 210, 211
Chekhov, A., 431
Claudel, P., 321, 325
Comte, A., 294
- D'Annunzio, G., 83*, 163, 164, 171*, 172,
178, 179, 187-201, 203, 209, 216, 219,
239-241, 243, 244, 249, 252, 254, 255,
260*, 262, 270-273, 278, 288-290, 538,
543
Daudet, A., 431
David, P-J. [David d'Angers], 130
Davis, R., 450
Debussy, C., 272, 284, 468*
Delacroix, E., 130
Delattre, F., 387, 388, 390-393, 469
Dilthey, W., 380
Dubos, J-B., 56
Dujardin, E., 19, 21, 43, 76, 77*, 80-87,
92, 95, 104, 377-380, 435, 436, 483, 484,
490, 535, 540, 546
- Eliot, T.S., 49, 94-97
Éluard, P., 99*, 490, 493
- Faulkner, W., 304
Faguet, E., 367
Fitzgerald, S., 521
Flaubert, G., 139
Förster-Nietzsche, E., 202, 211
France, A., 149*, 177
Franck, C., 125
Freud, S., 82, 104, 105, 387*, 503

Gautier, Th., 184, 186, 223
 Geijerstam, G., 351
 George, S., 167, 189, 204, 362
 Ghil, R., 89
 Gide, A., 19, 374, 381, 398-407, 409, 413,
 415-418, 437-439, 442, 443, 444-446,
 448, 451, 457, 502, 540, 545, 546
 Goethe, J.W., 44, 69, 158, 164*, 187, 205*,
 216, 317*, 335
 Gogol, N., 182*
 Corot, J.-B., 130
 Gourmont, R. de., 81, 141*, 153*, 166,
 204, 316
 Guyau, J.-M., 129

 Hanslick, E., 93
 Hawthorne, N., 181
 Hegel, G.W.F., 79, 139, 140, 164, 165
 Heine, H., 114, 115, 317*
 Hennequin, E., 162
 Héroelle, G., 189
 Hitler, A., 211
 Hoffmann, E.T.A., 50, 57, 59, 60, 172,
 181, 182, 184, 219, 231, 238, 373*, 377*,
 467, 527
 Hofmannsthal, H. v., 49
 Hugo, V., 373
 Huret, J., 149*, 150, 151, 153*
 Huxley, A., 13, 14, 43, 95, 96, 374, 417,
 418, 431, 433, 535, 540, 546
 Huysmans, J.-K., 19, 83*, 263

 Ibsen, H., 187, 198
 Jaloux, E., 369, 371-375, 377, 378, 381-388,
 436, 441, 448, 457, 477, 502, 539, 540
 James W., 308, 367, 380, 381*
 Joyce, J., 19, 36, 40*, 43, 82, 95-97, 304,
 374, 378, 379, 383, 388, 389*, 391, 435,
 436, 489, 490, 511, 521*, 535, 540, 546

 Kafka, F., 372, 374
 Kant, E., 51*
 Keats, J., 234

 Laforgue, J., 335, 336
 Lamartine, A. de., 373
 Lehmann, R., 376
 Lemaître, J., 163, 164*, 176
 Lichtenberger, H., 202, 266
 L'Isle-Adam, V. de., 161, 221
 Loti, P., 367

 Maeterlinck, M., 149*, 204, 272, 300*, 317
 Mallarmé, S., 52, 53, 71, 84-94, 99, 100,
 138-140, 144, 148, 150, 151, 152, 153*,
 166, 168, 320, 322, 351, 352, 374, 409,
 413, 437, 438, 439, 440, 444, 445, 447,
 450*, 457, 484, 502, 539
 Malraux, A., 304, 451*
 Mann, T., 53*, 254*, 268, 372, 374, 377*
 Mann, H., 374
 Mansfield, C., 372, 374, 376, 384
 Marinetti, F.T., 99*, 497, 527
 Mauclair, C., 140, 204, 418*
 Maupassant, G. de : 263
 Maurois, A., 382, 384, 387
 Maurras, C., 368, 400
 Moréas, J., 77, 80, 138, 148, 153, 193, 204,
 237, 324-326, 330, 333, 353*, 534
 Morice, C., 137*, 149*

- Mozart, W.A., 158
 Musset, A. de., 263, 282
- Nietzsche, Fr., 53*, 141, 195, 197, 201-206, 208, 211-213, 216, 217, 227*, 264-267, 271-276, 287, 289, 290, 291, 293, 307*, 341*, 388*, 538
- Nordau, M., 123-128, 130, 135-138, 217, 218
- Novalis, 62, 64, 65, 69-71, 374, 377, 385, 534, 546
- Pater, W., 37, 269
- Paul, J., 62, 373*, 374, 467, 469
- Pirandello, L., 528, 529
- Poe, E.A., 52, 94, 139, 141*, 181, 182, 183, 187, 219-223, 226, 241, 263, 493, 543
- Pound, E., 96
- Proust, M., 372, 374, 387-389, 391-394, 438, 451*, 461-463, 469, 471, 472, 474, 475, 477-479, 481, 482, 502, 545
- Quincey Th. de., 230
- Renan, E., 294
- Rilke, R.M., 372, 374
- Rimbaud, A., 168, 184
- Rivière, J., 398, 399, 400, 403, 404, 416*, 441, 445
- Rossini, G., 108
- Rousseau, J-J., 56, 57, 82
- Ruskin, J., (258), 198, (409)
- Russell, B., 292
- Russolo, L., 98
- Régnier, H. de., 148*, 150*, 166, 186, 204, 347, 351
- Sartre, J. P., 304
- Schiller, Fr., 44, 45, 60-62, 157, 158, 161, 162, 380
- Schlegel, Fr., 57, 62, 65-70, 330, 374, 534
- Schopenhauer, A., 53*, 71-73, 74-76, 84, 85, 118, 119, 209, 287, 289, 290
- Schubart, C.F.D., 56, (53)
- Schumann, R., 53*, 463-467, 468*, 469, 470, 482, 545
- Shakespeare, 377, 385
- Signorelli, L., 463, 464
- Staël, M. de., 161*, 165
- Strauss, J., 129, 209
- Sulzer, J.G., 56, (53)
- Swedenborg, E., 71
- Swinburne, C., 154, 191
- Taine, H., 78, 117, 134-136, 137*, 160, 161, 294, 367, 384, 538
- Thibaudet, A., 297, 391*, 437, 439, 440, 451
- Tieck, L., 27, 57, 62, 63
- Tolstoy, L., 158*, 164*, 171, 190, 234, 235
- Turgenev, I., 174
- Valéry, P., 19, 35, 52, 53, 92-94, 98, 99, 100, 320, 366, 374, 404, 409-416, 418, 423, 435, 437, 438-440, 443-448, 450-457, 502, 503*, 506, 535, 537, 540
- Verdi, G., 108
- Verlaine, P., 27, 77*, 78-80, 85, 92, 100, 101, 138, 148, 151*, 152, 154, 167, 203, 204, 300, 311, 326-328, 331, 332, 336, 347, 353*, 364, 365, 534, 537, 539
- Vigny, A. de., 164
- Vinci, L. da., 411, 414

- Visan, T. de., 297, 368
- Vogüé, E.-M. de., 163-166, 176, 182, 189-191, 194, 195, 198, 235
- Wackenroder, W.H., 57, 62, 63, 534
- Wagner, R., 21, 53*, 71, 74-77, 83, 85, 87, 88, 107, 108, 109, 112-114, 118, 119, 122, 125-127, 129-131, 152, 158*, 159, 161, 174, 184, 187, 193-199, 201, 203, 210-215, 217, 227*, 232, 242, 246-248, 260*, 265, 271, 272, 341, 379, 401, 411, 412, 445, 524, 538
- Weber, G., 466
- Wilde, O., 263
- Winckelmann, J.J., 204
- Wittgenstein, L., 46
- Wolzogen, H. von., 211
- Woolf, V., 14, 21, 82, 95, 96, 372, 374-377, 381-384, 387-391, 393, 431-433, 436*, 448, 460-462, 465*, 469, 471, 472, 474, 475, 479, 481, 482, 490, 504, 511, 535, 539, 545, 546
- Wyzéwa, T. de., 76, 198
- Zelter, Fr., 44
- Zola, É., 177
- Zweig, S., 374

HERMENEUMATA. STUDIEN ZUR NEOGRÄZISTIK

Herausgegeben von Miltos Pechlivanos

Band 1 Michail Leivadiotis, *Οι μεταφράσεις του Ν. Λούντζη για τον Δ. Σολωμό.*

Ποιητική και πολιτισμικές μεταφορές

Band 2 Joachim Winkler, *Dimitris Raftopoulos und die »Schwarze Literatur«.*

*Zum erinnerungskulturellen Widerstands- und Bürgerkriegsdiskurs
der griechischen Nachkriegsliteratur*

Band 3 Bart Soethaert, *Η στροφή προς το παρελθόν.*

Ορίζοντες του ιστορικού μυθιστορήματος (1935–1950) στην Ελλάδα

Band 4 Maria Akritidou, *Όψεις του παρελθόντος του νέου ελληνισμού*

*στο σύγχρονο νεοελληνικό μυθιστόρημα. Αφηγηματική τροπικότητα
και ιστορική ποιητική*

Band 5 Olga Bezantakou, *Μουσικές πρακτικές στη νεοελληνική πεζογραφία.*

Η διακαλλιτεχνικότητα από τον συμβολισμό στον μοντερνισμό

