

ΛΙΝΟΥ ΠΟΛΙΤΗ

ΙΣΤΟΡΙΑ

ΤΗΣ ΝΕΟΕΛΛΗΝΙΚΗΣ

ΛΟΓΟΤΕΧΝΙΑΣ

Θ' ΕΚΔΟΣΗ

ΜΟΡΦΩΤΙΚΟ ΙΔΡΥΜΑ ΕΘΝΙΚΗΣ ΤΡΑΠΕΖΗΣ

ΑΘΗΝΑ 1998

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

ΟΙ ΑΡΧΕΣ. ΠΕΡΙΟΔΟΙ

Ένα από τὰ πρῶτα θέματα πού ἔχει ν' ἀντιμετωπίσει ὁ ἱστορικός τῆς νεοελληνικῆς λογοτεχνίας εἶναι τὸ πότε ἀκριβῶς τοποθετοῦνται οἱ ἀρχές τῆς νέας αὐτῆς ἑλληνικῆς λογοτεχνίας. Πολύ συχνά, στὸ ἐξωτερικὸ ἰδίως, γίνεται λόγος γιὰ βυζαντινὴ (ἢ μεσαιωνικὴ) καὶ νέα ἑλληνικὴ λογοτεχνία σὰν γιὰ ἓνα ἀδιάσπαστο σύνολο. Ἀλλὰ πότε ἀρχίζει ἡ νέα ἑλληνικὴ νὰ ἀποχωρίζεται ἀπὸ τὴ βυζαντινὴ, πότε ἀρχίζει ὁ νεοελληνικὸς πολιτισμὸς γενικότερα ν' ἀποκτᾶ δική του ὑπόσταση καὶ νὰ διαφοροποιεῖται ἀπὸ τὸν βυζαντινὸ; Καὶ πότε ὁ βυζαντινὸς παύει πιά νὰ ὑπάρχει; Ἄν ἀποβλέψουμε στὰ ἱστορικὰ γεγονότα καὶ μόνο, τότε βέβαια μιὰ σαφὴς τομὴ εἶναι τὸ 1453. Μὲ τὴν ἄλωση τῆς Κωνσταντινούπολης καὶ τὴν πτώση τοῦ βυζαντινοῦ κράτους, σταματᾷ οὐσιαστικὰ καὶ ἡ βυζαντινὴ ἱστορία, ἐπομένως καὶ ὁ βυζαντινὸς πολιτισμὸς. Στὴν ἱστορία ὅμως —καὶ πῶς πολὺ στὴν ἱστορία τὴν πνευματικὴ— τέτοιες ἀπότομες καὶ ἀυθαίρετες τομὲς δὲν ὑπάρχουν. Ὁ ρουμάνος ἱστορικός Jorga μίλησε γιὰ «Byzance après Byzance»,¹ καὶ οἱ ἐπιστήμονες συχνὰ χρησιμοποιοῦν τὸν ὄρο «μεταβυζαντινός». Ἐτσι ἄλλωστε συμβαίνει πάντα στὶς μεταβατικὰς περιόδους: τὸ παλιὸ συνυπάρχει μὲ τὸ καινούριο —ἢ καὶ ἀντίστροφα, προσθέτουμε, τὸ καινούριο ἔχει κάμει κιάλας τὴν παρουσία του δίπλα στὸ παλιό. Εἶναι, ὅπως θὰ δοῦμε, ἡ περίπτωση γιὰ τὴ νέα ἑλληνικὴ λογοτεχνία.

Δὲν μοῦ ἀρέσει νὰ χρησιμοποιοῦ γιὰ τὴ μετὰ τὴν ἄλωση λογοτεχνία τὸν ὄρο «μεταβυζαντινός». Ἀντίθετα ἀπ' ὅ,τι συνέβηκε πιθανῶς σὲ ἄλλους τομεῖς (ὅπως π.χ. στὴ ζωγραφικὴ), στὴ λογοτεχνία τὰ βυζαντινὰ κατάλοιπα, ἂν ὑπάρχουν, εἶναι ἐλάχιστα. Ἀντίθετα, στοὺς τελευταίους αἰῶνες τοῦ Βυζαντίου παρουσιάζονται ὀρισμένα στοιχεῖα μὲ ἐκδηλὸ χαρακτήρα,μποροῦμε

1. N. Jorga, *Byzance après Byzance*, Βουκουρέστι 1935.

άφοβα να ποῦμε, «νεοελληνικό»). Όταν έπεσε ἡ Πόλη, ὁ λαὸς θρήνησε τὴν πτώση τῆς μ' ἕνα τραγούδι ὅπου εἶναι κιόλας διαμορφωμένοι οἱ ἐκφραστικοὶ τρόποι καὶ ἡ τεχνική, ποὺ τοὺς συναντοῦμε ὕστερα αὐτούσιους στὸ κλέφτικο τραγούδι τοῦ 18ου αἰώνα. Τὰ ἴδια αὐτὰ χαρακτηριστικὰ τὰ συναντοῦμε ὅμως καὶ σὲ τραγούδια προγενέστερα, τῆς βυζαντινῆς ἀσφαλῶς ἐποχῆς, ὅπως π.χ. τὰ ἀκριτικά ἢ ἄλλα. Τὸ ἴδιο φαινόμενο παρατηρεῖται καὶ στὴν ἔντεχνη λογοτεχνία· τὰ Ἐρωτοπαίγνια π.χ. (γραμμένα τὴν ἐποχὴ τῆς Ἀλώσεως) ἔχουν τὰ ἴδια χαρακτηριστικὰ μὲ τὰ ποιητικὰ δείγματα τὰ πρὶν ἀπὸ τὴν Ἀλωση, καὶ ὀδηγοῦν φυσιολογικὰ στὴν ποίηση τοῦ δευτέρου μισοῦ τοῦ 15ου αἰώνα. Ἀπὸ τὸν Διγενῆ ὡς τὸν Ἐρωτόκριτο ὑπάρχει ἐνότητα καὶ ἐξέλιξη ὀργανική, ἀδιάσπαστη, ὥστε μιὰ τομῆ στὰ 1453, ποὺ θὰ χωρίζε τὴ λογοτεχνία σὲ «βυζαντινὴ» καὶ σὲ «μεταβυζαντινὴ», θὰ ἦταν αὐθαίρετη καὶ θὰ ἐβίαζε τὴν πραγματικότητα. Τῆ βυζαντινῆ «δημώδη γραμματεία»,² ἀκριβῶς ἐπειδὴ ἀναγνώρισε τὴ συνοχὴ τῆς, τὴ συνέχισε ὁ Krumbacher ὡς τὰ 1669, ὡς τὴν πτώση δηλ. τῆς Κρήτης. Ἄλλοι μελετητές, γιὰ νὰ οἰκονομήσουν τὰ πράγματα, μίλησαν γιὰ «ὑστερομεσαιωνικὴ» ἢ «πρωτονεοελληνικὴ» λογοτεχνία.³ Φυσικότερο —καὶ συμφωνότερο μὲ τὰ πράγματα— εἶναι νὰ παραδεχτοῦμε πὼς τὸ νεοελληνικὸ στοιχεῖο φανερώνεται, κάτω ἀπὸ τὸ λόγιο βυζαντινὸ ἐπίστρωμα, ἀπὸ τὰ βυζαντινὰ ἀκόμη χρόνια, καὶ νὰ θεωρήσουμε πὼς ἡ «δημώδης γραμματεία» τῆς τελευταίας βυζαντινῆς ἐποχῆς —τὸ πιὸ ζωντανὸ τμῆμα τῆς βυζαντινῆς λογοτεχνίας, μὲ τὰ στοιχεῖα τῆς μελλοντικῆς ἐξέλιξης μέσα του— ἀποτελεῖ τὴν ἀρχὴ τῆς καθ'αυτὸ νέας ἐλληνικῆς λογοτεχνίας.

Μιὰ διάκριση ποὺ θὰ ἦταν ἀποφασιστικὴ στὸ κρίσιμο αὐτὸ σημεῖο, εἶναι βέβαια ἡ γλῶσσα. Πραγματικά, στὸν Διγενῆ κιόλας, καὶ σὲ μεγαλύτερο βαθμὸ στὰ μυθιστορήματα τοῦ 14ου αἰώνα, θὰ συναντήσουμε τὶς πρῶτες προσπάθειες νὰ χρησιμοποιηθεῖ στὸν ἔντεχνο λόγο ἡ ὀμιλουμένη, λαϊκὴ, δηλ. νεοελληνικὴ γλῶσσα. Τὸ τεκμήριο ὅμως τῆς γλῶσσας δὲν ἔχει τόση βαρύτητα

2. K. Krumbacher, *Geschichte der byzantinischen Literatur*, 2η ἐκδ., Μόναχο 1897, § 328 κ.έ., σσ. 787 κ.έ. Βλ. καὶ μετάφραση Γ. Σωτηριάδη, Ἀθήνα 1900, τόμ. 3, σσ. 1 κ.έ.

3. Ε. Κριαρᾶς, *Ἡ μεσαιωνικὴ ἐλληνικὴ γραμματεία. (Τὰ ὄρια, μερικὰ χαρακτηριστικὰ)* [Ἀθήνα 1950] (ἀνάτυπο ἀπὸ τὴν Ἀγγλοελληνικὴ Ἐπιθεώρηση 5 (1950-52), σσ. 92-96).

—ὅπως ἔχει στὶς λογοτεχνίες τῶν ἄλλων εὐρωπαϊκῶν ἐθνῶν. Πρῶτα γιὰτὶ ἡ ἐλληνικὴ γλῶσσα εἶναι ἀπὸ τὴ φύση τῆς συντηρητικὴ καὶ ἀργὴ στὴν ἐξέλιξή τῆς (πράγμα ποὺ δυσκολεύει τὶς σαφεῖς διακρίσεις), κυρίως ὅμως γιὰτὶ τὸ Βυζάντιο κυριαρχεῖται, καθὼς θὰ δοῦμε, ἀπὸ ἕναν γλωσσικὸ ἀρχαϊσμό, ποὺ φέρνει ἐμπόδια —ἀκόμα καὶ στὰ δημιουργήματα τῆς δημώδους λογοτεχνίας— στὴ χωρὶς περιορισμούς ἢ προσμείξεις χρησιμοποίηση ἀνόθευτης τῆς ὀμιλουμένης γλῶσσας. Γι' αὐτὸ τὰ στοιχεῖα ποὺ ἀναφέραμε παραπάνω (ὅπως τῶν ἐκφραστικῶν τρόπων τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ), στοιχεῖα χαρακτηριστικὰ «νεοελληνικά», εἶναι περισσότερο ἀποφασιστικὰ ἀπὸ τὸ γλωσσικὸ τεκμήριο μονάχα.

Ἔτσι, ἐνῶ μερικὲς παλαιότερες —ἀλλὰ καὶ νεώτερες— ἱστορίες τῆς νέας ἐλληνικῆς λογοτεχνίας ἀρχίζουν τὴν ἐξιστὴρησιν ἀπὸ τὸ 1453 (κάποτε καὶ ἀργότερα, ἀπὸ τὴν κρητικὴ λογοτεχνία), οἱ νεώτεροι μελετητές εἶναι σύμφωνοι πὼς ἡ ἀρχὴ τῆς νεοελληνικῆς λογοτεχνίας πρέπει νὰ τοποθετηθεῖ στὸ ἔπος τοῦ Διγενῆ Ἀκρίτα,⁴ γραμμένο πιθανότατα στὸ πρῶτο μισὸ τοῦ 11ου αἰώνα, ποὺ εἶναι τὸ πρῶτο λογοτεχνικὸ (γραπτὸ) κείμενο, ὅπου χρησιμοποιεῖται ἡ νέα ἐλληνικὴ γλῶσσα. Ἀπορρέει ἄλλωστε τὸ ἐπικὸ αὐτὸ ποίημα, κατὰ ἕνα μεγάλο ποσοστὸ, ἀπὸ τὰ ἀκριτικά δημοτικὰ τραγούδια τοῦ ἴδιου ἐπικοῦ κύκλου, καὶ ἐντάσσεται στὸ ἴδιο ἐπικὸ πνεῦμα ποὺ διατρέχει ἐκείνη τὴν ἐποχὴ τῆ Δύση καὶ τὴν Ἀνατολὴ καὶ μαρτυρεῖ τὸ πρῶτο σκίρτημα μιᾶς νέας συνείδησης ἐθνικῆς.

Δὲ χρειάζεται νὰ δηλώσουμε ἐδῶ εἰσαγωγικὰ τὶς περιόδους στὶς ὁποῖες χωρίζεται ἡ ἱστορία τῆς νέας ἐλληνικῆς λογοτεχνίας. Τὰ κεφάλαια τοῦ βιβλίου αὐτοῦ δίνουν στὸν ἀναγνώστη μιὰν ἀρκετὰ σαφὴ εἰκόνα γι' αὐτό. Συνοψίζοντας μόνον μποροῦμε νὰ ποῦμε πὼς ὑπάρχει μιὰ πρώτη φάση, ποὺ τελειώνει ὀργανικὰ ὄχι (καθὼς εἴπαμε) μὲ τὴν ἄλωση τῆς Πόλης, ἀλλὰ μὲ τὴν πτώση τῆς Κρήτης στὰ 1669. Ὁ 18ος αἰώνας, αἰώνας (ὅπως καὶ στὴ Δύση) ἀντιποιοητικὸς, χαρακτηρίζεται περισσότερο ἀπὸ τὴν ἔντονη πνευματικὴ δραστηριότητα καὶ τὴν ἀνάπτυξη τῆς παιδείας, κυρίως μὲ τὴν ἐπίδραση τοῦ εὐρωπαϊκοῦ διαφωτισμοῦ. Κέντρο τώρα εἶναι οἱ παραδουάβιες ἡγεμονίες ὑπὸ τοὺς Ἑλλήνες ἡγε-

4. Ὅλες οἱ νεώτερες ἱστορίες τῆς νεοελληνικῆς λογοτεχνίας ἀρχίζουν μὲ τὸν Διγενῆ Ἀκρίτα, π.χ. Κ. Θ. Δημαρᾶς (1948), Α. Mirambel (1953), Br. Lavagnini (1955), Β. Κηὸς (1962), Μ. Vitti (1971).

(ή διάκριση δηλ. μακρόχρονων και βραχύχρονων φωνηέντων), οι δίφθογγοι *αι, οι, και ει* γίνονται μονόφθογγοι (*αι > ε* και *ει, οι > ι*), τὸ *η* συμπίπτει μετὰ τὸ *ι*, τὸ *υ* τῶν διφθόγγων *αν* και *ευ* ἀκούγεται σὰν *ι* ἢ *υ*, τὰ μέσα (*β, γ, δ*) και τὰ δασέα (*φ, χ, θ*) σύμφωνα χάνουν τὴν παλαιὰ τους στιγμιαία προφορά (*β, γ, δ, φ, χ, θ*) και γίνονται ἐξακολουθητικά, ὅπως και σήμερα. Στὸ τυπικὸ πολλοὶ τύποι ἀπλοποιοῦνται κατ' ἀναλογία: ἡ τρίτη κλίση τῶν οὐσιαστικῶν ἔχει τὴν τάση νὰ χαθεῖ, ἐξαφανίζεται ὁ द्वικὸς ἀριθμὸς και ἡ εὐκτική ἀχρηστεύεται· τὰ ρήματα εἰς -*μι* κλίνονται κατὰ τὰ εἰς -*ω*, και γενικὰ πολλές ἀνωμαλίες ἐξομαλίνονται και ἡ γλῶσσα γίνεται εὐκολότερη. Ἡ σύνταξη γίνεται ἐπίσης ἀναλυτικότερη, τὸ λεξιλόγιο ἀνανεώνεται σὲ μεγάλο βαθμὸ, πολλές λέξεις ἀλλάζουν σημασία (ιδίως μετὰ τὴν ἐπίδραση τοῦ χριστιανισμοῦ: ἐκκλησία, ἄγγελος) και ἄλλες παραμερίζονται ἀπὸ τὰ παράγωγα ἢ τὰ ὑποκοριστικά τους (*οὗς > ὠτίον*): παράλληλα πολιτογραφοῦνται πολλές ξένες λέξεις, ιδίως ἀπὸ τὰ λατινικά και τὰ ἐβραϊκά. Ἔτσι ἡ Κοινὴ ἔγινε «πολὺ μᾶλλον ὁμοιοτέρα πρὸς τὴν νέαν ἡμῶν γλῶσσαν ἢ πρὸς τὴν ἀρχαίαν... Ἡ μεταβολὴ ἄρα τῆς ἀττικῆς εἰς κοινήν δύναται κατὰ τινὰ τρόπον νὰ θεωρηθῇ ἅμα και ὡς μεταβολὴ τῆς γλώσσης ἡμῶν ἀπὸ ἀρχαίας εἰς νέαν».⁶

Ἡ Κοινὴ ἦταν γλῶσσα ὁμιλουμένη και γραφομένη (μετάφραση τῶν Ἑβδομήκοντα, Καινὴ Διαθήκη, και κυρίως οἱ πολυάριθμοι πάπυροι). Ἀλλὰ στὰ χρόνια τοῦ Χριστοῦ παρατηρεῖται μιὰ περίεργη τάση νὰ ἀνασταλεῖ ἡ φυσικὴ αὐτὴ ἐξέλιξη και ἡ γλῶσσα νὰ γραφεῖ σύμφωνα μετὰ τοὺς κανόνες τῆς ἀρχαίας ἀττικῆς. Τὸ φαινόμενο αὐτό, γνωστὸ ὡς ἀττικισμὸς,⁷ δημιουργεῖ τὸ πρῶτο σημαντικὸ σχίσμα ἀνάμεσα στὴ γραφομένη και τὴν ὁμιλουμένη γλῶσσα. Ἀπὸ τότε, μπορούμε νὰ ποῦμε, ἀρχίζει τὸ φαινόμενο τῆς διγλωσσίας, ἡ ὁποία τόσα κακὰ προξένησε σὲ ὅλη τὴ μεταγενέστερη ἐξέλιξη.

Ὁ κυριότερος θεωρητικὸς τοῦ ἀττικισμοῦ εἶναι ὁ Φρόνιχος ἀπὸ τὴ Βιθυνία (2ος αἰ. μ.Χ.), αὐτὸς ποὺ περισσότερο τὸν ἐφάρ-

6. Γ. Ν. Χατζιδάκις, *Σύντομος ἱστορία τῆς ἐλληνικῆς γλώσσης*, Ἀθήνα 1915, σ. 71.

7. Τὸ σημαντικότερο βιβλίον γιὰ τὸν ἀττικισμὸ εἶναι τοῦ W. Schmid, *Der Attizismus in seinen Hauptvertretern*, 4 τόμοι, Στουτγάρδη 1887-97. Βλ. ἀκόμη: Μ. Τριανταφυλλίδης, *Τὰ Εὐαγγέλια και ὁ ἀττικισμὸς* (1913), τῶρα στὰ Ἄπαντα, τόμ. 4, σσ. 111-118.

μοσε εἶναι ὁ περίπου σύγχρονός του Αἴλιος Ἀριστείδης, ρήτορας και σοφιστῆς, μαθητῆς τοῦ Ἡρώδη τοῦ Ἀττικοῦ. Χαρακτηριστικὸς εἶναι ὁρισμένες λέξεις ἢ ἐκφράσεις, ποὺ ὁ Φρόνιχος τις καταδικάζει ὡς βάρβαρες, «ἀποδοκιμαστέες», «τῶν ἀμαθῶν», και ποὺ ὠστόσο τις συναντοῦμε αὐτούσιες στὰ Εὐαγγέλια: «σκίμπος λέγε ἀλλὰ μὴ κράββατος» — «ἄρον τὸν κράββατόν σου» (Ἰωάνν.) — «ἐμελλον γράψαι, ἐσχάτως βάρβαρος ἢ σύνταξις» — «τῆς γυναικὸς τῆς μελλούσης τεκεῖν» (Ἀποκάλ.) — «γρηγορῶ τῶν ἀμαθῶν, γράφε ἐγρηγόρα» — «μείνατε ὧδε και γρηγορεῖτε» (Μάρκ.).⁸

Τὸ βυζαντινὸ κράτος εἶναι συνέχεια τοῦ ρωμαϊκοῦ, και ἡ ἐπίσημη γλῶσσα στοὺς πρώτους αἰῶνες ἦταν σὲ ὅλες τις κρατικὲς ἐκδηλώσεις ἡ λατινική. Γι' αὐτὸ και ἡ λατινικὴ ἄσκησε τὴ μεγαλύτερη ἐπίδραση στὴ διαμόρφωση τῆς νεώτερης γλώσσας (και οἱ Ἕλληνες στὰ μεταγενέστερα χρόνια ὀνομάζονταν *Ρωμαῖοι* και *Ρωμιοί*). Ἀλλὰ κιόλας ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τοῦ Ἰουστινιανοῦ (527-565) τὰ ἐλληνικὰ εἰσάγονται στὴ νομοθεσία (στὶς *Νεαρές* τοῦ Ἰουστινιανοῦ, γραμμένες ἐλληνικά, «τῆ κοινῆ τε και ἐλλάδι φωνῆ»), και σὲ λίγους αἰῶνες ὀλοκληρώνεται, γλωσσικὰ και πολιτιστικὰ, ὁ ἐξελληνισμὸς τοῦ κράτους. Σὲ ὅλη ὅμως τὴν ὑπερχιλιόχρονη περίοδο τοῦ μεσαιωνικοῦ ἐλληνισμοῦ παρατηρεῖται τὸ φαινόμενο τῆς διγλωσσίας. Ἡ γραπτὴ γλῶσσα τῶν λογίων εἶναι προσκολλημένη στὴν ἀττικὴ διάλεκτο και μετὰ τὸν συγκεντρωτισμὸ τοῦ βυζαντινοῦ κράτους ἡ Κωνσταντινούπολη γίνεται κέντρο τοῦ γλωσσικοῦ ἐξαρχαϊσμοῦ και τῆς ἀττικιστικῆς παιδείας. Παράλληλα ὅμως ὑπάρχει και ἡ ζωντανή, ὁμιλουμένη γλῶσσα, ἡ ὁποία, χάρις κι ἐδῶ στὴν ὑπαρξὴ τοῦ ἰσχυροῦ κέντρου τῆς πρωτεύουσας, διαμορφώνεται σὲ μιὰ ἐνιαία προφορικὴ κοινή.

Ἀπὸ τὴν προφορικὴ αὐτὴ (πολίτικη) κοινὴ ἐλάχιστα δείγματα μᾶς ἔχουν σωθεῖ κάτω ἀπὸ τὸ παχὺ στρώμα τῆς γραφομένης λόγιας γλώσσας. Τέτοια εἶναι π.χ. μερικοὶ σκωπτικοὶ στίχοι τοῦ λαοῦ (ἀπὸ τὸν 6ο ὡς τὸν 11ο αἰῶνα), κι ἀκόμα μερικά κάπως δημωδέστερα καίμενα, ὅπως ἡ Χρονογραφία τοῦ Μαλάκα, Σύ-

8. Πολλὰ τέτοια παραδείγματα, κυρίως ἀπὸ τὸν Φρόνιχο, σὲ ἀντιπαράθεση μετὰ παράλληλα χωρία ἀπὸ τὴν Καινὴ Διαθήκη, ἔχουν συγκεντρωθεῖ ἀπὸ τὸν Μ. Τριανταφυλλίδη, ὁ.π., σσ. 114-115· πρβ. τοῦ ἴδιου, *Νεοελληνικὴ Γραμματικὴ, Ἱστορικὴ Εἰσαγωγή*, Ἀθήνα 1938, σσ. 405-418.

ρου ἐξελληνισμένου (6ος αἰ.), μερικοί βίοι ἀγίων, τὰ ἔργα ποὺ γράφτηκαν μὲ τὴν παρακίνηση τοῦ Κωνσταντίνου Πορφυρογεννήτου (10ος αἰ.), τὸ *Στρατηγικὸν* τοῦ Κεκαυμένου (11ος αἰ.) καὶ μερικά ἄλλα. Ἀπὸ τὸν 11ο καὶ 12ο αἰῶνα τὰ κείμενα τὰ γραμμένα σὲ δημωδέστερη γλῶσσα πληθαίνουν καὶ ἡ ὁμιλουμένη χρησιμοποιεῖται πιά μὲ πρόθεση καθαρὰ λογοτεχνική. Εἶναι τὰ κείμενα τῆς «δημῶδους λογοτεχνίας», ποὺ ἀποτελοῦν, ὅπως εἴπαμε, καὶ τὴν ἀρχὴ τῆς νέας ἐλληνικῆς λογοτεχνίας. Τὸ ὅτι ἡ λογοτεχνικὴ αὐτὴ καταξίωση τῆς ὁμιλουμένης δυναμώνει κατὰ τὴν περίοδο τῆς Φραγκοκρατίας καὶ εὐδοκιμεῖ περισσότερο στὰ φραγκοκρατούμενα μέρη, μακριὰ δηλ. ἀπὸ τὴ γλωσσικὴ ἐπίδραση καὶ τὸ συγκεντρωτισμὸ τῆς πρωτεύουσας, δὲν εἶναι χωρὶς σημασία.

Ἀντίθετα, στὴ γραπτὴ λόγια γλῶσσα παρατηροῦμε στὰ χρόνια τῶν Κομνηνῶν καὶ τῶν Παλαιολόγων (11ος-15ος αἰ.) μιὰ ἔνταση τοῦ ἀρχαϊσμοῦ, ποὺ δὲν εἶναι ἄσχετη μὲ μιὰ καλλιέργεια τῶν οὐμανιστικῶν γραμμάτων, ἰδίως στὴν παλαιολόγειο ἐποχὴ. Ἡ Ἄννα Κομνηνὴ (12ος αἰ.) γράφει ἕναν ἄκρατο ἀττικιστικὸ λόγον καὶ ὁ Λαόνικος Χαλκοκονδύλης (15ος αἰ.) ἔχει πρότυπο γλῶσσας καὶ ὕφους τὸν Θουκυδίδη. Πολλὲς φορὲς τὰ γραπτὰ τῶν βυζαντινῶν λογίων εἶναι στρυφνότερα καὶ πιὸ δυσκολονόητα ἀπὸ τὰ ἀρχαῖα.

Ἡ νέα ἐλληνικὴ γλῶσσα εἶναι ἤδη σχεδὸν τέλεια διαμορφωμένη στοὺς τελευταίους βυζαντινοὺς αἰῶνες, στὰ κείμενα τῆς «δημῶδους» λογοτεχνίας. Ἀπὸ τότε ἔχουν, φαίνεται, κιόλας ξεχωρίσει ἀπὸ τὴ μεσαιωνικὴ κοινὴ καὶ ἔχουν σχηματιστεῖ οἱ διάφορες νεοελληνικὲς διάλεκτοι (βλ. παρακάτω). Ἡ ἐξέλιξη στὰ κατοπιναῖα χρόνια συντελεῖται μὲ πολὺ βραδύ ρυθμὸ. Ὁ Φλόριος π.χ. ἢ ἡ Ἀχιλλίς, τῆς ἐποχῆς λίγο πρὶν ἀπὸ τὴν Ἀλωση, ἐλάχιστα διαφέρουν γλωσσικὰ ἀπὸ ἕνα νεώτερο δημοτικὸ τραγούδι.

Ὅ,τι χαρακτηρίζει τὴ νέα ἐλληνικὴ γλῶσσα καὶ τὴν ξεχωρίζει ἀπὸ τὴν ἀρχαία (καὶ τὴ μεσαιωνικὴ) εἶναι: Στὴ φωνητικὴ ἢ ἀπλοποίηση πολλῶν συμφωνικῶν συμπλεγμάτων, ἡ τροπὴ τῶν κτ, φθ, σχ, κτλ. σὲ χτ, φτ, σκ κτλ., ἡ ἔκπτωση τοῦ τελικοῦ νί (ξύλο), ἡ ἐμφάνιση καινούριων διφθόγγων (νε-ράι-δα). Στὸ τυπικὸ ἀπλοποιεῖται ἡ κλίση τῶν ὀνομάτων, οἱ πτώσεις μένουν μόνο τέσσερις, μὲ τὴν τάση νὰ χαθεῖ καὶ ἡ γενικὴ (ἰδίως τοῦ πληθυντικοῦ) καὶ νὰ συμπέσουν οἱ λοιποὶ πτωτικοὶ τύποι. Στὸ ρῆμα ἔμειναν μόνο δύο φωνές, καὶ ἡ κλίση του γίνεται μὲ βάση δύο

μόνο χρονικὰ θέματα, τοῦ ἐνεστώτα καὶ τοῦ ἀορίστου. Ὁ μέλων, ὁ παρακείμενος καὶ ὁ ὑπερσυντέλικος σχηματίζονται περιφραστικά, ἀπαρέμφοτο δὲν ὑπάρχει, ἡ μετοχὴ, στὶς πιὸ πολλές περιπτώσεις, ἔγινε ἄκλιτη, ἡ συλλαβικὴ αὔξηση, ὅταν δὲν τονίζεται, χάθηκε. Ἀπὸ τίς προθέσεις πολλὲς χάθηκαν, καὶ ὅσες ἔμειναν συντάσσονται πιά μόνο μὲ αἰτιατικὴ.

Τὸ λεξιλόγιό τῆς νέας ἐλληνικῆς προέρχεται κατὰ τὸ μεγαλύτερο μέρος ἀπὸ τὴν ἀρχαία· ὑπάρχουν λέξεις ποὺ ἔμειναν ἐντελῶς ἴδιες (γάλα, ξύλο, γράφω), ἄλλες, οἱ περισσότερες, προσαρμόστηκαν φωνητικὰ καὶ τυπολογικὰ (πατήρ > πατέρας, παῖς > παιδί). Ἀπὸ τὴν ἐπιμειξία μὲ τοὺς ἄλλους λαοὺς ἡ νέα γλῶσσα πλουτίστηκε μὲ πολλὲς ξένες λέξεις, ἡ Κοινὴ κιόλας, καθὼς εἶδαμε, μὲ λέξεις λατινικὲς καὶ ἐβραϊκὲς, στὰ ὑστερότερα χρόνια μπῆκαν πολλὲς ἰταλικὲς καὶ τουρκικὲς (ἀπὸ τὴ γλῶσσα τῶν κατακτητῶν): ἐλάχιστες εἶναι οἱ σλαβικὲς, ἀρβανίτικες καὶ βλάχικες. Στὸν 19ο αἰῶνα, μὲ τὴν ἀποκατάσταση τοῦ κράτους, πολλὲς ἀπὸ τίς τουρκικὲς λέξεις παραμερίζονται ἢ ἀπαρχαίωνονται, ἐνῶ εἰσάγονται πολλὲς λέξεις λόγιες καὶ νέοι ὄροι ἐπιστημονικοὶ· παράλληλα, ἀπὸ τὴν πολλαπλὴ ἐπικοινωνία μὲ τὴ δυτικὴ Εὐρώπη, πολιτογραφεῖται στὴ γλῶσσα ἕνα νέο στρώμα ἀπὸ ξένες λέξεις, τοῦ ὀλικοῦ ἢ τοῦ πνευματικοῦ πολιτισμοῦ.

Γενικὰ ἡ νέα ἐλληνικὴ εἶναι ἀπλὴ στὴ φωνητικὴ της, δὲν ἔχει οὔτε δασιὰ σύμφωνα (ὅπως τὰ *sh, tch, dj*) οὔτε κλειστά ἢ μισοπροφερόμενα φωνήεντα (ὅπως τὰ γαλλικὰ *u, eu* κτλ.). Λεῖπει ἐπίσης ἡ διαφορὰ ἀνάμεσα σὲ μακρὰ καὶ βραχέα φωνήεντα, ἡ προφορὰ εἶναι ὁμοιόμορφη καὶ καθαρὴ, ἀφθοοῦν οἱ πολυσύλλαβες λέξεις, καὶ κάθε λέξη ἔχει σὲ μιὰ ὀρισμένη συλλαβὴ ἕναν σαφὴ τονισμό (ποὺ καθιστᾷ τὴ συλλαβὴ ἐλαφρῶς μακρύτερη).

Ἐξετάζοντας τὴν ἐξέλιξη τῆς γλῶσσας στὸ σύνολό της διαπιστώνουμε ὅτι ἡ ἐλληνικὴ εἶναι γλῶσσα κατ' ἐξοχὴν συντηρητικὴ. Ἡ προφορὰ διαφέρει βέβαια σημαντικὰ ἀπὸ τὴν κλασικὴ ἐποχὴ, δὲν ἄλλαξε ὅμως καὶ πολὺ ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῆς Κοινῆς. Τὸ τυπικὸ ἐπίσης δὲν παρουσίασε ριζικὴ ἀνανέωση, ἐνῶ τὸ λεξιλόγιό, μὲ ὅλα τὰ καινούρια στοιχεῖα ποὺ προσεταιρίστηκε, φύλαξε βασικὰ τὴν παλιὰ κληρονομιά. Μιὰ στατιστικὴ ἔδειξε ὅτι ἀπὸ τίς 4.900 περίπου λέξεις τῆς Καινῆς Διαθήκης οἱ μισὲς σχεδὸν λέγονται καὶ σήμερα στὸν κοινὸ προφορικὸ λόγον. «Ἡ ἔκφραση "κόρη τῆς ἀρχαίας γλῶσσας" εἶναι γιὰ τὴ νέα γλῶσσα

μεταφορά άστοχη και άπατηλή. Είναι ή ίδια ή άρχαία, πού άδιάκοπα μιλημένη από τό έλληνικό έθνος για χιλιάδες χρόνια, από χείλη σέ χείλη και από πατέρα σέ παιδι, άλλαξε με τό να μιλιέται... ώσπου πήρε τή σημερινή μορφή τής μητρικής γλώσσας, άφετηρία και αύτή για νέα εξέλιξη».⁹

Οί άρχαίες διάλεκτοι είχαν χαθεί, όπως είδαμε (με τήν εξαίρεση μόνο τών τσακώνικων), στήν έποχή τής Κοινής. Κατά τό τέλος ίσως του Μεσαίωνα ξεχώρισαν πάλι, από τή μεσαιωνική πολιτική κοινή, μερικές διάλεκτοι.¹⁰ Οί γλωσσολόγοι έπιχείρησαν μιá κατάταξη τών νεοελληνικών διαλέκτων, και στηρίζόμενοι στα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά τους ξεχώρισαν άλλοι έξι βασικές διαλέκτους (Χατζιδάκις) και άλλοι λιγότερες ή περισσότερες. Μπορούμε επίσης να διακρίνουμε ομάδες κάπως συμπαγέστερες, π.χ. μιá ομάδα δυτική και μιá ανατολική, ή — με άλλα κριτήρια — μιá βόρεια και μιá νότια. Μιá άλλη διάκριση είναι: α) ένας κύριος κορμός πού περιλαμβάνει διαλέκτους με στενή συνάφεια μεταξύ τους (Στερεά Ελλάδα, Πελοπόννησος και γύρω νησιά): αυτές αποτελούν και τή βάση τής κοινής νεοελληνικής (τής όμιλουμένης και τής λογοτεχνικής), και β) μερικές διάλεκτοι τής περιφέρειας του έλληνισμού, με χαρακτηριστικές ιδιοτυπίες. Είναι οί διάλεκτοι τών Έλλήνων τής Μ. Ασίας (Πόντος και Καππαδοκία), και στήν αντίθετη έντελώς περιοχή, τών ελληνόφωνων τής Κάτω Ιταλίας (Ότραντο και Μπόβα). Σ' αυτές μπορούν να προστεθούν και τά τσακώνικα. Οί διαφορές, στις κεντρικές διαλέκτους, είναι κυρίως λεξιλογικές: στή σύνταξη, στή φωνητική και τή μορφολογία οί διαφορές δέν είναι πολλές, έτσι πού ή νέα γλώσσα έχει, και από τήν άποψη αύτή, μεγάλη συνοχή.

Στά λογοτεχνικά κείμενα, ως τόν 15ο αιώνα είναι δύσκολο να ξεχωρίσουν κάτω από τή μεσαιωνική κοινή στοιχειά ιδιωματικά. Άλλά στήν Κύπρο χρησιμοποιήθηκε κιόλας πολύ νωρίς ή ντόπια διάλεκτος στο γραπτό λόγο (Ασίζες, 14ος αί., Μαχαιράς, 15ος αί.), και στόν 16ο αιώνα δοκιμάστηκε με άπόλυτη έπιτυχία στήν ποίηση (Κυπριώτικα έρωτικά). Δωδεκανησιακά (ροδίτικα) στοι-

9. Μ. Τριανταφυλλίδης, *Νεοελληνική Γραμματική, Ιστορική Εισαγωγή*, σ. 56.

10. Καλή βιβλιογραφία για τις νεοελληνικές διαλέκτους βλ. στού Στ. Γ. Καψωμένου, *Die griechische Sprache zwischen Koine und Neugriechisch*, Μόναχο 1958, σσ. 16-19.

χειά υπάρχουν επίσης σε ποιήματα του 15ου αιώνα (πιθανόν στα Έρωτοπαίγνια, ασφαλώς στον Γεωργιλλά), αλλά εκει όπου τό ντόπιο ιδίωμα καταξιώθηκε ως γλώσσα λογοτεχνική, είναι στήν Κρήτη, όπου ή κρητική διάλεκτος γράφτηκε άνόθευτη και καθαρή στα μεγάλα έργα τής κρητικής λογοτεχνίας (16ος-17ος αί.). Στα νεώτερα χρόνια ή Έφτανησιώτικη σχολή βασίστηκε σε μεγάλο σημείο στο έφτανησιώτικο ιδίωμα και στα πρώτα χρόνια του ψυχαραϊκού δημοτικισμού (τέλος 19ου αί.) μερικοί πεζογράφοι χρησιμοποίησαν στερεοελλαδίτικους ιδιωματισμούς στα διηγήματά τους. Άλλά τό μεγάλο άπλωμα τής δημιουργικής λογοτεχνίας στις άρχές του αιώνα μας έφερε μιá πλήρη ένοποίηση τής γραφομένης λογοτεχνικής γλώσσας. Στόν περιφερειακό μόνο χώρο, μερικοί κυπριώτες ποιητές έγραψαν στή διάλεκτο του τόπου τους, και σήμερα μερικοί Πόντιοι (στήν Αθήνα και στή Θεσσαλονίκη) παριστάνουν θεατρικά έργα στήν ποντιακή διάλεκτο. Αυτά όμως αποτελούν εξαίρέσεις.

ΤΟ ΓΛΩΣΣΙΚΟ ΖΗΤΗΜΑ

Μιλώντας για τήν ιστορία τής νεοελληνικής λογοτεχνίας δέν μπορούμε ν' άγνοήσουμε έναν παράγοντα πού παίζει ρόλο καθοριστικό όχι μόνο στή λογοτεχνία, αλλά και σε πολλά φαινόμενα τής πνευματικής, ακόμα και τής πολιτικής ζωής του τόπου. Είναι τό ιδιότυπο φαινόμενο πού είναι γνωστό ως «γλωσσικό ζήτημα». Σε όλα τά πολιτισμένα έθνη υπάρχει κάποια διαφορά ανάμεσα στή γραφομένη και στήν όμιλουμένη γλώσσα, άλλα κράτη αντιμετωπίζουν τό πρόβλημα δύο ή περισσότερων έθνικών γλωσσών, ενώ οί εύρωπαϊκές λογοτεχνίες πέρασαν στο τέλος του Μεσαίωνα από τό στάδιο τής αναμέτρησης τών νέων έθνικών γλωσσών με τή λατινική. Το έλληνικό γλωσσικό ζήτημα δέ μοιάζει με καμιά από τις περιπτώσεις αυτές. Στήν Ελλάδα υπάρχουν σήμερα δύο γλώσσες (ας πούμε καλύτερα δύο τύποι γλωσσικοί), πού διαφέρουν μεταξύ τους σε όλα τά σημεία όσα συναπαρτίζουν τή δομή κάθε γλώσσας: τό λεξιλόγιο, τή φωνητική, τό τυπικό, τή σύνταξη. Η μία είναι ή κοινή νεοελληνική, ή δημοτική, πού μιλιέται από όλους τους Έλληνες και γράφεται από πάρα πολλούς: είναι επίσης ή καθιερωμένη γλώσσα τής λογοτεχνίας. Η άλλη είναι ή καθαρεύουσα, πού δέ μιλιέται από κανέναν (τουλάχιστον στόν κοινό προφορικό λόγο), αλλά ήταν

ὡς χτές ἀκόμα ἢ ἐπίσημη γλῶσσα τοῦ κράτους, καὶ ὡς πρὶν ἀπὸ 50-60 χρόνια ἢ κοινὴ γραφομένη, καὶ διατηρεῖται καὶ σήμερα ὡς γραφομένη σὲ πολλοὺς ἀκόμα τομεῖς. Εἶναι περιέργοι καὶ ἀρκετὰ κωμικοὶ ὅτι σήμερα, ἂν σ' ἕναν φιλικὸ κύκλο μιλήσει κανεὶς στὴν καθαρεύουσα, θὰ γίνῃ ἀσφαλῶς καταγέλαστος, τὸ πράγμα ὅμως δὲ φαίνεται ἀφύσικο ἂν ἢ καθαρεύουσα ἀκουστῆ σὲ δημόσια ὁμιλία ἢ σὲ πανεπιστημιακὸ μάθημα· τὸ ἴδιο, ἕνα γράμμα φιλικὸ ἢ οἰκογενειακὸ σὲ καθαρεύουσα θὰ ἦταν ὀλότελα γελοῖο, ὅχι ὅμως ἂν τὸ γράμμα δημοσιευτῆ σὲ μιὰ ἐφημερίδα. Ἡ παράδοξη αὐτὴ διγλωσσία, πού εἶναι βέβαια ἀκατανόητη γιὰ τοὺς ξένους (ὅπως καὶ γιὰ κάθε λογικὰ σκεπτόμενο ἄνθρωπο) καὶ πού ὀφείλεται σὲ λόγους ἰδιαίτερους ἱστορικοὺς καὶ ἐθνολογικοὺς, ἔπαιξε ἀποφασιστικὸ ρόλο στὴν ὅλη διαμόρφωση τοῦ νέου ἑλληνισμοῦ, καὶ οἱ συνέπειές της στάθηκαν πάντα, καὶ εἶναι καὶ σήμερα ἀκόμη, σημαντικές. Ἄν δὲ φταίει αὐτὴ γιὰ ὅλες τὶς κακοδαιμονίες μας (ὅπως μὲ κάποιαν ἀφέλεια ὑποστήριζαν οἱ πρῶτοι δημοτικιστές), δὲν εἶναι ὅμως ἀνεύθυνη γιὰ τὴν ὀλέθρια πραγματικότητα πῶς ὁ ἀπόφοιτος τοῦ ἑλληνικοῦ Γυμνασίου δὲν εἶναι σὲ θέση (σήμερα ἀκόμη) νὰ γράψῃ σωστὰ καὶ νὰ ἐκφραστῆ μὲ σαφήνεια στὴ γλῶσσα του (εἴτε στὴ δημοτικὴ εἴτε στὴν καθαρεύουσα). Τὸ ζήτημα ἔχει καὶ φανερὰ προεκτάσεις πολιτικὲς καὶ κοινωνικὲς. Οἱ φιλελεύθεροι καὶ δημοκρατικὲς κυβερνήσεις, ἀρχίζοντας ἀπὸ τὴν κυβέρνηση τοῦ Ἐλευθερίου Βενιζέλου τὸ 1917, εὐνόησαν πάντοτε τὴ δημοτικὴ καὶ προχώρησαν, μὲ τὸ πνεῦμα αὐτό, σὲ μεταρρυθμίσεις στὴν ἐκπαίδευση, ἐνῶ τὰ συντηρητικὰ καὶ ἀντιδραστικὰ καθεστῶτα (μὲ ἐξάιρεση τὸν Ἰωάννη Μεταξᾶ) προσπαθοῦσαν νὰ ἀναστρίψουν τὴν πρόοδο καὶ νὰ κατοχυρώσουν τὴν καθαρεύουσα, μὲ ἀποκορύφωση τὸν συστηματικὸ διωγμὸ τῆς δημοτικῆς στὰ χρόνια τῆς τελευταίας δικτατορίας.

Ἡ ἀρχὴ τῆς διγλωσσίας βρίσκεται, εἶδαμε, στὸ κίνημα τοῦ ἀττικισμοῦ καὶ διατηρήθηκε σὲ ὅλη τὴ χιλιόχρονη ἱστορία τοῦ Βυζαντίου. Ὡστόσο γλωσσικὸ ζήτημα θὰ ἦταν λάθος νὰ ποῦμε πῶς γνώρισαν οἱ Βυζαντινοί.¹¹ Ὁ πρῶτος πού συνειδητοποιεῖ τὸ πρόβλημα καὶ ἀντιλαμβάνεται τὴ γενικότερη σημασία τῆς

11. Βλ. γιὰ τὸ ζήτημα αὐτὸ Ε. Κριαρᾶς, *Diglossie des derniers siècles de Byzance: Naissance de la littérature néo-hellénique*, Ὁξφόρδη 1966 (Thirteenth International Congress of Byzantine Studies, Main Papers IX).

καλλιέργειας τῆς λαϊκῆς γλώσσας, εἶναι στὶς ἀρχές τοῦ 16ου αἰώνα ὁ λόγιος οὐμανιστὴς Νικόλαος Σοφιανός· τὸ κήρυγμά του ἔμεινε ὡστόσο χωρὶς συνέχεια. Σὲ ὅλη τὴν περίοδο τῆς Τουρκοκρατίας οἱ λόγιοι γράφουν, ὅπως καὶ οἱ βυζαντινοὶ πρόδρομοί τους, στὴν ἀρχαία. Ἡ δημοτικὴ περιορίζεται στὴ λογοτεχνία (πού ἀκολουθεῖ ἀνεξάρτητη παράδοση), σὲ μερικὰ βιβλία προορισμένα γιὰ τὸ λαὸ καὶ στὰ ἐκκλησιαστικὰ κηρύγματα.

Τὸ ζήτημα, στὸν προβληματισμὸ του, προβάλλει καὶ πάλι ὀξὺ στὶς τελευταῖες δεκαετίες τοῦ 18ου αἰώνα, ὅταν, μὲ τὴν ἐπίδραση τοῦ εὐρωπαϊκοῦ διαφωτισμοῦ, ἐπιζητεῖται ὁ πνευματικὸς φωτισμὸς τοῦ ἔθνους καὶ ἡ μεταφορὰ στὴν Ἑλλάδα τῶν νέων ἰδεῶν καὶ τῆς προοδευμένης ἐπιστήμης τῆς δυτικῆς Εὐρώπης. Οἱ συντηρητικοὶ κατάλληλο ὄργανο γιὰ τὴ μεταφορὰ αὐτὴ θεωροῦν τὴν ἀρχαία, μιὰ γλῶσσα ἑτοιμὴ κιόλας καὶ διαμορφωμένη· μιὰ μικρὴ ὁμάδα προοδευτικῶν λογίων, ἀντίθετα, ἐπιζητεῖ, γιὰ τὸ σκοπὸ αὐτό, τὴν καλλιέργεια τῆς κοινῆς. Ἀνάμεσα στοὺς ἀρχαίστες καὶ στοὺς δημοτικιστές, ὁ Κοραῆς (1804), ζήτησε τὴ «μέση ὁδὸ»: μιὰ γλῶσσα στηριγμένη στὴ λαϊκὴ, ἀλλὰ «διορθωμένη» καὶ «καλλωπισμένη» πάνω στὸ πρότυπο τῆς ἀρχαίας. Ἐγίνε ἔτσι ὁ πρῶτος διαμορφωτὴς τῆς «καθαρεύουσας». Οἱ συζητήσεις καὶ οἱ διαμάχες κράτησαν τριάντα καὶ παραπάνω χρόνια (1789-1821). Στὸ τέλος ὑπερίσχυσε ἡ μέση λύση καὶ ὁ ὀρθολογικὸς ρεαλισμὸς τοῦ Κοραῆ. Ἰσως ἡ ἐποχὴ νὰ ἦταν ἀκόμα πρῶτη γιὰ μιὰ ὀριστικὴ ἐπικράτηση τῆς δημοτικῆς (μὲ τὸ μέρος τῆς ὁποίας τάχθηκαν ἀνεπιφύλακτα οἱ ποιητές: ὁ Χριστόπουλος, ὁ Βηλαρᾶς, καὶ προπάντων ὁ Σολωμός). Κέρδος ὅτι παραμερίστηκαν, γιὰ τότε τουλάχιστον, οἱ ἀρχαίστες.

Μετά τὴ δημιουργία τοῦ ἑλληνικοῦ κράτους ἡ καθαρεύουσα τοῦ Κοραῆ καλλιεργήθηκε ἀπὸ τοὺς λογοτέχνες (μὲ ἐξάιρεση τοὺς Ἐφτανησιῶτες) καὶ καθιερώθηκε ὡς γλῶσσα τῆς πολιτείας καὶ ὅλων τῶν ἐκδηλώσεων τῆς πνευματικῆς ζωῆς. Ἡ ἐπιβολὴ της ἦταν στὴν ἀρχὴ καθολικὴ· σιγὰ σιγὰ ὅμως οἱ ἀρχαϊστικὲς τάσεις τῆς προεπαναστατικῆς ἐποχῆς ἀρχίζουν νὰ ἀναβιώνουν· τὸ γενικὸ ἄλλωστε πνεῦμα πού κυριαρχεῖ εἶναι ἕνα πνεῦμα ἀρχαϊστικὸ καὶ τὸ ὄνειρο τῆς ἐπιστροφῆς στὴν ἀρχαία δόξα. Ἐτσι, ἀκόμα καὶ ἡ μετρημένη καὶ καλαίσθητη καθαρεύουσα τοῦ Κοραῆ μετατρέπεται σιγὰ σιγὰ σὲ μιὰ ὄλο καὶ πιὸ ἀκρατὴ ἀρχαϊζουσα. Ὁ γλωσσικὸς αὐτὸς ἀρχαϊσμὸς φτάνει μὲ τὸν Κ. Κόντο στὸ κορύφωμά του γύρω στὸ 1880.

Ἡ ὑπερβολὴ ὅμως αὐτὴ γεννᾷ γόνιμες ἀντιδράσεις· στὰ δέκα χρόνια ἀνάμεσα στὰ 1876 καὶ στὰ 1886 τὸ γλωσσικὸ πρόβλημα γίνεται καὶ πάλι ἀπὸ τὰ πράγματα ὀξὺ καὶ ἐπίκαιρο, καὶ παίρνει ἀποφασιστικὴ τροπὴ μὲ τὴν ἐμφάνισή τῆς ἡγετικῆς μορφῆς τοῦ Ψυχάρη (βλ. κεφ. 11). Ἡ δημοτικὴ διεκδικεῖ καὶ πάλι τὰ δικαιώματά της, καὶ τὸ κήρυγμα τοῦ Ψυχάρη (ὁ «δημοτικισμὸς») παίρνει ἰδιαίτερη ἔκταση καὶ καθορίζει ὅλη τὴ νεώτερη πνευματικὴ ἱστορία. Ὑστερ' ἀπὸ τὴν ἀντιδράσει τῆς πρώτης ἀρχῆς, τὸ κίνημα ἀπλώνεται ὁλοένα καὶ σὲ εὐρύτερους κύκλους (καὶ σ' αὐτὸ συντελεῖ δίχως ἀμφιβολία καὶ ἡ μαχητικότητά τοῦ ἴδιου τοῦ Ψυχάρη)· τὰ χρόνια ὡς τὸ 1917 τὰ ὀνόμασαν τοῦ «ὄρητικου δημοτικισμοῦ». Δίπλα στὰ μαχητικὰ ἄρθρα καὶ φυλλάδια τοῦ Ψυχάρη (ποὺ ζοῦσε στὸ Παρίσι), οἱ ὀπαδοὶ του στήν Ἑλλάδα ὀργανοῦν ἐπίσης τὸν ἀγῶνα, ἐκδίδουν δικό τους περιοδικὸ (τὸν *Νουμᾶ*), ἰδρύουν σωματεῖα γιὰ τὴ γλῶσσα. Ὁ πιὸ σημαντικὸς σταθμὸς ἦταν ἀσφαλῶς ἡ ἴδρυση τοῦ «Ἐκπαιδευτικοῦ Ὁμίλου» (1910) καὶ ἡ συσχέτιση ἐτσι τοῦ γλωσσικοῦ μὲ τὸ ἐκπαιδευτικὸ πρόβλημα («ἐκπαιδευτικὸς δημοτικισμὸς»). Στὸ μεταξὺ καὶ οἱ ὀπαδοὶ τῆς καθαρῆς ὀργανῶναν τὸν ἀγῶνα τους· οἱ φοιτητὲς δημιουργοῦσαν ταραχὰς στοὺς δρόμους τῆς Ἀθήνας, τὸ 1911 ἕνα ἄρθρο στὸ νέο Σύνταγμα ποὺ ψήφισε ἡ Ἀναθεωρητικὴ Βουλὴ καθιέρωνε τὴν καθαρῆς ὡς ἐπίσημη γλῶσσα τοῦ κράτους.

Σημαντικὴ νίκη τοῦ δημοτικισμοῦ στάθηκε ἡ ἐκπαιδευτικὴ μεταρρύθμιση τοῦ 1917, ἡ ὁποία ἔμπαζε γιὰ πρώτη φορὰ τὴ μητρικὴ γλῶσσα στὶς τρεῖς πρώτες τάξεις τοῦ δημοτικοῦ σχολείου. Στὰ ἐξήντα χρόνια ποὺ πέρασαν ἀπὸ τότε ὁ δημοτικισμὸς, σὰν κίνημα προοδευτικὸ (καὶ ἰδιαίτερα ὁ ἐκπαιδευτικὸς δημοτικισμὸς), γνώρισε πολλὰ ἀναστολές, ὀπισθοδρομήσεις, καινούριες κατακτήσεις, ἀλλὰ καὶ κρίσεις ἐσωτερικῆς. Οἱ κυβερνήσεις καὶ τὰ καθεστῶτα ποὺ διαδέχονταν τὸ ἕνα τὸ ἄλλο ἔπαιρναν θέση, θετικὴ ἢ ἀρνητικὴ, ἀπέναντι στὸ ζήτημα, καὶ αὐτὲς οἱ μεταλλαγές δὲν ἦταν βέβαια ὠφέλιμες γιὰ τὴν παιδεία. Τὸ Σύνταγμα τοῦ 1952 διατήρησε τὴν ἀναχρονιστικὴ διάταξη τοῦ Συντάγματος τοῦ 1911, ἐτσι τὰ πρώτα μεταπολεμικὰ χρόνια πέρασαν χωρὶς καμιὰ οὐσιαστικὴ πρόοδο. Ἐνας σημαντικὸς σταθμὸς ἦταν ἡ ἐκπαιδευτικὴ μεταρρύθμιση τοῦ 1964 (μὲ πρωθυπουργὸ καὶ ὑπουργὸ παιδείας τὸν Γ. Παπανδρέου καὶ γενικὸ γραμματεὰ τοῦ Ὑπουργείου τὸν Ε. Π. Παπανοῦτσο), ἡ ὁποία

ὄριζε στὸ σχολεῖο τὴν ἰσοτιμία ἀνάμεσα στὴν καθαρῆς καὶ τὴ δημοτικὴ. Ἀλλὰ ἡ μεταρρύθμιση αὐτὴ στάθηκε ἐφήμερη, καὶ τὸ πραξικόπημα τῆς 21 Ἀπριλίου 1967 ἔφερε καὶ ἐδῶ, ὅπως καὶ σὲ τόσα ἄλλα θέματα, μιὰ ὀδυνηρὴ ὀπισθοδρομηση: τὸ «Σύνταγμα» τοῦ 1968 πρόσθετε πῶς ἡ καθαρῆς εἶναι ὄχι μόνον ἡ ἐπίσημη γλῶσσα τοῦ κράτους, ἀλλὰ καὶ τῆς παιδείας, καὶ ὁ Α.Ν. 129 τοῦ 1967 τὴν καθόριζε ὡς ἀποκλειστικὸ ὄργανο ἐκφράσεως, γραπτῆς καὶ προφορικῆς, διδασκόντων καὶ διδασκόμενων, ἀπὸ τὴν Δ' Δημοτικοῦ ὡς τὴς ἀνώτερες σχολές.

Μὲ τὴν μεταπολίτευση τοῦ 1974 ἡ κατάσταση ἄλλαξε ριζικά. Ἡ καθαρῆς (ποὺ εἶχε ἰδιαίτερα κακοποιηθεῖ στοὺς λόγους καὶ στὰ διαγγέλματα τῆς δικτατορίας) δὲν ἦταν πιά ἀνεκτή· σχεδὸν ὅλες οἱ ἐφημερίδες (ἀκόμα καὶ οἱ πολιτικὰ συντηρητικῆς) χρησιμοποίησαν ἀποκλειστικὰ τὴ δημοτικὴ· τὸ ραδιόφωνο καὶ ἡ τηλεόραση τὴν εἰσήγαγαν σ' ὅλες τὶς ἐκπομπές τους. Καὶ τὸ σημαντικότερο: ἡ Βουλὴ τῶν Ἑλλήνων, μὲ τὴν πρωτοβουλία τοῦ πρωθυπουργοῦ Κ. Καραμανλῆ καὶ μὲ τὴν εἰσήγηση τοῦ ὑπουργοῦ Παιδείας Γ. Ράλλη, ἐψήφισε παμψηφεί τὸν νέο ἐκπαιδευτικὸ Νόμο 309 τῆς 30.4.1976, μὲ τὸν ὁποῖο ἡ δημοτικὴ καθιερώνεται σὲ ὅλες τὶς βαθμίδες τῶν σχολείων τῆς Γενικῆς Ἐκπαιδεύσεως. Ἐνα ἀποφασιστικὸ βῆμα παραπέρα ἦταν ἡ Ἐγκύκλιος τοῦ Ὑπουργείου Προεδρίας τῆς Κυβερνήσεως τῆς 8 Δεκεμβρίου 1976 γιὰ τὴν χρησιμοποίησή τῆς δημοτικῆς στὰ ἐπίσημα δημόσια ἔγγραφα.

Ὅλα αὐτὰ εἶναι γεγονότα μὲ ἐξαιρετικὴ σημασία. Δὲ σημαίνουν ἴσως ἀκόμη τὴν ὀριστικὴ λύση τοῦ γλωσσικοῦ ζητήματος, καὶ ἡ καθαρῆς δὲν μπορεῖ βέβαια νὰ πάψει νὰ ὑπάρχει ἀπὸ τὴ μιὰ στιγμή στὴν ἄλλη. Ἀλλὰ ἡ δύναμη τῶν πραγμάτων εἶναι τέτοια, ὥστε καὶ οἱ λίγες ἐστῆς ἀντιστάσεως, ποὺ κρατεῖ ἀκόμη (εἴτε ἀπὸ ἀθεράπευτη ἀντιδραστικὴ νοοτροπία εἴτε ἀπλῶς ἀπὸ τὴ συνήθεια στὰ καθιερωμένα), νὰ ὑποχωρήσουν καὶ νὰ ἐξουδετερωθοῦν ἀργὰ ἢ γρήγορα. Τὸ πρόβλημα ποὺ προκύπτει σήμερα εἶναι περισσότερο ἐσωτερικὸ: πῶς, ξεπερνώντας ἄστοχες ὑποκειμενικὲς αὐθαιρέσεις, ἡ δημοτικὴ, ὡς γλῶσσα γραφομένη, θὰ ὀργανωθεῖ σὲ πανελλήνιο γλωσσικὸ ὄργανο μὲ συνέπεια καὶ συνοχή, ἱκανὸ νὰ ἐκφράσει μὲ ἀπλότητα καὶ ζωντάνια τὶς σκέψεις καὶ τὰ αἰσθήματα τοῦ καθενός, στὴ λογοτεχνία, στὴν ἐπιστήμη, στὸν κρατικὸ ὀργανισμὸ.

ΠΡΟΦΟΡΑ ΚΑΙ ΟΡΘΟΓΡΑΦΙΑ

“Ότι οί ἀρχαῖοι Ἕλληνες δὲν πρόφεραν τὰ ἑλληνικά ὅπως τὰ προφέρουν οἱ Ἕλληνες οἱ σημερινοί, εἶναι ἀλήθεια ἐπιστημονική, γνωστή ἀπὸ τὸν καιρὸ τοῦ Ἐράσμου (1528). Στὸ μακροχρόνιο διάστημα ἀπὸ τὴν ἀρχαιότητα ὡς σήμερα οἱ φθόγγοι τῆς γλώσσας, σὲ μιὰ ἐξέλιξη φυσιολογική, ἄλλαζαν κάθε τόσο προφορά. Οἱ πιὸ οὐσιώδεις διαφορὲς εἶχαν ἤδη συντελεστεῖ στὰ χρόνια τῆς Κοινῆς (βλ. σ. 6)· τὸ πιὸ χαρακτηριστικὸ φαινόμενο εἶναι ὁ *ιωτακισμός*, ἡ προφορά δηλ. τῶν ἀρχαίων φωνηέντων η, υ, ι, καὶ τῶν διφθόγγων *ει, οι, υι*, σὰν γιώτα (ι). Ἄν ὅμως ἄλλαξε ἡ προφορά, ἡ ὀρθογραφία ἔμεινε ἡ ἴδια· ἀπὸ φ ω ν η τ ι κ ῆ δηλ. ἔγινε ἰ σ τ ο ρ ι κ ῆ, μὲ τὸ βάρος μάλιστα μιᾶς πολὺ μακριᾶς ἱστορίας. Οἱ νέοι Ἕλληνες γράφουν π.χ. *ποικίλη, φιλειωρηνικοί* καὶ προφέρουν *pikili, filiriniki*. Αὐτὸ δημιουργεῖ ἀφάνταστες δυσκολίες, στίς ὁποῖες ἔρχονται νὰ προστεθοῦν καὶ οἱ δυσκολίες τῶν τόνων καὶ τῶν πνευμάτων, ποὺ δὲν τὰ εἶχαν οἱ ἀρχαῖοι καὶ τὰ ἐπινόησαν οἱ ἀλεξανδρινοὶ γραμματικοὶ γιὰ νὰ δηλώσουν τὴ μ ο υ σ ι κ ῆ προφορά, ὅταν πιά εἶχε χαθεῖ. Σήμερα τόνου καὶ πνεύματα ἔχουν μόνο ἱστορική (ἢ διακοσμητική) σημασία. Οἱ τυπογράφοι ὅμως εἶναι ἀναγκασμένοι νὰ χρησιμοποιοῦν 24 ἄλλα, τὰ παιδιὰ τοῦ δημοτικοῦ σχολείου νὰ ταλαιπωροῦνται μαθαίνοντας τίς «δασυνόμενες λέξεις», καὶ ὁ πιὸ μορφωμένος (γιατὶ στὴν Ἑλλάδα ἡ ἔννοια τῆς μόρφωσης ἔχει συμπέσει περίπου μὲ τὴν ἔννοια τῆς ὀρθογραφίας) νὰ συμβουλευέται τὸ λεξικό, γιὰ νὰ σιγουρευτεῖ τί τόνου παίρνει ὁ *κρινος* ἢ τί πνεῦμα ὁ *αδρός*.

Πρέπει ὥστόσο νὰ παρατηρηθεῖ πὼς ἐνῶ γιὰ ἕναν, τὸν ἴδιο, φθόγγο ἡ νεοελληνική ὀρθογραφία χρησιμοποιεῖ πλῆθος ψηφίων (ὅπως π.χ. στὴν περίπτωση τοῦ *ι*) ὅσο ἀσφαλῶς καμιά ἄλλη σύρρωπαϊκή γλώσσα, ἀντίθετα, σὲ κάθε ψηφίῳ ἀντιστοιχεῖ πάντοτε ἕνας καὶ μόνο φθόγγος· δὲ συμβαίνει δηλ. τὸ φαινόμενο (ὅπως συμβαίνει π.χ. σὲ ὑπερβολὴ στὰ ἀγγλικά) ἕνα ψηφίῳ νὰ προφέρεται πότε μὲ τὸν ἕναν καὶ πότε μὲ τὸν ἄλλο τρόπο. (Μοναδική, καὶ μηδαμινὴ ἐξαιρέση, τὸ σίγμα, ποὺ ἐμπρὸς ἀπὸ ὀρισμένα σύμφωνα ἀκούγεται σὰν ζήτα: *σβήνω-zvino*, καὶ τὸ ὕψιλον στίς διφθόγγους *αν* καὶ *ευ*, ποὺ ἀκούγεται πότε σὰν *f* καὶ πότε σὰν *v*: αὐτός-aftos, αὔρα-avra).

Στὰ 1814 ὁ Βηλαράς ἐξέδωσε ἕνα βιβλίον ὅπου ἐφάρμοσε τὴ

φωνητικὴ ὀρθογραφία, καὶ ὁ Σολωμὸς στὰ ἰδιωτικά του γραφτὰ ἐφάρμοξε ἐπίσης ἕνα εἶδος φωνητικῆς γραφῆς. Προηγουμένως, στὸν 17ο αἰῶνα, στὰ βενετοκρατούμενα μέρη εἶχε ἐπικρατήσει νὰ γράφονται τὰ ἑλληνικά μὲ λατινικά στοιχεῖα· τὸ σύστημα χρησιμοποιήθηκε καὶ ἀπὸ τὴν παπικὴ προπαγάνδα γιὰ τοὺς Ἕλληνες καθολικοὺς τῶν νησιῶν («φραγκοχιώτικα») ¹² —ὅπως καὶ πρόσφατα στὴ Σοβιετικὴ Ἐνωση γιὰ τοὺς Ἕλληνες τοῦ Καυκάσου. Τέτοιες ἀκράτες λύσεις ὅμως οὔτε ἐπιθυμητὲς εἶναι οὔτε καὶ πρακτικά ἐφαρμοσίμες. “Ὅ,τι ἀποτελεῖ ἐπιτακτικὴ ἀνάγκη (καὶ ἄμεση, προπάντων γιὰ τὴν ἐκπαίδευση), εἶναι μιὰ ὅσο γίνεταί μεγαλύτερη ἀπλοποίηση τῆς ὀρθογραφίας, στὰ πλαίσια πάντοτε τῆς ἱστορικῆς ἀρχῆς. Τέτοιες ἀπλοποιήσεις εἰσήγαγε ὁ ἐκπαιδευτικὸς δημοτικισμὸς, καὶ οἱ ἀπλοποιήσεις αὐτὲς κωδικοποιήθηκαν στὴ *Γραμματικὴ τῆς Νεοελληνικῆς* (1941) τοῦ Μανόλη Τριανταφυλλίδη. ¹³ Μὲ βάση τοὺς εὐχρηστους κανόνες τῆς Γραμματικῆς θὰ μπορούσαν νὰ λείψουν οἱ πιὸ πολλές δυσκολίες καὶ νὰ μπεῖ μιὰ τάξη στὸ ὀρθογραφικὸ χάος. Ἀλλὰ οἱ Ἕλληνες εἴμαστε δυστυχῶς πολὺ ἀτομικιστὲς, καὶ ὁ καθένας μας ἔχει καὶ στὴν ὀρθογραφία τίς δικές του ἀτομικὲς προτιμήσεις.

Τίς μισὲς τουλάχιστον ἀπὸ τίς ὀρθογραφικὲς δυσκολίες θὰ τίς ἐξουδετέρωνε μιὰ ἀποφασιστικὴ τονικὴ μεταρρύθμιση, ἡ κατάργηση δηλ. τῶν τριῶν διαφορετικῶν τόνων καὶ τῶν πνευμάτων καὶ ἡ διατήρηση ἑνὸς μόνο τόνου (ποὺ αὐτὸς εἶναι ἀπαραίτητος). Μιὰ τέτοια μεταρρύθμιση, ἐνῶ δὲ θὰ ἄλλοίωνε τὴν ὀπτικὴ εἰκόνα τῶν λέξεων, καὶ ἀνώδυνη θὰ ἦταν καὶ θὰ μπορούσε ἀμέσως νὰ ἐφαρμοστεῖ. Ἀλλὰ φαίνεται πὼς τὰ διαβολικά αὐτὰ σημάδια τῶν ἀλεξανδρινῶν γραμματικῶν εἶναι ἕνα εἶδος *ταμποῦ*

12. Βλ. Eug. Dallegio, «Bibliographie analytique d'ouvrages religieux en grec imprimés avec des caractères latins», *Μικρασιατικά Χρονικά* 9 (1961), 385-499.

13. Ἐκτὸς ἀπὸ τὴ μεγάλη Γραμματικὴ, ἔκδοση ΟΕΣΒ, 1941, ὁ Μ. Τριανταφυλλίδης ἐξέδωσε μιὰ σύντομη καὶ εὐχρηστὴ *Μικρὴ νεοελληνικὴ γραμματικὴ*, Ἀθήνα 1949, ἡ ὁποία ἐπανεκδόθηκε, μὲ ὀρισμένες τροποποιήσεις καὶ βελτιώσεις, ἀπὸ τὸ Ἰνστιτούτο Νεοελληνικῶν Σπουδῶν, Θεσσαλονίκη 1975. Καὶ τελευταία, μὲ τὴ φροντίδα τοῦ Κέντρου Ἐκπαιδευτικῶν Μελετῶν καὶ Ἐπιμορφώσεως (ΚΕΜΕ) τοῦ Ἰπουργείου Παιδείας, κυκλοφόρησε, βασισμένη στὴ Γραμματικὴ Τριανταφυλλίδη (μὲ ὀρισμένες ἀκόμη περισσότερες ἀπλουστεύσεις στὴν ὀρθογραφία) ἡ ἐπίσημη κρατικὴ Γραμματικὴ γιὰ τὰ σχολεῖα: *Νεοελληνικὴ Γραμματικὴ. Ἀναπροσαρμογὴ τῆς Μικρῆς Νεοελληνικῆς Γραμματικῆς τοῦ Μανόλη Τριανταφυλλίδη*, ΟΕΔΒ, Ἀθήνα 1976 (ἀνατύπωση 1977).

εἶναι ἢ ἔλλειψη στὴ νέα γλώσσα μακρόχρονων συλλαβῶν, ὥστε νὰ μὴν μπορεῖ νὰ χρησιμοποιηθεῖ ὁ σπονδειῶς (— —).

Ἰδιότυπη μετρικὴ ἀκολούθησε ὁ Κάλβος. Οἱ ὠδὲς του εἶναι ὅλες γραμμένες σ' ἓνα σύστημα πεντάστιχων στροφῶν, μὲ τέσσερις στίχους ἑφτασύλλαβους καὶ τὸν τελευταῖο πεντασύλλαβο. Ὁ Κάλβος, πού μαθήτευσε στοὺς ἰταλοὺς κλασικιστὲς, θέλησε μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ νὰ μιμηθεῖ ἀρχαῖες σαπφικὲς ἢ ἀλκαϊκὲς στροφές:

Ἄς μὴ βρέξει ποτὲ	υ υ — υ υ —]
τὸ σύννεφον, καὶ ὁ ἄνεμος	υ — υ υ υ —] υ υ
σκληρὸς ἄς μὴ σκορπίσει	υ — υ — υ —] υ
τὸ χῶμα τὸ μακάριον	υ — υ υ υ —] υ υ
πὺ σᾶς σκεπάζει.	υ υ υ —] υ

Ὁ Κάλβος κρατᾷ ἓνα σταθερὸ τόνο στὴν προτελευταία (6η) συλλαβή, καὶ τοποθετεῖ τοὺς ἄλλους τόνους (κατὰ τὰ ἰταλικά πρότυπα) ἀδιάφορα σὲ ἄρτιες ἢ σὲ περιττὲς συλλαβές. Ἐπίσης οἱ στίχοι του (ἐκτὸς ἀπὸ τὸν πεντασύλλαβο τοῦ τέλους) εἶναι ἀδιάφορα ὀξύτονοι, παροξύτονοι ἢ προπαροξύτονοι (μὲ ἕξι, ἑφτά, ἢ ὀχτώ συλλαβές).

ΕΒΔΟΜΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

ΣΟΛΩΜΟΣ

Όταν τὸ 1811 ἐκδίδονται τὰ *Λυρικά* τοῦ Χριστόπουλου καὶ τὸ 1814 ἡ *Ρωμαίικη Γλώσσα* τοῦ Βηλαρά, ὁ Διονύσιος Σολωμὸς σπουδάζει, παιδὶ ἀκόμα, στὸ Λύκειο τῆς Κρεμόνας. Τὸ 1815 θὰ περάσει στὸ Πανεπιστήμιο τῆς Παβίας, καὶ θὰ ἐπιστρέψει στὴ Ζάκυνθο μετὰ τρία χρόνια, εἴκοσι χρονῶν. Εἶχε γεννηθεῖ ἐκεῖ τὸν Ἀπρίλιο τοῦ 1798 μέσα στὴ σύντομη περίοδο τῆς κυριαρχίας τῶν Γάλλων δημοκρατικῶν. Ὁ πατέρας του εἶναι πλούσιος ἄρχοντας, ἡ Βενετία τοῦ ἔχει παραχωρήσει τὸ μονοπώλιο τοῦ ταμπάκου· ἡ μητέρα του, ἡ Ἀγγελικὴ Νίκλη, εἶναι γυναίκα τοῦ λαοῦ, δουλεύτρα στὸ πατρικὸ σπίτι. Ὁ γερο-ταμπακιέρης ἔχει ἀποκτήσει μαζί τῆς δύο παιδιά· ὅταν γενιέται ὁ Διονύσιος, ἔχει περάσει τὰ ἐξήντα, ἐνῶ ἡ Ἀγγελικὴ εἶναι δὲν εἶναι δεκαεξί. Τὸ Ζακυθινὸ ἀρχοντολόι εἶχε καλὰ μαθητέψει στὰ ἐλευθέρια ἦθη τῆς Βενετίας· τὰ παιδιά, παρόλο πὺ εἶναι «φυσικά», ἀνατρέφονται στὸ πατρικὸ σπίτι σὰν ἀρχοντόπουλα —παίρνουν δηλ. μόρφωση ἰταλική— καὶ ὁ πατέρας θὰ δηλώσει στὴ διαθήκη του πὺς «τ' ἀγαπᾶ ὡς λεγκίτιμα» καὶ θὰ φροντίσει νὰ τοὺς ἐξασφαλίσει τὸ μερτικὸ τῆς περιουσίας του πὺ τοὺς ἀναλογεῖ. Στὸ κρεβάτι τοῦ θανάτου θὰ νομιμοποιήσει ἀκόμα τὸ δεσμό του μετὰ τὴν Ἀγγελικὴ. Στὴν παιδικὴ του ἡλικία δὲν ἔχει λοιπὸν ὁ Σολωμὸς τὰ συναισθήματα μειονεξίας τοῦ νόθου παιδιοῦ, ἐνῶ ἡ λαϊκὴ καταγωγή τῆς μητέρας τὸν δένει συναισθηματικὰ μετὰ ὁλόκληρο τὸν κόσμον τῆς λαϊκῆς παράδοσης καὶ τῆς μυθολογίας —κάτι πὺ θ' ἀφήσει μιὰ ιδιαίτερη σφραγίδα στὴν προσωπικότητά του. Ἀποφασιστικὴ θὰ εἶναι ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριὰ στὸν νεαρὸ Διονύσιον καὶ ἡ ἐπίδραση τοῦ ἰταλοῦ δασκάλου του ἱερωμένου Don Santo Rossi, ἐξόριστου ἀπὸ τὴν πατρίδα του γιὰ τὶς φιλελεύθερες ιδέες του.

Δέκα χρονῶν, τὸ 1808, καὶ ἀφοῦ ἕνα χρόνο πρὶν εἶχε πεθάνει ὁ πατέρας του, ὁ Σολωμὸς συνοδευόμενος ἀπὸ τὸν Rossi, ἔρ-

χεται στὴν Ἰταλία νὰ σπουδάσει, στὸ Λύκειο τῆς Κρεμόνας πρῶτα, κοντὰ στὸ δάσκαλό του, στὸ Πανεπιστήμιο τῆς Παβίας ὕστερα (ἀπὸ τὸ 1815 ὡς τὸ 1818). Ἡ μόρφωση πὺ παίρνει εἶναι γερή, καθὼς καὶ ἡ ἐνημέρωσή του στὴν κλασικὴ καὶ τὴ σύγχρονη φιλολογία. Καὶ εἶναι τὰ χρόνια αὐτὰ κρίσιμα γιὰ τὴν πολιτικὴ κυρίως, ἀλλὰ καὶ γιὰ τὴ λογοτεχνικὴ ἱστορία τῆς Ἰταλίας —τὰ χρόνια ὅπου εἰσάγεται θριαμβευτικὰ τὸ κίνημα τοῦ ρομαντισμοῦ. Ὁ Σολωμὸς γνωρίζεται με νέους ποιητὲς καὶ γίνεται οἰκεῖος με τὸν πρῦταν ἄρχοντα τῶν ἰταλῶν κλασικιστῶν, τὸν Vincenzo Monti. Μᾶς ἔχει παραδοθεῖ καὶ μιὰ διχογνωμία του με αὐτὸν σχετικὰ με τὴν ἐρμηνεία ἐνὸς στίχου τοῦ Δάντη. Στὸ ὄργανισμένο «Δὲν πρέπει νὰ συλλογίζεται κανεὶς τόσο, πρέπει νὰ αἰσθάνεται, νὰ αἰσθάνεται» τοῦ Μόντι, ὁ εἰκοσάχρονος Ζακυθινὸς ἀπάντησε νηφάλια: «Πρέπει πρῶτα με δύναμη νὰ συλλάβει ὁ νοῦς κι ἔπειτα ἡ καρδιά θερμὰ νὰ αἰσθανθεῖ ὅ,τι ὁ νοῦς ἐσυνέλαβε».¹

Ἀπὸ τὴν ἐποχὴ τῆς Ἰταλίας ἔχουμε καὶ τὰ πρῶτα του ποιητικὰ γραψίματα —φυσικὰ στὰ ἰταλικά. Ἐνα πρῶτο ἄσμα ἐνὸς μακροῦ ποιήματος σὲ τερτσίνες: «Ἡ καταστροφή τῆς Ἱερουσαλήμ» —ἴσως ἀκόμη γύμνασμα μαθητικὸ—, μιὰ ἀρκετὰ ἀξιόλογη «᾽Ὡδὴ γιὰ πρῶτη λειτουργία» (πὺ τὴν ἐκτιμοῦσε καὶ ὕστερότερα), καὶ λίγα, συνέτα σὲ θέματα θρησκευτικὰ. Τεχνικὴ τελειότητα, τίποτα ὅμως πὺ νὰ προμηναῖ κάτι σημαντικὸ: ἡ ἰταλικὴ ποίηση ὅπως γραφόταν τότε στοὺς λογοτεχνικοὺς κύκλους τῆς Κρεμόνας καὶ τοῦ Μιλάνου· ἴσως καὶ κάποια σημάδια ἐνὸς πρῶμου ρομαντισμοῦ.

Όταν ὕστερ' ἀπὸ δέκα χρόνια σπουδὲς στὴν Ἰταλία, τὸ 1818 ξαναγυρίζει ὁ Σολωμὸς, εἴκοσι χρονῶν, στὸ πατρικὸ νησί του, βρίσκει ἐκεῖ τὸ πολιτικὸ σύστημα ἀλλαγμένο καὶ τὶς ἀναταραχὲς νὰ ἔχουν πιά κατασταλάξει. Τὸ κοινωνικὸ περιβάλλον τῆς Ζακύνθου δὲ θὰ ἦταν τότε πολὺ διαφορετικὸ ἀπὸ τὸ ἀνάλογο μιᾶς μικρῆς πόλης τῆς Β. Ἰταλίας· ὁ Σολωμὸς βρῆκε ἐδῶ καὶ μερικοὺς ἀνθρώπους, σπουδασμένους κι αὐτοὺς στὸ ἐξωτερικὸ, ἄλλους μεγαλύτερους καὶ ἄλλους σύγχρονους με αὐτόν, πὺ φυσικὰ τὸν δέχτηκαν με ἐνθουσιασμό στὴ συντροφιά τους· ἄς μνη-

1. Τὸ περιστατικὸ μνημονεύεται ἀπὸ τὸν Πολυλά στὰ Προλεγόμενα του (βλ. Δ. Σολωμοῦ ᾽Απαντα, ἐκδ. Α. Πολίτη, τόμ. 1, σ. 12)· ἐπίσης, κάπως διαφορετικὰ, ἀπὸ τὸν G. Regaldi, *L'Oriente, Memorie, Isole Ionie, Corfu, Il Conte Dionisio Solomos*, Γένοβα 1853, σ. 398.

μονεύσουμε τὸ γιατρὸ Διονύσιο Ταγιαπιέρα, πὺ εἶχε σπουδάσει στὴ Γαλλία καὶ εἶχε κάνει τὸ γιατρὸ στὰ Γιάννινα, ὅπου εἶχε γνωρίσει τὸ Βηλαρά, τὸν Ἴταλὸ Gaetano Grasseti, τὸν Ἀντώνιο Μάτεση, τὸν Γεώργιο Τερτσέτη. Μιὰ εὐθυμὴ καὶ πολὺ ζωηρὴ συντροφιά, πὺ εἶτε αὐτοσχεδιάζαν ἰταλικά σονέτα σὲ δοσμένες ἀπὸ πρὶν ὁμοιοκαταληξίες, εἶτε ἔκαναν τὸ τόχο τῆς σουχερῆς τους σάτιρας τὸ γιατρὸ Διονύσιο Ροῖδη, πὺ ἔγραφε στίχους (ἰταλικούς πάντα) τῆς παλιᾶς σχολῆς, γεμάτους στόμφο κωμικό. Μερικά ἀπὸ τὰ αὐτοσχέδια αὐτὰ σονέτα τοῦ Σολωμοῦ τυπώθηκαν στὴν Κέρκυρα τὸ 1822 μὲ τὸν τίτλο *Rime Impronnisate* τῆς ἴδιας ἐποχῆς ξέρομε καὶ ἄλλα, περίπου ὀγδόντα. Ἄρκετὰ εἶναι τὰ θρησκευτικά, ὅπως συνήθιζαν νὰ γράφουν τότε στὴν Ἰταλία, κάπως ξεχωρίζουν μερικά μὲ περισσότερο εἰδυλιακὸ περιεχόμενο, ζωγραφιᾶς τῆς φύσης τῆς Ζακύνθου. Εἶναι ὅλα γραμμένα ὡς τὸ 1822· ὅσα ἔγραψε ὑστερότερα, ὡς τὸ 1827, γιὰ κάποιες εἰδικὲς περιστάσεις, δὲν εἶναι πιά αὐτοσχέδια καὶ ξεχωρίζουν γιὰ τὴ θεματικὴ σοβαρότητα καὶ τὴν τεχνικὴ ἐπιμέλεια: Στὸν λόρδο Γκίλφορντ, γιὰ τὸ θάνατο τοῦ πάπα Πίου Ζ', γιὰ τὸ θάνατο τοῦ Ugo Foscolo. Γιὰ τὸ θάνατο τοῦ μεγάλου ἰταλοῦ ποιητῆ, πὺ ἦταν γεννημένος κι αὐτὸς στὴ Ζάκυνθο, ἀπάγγειλε στὸ τέλος τοῦ 1827 τὸν ἐπιμνημόσυνο λόγο στὴν καθολικὴ μητρόπολη τοῦ νησιοῦ· εἶναι ἓνα κείμενο πυκνότατο, σημαντικό γιὰ τὴν ὑψηλὴ του ρητορικὴ καὶ τὶς βαθιᾶς ιδέες του. Αὐτὰ εἶναι καὶ τὰ τελευταῖα του ἰταλικά γραψίματα· δὲ θὰ ξαναγράψει ἰταλικά παρὰ στὴν τελευταία δεκαετία τῆς ζωῆς του.

Ὅ,τι ἐνδιαφέρει περισσότερο, ἀφοῦ ἔλληνας ποιητῆς εἶναι ὁ Σολωμός, εἶναι βέβαια νὰ δοῦμε πότε πρωτοαρχίζει νὰ γράφει ἑλληνικά, πότε ἐγκαταλείπει τὸ γράψιμο σὲ μιὰ γλῶσσα ἔτοιμη καὶ διαμορφωμένη ἀπὸ αἰῶνες, γιὰ νὰ καταπιαστεῖ νὰ γράψει σὲ μιὰ γλῶσσα μὲ σχεδὸν καθόλου ἢ μὲ ὑποτυπώδη παράδοση ποιητικὴ, γλῶσσα πὺ μολονότι ἦταν ἡ μητρικὴ του, δὲν τὴν εἶχε σπουδάσει φιλολογικά. Στὸ σημεῖο αὐτὸ κρίσιμη στάθηκε στὸ τέλος τοῦ 1822 ἡ συνάντησή του μὲ τὸν Σπυρίδωνα Τρικούπη· ὁ Τρικούπη, συγγενῆς τοῦ Ἀλέξανδρου Μαυροκορδάτου, πολιτικός, πὺ θὰ γράψει ὑστερότερα καὶ μιὰ Ἱστορία τῆς Ἑλληνικῆς Ἐπανάστασης, εἶχε σπουδάσει στὴν Ἀγγλία, ὑπότροφος τοῦ Γκίλφορντ, καὶ εἶχε ἔρθει τότε στὴ Ζάκυνθο περιμένοντας τὸ λόρδο Μπάιρον. Ζήτησε νὰ δεῖ τὸ Σολωμό, κι ἐκεῖνος τοῦ διάβασε τὴν ἰταλικὴ «Ὠδὴ γιὰ πρώτη λειτουργία». Ὁ

Τρικούπη εἶμεινε γιὰ λίγο σκεπτικός κι ὕστερα τοῦ εἶπε πὺς αὐτὸ πὺ γυρεύει ἡ πατρίδα τώρα εἶναι μιὰ ποίηση ἑλληνικὴ: «Ἡ Ἑλλάδα περιμένει τὸν Δάντη της».² Τὴν κρίσιμη ἀπόφαση τὴν εἶχε πάρει ὡστόσο ὁ Σολωμός ἀπὸ πρὶν πρὶν: σὲ μιὰν ἀφιερωτικὴ ἐπιστολὴ πρὸς τὸν Foscolo, πὺ προτάσσεται στὶς *Rime Impronnisate* (Ἰανουάριος 1822), ὁ ἐκδότης καὶ φίλος του Λοδοβίκος Στράνης ἔγραφε πὺς ὁ Σολωμός δὲ γράφει πιά ἰταλικά παρὰ μόνο αὐτοσχεδιάζοντας, καὶ πὺς ὅλη του τὴ φροντίδα τὴν ἔχει τώρα στραμμένη νὰ διαμορφώσει τὴ νέα ἑλληνικὴ γλῶσσα· μνημονεύει μάλιστα ρητὰ καὶ τὴν «Τρελὴ Μάνα».

Δὲν πέφτουμε ἔξω ἀν ὑποθέσουμε πὺς ὁ Σολωμός, ἀμέσως μετὰ τὴν ἐπιστροφή του ἀπὸ τὴν Ἰταλία, τὸ 1818, ἄρχισε τὶς πρῶτες του ποιητικὲς δοκιμὲς στὰ ἑλληνικά. Τὸ πράγμα ἦταν ἄλλωστε πολὺ φυσικό· μόλις βρέθηκε στὸ περιβάλλον τῆς πατρίδας του, πνεῦμα ἀνήσυχο καθὼς ἦταν, θὰ τὸν κέντησε ἡ ἰδέα νὰ διοχετεύσει τοὺς ποιητικούς του στοχασμούς στὴ μητρικὴ του γλῶσσα, τὴ γλῶσσα πὺ εἶχε βυζάζει μὲ τὸ γάλα τῆς μητέρας του, ὅπως θὰ τοῦ πεῖ ὁ Τρικούπη. Συνεργῶσε σ' αὐτὸ καὶ ἡ θεωρητικὴ του παιδεία, προσανατολισμένη ἀσφαλῶς πρὸς τὰ διδάγματα τοῦ ρομαντισμοῦ γιὰ τὴ λαϊκὴ δημιουργία. Μᾶς μαρτυρεῖται πὺς μάζευε λέξεις καὶ ἐκφράσεις λαϊκῆς καὶ πὺς μὲ ἀναγάλιαση ἄκουγε τοὺς στίχους ἑνὸς τυφλοῦ λαϊκοῦ τραγουδιστῆ, στίχους πὺ κρατοῦσαν πολὺ καὶ ἀπὸ τὴν παράδοση τῆς κρητικῆς λογοτεχνίας.

Τὰ νεανικά του ποιήματα (τῆς πενταετίας 1818-1823) εἶναι γραμμένα τὰ περισσότερα σὲ μικροὺς εὐλύγιστους στίχους, τροχαϊκούς ἢ ἱαμβικούς, πὺ θυμίζουν τὴν ἰταλικὴ στιχογραφία, ἄλλα καὶ πολλὲς φορὲς τὴ φαναριώτικη (ὁ Τρικούπη μᾶς τὸ λέει ρητὰ πὺς μελέτησαν μαζί τὸ Χριστόπουλο)· κάπου κάπου, στὰ λιγότερο πετυχημένα, ἐπιχειρεῖ κι ἓνα πλησίασμα πρὸς τὸ λαϊκὸ δεκαπεντασύλλαβο, πλησίασμα πὺ μένει ὅμως μόνο ἐπιφανειακό. Τὸ περιεργὸ εἶναι πὺς ἐνῶ τὰ ἰταλικά του σονέτα τῆς ἴδιας ἐποχῆς παρουσιάζονται ὄριμα καὶ πυκνὰ στὴν ἐκφραση, τὰ ἑλ-

2. Τὴ μαρτυρία γιὰ τὴ συνάντηση τὴν ἔχομε ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν Τρικούπη, σ' ἓνα μεταγενέστερο γράμμα του πρὸς τὸν Πολυλά ἀπὸ τὸ Λονδίνο, 6 Ἰουνίου 1859. Βλ. *Ἐκθεσις πεπραγμένων Ἐπιτροπῆς Ἐκατονταετηρίδος Σολωμοῦ, Ζάκυνθος* 1903, σσ. 221-224. Πρβ. *Παναθήναια* 4 (1902) 221-222.

ληνικά, και στο θέμα αλλά κυρίως στη μορφή, παρουσιάζονται απλά και, θά'ελεγε κανείς, σαν άφελή. Θαρρείς πώς ο Σολωμός, γράφοντας έλληνικά, προσαρμόζει, ίσως και από διαίσθηση μονάχα, μορφή και περιεχόμενο στο πρώιμο στάδιο όπου βρισκόταν τότε ή νεοελληνική ποίηση. Πολλά είναι ανάμεσα στα ποιήματα αυτά τα «άρκαδικά»: «'Ο θάνατος του βοσκοῦ», «'Ο θάνατος τῆς ὄρφανῆς», ή «Εὐρυκόμη». "Αλλά δείχνουν μιὰ επίδραση τοῦ καινούριου ρομαντικοῦ κινήματος, ιδίως ὅσα πλέκουν σὲ διάφορες παραλλαγές τὸ ἀγαπημένο θέμα τοῦ παιδιοῦ και τοῦ θανάτου· τὸ πιὸ χαρακτηριστικὸ ἀπ' αὐτὰ εἶναι ἡ «Τρελὴ μάνα», ποίημα μὲ γνήσια συγκίνηση, ὅπου παρουσιάζεται αὐτούσια ὅλη ἡ προρομαντικὴ σκηνογραφία· τὸ ποίημα ἔχει και τὸν ὑπότιτλο «Τὸ κοιμητήριον». Ἐβρῆ, ξεχωριστὴ, κάνει τὴν πρώτη της ἐμφάνιση και ἡ γυναικεία μορφή, ἓνα θέμα μόνιμο και βασικὸ σὲ ὅλη τὴν ποίηση τοῦ Σολωμοῦ, στὰ δυὸ πιὸ πετυχημένα, και ἀσφαλῶς και τὰ πιὸ ὄριμα ποιήματα τῆς πενταετίας, τὴν «Ἀγνώριστη» και τὴν «Ξανθούλα»:

*Τὴν εἶδα τὴν ξανθούλα,
τὴν εἶδα πὲς ἀργά,
ποῦ ἐμπῆκε στὴ βαρκοῦλα
νὰ πάει στὴν ξενιτιά.*

Μιὰ διαπίστωση γεγονότων μονάχα, καμιὰ συγκινησιακὴ περιγραφή. Ἡ συγκίνηση δημιουργεῖται μὲ τὸ ἐντελῶς ἀπέριττο τῆς ἔκφρασης, μὲ τὸ αὐτονόητο ξαναγύρισμα τῆς ρυθμικῆς μελωδίας.

Ἄλλὰ τὸ ξέσπασμα τοῦ 1821 συγκλονίζει τὸν Ἕλληνα ποιητὴ. Τὸ 1824 στὸν «Διάλογό» του θά πεῖ: «Μήπως ἔχω ἄλλο στὸ νοῦ μου πᾶρεξ ἔλευθερία και γλώσσα;». Τὸ Μάιο τοῦ 1823, σ' ἓνα μήνα μέσα και σὲ μιὰ συνεχῆ διάθεση λυρικοῦ ἐνθουσιασμοῦ, θά γράψει τὶς 158 στροφές τοῦ Ὕμνου εἰς τὴν Ἐλευθερία. "Ἐνα ποίημα πηγαῖο, ὀρμητικὸ, νεανικὸ, πολὺ πιὸ ψηλὰ ἀπὸ τὴ μέση στάθμη τῶν νεανικῶν ποιημάτων, ποίημα τῆς ἐπιτυχίας, ποῦ καθιερώνει ἀμέσως τὸν εἰκοσιπεντάχρονο ποιητὴ. Ἡ Ἐλευθερία, μορφή ποιητικὴ και ὄχι ψεύτικη, ἀλληγορικὴ, ποῦ ταυτίζεται μὲ τὴν Ἑλλάδα, ἀστράφτει ἀπὸ τὴν πρώτη στιγμή γνῶριμη στὰ μάτια τοῦ ποιητῆ: Σὲ γνωρίζω ἀπὸ τὴν κόψη / τοῦ σπαθιοῦ τὴν τρομερή, / σὲ γνωρίζω... Ἄφοῦ δώσει στὸ προ-

οῖμο τὰ περασμένα βάσανα τῆς σκλαβιάς και τὴ δύναμη τῶρα τῆς Ἐλευθερίας, περιγράφει ἓνα ἓνα τὰ κατορθώματα της, δηλ. τὰ κυριότερα γεγονότα τοῦ Ἀγῶνα ὡς τὴν ἐποχὴ ποῦ γράφει. Ἡ ἄλωση τῆς Τριπολιτσᾶς, πρωτεύουσας τοῦ Μοριά, ἡ πρώτη μεγάλη νίκη τῶν Ἑλλήνων, παίρνει ἔκταση ἐπικὴ και δραματικὴ, ἡ καταστροφὴ τῆς μεγάλης στρατιᾶς τοῦ Δράμαλη κοντὰ στὴν Κόρινθο, σαν ἀργὴ κίνηση μουσικῆς συμφωνίας, δίνεται μὲ μιὰ διάθεση εἰδυλιακὴ, ἐνῶ τὸ δραστικὸ περιγραφικὸ ὕφος τοῦ πρώτου μέρους ξαναγυρίζει στὴν πρώτη πολιορκία τοῦ Μεσολογίου τὰ Χριστούγεννα τοῦ 1822 και στὴν καταστροφὴ τῶν Τούρκων στὸν Ἀχελῷο, ποῦ ἐπακολούθησε. Ὑστερα ὁ τόνος πέφτει, ιδίως ὅταν ὁ ποιητὴς δίνει συμβουλές στοὺς ἀγωνιστές (ἄς εἶναι και μὲ τὸ στόμα τῆς Ἐλευθερίας) ἡ ἀπευθύνει ἔκκληση στοὺς ξένους μονάρχες γιὰ τὴν ἔλευθερία τῶν Ἑλλήνων.

Ὁ Ὕμνος εἶχε μεγάλη ἀπήχηση, μεταφράστηκε στὶς περισσότερες ξένες γλώσσες και ἡ λυρικὴ του φωνὴ ἐνίσχυσε τὸ κίνημα τοῦ φιλελληνισμοῦ. Γιὰ τὸ Σολωμὸ τὸν ἴδιο ὁ Ὕμνος ἦταν μιὰ ἀρχὴ· τὸν ἐπόμενο σταθμὸ μιᾶς συνεχοῦς πορείας πρὸς τὰ ἄνω θὰ τὸν βροῦμε δέκα χρόνια ὕστερότερα, στὸν Κρητικὸ. Στὴν ἐνδιάμεση δεκαετία, μιὰ δεκαετία γόνιμη και δημιουργικὴ, ὁ Σολωμὸς θά προχωρεῖ ὀλοένα σταθερότερα πρὸς τὴν ἀτάκτηση τοῦ γλωσσικοῦ ὄργανου ἀπὸ τὴ μιὰ και τῆς λυρικῆς ἔκφρασης ἀπὸ τὴν ἄλλη. Μιὰ ὠδὴ «στὸ θάνατο τοῦ Λόρδ Μπάιρον» ἦταν ἀποτυχία· στὸ ἴδιο μέτρο και πάνω σχεδὸν στὰ ἴδια θέματα, δὲν εἶναι παρὰ ἓνα ἀδύνατο ἀντίγραφο τοῦ Ὕμνου. Σῶζονται τὰ αὐτόγραφα, μὲ ἀπανωτὰ διορθώματα και μὲ φράσεις αὐστηρότατης αὐτοκριτικῆς ἀπὸ τὸν ἴδιον. Ἄλλὰ κιόλας τὸ λιτότατο, ἐξαιρετικὰ συμπυκνωμένο στὴν ἔκφραση ἐπίγραμμα γιὰ τὴν καταστροφὴ τῶν Φαρῶν (1825), και πιὸ πολὺ τὸ ἐλεγεῖο τῆς «Φαρμακωμένης» (1826), δείχνουν ἓνα σημαντικό προχώρημα. Τὸ τελευταῖο, ἀρχίζοντας ἀπὸ ἓνα θρήνο γιὰ τὴ φαρμακωμένη κόρη, περνᾷ ἀνεπαίσθητα, και μὲ μιὰ διάθεση καθαρὰ μουσικὴ, στὴν ὑπεράσπιση τῆς νέας κόρης ἀπὸ τὴν καταλαλιὰ τοῦ κόσμου, μὲ μιὰν ἀκαταμάχητη πειθῶ, ποῦ μπορούμε νὰ τὴν ὀνομάσουμε πειθῶ λυρικὴ. Στὰ χρόνια αὐτὰ συντελεῖται σιγὰ σιγὰ και μιὰ βαθύτερη ἀλλαγὴ στὴν ποιητικὴ τοῦ Σολωμοῦ: στὰ νεανικὰ του ἔργα εἶναι ὁ ἐμπνευσμένος ψάλτης και ὁ ἄνθρωπος ποῦ αὐτοσχεδιάζει μὲ καταπληκτικὴ εὐκολία· τῶρα προσπαθεῖ νὰ δαμάσει τὴν ἔμφυτη αὐτὴ εὐκολία και νὰ τὴν ὑπο-

τάξει σὲ μιὰ αὐστηρότερα πειθαρχημένη καὶ ἀνώτερη ἀντίληψη τῆς ποιητικῆς τέχνης, ποὺ ὁ ἴδιος δνόμασε «νόημα τῆς τέχνης». «Ἡ δυσκολία ποὺ νιώθει ἕνας συγγραφέας δὲν εἶναι νὰ δείξει φαντασία καὶ πάθος, ἀλλὰ νὰ υποτάξει τὰ δύο αὐτά, μὲ καιρὸ καὶ μὲ κόπο, εἰς τὸ νόημα τῆς τέχνης», γράφει σὲ μιὰ σημείωση στὸ ποίημά του γιὰ τὸν Μπάιρον. Προηγουμένως σὲ μιὰ σημείωση τοῦ Ὑμνου εἶχε πεῖ: «Ἡ ἄρμονία τοῦ στίχου δὲν εἶναι πράγμα ὅλο μηχανικό, ἀλλὰ εἶναι ξεχειλίσμα τῆς ψυχῆς». ³ Ἡ πορεία ἀπὸ τὸ «ξεχειλίσμα τῆς ψυχῆς» στὸ «νόημα τῆς τέχνης» ὁλοκληρώνεται μέσα σ' αὐτὴ τὴ δημιουργικὴ δεκαετία.

Ἐχει τώρα σαφὴ συνείδηση τοῦ προορισμοῦ του καὶ εἶναι ἀποκλειστικὰ ἀφοσιωμένος στὸ ἔργο του. Στὸ τέλος τοῦ 1828 ἀφήνει τὸ μικρὸ ἐπαρχιακὸ περιβάλλον τῆς Ζακύνθου καὶ τις εὐθυμες συντροφιὰς τῶν φίλων του καὶ πάει νὰ ἐγκατασταθεῖ στὴν Κέρκυρα ζητώντας ἀπομόνωση καὶ περισυλλογή. Ἡ πρωτεύουσα τοῦ μικροσκοπικοῦ κράτους τῶν Ἰονίων Νήσων μποροῦσε νὰ τοῦ δώσει ὅ,τι ἀποζητοῦσε· χωρὶς τὰ μειονεκτήματα τῆς ἐπαρχίας, εἶχε ὅλη τὴν ἐγκαρδιότητα ἑνὸς μικροῦ τόπου. Στὸ παλάτι τοῦ ἀρμοστή σύχναζε ἡ τοπικὴ ἀριστοκρατία, ὁ Sir Frederic Adam μὲ τὴν κερκυραία γυναίκα του ἀσκοῦν τώρα πιά φιλελληνικὴ πολιτικὴ, καὶ τὰ πράματα, μετὰ τὸ Ναβαρίνο, εἶναι τελειῶς διαφορετικὰ ἀπὸ ὅ,τι στὸν καιρὸ τῆς ἀρμοστείας τοῦ Maitland. Ἀλλὰ ἔχει καὶ τὸ μικρὸ τῆς πανεπιστήμιο ἢ Κέρκυρα, τὴν Ἰόνιο Ἀκαδημία, ἰδρυμένη ἀπὸ τὸν εὐγενικὸ ἐκεῖνον ὀραματιστὴ ποὺ ἦταν ὁ κόμης Γκίλφορντ, κι ἀκόμα ἀνθρώπους ἀξιόλογους καὶ μορφωμένους, καὶ ἀνάμεσά τους μιὰ ξεχωριστὴ προσωπικότητα, τὸ μουσουργὸ Νικόλαο Μάντζαρο, ποὺ θὰ τὸν δέσει μιὰ διαρκὴς καὶ εἰλικρινὴς φιλία μὲ τὸν ποιητὴ. Τὰ πρῶτα χρόνια τῆς Κέρκυρας εἶναι τὰ πιὸ εὐτυχησμένα τῆς ζωῆς του. Τὰ γράμματά του πρὸς τοὺς φίλους του καὶ πρὸς τὸν ἀδερφό του μᾶς δείχνουν ὅλη τὴν εὐφρόσυνη διάθεση τῆς εὐτυχισμένης ἀπομόνωσης, στὴν ὁποία ἔχει τώρα ἀποσυρθεῖ: «Εἶναι γλυκὸ στὴν ἡσυχία τοῦ μικροῦ σου δωματίου νὰ φανερώνεις ὅ,τι μέσα λέει ἡ καρδιά». ⁴ Ἡ ἴδια διάθεση καὶ στὸ τραγούδι «Εἶς

3. Ἡ σημείωση στὴν Ὠδὴ γιὰ τὸν Μπάιρον: Ὑπαντα, ἔκδ. Α. Πολίτη, τόμ. 1, σ. 133, σμ. 2· ἡ σημείωση τοῦ Ὑμνου εἰς τὴν Ἐλευθερία: αὐτ. σ. 99.

4. Ἐπιστολὴ πρὸς τὸν Γεώργιο Μαρκοῦ, τὸν Σεπτέμβριο τοῦ 1830, βλ. Α. Πολίτης, Ὁ Σολωμὸς στὰ γράμματά του, Ἀθήνα 1956, σσ. 98-99.

Μοναχὴν», γιὰ μιὰ νέα κοπέλα ποὺ πῆρε τὸ ἀγγελικὸ σχῆμα τὸν Ἀπρίλη τοῦ 1829:

- Γλυκὸ ἔναι τῆς Παράδεισος
νὰ μελετᾷς τὰ κάλλη.
— Πικρὴ ἔναι ἡ φοβερότατη
τοῦ κόσμου ἀνεμοζάλη·
μόν' ἐδῶ φθάνει ὁ ἀντίλαλος,
δὲ φθάνει ἡ τρικυμία.

Τὴν ἴδια ἐποχὴ προσπαθεῖ νὰ δώσει ὀριστικὴ μορφή σ' ἕνα ποίημα ποὺ τὸ εἶχε ἀρχίσει συγχρόνως μὲ τὸν Ὑμνο, τὸν Λάμπρο· τὸ 1834 μάλιστα δίνει καὶ δημοσιεύεται ἕνα μεγάλο ἀπόσπασμα στὴν Ἰόνιο Ἀνθολογία, τὸ περιοδικὸ ποὺ εἶχε ἰδρύσει ὁ λόγιος καὶ φιλελεύθερος ἀρμοστής λόρδος Nugent. Ἡ ὑπόθεση εἶναι ζοφερή, βυρωνικὴ: ὁ Λάμπρος εἶναι ἕνας μικρὸς Δὸν Ζουάν, «κακοήθης, ἀλλὰ μεγαλόψυχος», ἡ Μαρία, ἡ κόρη ποὺ τὴν ἀπάτησε δεκαπέντε χρόνων, σέρνει μὲ ἐγκαρτέρηση τὴν προσβλημένη τιμὴ τῆς, τ' ἀρσενικὰ παιδιὰ πεθαίνουν στὸ ὄρφανοτροφεῖο καὶ βρικόλακιάζουν, μὲ τὴν κόρη του ἔρχεται ὁ Λάμπρος χωρὶς νὰ τὸ ξέρει σὲ αἰμομιξία. Ὑπάρχει στὸ ἔργο μιὰ βασικὴ ἀντινομία: ἐμπνευσμένο σὲ μιὰ ἐποχὴ ὅπου τὸν βασιάνιζαν τέτοιες ρομαντικὲς ὄπτασιες, τὴν ἐποχὴ τοῦ «ξεχειλίσματος τῆς ψυχῆς», τὸ ἐπεξεργάζεται τώρα, ποὺ ἔχει δημιουργήσει μορφὲς σὰν τὴ Μοναχὴ καὶ ποὺ ὑπηρετεῖ τὸ «νόημα τῆς τέχνης». Οἱ ἔξοχα δουλεμένες ὀχτάβες, μὲ μιὰ κρυστάλλινη διαφάνεια στὴν ἐκφραση, ἔρχονται σὲ διαμετρικὴ ἀντίθεση μὲ τὴ σκοτεινάδα τῆς σύλληψης. Γι' αὐτὸ καὶ τὸ ἔργο, ἔξω ἀπὸ τρίατέσσερα ὁλοκληρωμένα ἐπεισόδια, τὸ ἔχουμε σὲ ἀποσπάσματα. Τὸ εἶχε πεῖ καὶ ὁ ἴδιος: «Ὁ Λάμπρος θὰ μείνει ἀπόσπασμα».

Στὴν ἴδια δεκαετία ἀνήκουν καὶ τὰ δύο μοναδικὰ πεζὰ τοῦ Σολωμοῦ. Τὸ πρῶτο εἶναι ὁ Διάλογος, τοῦ 1824, τὸ «πιστεύω» τοῦ Σολωμοῦ γιὰ τὴ δημοτικὴ γλῶσσα, σὰν συνέχεια τοῦ «Ὀνειρου» καὶ τοῦ «Λογιότατου ταξιδιώτη» τοῦ Βηλαρᾶ. Τὰ ἐπιχειρήματα ἐναντίον τῶν ἀντιπάλων (δίχως ξεχώρισμα, ἀρχαϊστῶν καὶ τοῦ Κοραῆ) εἶναι ἀντλημένα ἀπὸ τὴν ἴδια ὀπλοθήκη τοῦ γαλλικοῦ διαφωτισμοῦ· μεγαλύτερη σημασία ἔχει τὸ δεύτερο μέρος, ποὺ ἀποτελεῖ καὶ τὴ δική του ἀτομικὴ συμβολή, τὴν προσθήκη τοῦ γλωσσοπλάστη ποιητῆ: Κανεὶς δὲν ἔχει τὸ δικαίωμα νὰ ἀλλάζει τὴ γλῶσσα τοῦ λαοῦ, καὶ ἀλλάζοντας ἔξω-

τερικά τούς τύπους δὲν καλλιεργοῦμε καὶ δὲν εὐγενίζουμε τὴ γλώσσα· μόνο ὁ ποιητὴς, βασισμένος πέρα ὡς πέρα στὴ λαϊκὴ γλώσσα, θὰ τὴν πλουτίσει καὶ θὰ τὴν ἐξευγενίσει ἐσωτερικά, θὰ βαθύνει καὶ θὰ εὐρύνει τὸ νόημα τῆς κάθε λέξης, ἔτσι ποῦ ἡ γλώσσα νὰ ἐκφράζει τὰ πιὸ λεπτὰ αἰσθήματα καὶ κινήματα τῆς ψυχῆς. Τὸ δεύτερο πεζὸ ἔργο, *Ἡ Γυναίκα τῆς Ζάνθως* (ποῦ εἶχε μείνει ἄγνωστο ὡς πρόσφατα σχεδόν),⁵ εἶναι περίεργο καὶ αἰνιγματικό. Ξεκινημένο ἴσως ὡς σάτιρα ἐναντίον μιᾶς συγκεκριμένης γυναίκας, παίρνει προεκτάσεις καθολικότερες καὶ γίνεταὶ θρηγὸς καὶ προφητεία ἢ ὄνειρο ἐφιαλτικό. Σὲ σχεδιάσματα γιὰ μιὰ ὑστερότερη ἐπεξεργασία παρουσιάζεται ὑποκινητὴς ὄλων αὐτῶν ὁ Διάβολος, ποῦ στρίβει εὐχαριστημένος τὰ κέρατά του σὰν μουστάκι. Ἡ πρόζα εἶναι ἐξοχη, καθαρὴ, στιβαρὴ δημοτικὴ, ἢ ἐκφραση πυκνὴ, ὁ τόνος πολλὲς φορές ἀποκαλυπτικός. Πολλὲς εἶναι οἱ ὁμοιότητες μετὰ τὸν *Λάμπρο*. Θαρρεῖς πῶς τὰ δύο ἔργα γράφτηκαν γιὰ νὰ ἀπαλλαγεῖ μιὰ καὶ καλὴ ὁ Σολωμὸς ἀπὸ τὸ φόρο ποῦ ἔπρεπε νὰ πληρώσει πρὸς τὴν ἐποχὴ του.

Τὸ 1833 εἶναι μιὰ χρονολογία κρίσιμη καὶ σημαντικὴ γιὰ τὸ Σολωμό. Ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά μιὰ οἰκογενειακὴ δίκη θὰ ἔρθει νὰ τοῦ ταράξει τὴν εὐτυχισμένη ζωὴ στὴν Κέρκυρα, καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη, μετὰ τὸν *Κρητικό* θὰ μπεῖ σὲ μιὰ νέα περίοδο ἀπόλυτης ὠριμότητας, μιὰ περίοδο ὑψηλῶν ἐμπνεύσεων καὶ πραγματοποίησεων. Τὴ δίκη τὴν ὑποκίνησε ὁ ἑτεροθαλὴς ἀδερφός του Ἰωάννης Λεονταράκης, πρῶτος γιὸς ἀπὸ τὸ δεύτερο γάμο τῆς μητέρας του, ποῦ ἤθελε ν' ἀποδείξει πῶς γεννήθηκε μέσα στὶς προβλεπόμενες προθεσμίες καὶ ἐπομένως εἶναι γιὸς τοῦ γέρου Σολωμοῦ καὶ νόμιμος κληρονόμος του· μιὰ ὑπόθεση ποταπὴ, ποῦ ἀνάγκασε τὸ Σολωμό καὶ τὸν αὐτάδελφό του Δημήτριο νὰ ἀμυνθοῦν. Ἐξὶ χρόνια κράτησε ἡ δίκη, καὶ ὅλα τὰ δικαστήρια καθὼς καὶ τελικὰ τὸ Ἀνώτατο Συμβούλιο τῆς Δικαιοσύνης (τὸ ἀντίστοιχο μετὰ τὸν Ἄρειο Πάγο ἀκυρωτικὸ δικαστήριον τῶν Ἰονίων Νήσων), τοὺς ἐδικαίωσαν.⁶ Ἀλλὰ ὁ ποιητὴς βγήκε ψυχικὰ τραυματισμένος. Τὴν ἀδικὴ ὑπόθεση, σὰν ὑπόθεση τῆς νέας τῆς

5. Πρώτη, ὄχι ικανοποιητικὴ ἔκδοση, ἀπὸ τὸν Κ. Καιροφύλα, *Σολωμοῦ Ἀνέκδοτα Ἔργα*, Ἀθήνα 1927. Νέα κριτικὴ ἔκδοση ἀπὸ τὸν Λ. Πολίτη, Ἀθήνα 1944 (τώρα στὰ *Ἀπαντα*, τόμ. 2, σσ. 31-75).

6. Πολλὰ ἔχουν γραφεῖ γιὰ τὴν οἰκογενειακὴ αὐτὴ δίκη, ἀνεύθυνα ὁμως καὶ ἀτεκμηρίωτα. Μιὰ ἀντικειμενικὴ ἐξιστόρηση τῶν γεγονότων βλ. στοῦ Λ. Πολίτη, *Ὁ Σολωμὸς στὰ γράμματά του*, Ἀθήνα 1956, σσ. 34-38. Ἡ ἀπόφαση τοῦ Ἀνωτάτου Συμβουλίου ἔχει δημοσιευτεῖ στὴν ἐπίσημη

οἰκογένειας, τὴν ὑποστήριζε καὶ ἡ μητέρα του, ποῦ ὁ ποιητὴς εἶχε γι' αὐτὴν ἀφάνταστη στοργή. Ἡ οἰκογενειακὴ αὐτὴ τραγωδία σφραγίζει μετὰ τὴ σκιά τῆς ὅλης τὴν κατοπινὴ ζωὴ του· ἡ εὐτυχισμένη ἀπομόνωση τῶν πρώτων χρόνων τῆς Κέρκυρας γίνεται τώρα μιὰ ἀπομόνωση τραγικὴ.

Ἀλλὰ τὸ 1833 εἶναι καὶ ἡ χρονιά ποῦ γράφει τὸν *Κρητικό*, τὸ πρῶτο ἀπὸ τὰ μεγάλα ἔργα του. Μᾶς ἔχει παραδοθεῖ σὰν ἀπόσπασμα, ἀλλὰ αὐτὸ εἶναι φαινομενικὸ μονάχα· ὁ Σολωμὸς, ἀκολουθώντας τὴ συνήθεια τῆς ἐποχῆς, εἶχε σκοπὸ νὰ γράφει ἓνα ποίημα ἐπικολυρικὸ, ποῦ ὅμως ποτέ του δὲν τὸ τελείωσε. Ὁ *Κρητικός* θὰ ἦταν ἓνα ἐπεισόδιο αὐτοῦ τοῦ ποιήματος· τὸ «ἐπεισόδιο» ὅμως αὐτὸ ἀποτελεῖ ἓνα ποίημα αὐτοτελὲς καὶ πέρα ὡς πέρα ὀλοκληρωμένο. Ναυαγὸς ὁ *Κρητικός* προσπαθεῖ νὰ σώσει τὴν ἀγαπημένη του μέσα στὴν τρικυμία. Ἡ τρικυμία παύει ἀπότομα καὶ μπροστὰ του φανερῶνεται μιὰ «φεγγαροντυμένη» θεϊκὴ μορφή· ὅταν ἡ ὄπτασία χαθεῖ, θ' ἀκουστεῖ ἓνας μαγευτικὸς ἀπόκοσμος ἤχος ποῦ θὰ συνεπάρει τὴν ψυχὴ τοῦ ναυαγοῦ· καὶ ὅταν ὁ ἤχος σωπάσει, θὰ φτάσει αὐτὸς στὴν ἀερογαλιὰ, θ' ἀποθέσει ἐκεῖ τὴν ἀγαπημένη του, ἀλλὰ θὰ εἶναι πεθαμένη. Γιὰ τὸ νόημα τῆς φεγγαροντυμένης μορφῆς, καὶ τοῦ ἔργου γενικὰ, δόθηκαν πολλὲς ἐρμηνεῖες· αὐτὸ δείχνει πόσο αἰνιγματικὸς καὶ πόσο ἀβυθομέτρητος εἶναι ὁ λυρισμὸς του. Μποροῦμε νὰ ποῦμε πῶς τὸ ποίημα εἶναι σὰν μιὰ ἐξομολόγηση τοῦ ποιητικοῦ ἀνθρώπου καὶ μᾶς ἀποκαλύπτει μιὰ καινούρια ὀλότελα αἴσθησι τοῦ λυρικοῦ, παρόμοια μ' ἐκείνη ποῦ ἀποκάλυπταν σύγχρονα ἄλλοι κορυφαῖοι εὐρωπαϊοὶ ποιητές. Παράλληλα ὅμως τὸ ποίημα ἀποτελεῖ, πολὺ περισσότερο ἀπὸ τὰ προηγούμενα, μιὰ διείσδυση πρὸς τίς ρίζες τῆς ἐθνότητος, πρὸς μιὰ βαθύτερη συνείδησι τοῦ νεοελληνικοῦ λυρικοῦ λόγου. Εἶναι γραμμένο σὲ δεκαπεντασύλλαβα ὁμοιοκατάληκτα δίστιχα, μετὰ τὸ ἴδιο ἐσωτερικὸ βᾶδισμα ποῦ εἶχε σταθεροποιήσει ἡ μεγάλη κρητικὴ λογοτεχνία τοῦ 17ου αἰώνα. Ὁ Σολωμὸς ξαναπιάνει ἐδῶ τὸ νῆμα τῆς κομμένης παράδοσης· καὶ ξέρομε ὅτι τὸν ἴδιο καιρὸ μελετᾷ τὰ κρητικὰ κείμενα. Τὸ ποιητικὸ του ὠρίμασμα γίνεται ὀλοκληρωτικὸ· δὲν τοῦ ἀποκαλύπτεται μόνο ἓνας πρωτοφανέρωτος λυρισμὸς, ἀλλὰ καὶ εἰσχωρεῖ ὀλοένα καὶ πιὸ βαθιὰ στὰ μυστικὰ τῆς γλώσσας του καὶ στοὺς ποιητικούς ἐκφραστικούς τρόπους τῆς λαϊκῆς

Ἐφημερίδα τῶν Ἰονίων Νήσων, ἀρ. 380, 7 Ἀπριλίου 1838, βλ. Λ. Πολίτη, *Γύρω στὸ Σολωμό*, Ἀθήνα 1958, σσ. 98-99.

παράδοσης. "Όλη σχεδόν ή ύστερότερη ποιητική παραγωγή του θ' ακολουθήσει τήν ίδια γραμμή.

Οί 'Ελεύθεροι Πολιορκημένοι πρώτα πρώτα, τὸ ποίημα πού τὸν ἀπασχόλησε ὅσο κανένα ἄλλο. 'Ελεύθεροι εἶναι οἱ πολιορκημένοι τοῦ Μεσολογγίου κατὰ τή δεύτερη, μεγάλη πολιορκία, ἀπό τὸ 1825 ὡς τήν ἀπεγνωσμένη καὶ ἥρωική ἔξοδο τήν παραμονή τῶν Βατιῶν τοῦ 1826, ἡ ὑψηλότερη ἴσως καὶ ἀποφασιστικότερη στιγμή τῆς Ἐπανάστασης. Ὁ Σολωμός ζεῖ ἀπό κοντὰ τὰ γεγονότα —οἱ κανονιές ἀπό τὸ πολιορκημένο φρούριο ἀκούγονταν πολλές φορές ὡς τὴ Ζάκυνθο—, τὸ ποίημα ὅμως δὲν τὸ γράφει μὲ νωπές ἐντυπώσεις τῆς στιγμῆς, ἀλλὰ πολὺ ἀργότερα. Ἐχουμε ἓνα πρώτο σχεδιάσμα, κάτι σὰν δοκιμὴ περισσότερο, γύρω στὰ 1830. Τὸ σημαντικότερο εἶναι τὸ Β' σχεδιάσμα, στὸν ἴδιο στίχο μὲ τὸν Κρητικό, πού τὸ δουλεύει δέκα καὶ παραπάνω χρόνια, ἀπό τὸ 1833 ὡς τὸ 1844. Τότε, καὶ ἐνῶ ἦταν ἀρκετὰ προχωρημένος στὴ σύνθεση, ἄρχισε νὰ τὸ ξαναχύνει σὲ ἄλλη στιχουργικὴ μορφή, σὲ δεκαπεντασύλλαβους πάλι, χωρὶς ὅμως τὸ ἐξωτερικὸ στολίδι τῆς ὁμοιοκαταληξίας, ἀκόμα καὶ χωρὶς τὴν τόσο συνηθισμένη στὴν ἑλληνικὴ γλῶσσα συνίζηση· μιὰ στιχουργικὴ δομὴ αὐστηρή, σχεδὸν ἀσκητικὴ, μὲ μιὰ ἐσωτερικὴ ἁρμονία αἰνιγματικὴ ἀκόμα καὶ σήμερα.

Τὸ ἔργο δὲν τὸ ὀλοκλήρωσε ὁ Σολωμός. Καὶ τὸ Β' καὶ τὸ Γ' σχεδιάσμα τὰ ἔχουμε σὲ μιὰ σειρά ἀπὸ «ἀποσπάσματα»· ἔτσι τουλάχιστο τὰ ὀνομάζουμε συνήθως. Ἀλλὰ ἡ ὀνομασία εἶναι ἀπατηλή· τὰ μέρη αὐτὰ δὲν εἶναι ἀποσπασμένα ἀπὸ ἓνα ὀλοκληρωμένο σύνολο, δὲν εἶναι τυχαῖα θραύσματα σὰν τὰ ἀποσπάσματα τῆς Σαπφῶς ἢ τοῦ Ἀρχιλόχου. Ὁ Σολωμός δὲν προχώρησε ποτὲ στὴν ὀλοκλήρωση· δὲ θέλησε ἢ δὲν ἐνδιαφέρθηκε νὰ ἐντάξει τὰ λυρικά αὐτὰ κομμάτια σ' ἓνα σύνολο ἀφηγηματικὸ ἢ «ἐπικολυρικόν». Ἐμείνει στὴν καθαρὴ λυρικὴ ἔκφραση, ἀδιαφορώντας γιὰ τὴ μὴ λυρικὴ συνδετικὴ οὐσία, προχωρώντας ἔτσι, θὰ μπορούσαμε νὰ ποῦμε, πρὸς μιὰ κατάρκτηση ἐνός «καθαροῦ» λυρικοῦ χώρου, πολὺ πρὶν ἀπὸ τὴν ἐποχὴ του. Κάτι ἀνάλογο διαπιστώσαμε καὶ στὸν Κρητικό, τὸ ἴδιο ἰσχύει καὶ γιὰ τὰ ἄλλα του «ἀποσπασματικά» ἔργα. Σωστότερο θὰ ἦταν τὰ κομμάτια αὐτὰ νὰ τὰ ποῦμε λυρικές ἐνότητες ἢ ἐπεισόδια λυρικά. Ἄν τὰ ἀντικρίσουμε ἔτσι, θὰ δοῦμε πὼς ἔχουν τὸ καθένα τους μιὰν ἀναμφισβήτητὴ αὐτοτέλεια καὶ τὸ ἓνα μὲ τὸ ἄλλο μιὰ ἐσωτερικὴ

συναχί. Οἱ πολιορκημένοι ξεπερνοῦν τὴ μία μετὰ τὴν ἄλλη τὶς δυσκολίες μὲ τὶς ὁποῖες ἔχουν νὰ παλέψουν, φυσικὲς πρῶτα (β-πως τὴν πείνα), ψυχικὲς ὕστερα, ὥσπου νὰ φτάσουν στὴν ὑπέρτατη στιγμή τῆς θυσίας. Ἀπὸ τὰ σημαντικότερα: τὸ ἐπεισόδιο τοῦ πολεμάρχου (Β' 6), πού ἀναθυμᾶται, στὴ στιγμή τῆς ἄκρας δυστυχίας, ὅτι στὸ ἴδιο ἐκεῖνο μέρος πρωτάκουσε ἀπὸ τὰ χεῖλη τῆς ἀγαπημένης του τὸν ἀντίλαλο τῆς δόξας του, ἡ ὁποία ὡς τότε εἶχε μείνει ἄγνωστη στὴν ἀπλή καὶ ταπεινὴ ψυχὴ του· καὶ τὸ ἐπεισόδιο τοῦ μαγέματος τῆς φύσης, ἐπίμονα ἐπεξεργασμένο καὶ στὸ Β' καὶ στὸ Γ' σχεδιάσμα (Β' 2, Γ' 6): ἡ φύση, τὴν ἀνοιξη, στὴν πρὶν γλυκιὰ τῆς ὥρα, σὰν μιὰ δύναμη πού ἔρχεται νὰ φέρει τὴ δειλία καὶ τὸ δισταγμὸ στὶς ψυχὲς τῶν πολιορκημένων —ἓνα θέμα ἰδιαίτερα ἀγαπητὸ στὸ Σολωμό:

*Καὶ μὲς στῆς λίμνης τὰ νερά, ὅπ' ἔφθασε μ' ἀσπούδα,
ἔπαιξε μὲ τὸν ἴσκιο τῆς γαλάζια πεταλούδα,
πού εὐώδιασε τὸν ὕπνο τῆς μέσα στὸν ἀγριο κρίνο·
τὸ σκουληκάκι βρῖσκεται σ' ὦρα γλυκιὰ κι ἐκεῖνο.
Μάγεμα ἢ φύσις κι ὄνειρο στὴν ὁμορφιά καὶ χάρη,
ἢ μάρη πέτρα ὀλόχρυση καὶ τὸ ξερὸ χορτάρι·
μὲ χίλιες βρῦσες χύνεται, μὲ χίλιες γλῶσσες κραίνει·
ὅποιος πεθάνει σήμερα χίλιες φορές πεθαίνει.*

Ἀντίθετα ἀπὸ τὰ χρόνια αὐτά, ὅπου ὁ Σολωμός ἀσχολεῖται ἀποκλειστικά, φαίνεται, μὲ τοὺς Ἐλεύθερους Πολιορκημένους, τὸν βλέπουμε στὰ τελευταῖα δέκα χρόνια τῆς ζωῆς του (1847-1857) νὰ μᾶς δίνει ἓνα πλῆθος ἀπὸ ἔργα, ὀλοκληρωμένα ἢ ἀποσπασματικά ἢ ἀπλά σχεδιάσματα, καὶ παράλληλα νὰ ξαναγυρίζει στὴν ἰταλικὴ ποίηση, πού τὴν εἶχε ἐγκαταλείψει ἀπὸ τὸν καιρὸ τῆς Ζακύνθου. Μιὰ σπάνια καὶ ὀψιμη ποιητικὴ ἀνθοφορία. Τὸ σημαντικότερο ἀπὸ τὰ ἑλληνικὰ ποιήματα εἶναι ὁ *Πόρφυρας*, τοῦ 1849. «Πόρφυρα» λένε στὴν Κέρκυρα τὸν καρχαρία· ἓνας ἄγγλος στρατιώτης τῆς φρουρᾶς κατασπαράχτηκε ἀπὸ ἓναν πόρφυρα τὴν ὥρα πού κολυμποῦσε ἀμέριμνα στὰ νερά τῆς Κέρκυρας. Ἀπὸ τὸ περιστατικὸ αὐτὸ ἔπλασε ὁ Σολωμός ἓνα ποίημα κατ' ἐξοχὴν ὑψηλό· τὸ ἀγαπητὸ θέμα τῆς γοητείας τῆς φύσης (ἐδῶ ὁ νέος βρῖσκεται μέσα στὸ νερό, μέσα στὴν ἀγκαλιὰ τῆς φύσης) παίρνει διαφορετικὲς διαστάσεις· ἀπὸ τὴν ἐκστατικὴ στιγμή τὸν βγάξει ἢ «ἀλόγιστη ἀνήμερη δύναμη» τοῦ θαλασσινοῦ τέρατος, ἀλλὰ καὶ ὁ νέος, ἀκριβῶς τὴ στιγμή αὐτὴ τῆς δο-

κιμασίας, βρίσκει τὴ δύναμη ν' ἀντισταθεῖ καὶ νὰ γνωρίσει τὸν πραγματικὸ ἑαυτὸ του:

Ποῖν πάψ' ἡ μεγαλόψυχη πνοὴ χαρὰ γεμίζει.

"Ἀστραφε φῶς κι ἐγνώρισεν ὁ νιὸς τὸν ἑαυτὸ του.

Περίεργο εἶναι πῶς ὁ Σολωμὸς ζαναγράφει στὴν τελευταία αὐτὴ περίοδο τῆς ζωῆς του ἰταλικά ποιήματα. Δὲν εἶναι βέβαια πολλά, καὶ τὰ περισσότερα ἦταν «θέματα» ποὺ ἐπρότεινε ἔτσι στιχουργημένα σὲ φημισμένους ἰταλοὺς αὐτοσχεδιαστές, ὅπως τὸν Borioni, τὸν Regaldi, σὲ δημόσιες συγκεντρώσεις. Ἄλλα εἶναι πάλι γραμμένα γιὰ διάφορες περιστάσεις: σονέτο στὸ θάνατο τοῦ Στυλιανοῦ Μαρκοῦ, ἐπίγραμμα στὴν Alice Ward (θυγατέρα τοῦ ἀρμοστή), στὸν John Fraser, ἐγκάρδιο φίλο του καὶ γραμματέα τοῦ ἀρμοστή κ.ο.κ. Ἰδιαίτερη σημασία ἔχουν τὰ ἰταλικά πεζὰ σχεδιάσματα, ποὺ λογάριαζε νὰ τὰ ἐπεξεργαστεῖ ὑστερότερα σὲ ποιήματα ἑλληνικά, σὰν τὰ πρόχειρα σκίτσα ἐνὸς ζωγράφου γιὰ τοὺς πίνακές του. Ἀκόμη καὶ στὴ δομὴ τοῦ πεζοῦ λόγου, ποὺ δὲν εἶναι διόλου πρόζα ἰταλική, ἀναγνωρίζει κανεὶς καθαρὰ τὴ διάταξη ποὺ θὰ εἶχαν οἱ ἑλληνικοὶ στίχοι: ἕνας τέτοιος ἔξοχος στίχος, ἀπὸ τὴν «Ἑλληνίδα μητέρα», μᾶς ἔχει παραδοθεῖ ποροφορικά:

Μακρὸς ὁ λάκκος π' ἀνοιξε καὶ κλεῖ τὸ γίγαντά μου.

Ἄλλα τέτοια σχεδιάσματα, ποὺ στιχουργημένα θὰ ἔδιναν ποιήματα ἐντελῶς κορυφαία, εἶναι «Ἡ Γυναίκα μὲ τὸ μαγνάδι», τὸ μόνον ἴσως καθαρὰ ἐρωτικὸ ποίημα τοῦ Σολωμοῦ, «Τὸ Ἄηδὸν καὶ τὸ γεράκι», ὁ «Ὀρφέας» καὶ ἄλλα.

Κάτι κοινὸ συνδέει ὅλα αὐτὰ τὰ ποιήματα, ἰταλικά καὶ ἑλληνικά, καὶ τὰ σχεδιάσματα τῆς τελευταίας δεκαετίας. Χαρακτηριστικὸ εἶναι ὅτι σταθερὰ ζαναγυρίζουν σ' αὐτὰ οἱ λέξεις *μυστήριο, ἀπόκρυφο, μυστικό*. Σὰν νὰ βασανίζει ἐπίμονα τὸν ποιητὴ κάποια ἀμφιβολία, θέλει νὰ μάθει τὸ μυστήριον τῆς ζωῆς καὶ τοῦ θανάτου καὶ ζητᾷ ἀπὸ τὸν ποιητὴ, ψάλτη καὶ προφήτη, τὴ Σαπφῶ, τὸν Ὀρφέα, νὰ τοῦ ἀποκαλύψει τὰ μυστικά αὐτά. Τὸ θέμα αὐτὸ τοῦ ψάλτη πλέκεται μ' ἕνα ἄλλο θέμα, βασικὸ καὶ αὐτὸ σ' ὅλη τὴν ποίηση τοῦ Σολωμοῦ, τὸ θέμα τῆς κόρης, τῆς παρθένου, καὶ τῆς ἐνοραματικῆς δύναμης ποὺ συνδέει τὰ δύο αὐτὰ ὄντα, τὸν ποιητὴ καὶ τὴν κόρη. Τὸ ἀποσπασματικὸ ποίημα γιὰ τὸ θάνατο τῆς Αἰμιλίας Ροδόσταμο ὅπως καὶ τὸ σύντο-

μο ἐπίγραμμα στὴ Φραγκίσκα Φραῖζερ εἶναι δυὸ ἔξοχα παραδείγματα:

Μικρὸς προφήτης ἔριξε σὲ κορασιά τὰ μάτια. . .

Ὁ Σολωμὸς πέθανε τὸν Φεβρουάριο τοῦ 1857· ἦταν μόλις 59 χρονῶν. Ἀπὸ τὴν ὑψηλὴ ποίηση τῶν ὠριμῶν χρόνων του, τὸν *Κρητικὸ*, τοὺς *Ἐλεύθερους Πολιορκημένους*, τὸν *Πόρφυρα*, τίποτα δὲν ἤξεραν οἱ σύγχρονοὶ του τὴν ὥρα τοῦ θανάτου του. Στὸ πρόσωπό του τιμοῦσαν ἀκόμα τὸν «ἐθνικὸ ποιητὴ» τοῦ *Ἵμνου εἰς τὴν Ἐλευθερίαν*. Χρωστοῦμε στὴν αὐταπάρηση καὶ στὴν ἄκρα εὐσυνειδησία τοῦ μαθητῆ του Ἰάκωβου Πολυῶ ὅτι ἀπὸ τὰ ἀκατάστατα χειρόγραφα τοῦ ποιητῆ ἀπήρτισε τὴν πρώτη ἐκδοση τῶν *Ἐύρισκομένων*, μόλις δυὸ χρόνια μετὰ τὸ θάνατο τοῦ ποιητῆ (1859). Ἀπὸ τότε ὅλες οἱ χρηστικὲς ἐκδόσεις τῶν *Ἀπάντων* στηρίζονται οὐσιαστικὰ στὴν πρώτη αὐτὴ παρουσίαση. Ἀλλὰ τὸν καιρὸ ποὺ κυκλοφόρησαν, τὰ *Ἐύρισκόμενα* δὲ βρῆκαν τὴν ἀπήχηση ποὺ θὰ περιμέναμε. Ὁ ποιητὴς εἶχε προχωρήσει πολὺ πρὸ ἐμπρός ἀπὸ τὴν ἐποχὴ του, τὸ μήνυμά του ἔμεινε ἀκατάληπτο. Θὰ χρειαστοῦν πολλὰ χρόνια ἀκόμα ὥσπου ἡ νεοελληνικὴ ποίηση νὰ ἀξιοποιήσῃ τὸ δίδαγμα του.

ΕΝΑΤΟ ΚΕΦΑΛΑΙΟ

ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΚΡΑΤΟΣ
ΟΙ ΦΑΝΑΡΙΩΤΕΣ ΚΑΙ Η ΑΘΗΝΑΪΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟΣ

ΤΟ ΕΛΛΗΝΙΚΟ ΚΡΑΤΟΣ

Τὴν αὐτοτέλεια καὶ τὴν αὐτόνομη ἐξέλιξη τῆς Ἐφτανησιώτικης σχολῆς τὴν εὐνόησαν οἱ ἱστορικές συνθήκες: τὸ μικρὸ, «ἀνεξάρτητο κράτος» τῶν Ἰονίων Νήσων διατηρήθηκε ὡς τὸ 1864, ὅταν, μετὰ τὴν ἄνοδο τῆς νέας δυναστείας ἢ Ἀγγλία ἔσπευξε στὴν ἔνωση τῶν νησιῶν μετὰ τὴν Ἑλλάδα. Στὸ μεταξὺ, ἀποτέλεσμα τῆς δεκάχρονης Ἐπανάστασης, εἶχε δημιουργηθεῖ σὲ βάσεις δημοκρατικές τὸ νεαρὸ ἑλληνικὸ κράτος, ἐπίσημα ἀναγνωρισμένο ἀπὸ τὶς δυτικὲς δυνάμεις καὶ ἀπὸ τὴν Πύλη, μετὰ ἀρχηγό, ἀπὸ τὸ 1828, τὸν Κερκυραῖο Ἰωάννη Καποδίστρια, πού εἶχε ἀσκήσει τὴν πολιτικὴν τοῦ δξύνου ὑπηρετώντας ὡς ὑπουργὸς τὸν τσάρο. Στὴν πρώτη πρωτεύουσα, τὸ Ναύπλιο, καὶ στὴ δεύτερη (ἀπὸ τὸ 1833), τὴν Ἀθήνα, δίπλα στὴν πολιτικὴ ζωὴ ἀρχίζει νὰ πυκνώνει καὶ μιὰ δυσανάλογα ἐντονη πνευματικὴ καὶ λογοτεχνικὴ δραστηριότητα.

Ἐξύψατες ὅμως πολιτικὲς καὶ κοινωνικὲς διαμάχες συγκλονίζουν τὸ νεοϊδρυμένο κράτος. Οἱ προσπάθειες τοῦ Καποδίστρια νὰ ὀργανώσει μιὰ πολιτεία εὐνομούμενη, σύμφωνα μετὰ τὰ δυτικὰ πρότυπα, ἦταν μοιραῖο νὰ προσκρούσουν σὲ ἀντιδράσεις κάθε λογῆς, μετὰ πρῶτο τραγικὸ ἀποτέλεσμα τὸ φόνου τοῦ ἴδιου τοῦ Κυβερνήτη τὸ 1831. Ἀλλὰ καὶ ὁ ἐρχομὸς τὸ 1833 τοῦ νεαροῦ βασιλέα Ὀθωνα, καὶ προπάντων ἡ ἀσκηση τῆς ἐξουσίας ἀπὸ τοὺς βαυαροὺς ἀντιβασιλεῖς, χειροτέρεψαν τὴν κατάστασι, στὴν ὁποία ἡ μεταπολίτευσις τοῦ 1843 καὶ ἡ παραχώρησις τοῦ πρώτου Συντάγματος ἔφερε μιὰ κάποια βελτίωσι.

Τὸ νέο κράτος ἔφτανε ἄλλωστε μόλις ὡς τὴν Ὀθρη καὶ ἄφηνε ἔξω ζωτικὸς χώρους τοῦ ἑλληνισμοῦ, ὅπως τὴ Θεσσαλία, τὴ Β. Ἑλλάδα, τὰ νησιά. Μέσα στὸν ἀσφυκτικὰ κλειστὸ αὐτὸ ἄντρο ὅλες οἱ πολυσύνθετες καὶ σὲ πολλὰ ἀντίρροπες τάσεις, ἐλεύθερες καὶ ἀτίθασες κατὰ τὴν περίοδο τῆς Τουρκοκρατίας, συνωστίζονταν τῶρα καὶ δημιουργοῦσαν μιὰ κατάστασι

ἐκρηκτικὴ. Οἱ Φαναριῶτες, πού κατέβαιναν ἀπὸ τὶς παραδουναβίες ἡγεμονίες, μετὰ τὴν πολιτικὴ καὶ τὴ διοικητικὴ πείρα πού εἶχαν ἀποκτήσει, ἔπαιρναν τὶς ἀνώτερες θέσεις, σημαντικὸ ρόλο ἔπαιζαν καὶ οἱ μορφωμένοι στὰ πανεπιστήμια τῆς Δύσης Ἐφτανησιῶτες, ἐνῶ οἱ Μοραῖτες καὶ οἱ Ρουμελιῶτες (μετὰ ζωντὰ καὶ αὐτοὶ ἀντιζηλιεῖς μετὰξὺ τους), ἄπλοιο ἄνθρωποι τοῦ λαοῦ ἢ ὀπλαρχηγοὶ τοῦ Ἀγώνα, ἔβλεπαν ἢ νόμιζαν τὸν ἑαυτὸ τους παραγκωνισμένον. Τὸ δράμα τῆς ἐλεύθερης πατρίδας πού τοὺς ἐθέρμαινε στοὺς ἀγῶνες τῆς Ἐπανάστασης, γοητευτικὸ ὅπως κάθε δράμα, δὲ φαινόταν νὰ συμφωνεῖ μετὰ τὴν πραγματικότητα. Παράλληλα καὶ ἡ λαϊκὴ γλῶσσα, τοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ ἢ τῶν ἀπλῶν ἀποφάσεων τῶν τοπικῶν δημογεροντιῶν, δὲν μπορούσε πιά νὰ ἱκανοποιήσει τὶς ἀυξημένες ἀπαιτήσεις ἐνὸς πολυπλοκότερου κρατικοῦ ὀργανισμοῦ, καὶ παραμερίζεται· στὰ κρατικὰ ἔγγραφα, στὸν τύπο, ἀλλὰ καὶ στὴ λογοτεχνία, παρατηροῦμε τὸ περίεργο φαινόμενο ἐνὸς γλωσσικοῦ ἐξαρχαϊσμοῦ πού ὀλοένα μεγαλώνει· ἡ καθαρεύουσα, δημιουργημένη τῶν λογίων, καθιερώνεται σιγὰ σιγὰ ὡς ἐπίσημη γλῶσσα.

Κανένα ἄλλο κείμενο δὲν μᾶς ἀντικατοπτρίζει τόσο πιστὰ τὴν κατάστασι αὐτὴ τῶν πραγμάτων ὅσο τὰ Ἀπομνημονεύματα τοῦ στρατηγοῦ Μακρυγιάννη. Πρόκειται γιὰ μιὰ ἐντελῶς ἰδιότυπη περίπτωσι. Γεννημένος τὸ 1797 σ' ἕνα χωριὸ κοντὰ στὸ Λιδωρίκι, ὁ Μακρυγιάννης στάθηκε ἕνας ἀπὸ τοὺς κύριους παράγοντες τῆς Ἐπανάστασης· γενναῖος, ἀποφασιστικὸς, ἀνδραγάθησε σὲ διάφορες μάχες καὶ ἔφτασε ὡς τὸ βαθμὸ τοῦ στρατηγοῦ. Ὅπως ὅλοι σχεδὸν οἱ ἡγέτες τῆς Ἐπανάστασης, ἦταν ἀναλφάβητος· ἀλλὰ στὸ τέλος τοῦ Ἀγώνα, διορισμένος ἀπὸ τὸν Καποδίστρια χιλιάρχος, αἰσθάνεται τὴν ἀνάγκη νὰ ἱστορήσει ὅ,τι εἶδε καὶ ἔπραξε, καὶ τριάντα δύο χρόνων κάθεται καὶ μαθαίνει γράμματα, καὶ ἀρχίζει νὰ γράφει μετὰ τὸ χέρι του, χωρὶς ὀρθογραφία, χωρὶς καν στίξι, τὰ Ἀπομνημονεύματά του, πού ἐξακολουθεῖ νὰ τὰ συμπληρώνει ὡς τὶς παραμονὲς τοῦ θανάτου του. Ὁ λόγος του εἶναι ὀλόττελα λαϊκὸς, δίχως ἕχνος λόγιας ἐπίδρασης, μετὰ τὴ ζωντάνια τῆς προφορικῆς ὁμιλίας καὶ μετὰ τὴ θερμὴ ἐνὸς ἀνθρώπου πού δὲν εἶναι μονάχα αὐτόπτης ἀλλὰ καὶ πρωταγωνιστὴς τῶν γεγονότων πού ἱστορεῖ. Τὸ ζωντὰ προσωπικὸ αὐτὸ ὕφος ταιριάζει ἀπόλυτα μετὰ τὴν ἐντονη καὶ ἰδιόρρυθμη προσωπικότητά του, πού ἀγανακτεῖ καὶ ἀντιτάσσεται σὲ

κάθε πράξη αυθαιρεσίας ή συμβιβαστικού καιροσκοπισμού. Τα *Ἀπομνημονεύματα* είναι ή πιό ἔγκυρη ἀποτύπωση τοῦ ἤθους τῶν ἀγωνιστῶν τοῦ Εἰκοσιένα· εἶναι συνάμα καί τὸ μοναδικὸ ἴσως κείμενο ποῦ δίνει, σὲ τόσο συνθετικὴ μορφῇ, ἀνόθευτη τὴ λαϊκὴ γλώσσα. Τὸ ἔργο ἔμεινε ἀνέκδοτο· ἀλλὰ καί πάλι, ὅταν τὸ 1907 τὸ ἐκδίδει γιὰ πρώτη φορὰ ὁ Γιάννης Βλαχογιάννης, δὲν κινεῖ τὴν προσοχὴ τῶν λογίων· μόνο τὰ τελευτάια προπολεμικὰ χρόνια ἡ νεώτερη λογοτεχνικὴ γενιὰ γοητεύεται ἀπὸ τὸν ἀνόθευτο λόγο τοῦ στρατηγοῦ καί ζητεῖ νὰ διδαχτεῖ ἀπὸ τὸ ὕφος του, ἀπὸ αὐτὸν τὸν «ἀγράμματο δάσκαλο» ὅπως τὸν ὀνόμασε ὁ Σεφέρης.¹

ΕΛΛΗΝΙΚΟΣ ΡΟΜΑΝΤΙΣΜΟΣ

Ἡ λογοτεχνικὴ πραγματικότητα στὶς πρῶτες ἀρχές τοῦ ἑλληνικοῦ κράτους, στὴ δεκαετία 1830-40, εἶναι ὅμως ὀλότελα διαφοροετικὴ ἀπὸ τὴν πραγματικότητα ὅπως μᾶς παρουσιάζεται στὰ *Ἀπομνημονεύματα* τοῦ Μακρυγιάννη. Ὁ ρομαντισμὸς, καινούριο, ζωντανὸ λογοτεχνικὸ ρεῦμα τῆς ἐποχῆς, θὰ ἐπιβληθεῖ ὀλοκληρωτικὰ στὴ λογοτεχνία, σχεδὸν τὴν ἴδια χρονιά τῆς μαχητικῆς του ἐπικράτησης καί στὴ Γαλλία. Καί, μαζὶ μὲ τὴν καθαρεύουσα, θὰ μείνει κυρίαρχος στὴν ἑλληνικὴ ποίηση γιὰ πενήντα ὀλόκληρα χρόνια. Σήμερα καί ὁ ρομαντισμὸς καί ἡ καθαρεύουσα πολὺ λίγες συμπάθειες ἔχουν· τὴν ἐποχὴ μάλιστα τοῦ πρῶτου δημοτικισμοῦ, τὰ ρομαντικὰ ποιήματα στὴν καθαρεύουσα εἶχαν γίνεῖ ὁ στόχος τῆς εὐκολῆς σάτιρας. Σὲ ἕνα ἱστορικὸ ἀντίκρισμα δὲ χωροῦν ὅμως τέτοιες προκαταλήψεις· ἄλλωστε, στὰ πενήντα χρόνια τοῦ ρομαντισμοῦ, δίπλα στοὺς πολλοὺς μέτριους ἢ κακοὺς ποιητῆς, ξεχωρίζουν καί οἱ λίγοι, ποὺ ἀρθρῶνουν μιὰ γνησιότερη λυρικὴ φωνὴ καί ποὺ κατορθώνουν κάποτε νὰ μεταβάλλουν καί τὸ ρομαντισμὸ καί τὴν καθαρεύουσα σὲ ἀρετῆ.²

1. Γ. Σεφέρης, «Ἐνας Ἕλληνας. Ὁ Μακρυγιάννης», *Δοκίμιές*, 3η ἐκδ., Ἀθήνα 1974, τόμ. 1, σ. 229. Βλ. ἀκόμα *Μακρυγιάννης*, edited and translated by H. A. Lidderdale, σ. VII (γράμμα τοῦ Σεφέρη πρὸς τὸν C. M. Woodhouse).

2. Βλ. τὸ ἄρθρο μου «Ἑλληνικὸς ρομαντισμὸς» στὰ *Θέματα τῆς λογοτεχνίας μας*, Δεύτερη σειρά (Θεσσαλονίκη 1976), σσ. 99-131.

Τὸ ἔργο μὲ τὸ ὁποῖο εἰσάγεται στὴν Ἑλλάδα ὁ ρομαντισμὸς εἶναι *Ὁ Ὀδοιπόρος* τοῦ Παναγιώτη Σούτσου (1806-1868), «δραματικὸν ποίημα», ὅπως τιτλοφορεῖται στὴν πρώτη ἐκδοση. Ὁ ποιητῆς, ὁ νεώτερος ἀπὸ τρεῖς ἀδερφοὺς, εἶναι Φαναριώτης, ἀπὸ οἰκογένεια ἡγεμονικῆ· γεννήθηκε στὴν Πόλη καί μορφώθηκε στὴ Σχολὴ τῆς Χίου, καί ὕστερα στὸ Παρίσι. Ὁ μεγαλύτερος ἀδερφὸς πολέμησε μὲ τὸν Ἀλέξανδρο Ὑψηλάντη καί σκοτώθηκε στὸ Δραγατσάνι, ὁ ἄλλος εἶναι ὁ Ἀλέξανδρος, γιὰ τὸν ὁποῖο θὰ μιλήσουμε παρακάτω. Τὸν *Ὀδοιπόρο* τὸν ἐμπνεύστηκε, ὅπως γράφει ὁ ποιητῆς, σὲ ἡλικία δεκαοχτῶ ἐτῶν «εἰς τοὺς νεφελώδεις ὀρίζοντας τῆς ἀρκτώας Εὐρώπης», καί τὸν ἔγραψε τὸ 1827 στὴν Ἑλλάδα· ἡ ἐκδοση ἔγινε τὸ 1831 στὸ Ναύπλιο. Οἱ δύο ἥρωες, ὁ Ὀδοιπόρος καί ἡ Ραλοῦ, συναντιοῦνται πάλι, ἀλλὰ δὲν ἀναγνωρίζονται, λιποθυμοῦν, χάνουν τὰ λογικά τους, βλέπουν ὀράματα, παραληροῦν, καί στὸ τέλος αὐτοκτονοῦν καί ξεψυχώντας ἀνταλλάσσουν τὰ πιό σπαρκακτικὰ ἐρωτικὰ λόγια.

Εἶναι ὁ *Ὀδοιπόρος* γνήσιο πρωτοπαίδι τοῦ ρομαντισμοῦ, γι' αὐτὸ καί εἶχε ἀμέσως μεγάλη ἀνταπόκριση καί ἐπιτυχία—σὺν ἄποζητοῦσε ἡ ἐποχὴ τίς ἀπίθανες αὐτὲς καταστάσεις, τὴ φυγὴ ἀπὸ τὴν πραγματικότητα. Ἄλλωστε τὸ ἔργο ἔχει θετικὲς ἀρετές: τὸ ρομαντικὸ πάθος εἶναι γνησιότατο στὴν ἐκφρασὴ του, μὲ μιὰ ἀναμφισβήτητη λυρικὴ εὐγένεια, ἐνῶ ἡ γλώσσα, στὰ καλύτερα μέρη, ἔχει θερμότητα καί δύναμη ἐκφραστικῆς. Τουλάχιστο στὴν πρώτη ἐκδοση· γιὰ τὴν ἀρκαϊστικὴν τάση τῆς ἐποχῆς, ὁ Σούτσος στὶς κατοπινὲς ἐκδόσεις καθιστᾷ ὀλοένα καί πιὸ ψυχρὴ καί ἀντιποιητικὴ τὴ γλώσσα τοῦ *Ὀδοιπόρου*. Καί τὸ 1853 γράφει τὸ πιὸ περίεργο ντοκουμέντο τοῦ ποιητικοῦ ἐξαρχαϊσμοῦ, τὴ *Νέα Σχολὴ* τοῦ γραφομένου λόγου, ὅπου θεωρητικὰ θεμελιώνεται τὸ ἰδανικὸ τῆς πλησίστιας ἐπιστροφῆς στὴν ἀρχαία. Τὴν ἀπάντηση, δεῖγμα σπάνιας νηφαλιότητος καί ὀξύνοιας, θὰ δώσει μὲ *Τὰ Σούτσεια* ὁ Κ. Ἀσώπιος, καθηγητῆς τῆς κλασικῆς φιλολογίας στὴν Ἰόνιο Ἀκαδημία πρῶτα, στὸ Πανεπιστήμιο τῶν Ἀθηνῶν ὕστερα· εἶναι ὁ πρῶτος ποῦ θὰ χτυπήσει ἀνεπιφύλακτα τίς ρομαντικὲς καί τίς γλωσσικὲς ὑπερβολὰς καί θ' ἀναφέρει ὡς δεῖγμα πραγματικῆς ποίησης τὸ Σολωμὸ καί τὸν *Ἐρωτόκριτο*.

Πρὶν ἀπὸ τὸν *Ὀδοιπόρο* ὁ Π. Σούτσος εἶχε γράψει μικρὰ, ἐρωτικὰ τὰ περισσότερα, λυρικὰ ποιήματα, στὴ γραμμὴ τῶν

«ἀρκαδικῶν» ποιητῶν καὶ τοῦ Χριστόπουλου (πού τὸν ἀναγνώριζαν γενάρχη ὅλοι αὐτοὶ οἱ νεώτεροι Φαναριῶτες). Στὴ δεκαετία 1830-40 ἐκδίδει καὶ ἓνα μυθιστόρημα, σὲ μορφή ἐπιστολική, φανερά ἐπηρεασμένο ἀπὸ τὴν Ἐπιστολὴν τοῦ Ὀρτις τοῦ Φόσκολου, τὸν Λέανδρο (1834), τὸ πεζὸ ἀντίστοιχο τοῦ Ὀδοιπόρου· καὶ ἀκόμα τὴν ποιητικὴν συλλογὴν Ἡ Κιθάρα (1835). Ἐδῶ, δίπλα σὲ ἐρωτικά καὶ «βακχικά» συνυπάρχουν πατριωτικά καὶ πολιτικὰ-σατιρικά, τοῦ τύπου πού περισσότερο καλλιέργησε ὁ ἀδερφός του ὁ Ἀλέξανδρος· ἡ κυρίως ρομαντικὴ γραμμὴ φανερώνεται περιορισμένη, ἡ ποιητικὴ δύναμη αἰσθητὰ μειωμένη. Ὅ,τι ἔγραψε ὑστερότερα (τραγωδίαι, λυρικά δράματα καὶ μυθιστορήματα) δὲν ἀξίζει νὰ μᾶς ἀπασχολήσουν. Τὶς στιγμὲς τῆς γνήσιας ποιητικῆς ἐμπνευσης τοῦ νεανικοῦ τοῦ Ὀδοιπόρου δὲν μπόρεσε πιά νὰ τὴν ξαναβρεῖ ὁ Παναγιώτης Σοῦτσος· ἄλλωστε ἡ ὀλοένα καὶ πιὸ ἀρχαίζουσα γλῶσσα του χύνει παντοῦ τὴν παγερὴ τῆς ψυχρότητα καὶ μαραίνει ὡς καὶ τὴν ἐμπνευση τὴν ποιητικὴν.

Ὁ Ἀλέξανδρος Σοῦτσος εἶναι τρία χρόνια πρεσβύτερος ἀπὸ τὸν ἀδερφό του. Λίγο πιὸ πρὶν ἀπὸ τοῦτον κατεβαίνει στὴν Ἑλλάδα καὶ βρίσκεται στὸ Ναύπλιο μὲ τὸ καθεστῶς τοῦ Καποδίστρια. Ἐκδίδει νωρὶς Σάτυρες (1827), καὶ ἡ ποιήσῃ του, καθόλου λυρική, κρατεῖ μόνιμα ἓναν πολιτικὸν καὶ σατιρικὸν χαρακτήρα. Σφοδρὴ εἶναι ἡ πολεμικὴ του ἐναντίον τοῦ Καποδίστρια (τοῦ ὁποίου ἔφτασε νὰ ὑμνήσει τοὺς δολοφόνους ὡς νέους «τυραννοκτόνους»), ἀλλὰ καὶ ὑστερότερα ἐναντίον τῆς ἀντιβασιλείας καὶ ἐναντίον τοῦ Ὄθωνα. Δημοσιογράφος-ποιητὴς περισσότερο, κατὰ τὸ (ρομαντικὸν πάντα) πρότυπο τοῦ Béranger. Ἡ συμμετοχὴ του στὴν πολιτικὴ ζωὴ εἶναι ἔντονη, καὶ ἡ ζωὴ του γιὰ τὸ λόγο αὐτὸ ἀρκετὰ τρικυμισμένη· συχνὰ καταδιώκεται γιὰ πολιτικούς λόγους, φυλακίζεται ἢ ἀναγκάζεται νὰ ἐκπατριστεῖ, καὶ ἔτσι πεθαίνει σ' ἓνα νοσοκομεῖο στὴ Σμύρνη τὸ 1863.

Τὰ πιὸ ἐνδιαφέροντα ποιήματά του εἶναι συγκεντρωμένα στὴν συλλογὴ Πανόραμα τῆς Ἑλλάδος (1833)· γλωσσικὰ βρίσκονται ἀκόμη κοντὰ στὴ δημοτικὴ καὶ ἡ εἰρωνικὴ καὶ παιγνιδιάρικη πολλὰς φορὲς διάθεση προδίδει τὴν εὐεργετικὴν ἐπίδραση τῆς σχολῆς τοῦ Χριστόπουλου. Ὁ Περιπλανώμενος (1839) εἶναι ἓνα μακρότατο καὶ ἀνιαρότατο ποίημα, κακὴ μίμηση τοῦ Childe

Harold τοῦ Μπαίρον, μὲ πολλὰς καὶ ἐδῶ πολιτικὰς αἰχμὲς, ἐνῶ Ἡ Τουρκομάχος Ἑλλάς (1850), ἓνα ποίημα πού χαιρετίστηκε στὸν καιρὸ του σὰν κατ' ἐξοχὴν δείγμα ὑψηλῆς ποιήσεως, εἶναι μιὰ ἄτυχη προσπάθεια ἐπικῆς περιγραφῆς τοῦ ἀγῶνα τοῦ 1821, πού δὲν κατορθώνει ὡστόσο νὰ ξεφύγει ἀπὸ τὴν πεζολογία. Ἀξιοπρόσεχτη εἶναι ἡ πρῶμη κωμωδία τοῦ Ὁ Ἀσωτος (1830), σὲ ζωντανὴν γλῶσσα καθημερινῆς ὁμιλίας, ὄχι ὅμως καὶ τὰ ἄλλα του δραματικὰ ἔργα καὶ τὸ πεζογράφημά του Ὁ Ἐξόριστος (1835), «πλήρης ληκυθίου στόμφου», ὅπως εἶπε ἓνας κριτικός.³

Ἀπὸ εὐγενικὴ φαναριώτικη οἰκογένεια, ἐξάδελφος τῶν Σοῦτσων, εἶναι καὶ ὁ Ἀλέξανδρος Ρίζος Ραγκαβῆς (1809-1892), πού εἶχε στὴ μακρὰ του ζωὴ μιὰ πολὺπλευρὴ δράση καὶ ἔγραψε πλῆθος ἔργα, φιλολογικὰ καὶ ἄλλα. Γεννημένος καὶ αὐτὸς στὴν Πόλη, σπουδάζει στρατιωτικὰ στὸ Μόναχο, ὑπότροφος τοῦ Λουδοβίκου Α' τῆς Βαυαρίας, καὶ παίρνει ὕστερα, στὸ ἑλληνικὸ κράτος, πολλὰς θέσεις καὶ ἀξιώματα: καθηγητὴς τῆς ἀρχαιολογίας στὸ Πανεπιστήμιο, ἀνώτερος διοικητικὸς ὑπάλληλος, πρέσβης στὴν Οὐάσιγκτον καὶ στὸ Βερολίνο, ὑπουργός. Καὶ λογοτέχνης. Ἀπαντὰ τὰ φιλολογικὰ του ἔργα, πού τὰ ἐξέδωσε ὁ ἴδιος, καλύτερον δεκαεννέα τόμους. Τὰ διηγηματὰ του καὶ τὰ μυθιστορήματα θὰ ἐξεταστοῦν παρακάτω. Ἐδῶ θὰ κάμουμε λόγο ἀποκλειστικὰ γιὰ τὴν ποιήσῃ του, πού τὸ πρῶτο της δείγμα τὸ ἔδωσε καὶ αὐτὸς τὴν ἴδια χρονιά μὲ τὸν Π. Σοῦτσο. Ὁ Δῆμος καὶ Ἡ Ἑλένη (1831) ἔχει μιὰ ὑψηλὴ καθαρά ρομαντικὴ, ἀλλὰ συνάμα καὶ ἓνα ἐπίπλαστο χρῶμα λαϊκῶ-ἑλληνικῶ, πού διακρίνεται καὶ στὰ δημοτικὰ ὀνόματα τῶν ἡρώων· ἡ γλῶσσα εἶναι μιὰ συγυρισμένη δημοτικὴ, μὲ κάποια λόγια ψυχρότητα. Γενικὰ ὁ Ραγκαβῆς, ἀντίθετα ἀπὸ τὸν Παναγιώτη Σοῦτσο, εἶναι συγγρατῆς, καὶ στὸ ρομαντισμὸ καὶ στὴ γλῶσσα· καὶ αὐτὸ εἶναι τὸ μειονέκτημά του. Στὴ σχετικὰ πρῶμη συλλογὴ του Διάφορα ποιήματα (1837) συνυπάρχουν ποιήματα στὴν καθιερωμένη πιά ποιητικὴ καθαρεύουσα τῶν Φαναριωτῶν, καὶ, σὲ μεγαλύτερο ποσοστὸ, «δημοτικὰ», ὅπου χρησιμοποιεῖται εὐστοχα ἡ δημοτικὴ, εἴτε σὲ μικρότερα ἀνάλαφρα τραγούδια (προσαρμοσμένα τὰ περισσότερα σὲ γνωστὰς δυτικὰς μελωδίας), εἴτε στὰ γνωστὰ ρομαντικὰ θέματα. Ὁ ρομαντισμὸς τοῦ Ραγκαβῆ φαίνεται ἐπη-

3. Ἄγγελος Βλάχος, Ἀνάλεκτα, τόμ. 2, Ἀθήνα 1901, σ. 46.

ρεασμένος από τους γερμανούς ποιητές, κι αυτό του δίνει έναν ιδιαίτερο χαρακτήρα. *Ἡ Ταξιδεύτρια* π.χ. αποτελεί μιὰ παραλλαγή τοῦ θέματος τῆς περιπλάνησης, τοῦ ὁδοιπόρου.

Στὴν πρώτη δεκαετία τοῦ ρομαντισμοῦ ἡ ποίηση τοῦ ἐλευθερωμένου κράτους δέχεται τὴ συνύπαρξη τῶν δύο γλωσσῶν. Ὅσο προχωροῦμε ὁμῶς στὰ χρόνια — τὸ εἶδαμε καὶ στὸν Σουτσο — ἡ φτωγὴ ἀδερφή ἐκτοπίζεται ἀπὸ τὴν πλούσια. Τὸ 1864 ὁ Ραγκαβῆς ἐκδίδει ἕνα ποιητικὸ «διήγημα», *Διονύσου πλοῦς*· τὸ θέμα εἶναι παρμένο ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴ μυθολογία, τὸ ἐπεισόδιο τοῦ θεοῦ Διονύσου μὲ τοὺς τυρρηνοὺς πειρατές, ποὺ εἰκονίζεται στὴ ζωφόρο τοῦ χορηγικοῦ μνημείου τοῦ Λυσικράτη (4ος π.Χ. αἰώνας). Ἡ γλώσσα ἐδῶ εἶναι μιὰ ἐξαιρετικὰ ἐπιτηδευμένη καὶ γλαφυρὴ ὑπεραρχαίζουσα, σὲ περίτεχνα ἐπεξεργασμένες καὶ σμιλευμένες πεντάστιχες στροφές:

*Πλούσιαι πόρπαι πρὸς στολὴν
διάλιθοι συνεῖχον
τῆς κόρης τὴν ἀναβολὴν,
κ' εἰς τὴν χροσπὴν τῆς κεφαλῆν
τὸν πλοῦτον τῶν βοστρύχων.*

Βρισκόμαστε μακριὰ ἀπὸ τὴ δημοτικὴ καὶ τὸ ρομαντισμὸ τῆς *Ταξιδεύτριας* καὶ τοῦ *Δήμου κ' Ἑλένης*· τὴ θέση τους ἔχει πάρει ἕνας νεοκλασικισμὸς, ποὺ καθορίζει τῶρα πιά ὅσο πάει καὶ περισσότερο τὴ ζωὴ τοῦ τόπου. Προξένησε ἀρκετὰ δεινὰ ὁ νεοκλασικισμὸς αὐτός. Ὡστόσο σήμερα ξέρομε καὶ ἀξιολογοῦμε τὰ νεοκλασικὰ στίγια τῆς Ἀθήνας (ὅσα σώζονται ἀκόμα ὀρθια), τὴ λεπτὴ ἐπεξεργασία τοῦ μαρμάρου στὰ δημόσια κτίρια τῆς ἐποχῆς, τοὺς ρόδακες καὶ τὰ ἀνθέμια στὰ γλυπτὰ τοῦ νεκροταφείου. Μὲ τὴν ἴδια περίτεχνη κομψότητα — καὶ ψυχρότητα — ἔχει λεπτοურγήσει ὁ Ραγκαβῆς τοὺς νεοκλασικοὺς στίχους τοῦ *Διονύσου πλοῦ* καὶ ἄλλων ποιημάτων τῆς ὕστερης περιόδου του.

Τὸ ζήτημα τῆς γλωσσικῆς μορφῆς ταλαιπωρεῖ τοὺς ποιητές τῆς Ἀθήνας, ποὺ δὲν εὐτύχησαν σὰν τὸ Σολωμό, νὰ ἰδεαστοῦν ἀμέσως τὸ σωστὸ δρόμο. Ὁ Παναγιώτης Σουτσο καὶ ὁ Α. Ρ. Ραγκαβῆς ἀρχίζουν ἀπὸ τὴ δημοτικὴ, γιὰ νὰ καταλήξουν στὴν αὐστηρὴ ἀρχαϊκὴ μορφή ποὺ εἶδαμε. Ὁ Γεώργιος Ζαλοκώστας (1805-1858), ἀπὸ τὴν Ἠπειρο, σύγχρονός τους, μοιράζει τὴν ποιητικὴ του παραγωγὴ ἀδιακρίτως ἀνάμεσα στὴν καθαρῆουσα

καὶ στὴ δημοτικὴ. Καὶ δὲν εἶναι διχασμένος μόνο στὴ γλώσσα· ἡ ποίησή του κυμαίνεται ἀνάμεσα σὲ δύο πόλους, ἀνάμεσα σὲ μεγάλα θέματα «ἐπικολυρικά» (ἔζησε τὸν Ἀγώνα καὶ θέλησε νὰ τὸν ἐξυμνήσει) καὶ σὲ τόνους οἰκειότερους, τρυφερότερους, εἴτε ἐρωτικοὺς εἴτε συχνότερα ἐλεγειακοὺς (ἔχασε ἑφτά ἀπὸ τὰ παιδιὰ του). Καὶ δὲ χρησιμοποιοεῖ γιὰ τὰ ἐπικά τὴν καθαρῆουσα καὶ γιὰ τὰ λυρικότερα τὴ δημοτικὴ· γράφει ἀδιακρίτως καὶ τὰ δύο θέματα καὶ στὶς δύο γλώσσες. Χαρακτηριστικὸ φαινόμενο μιᾶς γενιᾶς καὶ μιᾶς ἐποχῆς ποὺ παραδέρνει ἀνάμεσα σὲ δύο ἀντιμαχόμενες παραδόσεις γιὰ νὰ βρεῖ τὸν ἑαυτὸ της.

Τὰ μεγάλα τοῦ ἐπικολυρικὰ ποιήματα (*Τὸ Χάνι τῆς Γραβιάς*, *Μεσολόγγι* κ.ἄ.) μᾶς κουράζουν πολλές φορές μὲ τὴ μεγαληγορία τους. Πιὸ πολὺ πετυχαίνει στὰ μικρότερα, λυρικά τοῦ ποιήματα· σ' αὐτὰ κατασταλάζει σ' ἕνα λυρικότερο, μελωδικότερο μετρικὸ σχῆμα (ἕνα τετράστιχο μὲ ἕναν δεκαπεντασύλλαβο καὶ τρεῖς μικρότερους στίχους), ὅπου φαίνεται νὰ βοήθη τὴ σύμμετρη ἔκφρασή του. Τὸ μετρικὸ αὐτὸ σχῆμα καὶ ἡ δημοτικὴ γλώσσα τὸν πλησιάζουν καὶ πρὸς τὸν ἑφτανησιώτικο κύκλο, μὲ τὸν ὁποῖον ἄλλωστε, καὶ ἀπὸ τὴν καταγωγὴ καὶ ἀπὸ τὴ μορφωσή του, ἔχει περισσότερους δεσμούς· καὶ σ' ἕνα γράμμα του στὸν Ἰταλὸ Giuseppe Regaldi διατυπώνει τὸν ἀνεπιφύλακτο θαυμασμό του γιὰ τὸ Σολωμό.

Ὁ Ζαλοκώστας στέκει κάπως παράταιρος μέσα στὸ κλίμα τῆς Ἀθηναϊκῆς σχολῆς. Ἀντίθετα ὁ Θεόδωρος Ὀρφανίδης, ἀπὸ τὴ Σμύρνη (1817-1886), ἐντάσσεται ἀπόλυτα σ' αὐτὸ, ἀκολουθώντας μάλιστα ὄχι τὴ λυρικότερη γραμμὴ τοῦ Παναγιώτη Σούτσου, ἀλλὰ τὴν πολιτικὴ-σατιρικὴ τοῦ Ἀλέξανδρου. Πολὺ νέος γράφει σάτιρες, ὕστερα σπουδάζει βοτανικὴ στὸ Παρίσι, καὶ τὸ 1849 διορίζεται καθηγητὴς στὸ Πανεπιστήμιο, διαπρεπὴς στὸν κλάδο του. Παράλληλα ὁμῶς γράφει ποιήματα, ἐπικολυρικά πιὸ πολὺ (προσπαθώντας νὰ μιμηθεῖ τὸν Ἀλέξανδρο Σουτσο τῆς *Τουρκομάχου Ἑλλάδος*), ποὺ βραβεύονται συνήθως στοὺς διάφορους ποιητικοὺς διαγωνισμοὺς (*Ὁ Ἀπατρίς*, *Χίος δούλη*, ἀπὸ τὴ μεσαιωνικὴ ἱστορία τοῦ νησιοῦ, *Ἅγιος Μηνᾶς*, γιὰ τὶς σφαγὲς τῆς Χίου στὰ 1822). Τὸ μόνο ποὺ ἀξίζει νὰ μᾶς σταματήσει εἶναι τὸ σατιρικὸ τοῦ *Τίρι-Λίρι* («ἡ τὸ κυνηγέσιον ἐν νήσῳ Σύρφῳ, ποίημα ἠρωικοκωμικόν»). Ὁ παράξενος τίτλος (παρμένο ἀπὸ ἕνα στίχο τοῦ Σούτσου) σημαίνει κάτι σὰν παιχνίδι ἢ φλυαρίες δίχως νόημα. Οἱ 3.000 δεκαπεντασύλλαβοι στίχοι του εἶναι πλα-

δαροι και άτημέλητοι· αλλά ή σατιρική του διάθεση αναβρύζει συχνά γνήσια, τὰ κωμικά εύρήματα είναι πολλά (ό κουκος π.χ. πού τόν έφαγαν οί κυνηγοί και πού συγγέεται με έναν άγγλο πλοίαρχο Cook), και εύστοχος οί αίχμές του έναντιον τής έρασμαϊκής προφοράς, του μισελληνισμού του Edmond About κτλ.

Στή γνησιότερη γραμμή του ρομαντισμού (και του Παναγιώτη Σούτσου) ξαναγυρίζουμε με δύο αξιόλογους ποιητές νεώτερους, γεννημένους στην τρίτη δεκαετία του αιώνα, τόν Ίωάννη Καρασούτσα και τόν Δημοσθένη Βαλαβάνη. 'Ο πρώτος, από τή Σμύρνη (1824-1873), εκδίδει νεώτατος εκεί δύο ποιητικές συλλογές· ή δεύτερη, αφιερωμένη με θαυμασμό στον Α. Ρ. Ραγκαβή, δείχνει από νωρίς τούς προσανατολισμούς του. 'Η δεκαετία 1840-50 είναι ή δεκαετία τής άκμής του· τὰ καλύτερα ποιήματά του βρίσκονται συγκεντρωμένα στις δύο συλλογές *Έωθινά μελωδία* (1846) και, πληρέστερα, στην *Βάρβιτο* (1860). 'Ο Καρασούτσας έζησε μιάν άχαρη ζωή, κερδίζοντας τó ψωμί του ως καθηγητής τής γαλλικής· στα 1873, πενήντα χρόνων, «έν άπευκταία ώρα όδυνηράς άλλοφροσύνης»,⁴ έδωσε άπότομα τέλος στην ζωή του.

'Ο Καρασούτσας είναι φύση γνήσια κυρική· ό ρομαντισμός του δέ φτάνει ποτέ στην ύπερβολή και ή άπαισιοδοξία του φαιδρύνεται από μιá γνήσια αίσθηση τής φύσης άνάμεικτη με κάποιιο άρωμα έαρινό:

*Ήλθες, Μάρτιε, ήλθες λοιπόν,
κ' έπρασίνισαν πάλιν οί κάμποι,
και τó βλέμμα του έαρος λάμπει,
λάμπ' εις όλην τήν γήν χαρωπόν.*

'Η άναμφισβήτητη ποιητική του εύαισθησία θρέφεται από τις άναμνήσεις τής Ίωνίας, τής πατρίδας του, ή από τή θερμή τής χριστιανικής πίστης. 'Η πλαδαρή φαναριώτικη γλώσσα παίρνει στον Καρασούτσα έκφραση πλαστική, και τήν ικανότητα να άποδίδει τις λεπτότητες των άποχρώσεων, ένώ οί στίχοι του και οί έντεχνες στροφές του άπαρτίζουν μιá συνθετότερη άρμονία. 'Αρετές αξιόλογες, πού με άλλες συνθήκες θα μπορούσαν να άρτιωθούν πληρέστερα. 'Ωστόσο κάποτε, κάτω από τόν επί-

4. Α. Βλάχος, *Άνάλεκτα*, τόμ. 2, σ. 57.

παγο τής τυπικής καθαρεύουσας σαν ν' ακούγονται ήχοι πιό θερμοί· έχει κανείς τήν έντύπωση πώς ό ποιητής συνελάμβανε τις έμπνεύσεις του στη δημοτική και πώς τις «μετέφερε» ύστερα (μέσα στο ποιητικό του σπουδαστήριο) στην καθιερωμένη ποιητική άρχαϊζουσα. 'Ο Καρασούτσας είναι ίσως ή πιό συμπαθητική φωνή τής ποίησης στην καθαρεύουσα.

'Ο Δημοσθένης Βαλαβάνης είναι ό πρώτος πού προέρχεται από τó χώρο τής ελεύθερης Έλλάδας. Γεννήθηκε τó 1824 στην Καρύταινα τής Πελοποννήσου, σπούδασε γιατρός, αλλά πέθανε τó 1854, τριάντα μόλις χρονών, χωρίς να προφτάσει να εκδώσει μιá ποιητική συλλογή. Μέσα από τὰ λιγοστά του ποιήματά, σκόρπια σε περιοδικά και σε άνθολογίες τής έποχής, διακρίνεται ώστόσο μιá ποιητική φυσιογνωμία από τις πιό αξιοπρόσεχτες.

Φυσικά δέν μπορεί να ξεφύγει κι αυτός από τó γενικό κλίμα τής έποχής. Προσέχει ιδιαίτερα τή γλώσσα και τήν έπεξεργάζεται καλλιτεχνικά· και ιδιαίτερα αξιοσημείωτο είναι ό τι στην λιγοστή του παραγωγή τó μερίδιο τής δημοτικής είναι άρκετά μεγάλο. Σε μερικά από τὰ ποιήματα αυτά φαίνεται να άντλεί άμεσα από τις δημοτικές πηγές, από τὰ τραγούδια τής πελοποννησιακής ύπαιθρου· στα καλύτερα και τὰ ώριμότερά του ή δημοτική αυτή, κρατώντας όλο τó γνήσιο χυμό της, ύψώνεται σε όργανο καθαρής ποιητικής έκφρασης. Με τέτοιους στίχους ό Βαλαβάνης ξεχωρίζει άπόλυτα άνάμεσα στους άλλους ποιητές τής 'Αθηναϊκής σχολής. Είναι κρίμα πού πέθανε τόσο νέος· αλλά και ν' άναρωτηθούμε αν θα μπορούσε να συνεχίσει τó δρόμο αυτόν ή αν τελικά θα συμβιβαζόταν με τήν έποχή του, είναι ένα έρώτημα χωρίς νόημα.

'Ο Βαλαβάνης πέθανε τó 1854, ό Ζαλοκώστας τó 1858, ό Καρασούτσας δέ δημιουργεί τίποτα ύστερα από τή *Βάρβιτο* (1860). Τὰ χρόνια μετά τó 1860 χαρακτηρίστηκαν ως χρόνια άντιποιητικά. Τó 1863, έτος τής μεταπολίτευσης και τής άρχής τής νέας δυναστείας, μπορεί από τήν άποψη αυτή να θεωρηθεί ένας σταθμός. 'Ο ρομαντισμός, στερημένος τώρα από τις πιό έγκυρες φωνές του, χάνει τή δικαίωσή του, χάνει και τó μέτρο και βαδίζει προς τήν κάμψη και τήν παρακμή. Τó άτημέλητο ύφος και ή ύπερβολή χαρακτηρίζουν τήν ύστερη αυτή φάση.

Δύο ποιητές, πού γεννιούνται και πού πεθαίνουν σχεδόν σύγχρονα, νεώτατοι και οί δύο, γεμίζουν τή δεκαετία 1863-1873.

Η ΓΕΝΙΑ ΤΟΥ 1880. ΝΕΑ ΑΘΗΝΑΪΚΗ ΣΧΟΛΗ ΚΩΣΤΗΣ ΠΑΛΑΜΑΣ

Η ΔΕΚΑΕΤΙΑ 1870-1880

Τὰ ἴδια χρόνια, ὅπου ὁ ρομαντισμὸς εἶχε πέσει σὲ παρακμή (ἡ δεκαετία 1870-80), ἦταν, καθὼς εἶδαμε, καὶ τὰ χρόνια ὅπου γινόταν ἡ ζύμωση καὶ προετοιμαζόταν μιὰ δημιουργικὴ ἀναζωογόνηση καὶ ἀλλαγὴ. Οἱ νέοι, ὅσοι γεννήθηκαν ὕστερ' ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ αἰῶνα, δὲν ἔβρισκαν πιά ἱκανοποίηση στὰ καθιερωμένα σχήματα καὶ ζητοῦσαν κάτι καινούριο, στὴν ποίηση, στὴν ἐπιστήμη, στὴν πνευματικὴ ζωὴ. Στὰ 1877 ὁ Φιλολογικὸς Σύλλογος «Παρνασσὸς» (ποῦ εἶχε ἰδρυθεῖ τὸ 1865 καὶ τὸν ἀποτελοῦσαν κυρίως νέοι) καθιέρωνε ἕναν δικό του δραματικὸ διαγωνισμὸ καὶ καλοῦσε ὡς κριτὴ τὸν γνωστὸ μας ἀπὸ τὴν *Πάπισσα Ἰωάννα* Ἐμμανουὴλ Ροῖδης. Ἡ κριτικὴ του, ἀπορριπτικὴ γιὰ ὅλα τὰ ἔργα ποῦ εἶχαν ὑποβληθεῖ, ἦταν συνάμα καὶ ἕνα βαρυσήμαντο δοκίμιο: *Περὶ συγχρόνου ἑλληνικῆς ποιήσεως*. Ὁ εἰσηγητὴς διαπίστωνε πὼς ποίηση τότε στὴν Ἑλλάδα δὲν ὑπῆρχε, ἀλλὰ καὶ οὔτε μποροῦσε νὰ ὑπάρξει· ἔλειπε τὸ κατάλληλο, κατὰ τὴ θεωρίαν τοῦ Taine, milieu (ποῦ ὁ Ροῖδης τὸ ἔλεγε «περιρρέουσα ἀτμόσφαιρα»). Ἡ Ἑλλάδα βρισκόταν σ' ἕνα κρίσιμο μεταίχμιο, εἶχε ἐγκαταλείψει τὴν πατροπαράδοτη ζωὴ, ἀλλὰ καὶ δὲ συμμετεῖχε ἀκόμα στὸ διανοητικὸ βίον τῶν νεώτερων ἐθνῶν· ἕνα μεταίχμιο διόλου εὐνοϊκὸ γιὰ τὴν ποίηση. Ἀπὸ τοὺς ποιητὲς ποῦ ζοῦσαν, ὁ Ροῖδης ξεχώριζε μόνον τὸ Βαλαωρίτη καὶ (περιέργως) τὸν Παράσχου.

Στὸ ἐπικριτικὸ δοκίμιο τοῦ Ροῖδης ἀπάντησε ὁ Ἄγγελος Βλάχος. Οἱ δύο συνομιλητὲς διακρίνονταν καὶ οἱ δύο γιὰ τὴν ὀξύνοια, τὴν πολυμάθεια καὶ τὴν καλλιέργειά τους. Ἀλλὰ ὁ Βλάχος (1838-1920) εἶχε περισσότερη ἐκτίμηση στὰ κατακτημένα καὶ λιγότερη κριτικὴ ὀξύδερκεια. Τοῦ ἔλειπε καὶ ἡ ἱκανότητα, ποῦ τὴν εἶχε ὁ Ροῖδης, νὰ ὁσφραίνεται τὸ καινούριο ποῦ πλανιόταν ἀσημάτιστο στὴν ἀτμόσφαιρα. Ἐξέφραζε περισσότερο τὸ πνεῦμα τῆς παλαιότερης γενιάς· αἰσθανόταν πὼς ἀνῆκε στὸν κόσμον ποῦ

εἶχε ὀργανώσει, στὰ πενήντα χρόνια ποῦ πέρασαν, μὲ κάποια συνέπεια τὴν κοσμοθεωρία του, τὴ γλώσσα του, τὴν ποίησή του, καὶ δὲν εἶχε τὴ διάθεση νὰ καταστρέψει τὸν κόσμον αὐτὸ στὸν ὅποιον ἀνῆκε. Νεώτατος, τὸ 1857, εἶχε δημοσιεύσει τὴν πρώτη του ποιητικὴ συλλογὴ· ἀκολούθησαν ἄλλες τὸ 1860, τὸ 1875. Ἀλλὰ ποιητὴς δὲν ἦταν· ἡ λογοτεχνία ἦταν ἡ πιὸ ἀδύνατη πλευρὰ του, ἦταν πιὸ πολὺ λόγιος. Μὲ ἰδιαίτερη εὐαισθησία στὴ γλώσσα, τὴν καλλιεργοῦσε μὲ γλαφυρότητα καὶ τὴ μελετοῦσε μὲ συνέπεια. Οἱ μεταφράσεις του εἶναι πάντα ἀκριβολόγες καὶ πολυτιμότερο τὸ *Ἑλληνογαλλικὸ Λεξικόν* του. Ὁ Βλάχος ἐδειξε ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον καὶ γιὰ τὸ θέατρο καὶ στὴ μακριὰ του ζωὴ στάθηκε κεντρικὴ προσωπικότητα τῆς πνευματικῆς ζωῆς καὶ σημαντικὸ στέλεχος στὴν ὀργάνωση τοῦ κράτους στὰ χρόνια τῆς κυβερνήσεως τοῦ Χαριλάου Τρικούπη.

Ὁ Ἐμμανουὴλ Ροῖδης (1836-1904) ἦταν προσωπικότητα διαφορετικὴ. Γεννημένος στὴ Σύρο, ἔζησε τὰ παιδικὰ του χρόνια στὴ Γένοβα, καὶ ἀνατράφηκε καὶ μορφώθηκε, ὡς τὸ 1863 ποῦ γύρισε ὀριστικὰ στὴν Ἀθήνα, στὸ ἐξωτερικόν. Ὁ κοσμοπολιτισμὸς σφραγίζει ἰδιαίτερα τὴν προσωπικότητά του, τὸ ἀναμφισβήτητο γοῦστο του ἔχει θραφεῖ σὲ ξένα πρότυπα. Ἡ λογοτεχνία δὲν εἶναι ἀσφαλῶς ἡ ἰσχυρότερη πλευρὰ τῆς προσωπικότητάς αὐτῆς, εἶναι ἴσως μάλιστα χαρακτηριστικὸ πὼς δὲν ἔγραψε ποτέ του ποιήματα. Εἶδαμε τὴν πρώτη του νεανικὴ ἐμφάνιση, τὴν *Πάπισσα Ἰωάννα*· περισσότερο ἀπὸ τὴ δημιουργικὴ πνοὴ στὸ ἔργο κυριαρχεῖ μιὰ διάθεση σαρκαστικὴ καὶ ἕνας ὀρθολογισμὸς ποῦ φτάνει ὡς τὴν ἀπιστία· τὸ ὕφος εἶναι σπινθηροβόλο, ἀλλὰ καὶ κουραστικὸ στὴν ἐπίδειξη πνεύματος. Τὰ χαρακτηριστικὰ αὐτὰ καὶ τὸ σκανδαλιστικὸ θέμα ἐξασφάλισαν στὸ ἔργο μεγάλῃ ἐπιτυχίᾳ· μεταφράστηκε σὲ πολλὰς ξένες γλώσσες, προκάλεσε ὄμως, ὅπως καὶ στὴν περίπτωσιν τοῦ Λασκαράτου, τὴ βίαιη ἀντίδραση τῶν συντηρητικῶν κύκλων καὶ τῆς Ἐκκλησίας, ἀντίδραση ποῦ ὁ συγγραφέας δὲν τὴν ἄφησε βέβαια ἀναπάντητη.

Λογοτεχνικὰ πιὸ ἄρτια εἶναι μερικὰ διηγήματα ποῦ ἔγραψε ὁ Ροῖδης στὸ τέλος τῆς ζωῆς του (μετὰ τὸ 1890), ὅταν οικονομικὲς ἀτυχίες καὶ ἡ βαρνηκοῦτα του τὸν ὀδηγοῦν σὲ μιὰν ἀπομόνωση καὶ τοῦ ἀπαλαίνουσαν τὴν ὑπεροπτικὴ του στάση. Δὲν εἶναι διηγήματα «ἠθογραφικά», ὅπως τὰ περισσότερα τῆς ἐποχῆς ἐκείνης, μολονότι ἐμπνέονται ἀπὸ τὴν ἀναμνήσεις τῆς παιδικῆς

του ζωής στη Σύρο. Ἡ ιδιαίτερη δύναμη τοῦ Ροῦδη βρίσκεται όμως στην κριτική, και ὡς κριτικός ἄσκησε ἀναμφισβήτητη ἐπίδραση σὲ ὅλη τὴ νεώτερη γενιά, πού τὸν ἀναγνώριζε πνευματικὸ ὀδηγό. Ὑστερ' ἀπὸ τὴν ὀξυτάτη διαμάχη του μὲ τὸν Βλάχο τὸ 1877, θὰ εἶναι ἀπὸ τοὺς πρώτους πού θὰ χαιρετίσει τὸ 1888 τὸ *Ταξίδι τοῦ Ψυχάρη*· καὶ τὸ 1893, γιὰ νὰ ὑποστηρίξει τὴ δημοτική, θὰ γράψει (στὴν καθαρεύουσα!) μιὰ γλωσσικὴ μελέτη, *Τὰ Εἶδωλα*. Ὡστόσο σωστά παρατηρήθηκε πῶς, μὲ ὅλη τὴν ὀξύνοια καὶ τὸ καλλιεργημένο γοῦστο, λείπει ἀπὸ τὴν κριτικὴ τοῦ Ροῦδη ἡ συνθετικὴ ικανότητα, καὶ ἀκόμα (βασικὸ προσόν τοῦ κριτικοῦ) ἡ συμπάθεια. Ἐλέγχει χωρὶς καὶ νὰ οἰκοδομεῖ. Ἀλλὰ γιὰ τοὺς καιροὺς ἐκείνους ὁ ἀμείλικτος ἔλεγχος ἦταν, ἔστω καὶ αὐτὸς μόνον, εὐεργετικός.

Η ΓΕΝΙΑ ΤΟΥ 1880. ΠΑΡΝΑΣΣΙΣΜΟΣ

Στὴ διαμάχη ἀνάμεσα στὸ Βλάχο καὶ στὸ Ροῦδη φυσικὸ ἦταν ἡ νέα γενιά νὰ πάρει θέση μὲ τὸ μέρος τοῦ δευτέρου· ὁ ἔλεγχός του ἦταν κάτι πού ἱκανοποιοῦσε ὡς ἓνα ὀρισμένο σημεῖο τὶς ἀνησυχίες της καὶ τὴ διάχυτη στὴν ἀτμόσφαιρα ἐφραση γιὰ ἀλλαγὴ. Τὸ 1878 δύο δημοσιογράφοι διωγμένοι ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη, ὁ Κλεάνθης Τριαντάφυλλος καὶ ὁ Βλάσης Γαβριηλίδης, ἐκδίδουν ἓνα σατιρικὸ καὶ πολιτικὸ φύλλο, τὸν *Ραμπαγᾶ*. Ἐκεῖ κάνουν τὴν πρώτη τους ἐμφάνιση οἱ νέοι πού θὰ παίξουν κάποιον ρόλο ἀργότερα: ὁ Δροσίνης, ὁ Παλαμᾶς, ὁ Σουρῆς, ὁ Πολέμης. Μὲ στίχους σατιρικοὺς καὶ μὲ θέματα τῆς καθημερινῆς ζωῆς, θεληματικὰ ἔξω ἀπὸ τὰ ἔως τότε διορισμένα ποιητικὰ θέματα, χτυποῦσαν τὸ ρομαντισμὸ καὶ τὴν καθαρεύουσα τῶν παλαιότερων καὶ ζητοῦσαν νὰ διαλύσουν τὸν «περισσολόγο δακρυοπλημμυρισμένον ἰδανισμό».¹

Ἦταν ἡ διάλυση πού προηγεῖται ἀπὸ τὴ σύνθεση. Καὶ ἡ καινούρια σύνθεση μποροῦμε νὰ ποῦμε πῶς ἤρθε τὸ 1880, χρονιά πού ἀποτελεῖ ὀρόσημο στὰ νεοελληνικὰ γράμματα. Ἐκδίδονται τότε δύο ποιητικὲς συλλογές, οἱ *Στίχοι* τοῦ Νίκου Καμπᾶ καὶ οἱ *Ἱστοὶ ἀράχνης* τοῦ Γεωργίου Δροσίνης· εἶναι ἡ ἐπίσημη ἐμφάνιση τῆς νέας ποιητικῆς γενιᾶς, τῆς «γενιᾶς τοῦ 1880». Ὡρμασμένη στὶς ἀνησυχίες καὶ τὶς ταλαντεύσεις τῆς προηγού-

1. Κ. Παλαμᾶς, *Τὸ θαμποχάραμα μιᾶς ψυχῆς* (1900) (=Ἄπαντα, τόμ. 4, σ. 440).

μενης δεκαετίας, ἡ νέα γενιά εἰσάγει κάτι θετικὸ καὶ καινούριο. Ἡ στάση της εἶναι πρῶτα πρῶτα σαφῶς ἀντιρομαντικὴ· κατηγορεῖ τὸ στόμφο, τὸ ρητορισμὸ καὶ τὸν ψευτορωτισμὸ τοῦ τελευταίου ρομαντισμοῦ, καὶ ἐπιζητεῖ τὴν ἀπλότητα στὴν ἔκφραση, καθῶς καὶ τὸ οἰκεῖο, ἀκόμη καὶ τὸ καθημερινό, στὸ θέμα, φέρνοντας ἔτσι μιὰ καινούρια τάξη, ἓνα καινούριο μέτρο ἀπέναντι στὸ χωρὶς ἔλεγχο συναίσθημα τῶν ρομαντικῶν. Στὴ στάση της αὐτὴ ὀδηγὸ εἶχε τὰ νέα ποιητικὰ ρεύματα στὴ δυτικὴ Εὐρώπη, κυρίως τοὺς γάλλους Παρνασσιακοὺς —καὶ ἀπὸ αὐτοὺς περισσότερο τοὺς ἐλάσσονες, τὸν Sully Prudhomme ἢ τὸν François Coppée. Ἀπὸ τοὺς ἴδιους δασκάλους προερχόταν καὶ τὸ δίδαγμα γιὰ τὴν ἐπιμέλεια τῆς μορφῆς τοῦ στίχου, κάτι πού τὸ εἶχαν παραμελήσει οἱ ρομαντικοί. Ἰδιαιτέρως ρυθμικοὶ καὶ μελωδικοὶ συνδυασμοί, στροφικὰ συμπλέγματα ἔντεχνα δουλεμένα, ἀκόμη καὶ τὸ σονέτο ξαναγύριζε ἔτσι στὶς συνήθειες τῆς ποιητικῆς πράξης. Καὶ τελευταῖο, ἀλλὰ καὶ τὸ πιὸ σημαντικό: μαζί μὲ τὸ ρομαντισμὸ ἀποκήρυτταν οἱ νέοι ποιητὲς καὶ τὴν καθαρεύουσα· μαζί μὲ τὴν οἰκειότητα τοῦ θέματος κυριαρχοῦσε καὶ ἡ δημοτικὴ στὴν ποίηση· ἡ καθαρεύουσα δὲν ἦταν πιὰ ἀνεκτή.

Οἱ ποιητὲς τῶν δύο συλλογῶν τοῦ 1880 ἀνήκαν στὴ χορεία τῶν νέων τοῦ *Ραμπαγᾶ*. Φοιτητὲς στὴν Ἀθήνα (ὅπου μάλιστα ὁ Καμπᾶς μοιραζόταν τὸ ἴδιο φοιτητικὸ δωμάτιο μὲ τὸν Παλαμᾶ), εἶχαν ζωηρὲς φιλολογικὲς ἀνησυχίες, καὶ ἀνικανοποίητοι ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴ πραγματικὴ ἀναζητοῦσαν σὲ ξένα πρότυπα τὴν ἐμπνευσή τους. Στὰ ποιήματά τους θὰ μᾶς σταματήσουν σήμερα, πιὸ πολὺ ἀπὸ τὶς ἀρετές, τὰ πάμπολλα ἐλαττώματα: κοινότοπες καὶ ρηχὲς ιδέες, πλαδαρότητα στὸ στίχο, εὐκολες ὁμοιοκαταληξίες, καὶ προπάντων αὐτὴ ἡ ἀντιποιητικὴ καθημερινότητα, ἡ καθημερινότητα τοῦ σαλονιοῦ τοῦ 1880. Ὡστόσο ποιήματα σὰν κι αὐτὰ ἀποτελοῦσαν γιὰ τὴν ἐποχὴ ἐκείνη ἐπανάσταση· τὸ καθημερινὸ καὶ τὸ οἰκεῖο ἀπελευθέρωναν ἀπὸ τὴ ρομαντικὴ ὑπερβολὴ καὶ τὴν πόζα, ἡ θερμότητα τῆς κοινῆς (ἃς ἦταν καὶ καθημερινῆς) ὁμιλίας ἀπὸ τὴ λόγια ψυχρότητα τῆς τεχνητῆς καθαρεύουσας.

Ἀλλὰ πόσο μπορεῖ νὰ διαρκέσει μιὰ τέτοια ποίηση πού θεληματικὰ πεζολογεῖ; Οἱ πιὸ προικισμένοι θὰ ξεπεράσουν βέβαια κάποτε τὸ στάδιο αὐτό, ἀλλὰ θὰ ὑπάρξουν κι ἐκεῖνοι πού θὰ μείνουν ἐκεῖ προσκολλημένοι. Τέτοιοι π.χ. ὁ Ἰωάννης Πολέμης (1862-1924) μὲ τὴν ἄβαθθ πολυγραφία του ἢ ὁ Γεώργιος Σου-

ρής (1852-1919), που και οι δύο είχαν ξεκινήσει από τον ίδιο κύκλο του Ραμπαλά. Ο τελευταίος, κατ'έξοχην εύκολογράφος, στην εφημερίδα του *Ο Ρωμιός* (που την απολάμβανε ο μέσος αστός) έκανε τα πάντα στίχους ασκώντας μια επιφανειακή, δημοσιογραφική σάτιρα, που ήταν περισσότερο αυτάρεσκη κοροϊδία παρά έλεγχος δριμύς.

Θά υπάρχουν ακόμα κι εκείνοι που, λίγο παλαιότεροι στην ηλικία, θά ταλαντευτούν ανάμεσα στο παλιό και στο καινούριο, χωρίς ν' ανήκουν πιά ιδεολογικά στο ένα αλλά και χωρίς να μπορούν να κάνουν ολότελα δικό τους το άλλο. Τέτοιοι π.χ. ο Βικέλας και ο Βιζυηνός· θά τους γνωρίσουμε στο επόμενο κεφάλαιο, ιδίως τον δεύτερο, ως κατ'έξοχην εκπροσώπους της πεζογραφίας. Στις *Αθίδες αυρες* του Βιζυηνού, τυπωμένες στο Λονδίνο το 1883, βρίσκουμε ποιήματα γραμμένα ακόμα στη σμιλευμένη καθαρεύουσα του Ραγκαβή και άλλα σε μια δημοτική, θερμή στην αίσθηση, αλλά και αρκετά πλαδαρή. Τα περισσότερα είναι αφηγηματικά (είδος μπαλάντες), άλλα πάλι προδίδουν από τότε μια ταραγμένη ευαισθησία. Τα τέσσερα τελευταία χρόνια της ζωής του ο ποιητής τα πέρασε σκοτισμένος πνευματικά· τότε γράφει και τους πιο συγκινητικούς στίχους του, μια μαρτυρία δραματική: *μετεβλήθη έντός μου / και ο ρυθμός του κόσμου*.

Ένας άλλος ποιητής που βρίσκεται επίσης στο μεταίχμιο είναι ο Άριστομένης Προβελέγγιος από τη Σίφνο (1851-1936). Στα νεανικά του ποιήματα κινείται ακόμα μέσα στα πλαίσια της Αθηναϊκής σχολής, κοντά στο ρομαντισμό ή στο νεοκλασικισμό του Ραγκαβή. Η αλλαγή του 1880 τον αγγίζει αλλά δεν τον αλλάζει βασικά· στον Α' Φιλαδέλφειο του 1889, όπου βραβεύεται ο Παλαμάς, αυτός παίρνει τον έπαινο, και το 1890, κριτής τώρα, δίνει το βραβείο στον Παλαμά. Το 1896 συγκεντρώνει ό,τι έγραψε στα *Ποιήματα παλαιά και νέα*· ο τίτλος είναι σαν συμβολικός. Ανάμεσα στο παλιό και στο καινούριο έζησε ο Προβελέγγιος όλη τη μακρόχρονη ζωή του, γράφοντας ποιήματα γεμάτα νοσταλγικό ρεμβασμό για το κυκλαδίτικο νησί του και για τη θάλασσα του Αιγαίου· δεν τους λείπει μια κομψή χάρη και μια διάθεση μουσική. Ο τύπος του poeta minor.

Διαφορετική είναι η περίπτωση του Ίωάννη Παπαδιαμαν-

τόπουλου (1856-1910), πέντε χρόνια νεώτερου από τον Προβελέγγιο και ένα μόνο προεβύτερου από τον Καμπά. Παιδί σημαντικής οικογένειας πήρε αξιόλογη μόρφωση και πολύ νωρίς εμφανίστηκε στους φιλολογικούς κύκλους. Το 1878 με ένα φυλλάδιο έλαβε κι αυτός μέρος στη συζήτηση Ροϊδη - Βλάχου, και τον ίδιο χρόνο εξέδωσε τις *Τρυγόνες και Έχιδνες*, μια ποιητική συλλογή χαρακτηριστική ακριβώς για το μεταίχμιο και για την ταλάντευση ανάμεσα στο καινούριο και στο παλιό· ο Παλαμάς έγραψε πώς η συλλογή του «αποχαιρετούσε κάτι που έσβηνε». ² Είναι το μοναδικό του φανέρωμα στην ελληνική ποίηση· ύστερα από λίγο εγκαταστάθηκε οριστικά στο Παρίσι και πήρε κεντρική θέση στα γαλλικά γράμματα με το όνομα Jean Moréas.

Η μεταβολή του 1880 ήταν ένα φαινόμενο πνευματικό γενικότερο. Η ελληνική κοινωνία, ύστερ' από τη ρομαντική της περίοδο, προσγειωνόταν τώρα και έτασσε στον εαυτό της απαιτήσεις ρεαλιστικότερες· ή προοδευτική της μερίδα και μια καινούρια φωτισμένη άστική τάξη επιζητούσε μια καλύτερη οργάνωση κρατική και ξεκαθάριζε την πίστη της προς τον κοινοβουλευτισμό και τις δημοκρατικές αρχές. Τις τάσεις αυτές τις έναρκώνει στον πολιτικό τομέα ή εξαιρετική προσωπικότητα του Χαριλάου Τρικούπη, που ως πρωθυπουργός, ακριβώς τη δεκαετία αυτή, αναδιοργανώνει σε ρεαλιστική γραμμή το κράτος και την πολιτική. Έντονη θά είναι και η προώθηση στο γλωσσικό ζήτημα, όπου ο Ψυχάρης, συνομήλικος σχεδόν με τον Δροσίνη και τον Παλαμά, θά χαράξει έντελώς νέους δρόμους και λύσεις επαναστατικές. Παράλληλα και η φιλολογική επιστήμη, αφήνοντας την έξωτερική μόνο απασχόληση με τους αρχαίους, θ' αναζητήσει τις ρίζες της εθνότητας στο μεσαιωνικό παρελθόν και στη λαϊκή παράδοση. Ο Κ. Ν. Σάθας και ο Σπ. Λάμπρος θά μελετήσουν μεσαιωνικά χειρόγραφα και κείμενα, ο Γ. Ν. Χατζιδάκις θά θεμελιώσει τη νεοελληνική γλωσσολογική επιστήμη και θά ελευθερώσει το πεδίο από παλιές προκαταλήψεις, και ο Ν. Γ. Πολίτης θά ιδρύσει τις λαογραφικές σπουδές για τη συστηματική μελέτη της λαϊκής παράδοσης και δημιουργίας.

Σε ένα διαγωνισμό το 1869, φοιτητής ακόμα, βραβεύεται ο Ν. Γ. Πολίτης (1852-1921) με το έργο του *Νεοελληνική μυθολογία*. Το θέμα είχε δοθεί: τα σημερινά ήθη και έθιμα του

2. Κ. Παλαμάς, *Τα τραγούδια της πατρίδος μου*, 2η έκδ., Αθήνα 1933, Εισαγωγή, σ. 1β' (= *Απαντα*, τόμ. 1, σ. 16). Βλ. και *εδώ* σ. 190, σημ. 4.

λαού και ή παραβολή τους πρὸς τῶν ἀρχαίων. Ἡ νεοελληνική ἐπιστήμη, πού τόσο τὴν εἶχε ταράξει ἡ γνωστὴ θεωρία τοῦ Fall-meister για τὴ σλαβική καταγωγή τῶν νεώτερων Ἑλλήνων, ἀντίκρουε τὴ θεωρία μὲ τὸν πιὸ ὑπεύθυνο τρόπο, ἐρευνώντας τις ἴδιες τις ρίζες τῆς ἐθνότητος. Ὁ Πολίτης σὲ ὅλη του τὴ ζωὴ ἔκανε ἔργο του νὰ συλλέξει συστηματικὰ τις συνήθειες καὶ προπάντων τὰ μνημεῖα τοῦ λόγου τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ, καὶ ἔδωσε (γύρω στὰ 1900) τὴ μνημειώδη ἔκδοση τῶν *Παροιμιῶν* καὶ τῶν *Παραδόσεων*³ (πού δὲν πρόφτασε δυστυχῶς νὰ τις συμπληρώσει)· τὸ 1915 θὰ προσθέσει τις *Ἐκλογές ἀπὸ τὰ τραγούδια τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ*, ἐνῶ παράλληλα ἐκδίδει τὸ περιοδικὸ *Λαογραφία*, καὶ στὸ τέλος τῆς ζωῆς του ἰδρύει τὸ Λαογραφικὸ Ἀρχεῖο (πού θὰ ὑπαχθεῖ ἀργότερα στὴν Ἀκαδημία Ἀθηνῶν). Ἐκεῖνο πού μᾶς ἐνδιαφέρει ἐδῶ ἄμεσα εἶναι πῶς οἱ ἐργασίες αὐτῆς τοῦ Πολίτη ἀποκάλυπταν στοὺς λογοτέχνες τῆς γενιᾶς του τὸν ἔξοχο κόσμο τῶν λαϊκῶν παραδόσεων, στὸν ὁποῖο ἔβρισκαν ὄχι μόνο πηγὴν γιὰ τις ἐμπνεύσεις τους, ἀλλὰ καὶ τὴ βαθύτερη συνείδηση τοῦ ἑαυτοῦ των. Ὁ Δροσίνης θὰ τὸ ἀναγνωρίσει αὐτὸ ρητὰ στὴν αὐτοβιογραφία του· καὶ τὸ ἴδιο θὰ πεῖ ἀργότερα καὶ ὁ Παλαμᾶς.

Ἀπὸ τοὺς δυὸ ποιητῆς τοῦ 1880 πού ἀναφέραμε παραπάνω, ὁ Ν. Καμπᾶς (1857-1932) δὲν ἔδωσε τίποτ' ἄλλο ἀπὸ τὴ νεανική του αὐτὴ συλλογὴ· τὸν ἴδιο χρόνο ἔφυγε γιὰ τὴν Αἴγυπτο ὅπου καὶ σταδιοδρόμησε ὡς νομικός. Ἀντίθετα, ὁ Γεώργιος Δροσίνης (1859-1951) θ' ἀφιερῶσει ὅλη τὴ μακριὰ ζωὴ του στὴν ποίηση. Ἡ δευτέρα συλλογὴ του, *Σταλακτῖται* (1881), δὲ διαφέρει οὐσιαστικὰ ἀπὸ τὴν πρώτη· ἀλλὰ τὰ *Εἰδύλλια* (1884) ἀποτελοῦν κιόλας ἓνα σημαντικό σταθμὸ. «Οἱ *Στίχοι* τοῦ Καμπᾶ πρωτοχαιρετοῦσαν κάποιον ξημέρωμα, τὰ *Εἰδύλλια* σὰ νὰ τὸ ἐβεβαίωσαν», ἔγραψε ἐμφαντικὰ ὁ Παλαμᾶς.⁴ Ἡ νέα γενιὰ ἦταν πρὸ ὠριμη, εἶχε ξεπεράσει τὸ στάδιο τῶν ἀναζητήσεων καὶ ταχτοποιοῦσε τὰ κατακτημένα· ἦταν συνάμα καὶ ἡ συλλογὴ πού ἔκανε γιὰ πρώτη φορὰ φανερὴ τὴν εὐεργετικὴ ἐπίδραση τοῦ λαογραφικοῦ κινήματος.

3. *Μελέται περὶ τοῦ βίου καὶ τῆς γλώσσης τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ. Παροιμιαί*, 4 τόμοι, Ἀθήνα 1899-1902, *Παραδόσεις*, 2 τόμοι, Ἀθήνα 1904. Φωτομηχανικὴ ἀνατύπωση, Ἀθήνα 1965.

4. Παλαμᾶς, ὁ.π. (τὴ συνέχεια τῆς γνώμης τοῦ Παλαμᾶ παραθέσαμε παραπάνω, σ. 189, σημ. 2).

Οἱ ποιητικὲς συλλογές τοῦ Δροσίνης διαδέχονται πολὺ πυκνὰ ἢ μία τὴν ἄλλη. Οἱ περισσότερο χαρακτηριστικὲς εἶναι οἱ δύο τῆς ὠριμῆς ἡλικίας του: *Φωτερὰ σκοτάδια* (1915) καὶ *Κλειστὰ βλέφαρα* (1918)· ὁ ποιητῆς εἶναι πιά στὰ 55-60 χρόνια του καὶ σὲ μιὰ ἐποχὴ ὅπου ὁ Παλαμᾶς ἔχει κιόλας συντελέσει τὴν ποιητικὴ του πορεία. Ἀλλὰ ὁ Δροσίνης δὲν ἐπιρεάζεται ἀπὸ τὴν πορεία τοῦ συνοδοιπόρου· οὐσιαστικὰ δὲν ἐπιτελεῖ καμιά «πορεία» καὶ μένει στὸν ἴδιο περιορισμένο ποιητικὸ χῶρο. Τὴν ποίησή του τὴ διακρίνει πάντα ἡ ἀνθρώπινη ἀξιοπρέπεια, στέκεται ὁμως πρὸ πολὺ στὴν ἐπιφάνεια καὶ στὴ λεπτομέρεια. Τοῦ λείπει ἡ συνθετικὴ πνοή· τὰ ποιήματά του εἶναι περισσότερο σκίτσα ποιητικά· μιὰ μεμονωμένη ἰδέα πού σαρκώνεται σὲ ποίημα, μὲ μιὰ ἔμφυτη, συμπαθητικὴ εὐκολία καὶ μὲ ἀβρότητα πάντοτε καὶ εὐγένεια. Στις συλλογές τῆς γεροντικῆς ἡλικίας θὰ ἔρθει νὰ προστεθεῖ καὶ μιὰ ἄλλη συμπαθητικὴ νότα, ἡ συγκινημένη εὐφορία τῶν θαλερῶν του γερατειῶν· χαρακτηριστικοὶ θὰ εἶναι καὶ οἱ τίτλοι: *Ἀλκυονίδες*, *Θὰ βραδυνάζη*, *Σπίθες στὴ στάχτη*. Δίπλα στὴν ἠχηρὴ φωνὴ τοῦ Παλαμᾶ, ἡ ἐλάσσων κλίμακα τοῦ Δροσίνης κρατεῖ τὴν κομφή της ἰδιοτυπία. Καὶ τὸ 1925 ὅταν ὁ Παλαμᾶς θὰ τοῦ πεῖ: *Στὸ Δροσίνη — πῶς ἄλλιως / νὰ σὲ πῶ; ὁ συνοδοιπόρος...*, ἐκεῖνος θ' ἀπαντήσῃ, μὲ διακριτικότητα καὶ μὲ κάποια ἴσως ἐλαφρὴ αὐταρέσκεια:

*Συνοδοιπόροι ναί, μαζί κινήσαμε
στῆς Τέχνης τὸ γλυκοξημέρωμα — ὅμως,
μὲ τοῦ καιροῦ τὸ πέρασμα, χαράχτηκε
τοῦ καθενὸς μας χωριστὸς ὁ δρόμος:*

*Ἐσὺ στῆς δάφνης τ' ἀκροκλώναρα ἄπλωσες
κι ἐγὼ σὲ κάθε χόρτο καὶ βοτάνι·
στεφάνι ἔχεις φορέσει ἀπὸ δαφνόφυλλα —
λίγο θυμᾶρι τοῦ βοῦνοῦ μοῦ φτάνει.⁵*

5. Ὁ Παλαμᾶς, στέλνοντάς του τὴ συλλογὴ του *Οἱ Πεντασύλλαβοι*, δημ. στοὺς *Δειλοὺς καὶ σκληροὺς στίχους* (1928) (=Ἀπαντα, τόμ. 9, σ. 215). Δροσίνης, *Φευγάτα χελιδόνια* (1936).

ΚΩΣΤΗΣ ΠΑΛΑΜΑΣ

Ο Κωστής Παλαμᾶς (1859-1943) ήταν ἀναμφισβήτητα ἀπὸ τοὺς «νέους» ποιητὲς τοῦ 1880 ἐκεῖνος ποὺ τοῦ ἔμελλε νὰ γίνεи ὁ πιὸ ἀντιπροσωπευτικὸς τῆς γενιᾶς, του καὶ ἀσφαλῶς ἕνας ἀπὸ τοὺς κορυφαίους τῆς νέας ἑλληνικῆς ποίησης. "Ὅσο κι ἂν ἄργησε νὰ ἐκδηλωθεῖ (ἡ πρώτη του ποιητικὴ συλλογὴ ἐκδίδεται μόλις τὸ 1886) ξεπερνᾷ γρήγορα τὴ μέση στάθμη τῆς ἐποχῆς καὶ μένει γιὰ πενήντα ὡς ἐξήντα χρόνια ἡ κεντρικὴ φυσιογνωμία τῆς πνευματικῆς ζωῆς. Καὶ εἶναι τὰ πενήντα-ἐξήντα αὐτὰ χρόνια, ἀπὸ τὴν ἐκθρόνιση τοῦ Ὁθωνα (1862) ὡς τῆ Μικρασιατικῆς καταστροφῆς (1922), χρόνια ἀποφασιστικὰ στὴν ἱστορία τῆς νεώτερης Ἑλλάδας: κυβέρνησις Χαριλάου Τρικούπη, πόλεμος τοῦ 1897, Βαλκανικοὶ πόλεμοι, ὁ Διχασμὸς, ὁ Α' Παγκόσμιος Πόλεμος καὶ ἡ Μικρασιατικὴ ἐκστρατεία (βλ. κεφ. 14, σ. 251-52).

Παράλληλη στάθηκε καὶ ἡ ἀνοδος καὶ ἡ ὠρίμανση στὸν πνευματικὸ τομέα. Ἡ φιλολογικὴ ζωὴ πλάταινε τὰ ἐνδιαφέροντά της καὶ ἀποκτοῦσε διαστάσεις ποὺ ξεπερνοῦσαν τὸν ἕως τότε περιορισμένο στενὸ ἑλληνικὸ χῶρο. Στὴν ἀνοδο αὐτὴ στέκει ὁ Παλαμᾶς πρωταγωνιστῆς ὄχι μόνο μετὰ τὴν ποίησίν του, ἀλλὰ καὶ μετὰ τὴν ὅλη του κριτικὴ στάση καὶ μετὰ τὴ διαρκὴ του παρουσία. Ἄν στὴν περίοδο τῆς δημιουργικῆς ἀνόδου δεσπόζει στὸ πολιτικὸ πεδίο ἡ πολιτικὴ μεγαλοφυΐα τοῦ Ἐλευθερίου Βενιζέλου, στὸ πνευματικὸ πεδίο ἡ ἀντίστοιχη ἡγετικὴ μορφή εἶναι ἀναμφισβήτητα ὁ Κωστής Παλαμᾶς.

Ἄλλὰ στέκεται καὶ ἡ ποιητικὴ, ἡ καθαρὰ λυρική του προσφορά, στὸ ἴδιο ὑψηλὸ βᾶθος; Ἡ κριτικὴ πολλὰς φορὰς τοῦ τὸ ἀμφισβήτησε, σὲ κάποιον ὀρισμένο ποσοστὸ τοῦ τὸ ἀμφισβητεῖ ἀκόμα καὶ σήμερα. Μίλησαν γιὰ τὴ μεγαληγορία του, γιὰ τὴν ἔλλειψη βᾶθους, γιὰ τὴν ἀπουσία τοῦ ἄδολου λυρισμοῦ, γιὰ τὴν «ἀντιποιητικότητά» του. "Ὅσο περνᾷ ὁ καιρὸς, τόσο καὶ περισσότερο ἐδραιώνεται ἡ πεποίθησις πὼς καὶ ἡ καθαρὰ λυρική του προσφορά εἶναι μεγάλη, καὶ πὼς ἡ ἑλληνικὴ ποίηση παίρνει μετὰ τὸν Παλαμᾶ ἕνα διαμέτρημα ποὺ δὲν τὸ εἶχε ἀπὸ τὸν καιρὸ τοῦ Σολωμοῦ. Φυσικά, σὲ ἕνα ἔργο ποσοτικὰ τόσο ἐκτεταμένο, συχνὲς εἶναι οἱ κάμψεις καὶ οἱ ἄτυχες στιγμῆς. Δὲν εἶναι ὅμως αὐτὲς ποὺ βαραίνουν.

Ἡ κριτικὴ παρατήρησε ὅτι στὴν ποιητικὴ σκέψιν τοῦ Παλαμᾶ κυριαρχεῖ ἕνας δυαδισμὸς, μιὰ ταλάντευσις ἀνάμεσα σὲ δυὸ ἀντί-

θετοὺς πόλους, ποὺ εἴτε τοὺς δέχεται εἴτε τοὺς ἀρνιέται καὶ τοὺς δυὸ: καὶ τοῦτο καὶ ἐκεῖνο — ἢ οὔτε τοῦτο οὔτε ἐκεῖνο ἢ ἐντονὴ δράση καὶ ἢ ἀπόμερη ζωὴ, ἢ ἄρνησις καὶ ἢ θέσις, ἢ πίστις καὶ ἢ ἀπιστία. Ἐκεῖνο ποὺ συνέχει ὅμως ὅλες αὐτὲς τὶς ἀντιθέσεις, σὰν τὰ ἀκραῖα ὄρια μιᾶς τροχιᾶς γύρω ἀπὸ ἕναν, τὸν ἴδιο, κεντρικὸ πυρῆνα, εἶναι ὅ,τι θὰ μπορούσαμε νὰ ὀνομάσουμε «νόημα τῆς τέχνης»: ἕνα ἰδιαίτερο ποιητικὸ ἀντίκρισμα, μιὰ βούλησις ποιητικῆ. Τὸ ποιητικὸ τοῦ ἔργο ταλαντεύεται ἐπίσης ἀνάμεσα σὲ δύο ἀκραῖα ὄρια, σ' ἕναν ἐλάσσονα καὶ σ' ἕναν μείζονα τόνο: εἶναι τὰ ποιήματα τὰ πιὸ λυρικά, ὅπου ψάλλει τὸ σπῆτι, τὴν ἀπόμερη, «ἀσάλευτη» ζωὴ (αὐτὸ ποὺ ὁ ἴδιος ὀνόμασε «λυρισμὸ τοῦ ἐγῶ»), καὶ τὰ ἄλλα («ὁ λυρισμὸς τοῦ ἐμεῖς»), ὅπου ἐκτείνεται σὲ μεγαλύτερες ἐπικὲς συνθέσεις, σὲ «μεγάλια ὀράματα». Στὸν καιρὸ τοῦ εἶχε ὑπερεκτιμηθεῖ ὁ ποιητὴς τοῦ μείζονος τόνου: στὴ δοκιμασία τοῦ χρόνου φαίνεται ὅτι περισσότερο ἀντέζαν τὰ ποιήματα τοῦ ἄλλου τόνου.

Ο Κωστής Παλαμᾶς γεννήθηκε τὸ 1859 στὴν Πάτρα, ὅπου ὁ πατέρας του ὑπηρετοῦσε δικαστικὸς. Ἐφτὰ χρονῶν ἔχασε τὴ μητέρα του καὶ τὸν πατέρα του καὶ ἀνατράφηκε στὸ σπῆτι ἐνὸς θείου του στὸ Μεσολόγγι, ἀπὸ ὅπου καταγόταν ἡ οἰκογένειά του: τὸ 1875, δεκαεξὶ χρονῶν, ἔρχεται γιὰ σπουδὲς στὴν Ἀθήνα, ὅπου ἀρχίζει νὰ δημοσιεύει ποιήματα σὲ ἡμερολόγια τῆς ἐποχῆς καὶ στὸν *Ραμπλαῖ*, καὶ τὸ 1886, ἀργὰ σχετικὰ, ἐκδίδει τὴν πρώτη του ποιητικὴ συλλογὴ, *Τὰ Τραγούδια τῆς πατρίδος μου*. Τὸ 1889 τὸ μακρὺ τοῦ ποίημα *Ὁ Ὕμνος τῆς Ἀθηνᾶς* βραβεύεται στὸν Α' Φιλαδέλφειο διαγωνισμὸ (εἰσηγητῆς ὁ Ν. Γ. Πολίτης), καὶ ἡ βράβευσις αὐτὴ ἦταν σὰν μιὰ ἐπίσημη καθιέρωσις τῆς νέας ποιητικῆς σχολῆς. Ὁ Παλαμᾶς βραβεύεται καὶ στὸν Β' Φιλαδέλφειο, τὸ 1890: ἡ συλλογὴ, *Τὰ Μάτια τῆς ψυχῆς μου*, δείχνει, καὶ μετὰ τὸ στίχο τοῦ Σολωμοῦ ποὺ χρησιμοποιεῖ γιὰ τίτλο, πόσο ἀπὸ τότε ἐπιζητοῦσε ἕνα συνειρημὸ ἀνάμεσα στὴν Ἀθηναϊκὴ σχολὴ, ὅπου εἶχε τὶς ρίζες του, καὶ στὴ σολωμικὴ παράδοσι, ποὺ τώρα σιγὰ σιγὰ τὴν ἀνακάλυπτε. Ὅλες ὅμως αὐτὲς οἱ πρώιμες συλλογῆς, βραβευμέναι ἢ ὄχι, δὲν ἐκφράζουν ἀκόμα τὴν προσωπικότητά του: ὁ ποιητὴς ἀγωνίζεται νὰ λυτρωθεῖ ἀπὸ τὶς συμβάσεις καὶ τοὺς κοινὸς τόπους τῆς ἐποχῆς καὶ νὰ πάρει τὸ δικὸ του πέταγμα.

Αὐτὸ μπορούμε νὰ ποῦμε πὼς ἐπιτελεῖται γιὰ πρώτη φορὰ

με τις «Πατρίδες», μιὰ σειρά από δώδεκα ἔξοχα παρνασιακά σονέτα, πρωτοδημοσιευμένα τὸ 1895 καὶ περασμένα ὕστερα στὴν Ἐσάλευτη ζωή. Ἀκολουθοῦν, ὁ ἕνας μετὰ τὸν ἄλλον, σημαντικοὶ σταθμοί: Ἰαμβοὶ καὶ Ἀνάπαιστοι (1897), Ὁ Τάφος (1898). Οἱ πρῶτοι εἶναι μιὰ μικρὴ συλλογὴ ἀπὸ σαράντα ποιήματα στιχουργικὰ ὁμοιόμορφα: τρία τετράστιχα ὅπου ἐναλλάσσονται στίχοι ἰαμβικοί καὶ ἀναπαιστικοί — ἓνα σπᾶσιμο τοῦ παραδομένου δεκαπεντασύλλαβου καὶ μαζί μιὰ ἀνάμνηση ἀπὸ τὴν στροφὴ τοῦ Κάλβου, πού ὁ Παλαμᾶς αἰσθανόταν ἰδιαίτερα τὴν ἐποχὴ ἐκείνη τὴ γοητεία τῆς μουσικῆς του. Στὴ συλλογὴ διακρίνουμε καὶ κάτι ἄλλο, τὴν πρώτη ἐμφάνιση τοῦ συμβολισμοῦ στὴν ἐλληνικὴ ποίηση: ὅ,τι γύρευαν οἱ γάλλοι συμβολιστές, αὐτὸ τὸ κάτι τὸ ἄπιαστο καὶ τὸ ἀόριστο, κι ἀκόμα μιὰ προέκταση τῶν λέξεων πέρα ἀπὸ τὸ νοηματικὸ τους περιεχόμενο, ὑπάρχει στοὺς Ἰαμβοὺς καὶ Ἀνάπαιστους. Ὁ Jean Moréas, ποιητῆς τῶν *Stances*, περαστικὸς τότε ἀπὸ τὴν Ἀθήνα, προσέχει τὰ ὀλιγόστιχα ποιήματα καὶ τὰ τιμᾷ ἰδιαίτερα.

Ὁ Τάφος τοῦ 1898 εἶναι κι αὐτὴ συλλογὴ μικρὴ, περιορισμένη σ' ἓνα ἀποκλειστικὸ θέμα, τὸ θρῆνο γιὰ τὸ θάνατο τοῦ μικροῦ του γιοῦ. Ἀλλὰ ἡ ἐπόμενη συλλογὴ, Ἡ Ἐσάλευτη ζωή (1904), εἶναι μιὰ ἀπὸ τίς πιὸ σημαντικὲς, καὶ συνάμα καὶ ἀπὸ τίς πιὸ πλούσιες, καθὼς συγκέντρωνε ποιήματα τῆς τελευταίας δεκαετίας, ἀρχίζοντας ἀπὸ τίς «Πατρίδες» πού ἀναφέραμε. Σὲ ἐνόητες ὅπως «Ὁ Γυρισμὸς» ἢ «Στίχοι σὲ γνωστὸ ἦχο» ὁ ποιητῆς ἀντλεῖ ἀπὸ τίς ἀναμνήσεις τῆς παιδικῆς του ἡλικίας κάποιους ἐλάσσονες ἦχους «πού ξυπνοῦν ἐντὸς του σὰν καημοί». Ἡ «Φοινικιά», ἓνα μεγάλο ποίημα σὲ δεκατρισύλλαβες ὀχτάβες ἔξοχα στιχουργημένες, εἶναι ἓνα ἀπὸ τὰ λυρικότερα καὶ τὰ πιὸ ἄρτια τοῦ Παλαμᾶ καί, ἴσως ἀκριβῶς γι' αὐτό, ἀπὸ τὰ περισσότερο δυσκολονόητα. Εἶναι γραμμμένο τὸ 1900, καὶ ὁ χρόνος αὐτός, ἡ καμπὴ ἀπὸ τὸν ἓναν αἰῶνα στὸν ἄλλον, εἶναι, μπορούμε νὰ ποῦμε, κι ἓνα ὀρόσημο στὴν ποίησή του: στὰ ἐπόμενα χρόνια θὰ ὑπερῆσχυσει ἡ τάση του γιὰ τίς μεγαλύτερες συνθέσεις, γιὰ τὰ «μεγάλια ὀράματα»,⁶ ἀφήνοντας τὸ καθαρὸ λυρικό βᾶθος, ὅπου εἶχε φτάσει μετὰ τὴν «Φοινικιά». Πρῶτο ἀπὸ

6. «Ἀπὸ τὰ μεγάλα ὀράματα» εἶναι ὁ τίτλος τῆς τελευταίας ἐνόητης τῆς Ἐσάλευτης ζωῆς, πού περιέχει τὰ ἐκτενέστερα ποιήματα «Ὁ Ἀσκραῖος» καὶ «Οἱ ἄλυσίδες».

τὰ «μεγάλια ὀράματα», στὴν ἴδια πάντα συλλογὴ, ὁ «Ἀσκραῖος» (δηλ. ὁ Ἡσίοδος) εἶναι ἓνα μακρὸ ἐμπνευσμένο ποίημα, ὅπου γίνεται ἡ προσπάθεια γιὰ ἓνα συνθετικὸ ἀντίκρισμα τοῦ κόσμου, μετὰ πολλὰ ἐπιδράσεις ἀπὸ ἀπόκρυφες θεωρίες καὶ τὸν ὀρφισμό.

Τὴν σειρά αὐτὴ τὴν συνεχίζει τὸ μεγάλο συνθετικὸ ποίημα, τὸ πιὸ ἀντιπροσωπευτικὸ τῆς ποίησής του, Ὁ Δωδεκάλογος τοῦ Γύφτου (1907): εἶναι χωρισμένο σὲ δώδεκα «λόγους» (ἄσματα) καὶ σὲ ποικίλους ρυθμούς, μετὰ κυρίαρχο ἓναν ἐντελῶς ἰδιότυπο ἐλεύθερο τροχαϊκὸ στίχο. Τὸ κεντρικὸ πρόσωπο, ὁ Γύφτος, περνᾷ ὅλα τὰ σκαλοπάτια τῆς ἄρνησης, μιᾶς ἄρνησης ὀλοκληρωτικῆς, νιχιλιστικῆς, πρὸς ὅλους καὶ πρὸς ὅλα, ὥσπου νὰ τὸν συμφιλίωσει στὸ τέλος μετὰ τὴν ζωὴ ἓνα βιολί. Τὸ σύμβολο μπορεῖ νὰ εἶναι ἀρκετὰ διαφανές, ἀλλὰ ὁ ποιητῆς ξεφεύγει ἀπὸ τὸν κίνδυνο αὐτόν, πρῶτα πρῶτα γιὰ τὸ ποίημα, στὴν πλατιά ροή του, πότε ἀγγίζει περιοχὲς καθαρὰ ἐπικὲς καὶ πότε βαθαίνει σὲ εὐτυχημένες στιγμὲς γνήσιας λυρικῆς ἐμπνευσης. Ὑστερα, ὁ ποιητῆς εἶχε τὴν εὐστοχὴ ἰδέα νὰ τοποθετήσει τὴν δράση μέσα σ' ἓνα πλαίσιο ἱστορικὸ, στὶς παραμονὲς τῆς Ἀλώσης, κι αὐτὸ δίνει ζωὴ καὶ μιὰ θαυμαστὴ πολυχρωμία στὴν ἐκθεσὴ του: μετὰ ἐπιτυχία π.χ. μπλέκονται στὴν δράση οἱ λόγιοι πού φεύγουν ἀπὸ τὴν Κωνσταντινούπολη γιὰ τὴ Δύση, ἢ τὸ κάψιμο τῶν ἔργων τοῦ νεοπλατωνιστῆ Γεωργίου Γεμιστοῦ-Πλήθωνα. Καὶ (τὸ σπουδαιότερο) μετὰ τὸν τρόπο αὐτό, οἱ ἰδέες καὶ ἡ προβληματικὴ τοῦ ποιήματος ἐνώνονταν μετὰ τίς σύγχρονες ἀνησυχίες, μετὰ τοὺς ἀγῶνες καὶ τίς ἐπιδιώξεις τῆς ἐποχῆς. Ἡ χρονιὰ τῆς ἐκδόσεως (1907) εἶναι σημαδιακὴ: δέκα χρόνια μετὰ τὴν ἦττα τοῦ 1897 καὶ πέντε πρὶν ἀπὸ τοὺς Βαλκανικοὺς πολέμους: βρίσκεται στὴ μέση τῆς δεκαπενταετίας τῆς δημιουργικῆς ἀνόδου πού ἐκθέσαμε παραπάνω, τῆς ἐποχῆς, ὅπως τὴν εἶπαν, τοῦ «Sturm und Drang», καὶ εἶναι ἡ πιὸ ἔγκυρη κατακύρωση τῆς μετὰ τὸν ποιητικὸ λόγο. Τὰ λόγια τοῦ Προφήτη στὸν 8ο λόγο, τὰ ἐνωσαν τότε οἱ σύγχρονοι σὰν πραγματικὰ προφητικὰ καὶ γιὰ τὸ ἔθνος:

γιὰ τ' ἀνέβασμα ξανὰ πού σὲ καλεῖ
θὰ αἰστανθεῖς νὰ σοῦ φυτρώωνν, ὦ χαρά!
τὰ φτερά,
τὰ φτερά τὰ πρωτινά σου τὰ μεγάλα!

Τὴν ἐποχὴ αὐτὴ οἱ λόγιοι ἀνακαλύπτουν τὸ Βυζάντιο, κι αὐτὸ ἀποτελοῦσε παράλληλα καὶ μιὰ στενότερη οἰκείωση μὲ τὶς ρίζες τῆς ἐθνικῆς ζωῆς· μελετοῦσαν τὴ βυζαντινὴ ἱστορία, τὴ φιλολογία, τὴν τέχνη, κι αὐτὸ ὄχι μόνο στὴν Ἑλλάδα, ἀλλὰ καὶ στὸ ἐξωτερικὸ (ἄς θυμηθοῦμε τὰ ὀνόματα τοῦ Krumbacher καὶ τοῦ Schlumberger). Ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὴ *Βυζαντινὴ ἐποποιία*, τὴν ἱστορικὴ σύνθεση τοῦ τελευταίου, γράφει ὁ Παλαμᾶς μιὰν ἄλλη μακρόπνοη, ἐπικὴ σύνθεση, τὴ *Φλογέρα τοῦ Βασιλιᾶ* (1910), σὲ δώδεκα «λόγους» κι αὐτὴ, καὶ σὲ δεκαπεντασύλλαβους στίχους. Εἶναι μιὰ ποιητικὴ καταξίωση τοῦ Βυζαντίου στὴ μεγάλῃ του ἀκμὴ κατὰ τὴ Μακεδονικὴ δυναστεία, καὶ μιὰ ἐξιστόρηση τοῦ ταξιδιοῦ τοῦ Βασιλείου Β' στὴν κυρίως Ἑλλάδα ὡς τὴν Ἀθήνα (σύμβολο τῆς ἐνότητας τοῦ ἀρχαίου μὲ τὸν βυζαντινὸ κόσμο καὶ τῆς συνέχειας στὴ νεοελληνικὴ παράδοση). Ὁ Παλαμᾶς θεωροῦσε τὸ ἔργο αὐτὸ τὸ σπουδαιότερό του, ἀλλὰ εἶναι ἀμφίβολο ἂν οἱ ποιητὲς κρίνουν σωστὰ τὰ ἴδια τους τὰ ἔργα· μὲ τὴν πλατιὰ του ροὴ τὸ ἔργο γίνεται πολλὲς φορές κουραστικὸ, ὁ δεκαπεντασύλλαβός του εἰσάγει πολλὲς καινοτομίες χάνοντας στὸ τέλος τὴν πατροπαράδοτη ἀρμονία του, ἡ ὕψὸς τοῦ ποιήματος εἶναι περισσότερο βιβλιακὴ καὶ λιγότερο ἐπικὴ. Ἀλλὰ ἡ ποιητικὴ τέχνη τοῦ Παλαμᾶ βρίσκεται ἐδῶ στὴν πλήρη της ὀριμότητα, καὶ στὴ σύνθεση τῆς γλώσσας καὶ τοῦ στίχου πλέκει μὲ πολλὴ μαστοριὰ ἀναμνήσεις ἀπὸ λόγια ἀλλὰ καὶ ἀπὸ δημῶδη κείμενα βυζαντινὰ (ἀπὸ τὸν *Διγενὴ π.χ.* ἢ τὰ *Ἐρωτοπαίγνια*).

Ὑστερ' ἀπὸ τὶς δυὸ μεγάλες αὐτὲς ποιητικὲς συνθέσεις, ὁ Παλαμᾶς συγκέντρωσε τὸ 1912 σὲ δυὸ τόμους ὅ,τι θὰ μπορούσαμε νὰ ὀνομάσουμε λυρικὰ παραλειπόμενα: *Οἱ Καημοὶ τῆς λιμνοθάλασσας* καὶ *Ἡ Πολιτεία καὶ ἡ μοναξιά*. Ἡ λιμνοθάλασσα εἶναι τοῦ Μεσολογγιοῦ, καὶ τὰ ποιήματα λυρικὲς ἀναπολήσεις ἀπὸ τὴ ζωὴ του ἐκεῖ. Ἐδῶ βρίσκονται δυὸ ἀπὸ τὰ πιὸ μουσικὰ του ποιήματα.

*Τὰ πρῶτα μου χρόνια τ' ἀξέχαστα τὰ ἔζησα
κοντὰ στ' ἀκρογιαλί,
στὴ θάλασσα ἐκεῖ τὴ ρηχὴ καὶ τὴν ἡμερη,
στὴ θάλασσα ἐκεῖ τὴν πλατιὰ, τὴ μεγάλη.*
(«Μιὰ πίκρα»)

*Γιαννιώτικα, σμυρνιώτικα, πολίτικα,
μακρόσυρτα τραγούδια ἀνατολίτικα,
λυπητερά,
πῶς ἡ ψυχὴ μου σέρονται μαζί σας!
Εἶναι χυμμένη ἀπὸ τὴ μουσικὴ σας
καὶ πάει μὲ τὰ δικά σας τὰ φτερά.*

(«Ἀνατολή»)

Ἡ Πολιτεία καὶ ἡ μοναξιά —ὁ τίτλος εἶναι χαρακτηριστικὸς γι' αὐτὸ πού ὀνομάσαμε δυαδισμό τοῦ Παλαμᾶ— συγκεντρώνει ποιήματα εἴτε σχετικὰ μὲ ἐθνικὰ γεγονότα (ὅλο τὸ τελευταῖο βιβλίο ἀναφέρεται στὸν πόλεμο τοῦ 1912 πού μόλις εἶχε ἀρχίσει) εἴτε πού ἀνταποκρίνονται στὰ «μυστικὰ μιλήματα» τῆς ψυχῆς (ἓνα μικρὸ ἀριστούργημα τὸ «Ρόδου μοσκοβόλημα»). Περισσότερο ἀφιερωμένοι στὸν μείζονα τόνο εἶναι οἱ *Βωμοί*, ἡ συλλογὴ τοῦ 1915, μὲ πολλὰ μεγάλα συνθετότερα τραγούδια. Ὁ ἴδιος ἔγραψε' πῶς «συμπληρώνουν τὴν Ἀσάλευτὴ ζωὴ σὲ τόνο παθητικότερο, πιὸ συγκρατητό, στὴ σκέψη δραματικότεροι, στὸ στίχο δουλεμένοι στὴν ἐντέλεια». Μιὰ συλλογὴ τῆς ὀριμότητας.

Σὰν συνέχεια τῆς *Πολιτείας καὶ μοναξιάς*, *Τὰ Παράκαιρα* (1919) δηλώνουν καὶ μὲ τὸν τίτλο τους πόσο ὁ ποιητὴς ἔβρισκε τὸν ἐλάχιστο τόνο τους ἀταίριαστο μέσα σ' ἓναν κόσμο πού μόλις εἶχε βγεῖ ἀπὸ τὴ δοκιμασία τοῦ Α' Παγκοσμίου Πολέμου. Οἱ συλλογὲς πού θ' ἀκολουθήσουν δείχνουν ὅμως κιόλας μιὰ κάμψη —ὁ ποιητὴς ἔχει περάσει τὰ ἐξήντα. Συχνὰ ἀναδημοσιεύει ἀπλῶς παλαιότερα ποιήματά του, κάνει δηλ. ἓνα δεῦτερο κρισάρισμα, ἄλλες φορές πάλι ἐπιδίδεται, μὲ τὸ πάθος γιὰ τὴ μορφὴ πού τὸν διακρίνει, στὴν ἐπίμονη καλλιέργεια μιᾶς δριμύνης στιχουργικῆς μορφῆς: *Τὰ Δεκατετράστιχα* (σόνετα μὲ πολὺ ἐλευθεριότερη καὶ χαλαρὴ τεχνικὴ), *Οἱ Πεντασύλλαβοι καὶ τὰ Παθητικὰ κρυφομλήματα* (1925). *Οἱ Δειλοὶ καὶ σκληροὶ στίχοι* (πού τοὺς τύπωσαν φίλοι του στὴν Ἀμερικὴ, στὸ Σικάγο τὸ 1928) εἶναι, ὅπως ρητὰ τὸ γράφει στὸν πρόλογο, «περισυλλεγμένοι ἀπὸ τὰ βάθη θηκῶν καὶ φακέλων πού ἀνήκουν σὲ κάθε λογῆς περιόδους τῆς ζωῆς μου» —δὲν προσφέρουν τίποτα τὸ ἀξιόλογο γιὰ τὴν ὀλοκλήρωση τῆς φυσιογνωμίας του· τὸ ἴδιο μπο-

7. Σὲ σχέδιο γιὰ ἓναν πρόλογο στοὺς *Βωμούς*, δημοσιευμένο στὴν *Ποιητικὴ* του (1933) (= *Ἀπαντα*, τόμ. 10, σ. 542).

ροῦμε νὰ ποῦμε καὶ γιὰ τὰ *Περάσματα καὶ χαιρετισμούς* (1931), τὴν προτελευταία συλλογή του. Ἀντίθετα ὅμως *Ὁ Κύκλος τῶν τετραστίχων* (1929) καὶ περισσότερο *Οἱ Νύχτες τοῦ Φήμιου* (1935), ἡ τελευταία του συλλογή, ἔχουν κάτι τὸ ἐντελῶς ἰδιαιτέρο. Ὁ ποιητὴς τῶν μεγάλων ἐπικῶν συνθεμάτων, πού τόσο συχνὰ κατηγορήθηκε γιὰ μεγαλοστομία, δοκιμάζει τώρα τὴ φωνὴ του στὴν περιορισμένη κλίμακα τοῦ τετραστίχου. Ἡ φωνὴ βέβαια δὲν ἔχει πιά τὴν πρωτύτερη δύναμη, εἶναι μιὰ φωνὴ χαμηλὴ, γερασμένη· ἡ μελαγχολία της ὅμως καὶ ἡ νοσταλγικὴ ἀναπόληση τὴν κάνουν ἰδιαίτερα συμπαθητικὴ, καὶ ὁ θελημένος αὐτὸς περιορισμὸς στὸ ἀπέριττο μετρικὸ σχῆμα πυκνώνει πολ- λές φορές τὴν ἔκφραση, καὶ μετὰ τὴν ἑλλειπτικὴ της διατύπωση τῆς δίνει μιὰ ἔνταση δραματικὴ:

*Κυριακὴ. Παιδάκι. Τοῦ δασκάλου πάφη.
Γλῶκα τοῦ σπιτιοῦ. Ζωούλα στ' ἀκρογιάλι.
Τώρα τὴν προσμένω τὴ μεγάλη
Κυριακὴ· γιὰ πάντα, λέω, θὰ μ' ἀναπάφει.*

Οἱ *Νύχτες τοῦ Φήμιου* ἔχουν τὴ χρονολογία 1931-32· γιὰ τὰ ὑπόλοιπα δέκα χρόνια τῆς ζωῆς του ὁ Παλαμᾶς σωπαίνει ποιητικὰ —καὶ ὀρισμένα φωτεινὰ διαλείμματα δὲν ἀρκοῦν νὰ σπάσουν τὸ σκοτάδι τῆς σιωπῆς, πού καὶ τὸν ἴδιον ὀδυνῆρὰ τὸν ἐπίεζε. Πέθανε τὸ Φεβρουάριο τοῦ 1943, μέσα στὴν περίοδο τῆς ἐχθρικῆς κατοχῆς. Στὴν κηδεαία του μαζεύτηκε αὐθόρμητα κόσμος ἀπὸ κάθε τάξη καὶ ἀπὸ κάθε ἡλικία· ἡ μακρόχρονη καὶ συνεπῆς θητεία του στὴν ποίηση εἶχε καταστήσει τὸ ὄνομά του σύμβολο. Καὶ ὁ κόσμος τιμώντας τὸν πεθαμένο ποιητὴ εἶχε συνάισθηση πὼς ἐπρόβαινε σὲ μιὰ βουβὴ ἀλλὰ ἀποφασιστικὴ πράξη ἐθνικῆς ἀντίστασης.

Ὁ Παλαμᾶς εἶναι, μποροῦμε νὰ ποῦμε, πρὶν ἀπ' ὅλα ποιητῆς· ἡ προσωπικότητά του διαγράφεται καὶ ὀλοκληρώνεται στίς δεκαοχτὼ ποιητικὲς συλλογές του. Τὸ πεζογραφικὸ του ἔργο δὲν εἶναι σημαντικό· ἀπὸ τὰ λιγιστά του διηγήματα, πού τὰ δημοσίευσε ἀνάμεσα στὰ 1884-1900, τὸ πιὸ σημαντικό εἶναι ὁ *Θάνατος παλικαριοῦ*, ὅπου μετὰ ἐπιτυχία ἔχει διαγραφεῖ μιὰ παλικαρία ἀντίληψη τῆς ζωῆς καὶ τῆς δυστυχίας, χαρακτηριστικὰ νεοελληνικὴ. Ἰδιαίτερη σημασία ἔχει τὸ μοναδικὸ θεατρικὸ του ἔργο *Τρισεύγενη* (1903), ἓνα ποιητικὸ δράμα μέσα σὲ μιὰ ἐποχὴ

ὅπου κυριαρχοῦσε στὸ θέατρο ὁ νατουραλισμὸς. Ἡ ἡρώιδα εἶναι δοσμένη μετὰ ἐνάργεια: ὁ ἐξαιρετικὸς, ἀσυμβίβαστος ἄνθρωπος, πού δὲν τὸν καταλαβαίνουν οἱ ἄλλοι, οὔτε κἀν αὐτοὶ πού τοὺς ἀγαπᾶ καὶ τὴν ἀγαποῦν.

Τέλος ὁ Παλαμᾶς ἔχει γράψει ἓνα πλῆθος ἄρθρα σὲ ἐφημερίδες καὶ περιοδικά· σ' ἓνα χρονικὸ διάστημα μάλιστα, πιεζόμενος ἀπὸ οἰκονομικὲς ἀνάγκες, ἀρθρογραφοῦσε σχεδὸν καθημερινὰ (στὴν καθαρεύουσα καὶ μετὰ τὴν ὑπογραφή W) στὴν ἐφημερίδα *Ἐμπρός*. Ἡ λαμπρὴ *Βιβλιογραφία Κωστῆ Παλαμᾶ* τοῦ Γ. Κ. Κατσιμπαλῆ ἀριθμεῖ 2.500 «μελέτες, ἄρθρα, σημειώματα». Ὅρισμένα ἀπ' αὐτὰ ἔχουν ἰδιαίτερη σημασία καὶ σωστὰ ἔχουν συμπεριληφθεῖ στὴ σειρά τῶν *Ἀπάντων* πού ἐξέδωσε τὸ «Ἴδρυμα Παλαμᾶ»⁸. Ἰδιαίτερη μνεία πρέπει νὰ γίνει γιὰ τὰ μαχητικὰ του ἄρθρα (στάθηκε πάντα ἀγωνιστὴς γιὰ τὴ δημοτικὴ γλῶσσα καὶ δὲ λύγισε σὲ δύσκολες στιγμές), καὶ ἀκόμη γιὰ τὰ ἄρθρα καὶ τίς μελέτες πού ἀναφέρονται σὲ θέματα τῆς νεοελληνικῆς φιλολογίας. Ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτῆ εἶναι ὁ πρῶτος φιλόλογος νεοελληνιστῆς· μίλησε γιὰ ὅλες σχεδὸν τίς σημαντικὲς μορφές τῆς νεοελληνικῆς φιλολογίας καὶ μίλησε ἐγκυρα, μετὰ τὴν ὀξυδέρκεια τοῦ κριτικοῦ, τὴν ἀκριβολογία τοῦ φιλόλογου ἐπιστήμονα καὶ τὴν εὐαισθησία τοῦ ποιητῆ. Εἶναι ὁ πρῶτος πού «ἀνακάλυψε» τὸν Κάλβο, ἔγραψε εὐστοχεῖς μελέτες γιὰ τὸ Βηλαρᾶ καὶ τὸν Τυπάλδο, τὸ Μαρκορᾶ, τὸν Κρουστάλλη, καὶ ἀκόμα (σὲ ἐποχὴ γλωσσικῆς μισαλλοδοξίας) ἐπισήμανε τίς ἀρετὲς καθαρὸγλωσσῶν ποιητῶν ὅπως ὁ Παπαρρηγόπουλος καὶ ὁ Βαλαβάνης. Μετὰ τίς μελέτες αὐτὲς προβάλλει ἡ μορφή τοῦ Παλαμᾶ ὡς ὑπεύθυνου πνευματικοῦ ἀνθρώπου, ὅπως τὸν σημειώσαμε πιὸ πρὶν.

8. Ἐχουν συμπεριληφθεῖ κυρίως στοὺς τόμους 8 καὶ 12-16.

Η ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ ΜΕΤΑ ΤΟ 1880 ΤΟ ΗΘΟΓΡΑΦΙΚΟ ΔΙΗΓΗΜΑ ΤΟ ΓΛΩΣΣΙΚΟ ΖΗΤΗΜΑ ΚΑΙ Ο ΨΥΧΑΡΗΣ

ΤΟ ΗΘΟΓΡΑΦΙΚΟ ΔΙΗΓΗΜΑ

Ἡ μεταβολή τοῦ 1880 στάθηκε ἕνα κίνημα πνευματικὸ γενικότερο. Ἡ ἀπομάκρυνση ἀπὸ τὸ ρομαντισμὸ καὶ ἡ προσήλωση στὸ οἰκεῖο καὶ στὸ συγκεκριμένο εὐνόησαν ιδιαίτερα τὴν πεζογραφία, ἡ ὁποία, ἐγκαταλείποντας τὸ ἱστορικὸ μυθιστόρημα τῆς παλιᾶς Ἀθηναϊκῆς σχολῆς, στράφηκε πρὸς τὸ σύντομο διήγημα, ιδιαίτερα στὸ διήγημα, ὅπως τὸ ὀνομάζουμε, τὸ ἠθογραφικὸ, ἐκεῖνο δηλ. ποῦ περιγράφει τὴν ἑλληνικὴ ὑπαιθρο, τὸ ἑλληνικὸ χωριὸ καὶ τοὺς ἀπλοικοὺς του κατοίκους. Μποροῦμε νὰ ποῦμε πὼς καθαρὴ λογοτεχνικὴ πεζογραφία τώρα γιὰ πρώτη φορὰ δημιουργεῖται στὴ νεοελληνικὴ λογοτεχνία· στὰ περιορισμένα πλαίσια τοῦ διηγήματος ἢ συγκέντρωση στὸν ἕνα κεντρικὸ χαρακτήρα ἢ στὸ ἕνα περιστατικὸ ἐπιτρέπουν καὶ τὴ λογοτεχνικότερη ἐπεξεργασία. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά, τὸ λαογραφικὸ κίνημα ἀνοίγει τὸ δρόμο πρὸς τὴν ἐκμετάλλευση τῆς ζωῆς τοῦ χωριοῦ καὶ τοῦ πλοῦτου τῶν λαϊκῶν παραδόσεων.

Στὸ μεταίχμιο ἀνάμεσα στὸ ἱστορικὸ μυθιστόρημα καὶ στὸ ἠθογραφικὸ διήγημα βρίσκεται ὁ Λουκῆς Λάρας τοῦ Δημητρίου Βικέλα (1835-1909). Τὸ συγγραφέα του τὸν εἶδαμε ἀνάμεσα στοὺς λίγο παλαιότερους στὴν ἡλικία οἱ ὁποῖοι ταλαντεύονταν ἀνάμεσα στὸ παλιὸ καὶ στὸ καινούριο. Ἀφοῦ ἀπόκτησε κάποια οἰκονομικὴ ἄνεση ὡς ἔμπορος στὸ Λονδίνο (1852-1872), ἔζησε στὸ Παρίσι, ὅπου σχετίστηκε μὲ τοὺς ἐκεῖ ἑλληνοιστῆς καὶ ἐπηρέασε τὴν ἐπιστημονικὴ ἔρευνα τῆς πρωιμότερης λογοτεχνίας. Ἀπὸ τὸ 1896, ὅπου ἔρχεται ὀριστικὰ στὴν Ἀθήνα, ἀναπτύσσει ἔντονη πνευματικὴ καὶ κοινωνικὴ δράση, κυρίως στὸ «Σύλλογο πρὸς διάδοσιν ὠφελίμων βιβλίων», ποῦ τὸν ἴδρυσε ὁ ἴδιος. Σὲ νεανικὴ ἡλικία εἶχε μεταφράσει πολλὰ ἀπὸ τὶς τραγωδίαις τοῦ Σαίξπηρ, χωρὶς ποιητικὴ πνοὴ καὶ σὲ γλώσσα πλαδαρὴ καὶ ἀκαλαίσθητη, ὥστόσο ἀπὸ τὶς μεταφράσεις αὐτὲς γνώρισε τὸ ἑλληνικὸ κοινὸ ἀπὸ τὴ σκηνὴ τὸν ἄγγλο δραματοῦργό.

Στὸν Λουκῆ Λάρα (ποῦ πρωτοδημοσιεύτηκε τὸ 1879) τὰ περιστατικὰ ἐκτυλίσσονται μέσα στὰ πλαίσια τῆς Ἐπανάστασης τοῦ 1821, ὁ ἥρωας ὅμως δὲν παίρνει ἐνεργὸ μέρος στὰ γεγονότα. Ἡ διήγηση ἀρχίζει στὴ Σμύρνη στὰ 1821, καὶ ἐξακολουθεῖ στὴ Χίο, ὅπου βρίσκει τὸν ἥρωα ἢ μεγάλη καταστροφὴ καὶ ἡ σφαγὴ τοῦ 1822· καταφεύγοντας στὴν Τήνο ἀσκεῖ μὲ ἐπιτυχία τὸ ἐμπόριο, ἐνῶ ἡ ἀπήχηση ἀπὸ τὰ περιστατικὰ τοῦ Ἀγώνα μᾶς ἔρχεται ἀπὸ μακριά. Ἡ ἀντιρομαντικὴ, ρεαλιστικὴ αὐτὴ τοποθέτηση δίνει ιδιαίτερο ἐνδιαφέρον στὸ βιβλίον· ἄλλωστε στὸν ἴδιο βασικὸ τόνο εἶναι ταιριασμένοι καὶ οἱ χαρακτήρες (ὁ ἔμπορος αὐτός, γεμάτος ἀγαθότητα καὶ καλοσύνη), οἱ ἐκφραστικοὶ τρόποι, ἀκόμα καὶ ἡ γλώσσα: καθαρεύουσα βέβαια, ἀλλὰ μιὰ καθαρεύουσα μετριοπαθῆς, χωρὶς τοὺς ἀρχαϊσμοὺς τοῦ Ραγκαβῆ ἢ τοῦ Παύλου Καλλιγᾶ.

Ὁ Λουκῆς Λάρας σημείωσε μεγάλη ἐπιτυχία, μεταφράστηκε σὲ πολλὰς γλώσσες καὶ ἐπηρέασε ἀποφασιστικὰ τοὺς μεταγενέστερους. Ἀλλὰ καὶ ὁ Βικέλας, ἐπηρεασμένος μὲ τὴ σειρά του ἀπὸ αὐτοὺς, ἔγραψε στὴ δεκαετία 1880-90 μιὰ σειρά γνήσια ἠθογραφικὰ διηγήματα, ὅπου διακρίνουμε (ἀρετὴ εἴτε μειονέκτημα) τὴν ἴδια «μεσότητα». Στὸ πιὸ πετυχημένο ἴσως, τὸν «Παπα-Νάρκισσο» παρουσιάζεται μὲ συμπάθεια καὶ ἐνάργεια ὁ χαρακτήρας ἐνὸς νεαροῦ νιόπαντροῦ παπᾶ, ποῦ μὲ τὴν ἀγαθότητα καὶ τὴν ἐσωτερικὴ εὐγένεια (ποῦ εἶναι χαρακτηριστικὸ τῶν περισσότερων ἡρώων τοῦ Βικέλα) κατορθώνει νὰ ὑπερνικήσει τὸν ἀποτροπιασμὸ ποῦ τοῦ προκαλοῦσε ἡ θέα τοῦ ἀνθρώπου ποῦ ψυχορραγεῖ καὶ νὰ βγεῖ ἄλλος ἄνθρωπος ἀπὸ τὴ δοκιμασία.

Ὁ πραγματικὸς εἰσηγητὴς τοῦ ἠθογραφικοῦ διηγήματος στὴ νεοελληνικὴ λογοτεχνία εἶναι ὁ Γεώργιος Βιζυηνός (1849-1896), ποῦ τὸν εἶδαμε κι αὐτὸν ὡς ποιητὴ νὰ ταλαντεύεται ἀνάμεσα στὸ παλιὸ καὶ στὸ καινούριο (βλ. σ. 188). Γεννήθηκε στὴ Βιζύη, μιὰ κωμόπολη τῆς Ἀνατολικῆς Θράκης. Ὑστερα ἀπὸ στερημένα παιδικὰ χρόνια στὴν Πόλη καὶ στὴν Κύπρο, μὲ ὑποτροφία ἐνὸς πλούσιου ὁμογενῆ, σπουδάζει ἄνετα στὴν Ἀθήνα καὶ ἔπειτα στὴ Γερμανία (ἀπὸ τὸ 1874 ὡς τὸ 1882) φιλοσοφία καὶ ψυχολογία, καὶ παίρνει τὸ 1881 στὴ Λιψία τὸ διδακτορικὸ δίπλωμα. Τὸ πέρασμά του ἀπὸ τὸ Παρίσι καὶ ἡ γνωριμία του μὲ τὸν Βικέλα τὸν ὠθοῦν πρὸς τὸ διήγημα, καὶ σὲ δύο μόνο χρό-

νια, τὸ 1883 καὶ τὸ 1884, ἔχει κιόλας δημοσιεύσει τὰ περισσότερα ἀπὸ τὰ διηγήματά του. Ὑφηγητὴς στὸ Πανεπιστήμιο τὸ 1884 μὲ μιὰ μελέτη γιὰ τὴ *Φιλοσοφία τοῦ καλοῦ παρὰ Πλωτίνω*, ἔγραψε καὶ ἄλλες ψυχολογικὲς μελέτες καὶ διδακτικὰ ἐγχειρίδια ὡς τὸ 1892 ὅπου μιὰ διανοητικὴ ταραχὴ τοῦ κλείνει τὴ σταδιοδρομία.

«Τὸ ἀμάρτημα τῆς μητρός μου» εἶναι τὸ πρῶτο διήγημα τοῦ Βιζυηνοῦ —καὶ τὸ πρῶτο καθατὸ νεοελληνικὸ διήγημα. Ἡ κεντρικὴ μορφή τῆς μητέρας (τῆς μητέρας τοῦ ἴδιου τοῦ Βιζυηνοῦ), ποῦ ἄθελά της ἐπλάκωσε στὸν ὕπνο της τὴ μικρὴ της κόρη καὶ ποῦ τὸ «ἀμάρτημα» αὐτὸ τὴ βασανίζει γιὰ ὅλη της τὴ ζωὴ, εἶναι δοσμένη σὲ ὅλη της τὴν τραγικότητα καὶ τὴν ἀνθρώπινη τρυφερότητα. Καὶ τὰ ἄλλα διηγήματα ἀναφέρονται στὶς ἀναμνήσεις τοῦ συγγραφέα καὶ ἀποδίδουν τὸ περιβάλλον τοῦ θρακιώτικου χωριοῦ, ὅπου ἓναν ἰδιαίτερο χρωματισμὸ δίνει ἡ συνύπαρξη τοῦ ἑλληνικοῦ μὲ τὸ τουρκικὸ στοιχεῖο, ἀκόμα καὶ ἡ θερμὴ ἀνθρώπινη σχέση ποῦ συνδέει πολλὰς φορές πρόσωπα ἀπὸ τίς δύο φυλές. Λιγοστὰ σὲ ἀριθμὸ, εἶναι ἀρκετὰ ἐκτεταμένα καὶ ξεπερνοῦν πολλὰς φορές τὰ ὅρια τοῦ ἀπλοῦ διηγήματος. Ἐξοχὴ εἶναι στὰ περισσότερα ἢ ψυχολογικὴ διαγραφή τῶν προσώπων, ἰσχυρότατη ἢ συνθετικὴ ἰκανότητα καὶ ἡ ἀφηγηματικὴ χάρις. Ἡ γλώσσα μένει πάντα ἡ καθιερωμένη ἀκόμη γιὰ τὴν πεζογραφία καθαρεύουσα, ἀλλὰ ὁ δημοτικὸς διάλογος, διανθισμένος μάλιστα μὲ πολλὰ στοιχεῖα τοῦ βορειοελλαδίτικου ιδιώματος, δίνει μιὰ ἰδιαίτερη ζωντάνια.

Στὸ «Μόνον τῆς ζωῆς του ταξίδιον» μᾶς παρουσιάζεται ἡ συμπαθέστατη μορφή τοῦ παπποῦ, δοσμένη μέσα ἀπὸ τὰ γεμάτα θαυμασμὸ μάτια τοῦ ἐγγονοῦ-ἀφηγητῆ —τοῦ παπποῦ ποῦ ἤξερε νὰ λέει τόσες ἱστορίες γιὰ τόπους ἀπόμακρους καὶ παράξενους, καὶ ποῦ ὡστόσο, ὅπως ἀποκαλύπτεται, δὲν εἶχε ταξιδέψει πέρα ἀπὸ τὴν κοντινὴ «τούμπα» τοῦ χωριοῦ. Ἀλλὰ τὸ ἀριστοῦργημα τοῦ Βιζυηνοῦ εἶναι δίχως ἀμφιβολία ἡ ἐκτενὴς ἱστορία τοῦ «Μοσκῶβ Σελήμ», ἐνὸς γενναίου Τούρκου, ποῦ οἱ δικοὶ του (ἡ οἰκογένεια καὶ οἱ συμπατριῶτες του) τὸν ἔχουν ποτίσει μόνον μὲ πικρίες καὶ ἀπογοητεύσεις, καὶ ποῦ ἀνακαλύπτει τὴν ἀνθρωπιὰ καὶ τὴν καλοσύνη στοὺς ἐχθροὺς του ἴσια ἴσια, τοὺς Ρώσους, ὅταν τὸν ἐπιασαν αἰχμάλωτο. Ὁ συγγραφέας μᾶς τὸν παρουσιάζει νὰ ζεῖ στὸ περιθώριο τῆς κοινωνίας, ποῦ τὸν θεωρεῖ μισότρελο καὶ τοῦ ἔχει δώσει, γιὰ τὴ ρωσοφιλία του, τὸ

κοροϊδευτικὸ παρατσούκλι Μοσκῶβ Σελήμ. Ἡ συγκινητικὴ του ἱστορία μᾶς δίνεται ἀπὸ τὸ ἴδιο του τὸ στόμα σὲ μιὰν ἀπλή καὶ ζωηρὰ χρωματισμένη δημοτικὴ.

Ἡ ἐμφάνιση τῶν διηγημάτων τοῦ Βιζυηνοῦ τὸ 1883 ἦταν σὰν νὰ ἔδωσε τὸ σύνθημα, καὶ στὰ ἐπόμενα πέντε χρόνια δημοσιεύονται τὰ πρῶτα διηγήματα τῶν περισσότερων γνωστῶν διηγηματογράφων. Τὸ αἶτημα ἦταν ἄλλωστε διάχυτο στὴν ἀτμόσφαιρα. Τὸν ἴδιο χρόνο, 1883, τὸ ἐγκυρο περιοδικὸ *Ἐστία* (ποῦ εὐνοοῦσε τὰ νεωτεριστικὰ κινήματα) προκηρύσσει διαγωνισμὸ γιὰ τὴ συγγραφή διηγήματος, μὲ τὸν χαρακτηριστικὸ ὄρο («τὸ θέμα νὰ ἔχη ὑπόθεσιν ἑλληνικὴν» τὴν ἑλλανόδοκο Ἐπιτροπεῖα ἀποτελοῦσαν ὁ Ε. Ροῖδης, ὁ Σπ. Λάμπρος καὶ ὁ Ν. Γ. Πολίτης. Τὸ βραβεῖο τὸ πῆρε ὁ Γ. Δροσίνης, τὸν ἔπαινο ὁ Μ. Μητσάκης (παιδὶ τότε δεκαπέντε χρονῶν). Ὁ διαγωνισμὸς ἐπαναλήφθηκε τὸν ἐπόμενο χρόνο, μὲ ἀποτελέσματα ὡστόσο ὄχι τόσο ἱκανοποιητικά· πάντως τὸν ἔπαινο τὸν πῆρε τότε ὁ Γρ. Ξενόπουλος —κι αὐτὸ ἦταν ἡ πρώτη του ἐμφάνιση στὰ γράμματά μας.

Ὁ Δροσίνης ἔγραψε τὴν ἴδια ἐποχὴ καὶ ἄλλα διηγήματα καὶ πεζά, ἐντυπώσεις ἢ ἀναμνήσεις· δοκιμάστηκε καὶ στὸ ἐκτενέστερο ἀφήγημα, καὶ ἡ *Ἀμαρυλλίς* του (1885) γνώρισε ἀρκετὴ ἐπιτυχία. Μιὰ περιέργη, ὄχι βέβαια ἐπιτυχημένη ἐπιβίωση, τῆς πεζογραφίας του στὰ ὑστερότερα χρόνια ἀποτελεῖ ἡ *Ἔρση*, 1922. Ὁ καλύτερος Δροσίνης μένει ὅμως πάντα ὁ λυρικός. Διηγήματα ἔγραψε τὰ ἴδια αὐτὰ χρόνια, καθὼς εἶδαμε, καὶ ὁ Παλαμᾶς, ἀκόμα κι ἓνας ἄνθρωπος σὰν τὸν Πολυλά, ποῦ ἀνῆκε σὲ ἄλλη γενιὰ καὶ σὲ ἄλλη σχολή (βλ. παραπάνω σ. 163). Ἀπὸ τοὺς παλαιότερους σημειώνουμε ἀκόμα τὸν Ἐμμανουὴλ Λυκούδη (1849-1925), τὸν Δ. Γρ. Καμπούρογλου (1852-1942), ποῦ ἀσχολήθηκε κυρίως μὲ τὴν ἱστορία τῶν Ἀθηνῶν καὶ τὰ διηγήματά του εἶναι περισσότερο ἱστορικά, καὶ τὸν Ἰωάννη Δαμβέργη (1862-1938), ποῦ ἔδωσε χαρακτηριστικὲς εἰκόνες τῆς κρητικῆς ζωῆς (συγκεντρωμένες στοὺς *Κρητὲς μου*, 1898). Θὰ ἦταν ἄσκοπο νὰ παραθέσουμε ἀπλῶς τὰ ὀνόματα καὶ ἄλλων διηγηματογράφων ἀπὸ τοὺς πολλοὺς τῆς ἴδιας ἐποχῆς.

Ἀπὸ αὐτοὺς ἄλλωστε δύο ξεχώρισαν ὡς οἱ κατ' ἐξοχὴν ἐργάτες τοῦ ἠθιογραφικοῦ διηγήματος, ὁ Ἀλέξανδρος Παπαδιαμάντης καὶ ὁ Ἀνδρέας Καρκαβίτσας. Ὁ πρῶτος, παλαιότερος (1851-1911), εἶχε παρουσιαστῆ ἀπὸ νωρὴς (1879) μὲ μυθιστο-

ρήματα ιστορικά και περιπετειώδη, περνᾶ ὅμως κι αὐτὸς ὑστερότερα στὸ ἠθογραφικὸ διήγημα, πού τὸ καλλιεργεῖ πιά σχεδὸν ἀποκλειστικά γιὰ μιὰ ὀλόκληρη εἰκοσιπενταετία. Τὰ διηγήματά του ξεπερνοῦν τὰ 200, δὲν ἔχουν ὅμως ὅλα τὴν ἴδια ἀξία· πολλὰ δὲν εἶναι παρὰ ἓνα βιαστικὸ σκίτσο, ἓνα στιγμιότυπο, ἄλλα θὰ μπορούσαν νὰ χαρακτηριστοῦν περισσότερο χρονογραφήματα παρὰ διηγήματα. Τὰ ἐπιτυχημένα ὅμως εἶναι πολλὰ καὶ σημαντικά. Ζωγραφίζουν σχεδὸν ὅλα περιστατικά καὶ ἀνθρώπινους τύπους τοῦ πατρικοῦ του νησιοῦ, τῆς Σκιάθου, πού παίρνουν ζῶη καὶ κίνηση ἀπὸ τὴ νοσταλγία τοῦ συγγραφέα. Ἡ νοσταλγία εἶναι τὸ βασικὸ καὶ τὸ μόνιμο στοιχεῖο στὸν Παπαδιαμάντη· εἶναι ἡ δύναμη καὶ ἡ ἀδυναμία του. Τὸ ἔργο του, ἀπὸ τὴν ἐποχὴ πού ζοῦσε ἀκόμα ὡς τὶς μέρες μας, ἔγινε πολλές φορές στόχος τῆς κριτικῆς, πού ἔφτασε ἄλλοτε ὡς τὸ ὑπερβολικὸ ἐγκώμιο καὶ τὸ θαυμασμὸ καὶ ἄλλοτε ὡς τὴν ὑποτίμηση καὶ τὴν ἀρνηση. Ἡ ἀρνητικὴ κριτικὴ ἐπισήμανε τὴ χαλαρὴ σύνθεση τῶν διηγημάτων του, τὴν ἀπουσία ἑνὸς σχεδίου, τὴν ἔλλειψη βούλησης καλλιτεχνικῆς.¹ Στὸ μεγαλύτερο μέρος τους οἱ παρατηρήσεις αὐτὲς εἶναι σωστὲς· ἡ ἔλλειψη ὅμως τῆς συνθέσεως ὀφείλεται τὶς περισσότερες φορές στὸ χαρακτήρα τῆς νοσταλγίας καὶ τοῦ ρεμβασμοῦ· οἱ ιδέες, ἀδέσμευτες ἀπὸ ἓνα προκαθορισμένο σχέδιο, ἀκολουθοῦν τὴν πορεία τοῦ ρεμβασμοῦ —καὶ ἡ ἔλλειψη αὐτῆ τῆς δέσμευσης ἀποτελεῖ μιὰν ἀρετὴ καὶ μιὰ γοητεία. "Ὅπως στὰ σκίτσα πολλῶν ζωγράφων, ἡ δύναμη τοῦ Παπαδιαμάντη ὑπάρχει σ' αὐτὸ τὸ ἐλεύθερο σκιτσάρισμα. Ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά ἀναμφισβήτητο εἶναι πὼς ὁ Παπαδιαμάντης, πέρα ἀπὸ τὸ «ἠθογραφικὸ» ὑπόβαθρο, ἔχει συλλάβει μερικὰ βασικά καὶ ὄχι τόσο εὐκολοσύλληπτα χαρακτηριστικά τοῦ νεοελληνικοῦ χαρακτήρα, ἔχει δεσμεύσει μὲς στὰ διηγήματά του κάτι ἀπὸ αὐτὸ πού θὰ μπορούσαμε νὰ τὸ ὀνομάσουμε νεοελληνικὴ λαϊκὴ μυθολογία. Τὰ παιδιάτικα χρόνια του στὸ νησί, ὁ σύνδεσμος πού εἶχε ἀπὸ τὸν πατέρα του τὸν παπὰ καὶ ἀπὸ ἄλλους συγγενεῖς του μὲ τὸν κόσμον τῆς ὀρθοδοξίας (ὁ ἴδιος ἦταν ψάλτης καὶ τοῦ ἄρεσε νὰ παίρνει μέρος σὲ κατανυκτικὲς ἀγρυπνίες), ὁ ἀπόκοσμος βίος του στὴν

1. Ἀπὸ τοὺς νεώτερους κριτικούς ἐκεῖνοι πού κυρίως ἐτόνισαν τὶς ἀρνητικὲς πλευρὲς τοῦ Παπαδιαμάντη εἶναι ὁ Κ. Θ. Δημαρᾶς (βλ. κυρίως *Ἱστορία*, 6η ἐκδ., σσ. 383-384), καὶ ὁ Π. Μουλλᾶς (*Α. Παπαδιαμάντης αὐτοβιογραφούμενος*, Ἐπιμέλεια Π. Μουλλᾶ, Ἀθήνα 1974 (Ἐρμῆς, Νέα Ἑλληνικὴ Βιβλιοθήκη, 29), Εἰσαγωγή).

Ἀθήνα καὶ οἱ συντροφικὲς μὲ ταπεινοὺς ἀνθρώπους τοῦ λαοῦ, ὅλα αὐτὰ δίνουν μιὰ ἐγκυρότητα στὶς ἀποτυπώσεις του —κάτι πού ὀδηγεῖ βαθύτερα καὶ μακρύτερα ἀπὸ τὴν ἀπλὴ «ἠθογραφικὴ» περιέργεια ἢ τὸ «λαογραφικὸ» ἐπιστημονικὸ ἐνδιαφέρον. Καὶ αὐτὸ τὸ πολύτιμο ἐγγράφουν στὸ ἐνεργητικὸ του οἱ θαυμαστές του.

Στὴ γλῶσσα ὁ Παπαδιαμάντης δὲν ἔκανε τὸ ἀποφασιστικὸ βῆμα ἀπὸ τὴν καθαρῆουσα πρὸς τὴ δημοτικὴ ὅπως πολλοὶ ἄλλοι τῆς γενιάς του. Ἡ καθαρῆουσά του ὅμως εἶναι ἐντελῶς προσωπικὴ καὶ ιδιότυπη· ἀκόμα καὶ ἀνόμοια. "Ὅσα συνήθως λέγονται, πὼς ἡ γλῶσσα τοῦ Παπαδιαμάντη εἶναι ἐπηρεασμένη ἀπὸ τὴ γλῶσσα τῆς ἐκκλησίας, εἶναι ἀνεύθυνα καὶ ἀτεκμηριώτα. Θὰ ἔλεγα πὼς ὑπάρχουν στὴ γλῶσσα του τρεῖς ἀναβαθμοί: στοὺς διαλόγους του χρησιμοποιεῖ, σχεδὸν φωτογραφικὰ ἀποτυπωμένη, τὴν ὀμιλουμένη λαϊκὴ γλῶσσα, πολλές φορές καὶ μὲ τοὺς σκιαθίτικους ιδιωματισμούς· ὑπάρχει μιὰ ἄλλη γλῶσσα γιὰ τὴν ἀφήγηση, μὲ βᾶση βέβαια τὴν καθαρῆουσα, ἄλλὰ μὲ πρόσμιξη πολλῶν στοιχείων τῆς δημοτικῆς, καὶ αὐτὸ ἀποτελεῖ ἴσως τὸ πιὸ προσωπικὸ του ὕφος· καὶ τέλος μιὰ προσεγγμένη καὶ αὐστηρὴ καθαρῆουσα, ἡ παραδομένη ἀπὸ τὴν παλαιότερη γενιὰ γλῶσσα τῆς πεζογραφίας, πού ὁ Παπαδιαμάντης τὴν ἐπιφυλάσσει στὶς περιγραφὰς καθὼς καὶ στὶς λυρικές του παρεκβάσεις.²

Ἀπὸ τὴν πληθωρικὴ παραγωγή τοῦ Παπαδιαμάντη πρέπει νὰ ἀποκλείσουμε πολλὰ διηγήματα πού μόλις φτάνουν ἢ ξεπερνοῦν τὸ μέτρο. Πρὶν ἀπὸ τὸ 1900 ξεχωρίζουν «Ἡ νοσταλγός», τὸ «Ὀλόγυρα στὴ λίμνη» (μὲ ἓναν ὑποβλητικὸ, ποιητικὸ τόνο), τὸ ἐκτεταμένο καὶ πλατὺ ἀφήγημα «Βαρδιάνος στὰ σπύρκα» (σὰν ἓνας πολυπρόσωπος πίνακας, ὅπου ὅμως κυριαρχεῖ τὸ κεντρικὸ πρόσωπο τῆς μητέρας καὶ ἡ μητρικὴ στοργή), ὁ «Ἐρωτας στὰ χιόνια» μὲ τὴ λυρικὴ του μελαγχολία. Μετὰ τὸ 1900 ὁ λυρικὸς τόνος κυριαρχεῖ περισσότερο: ἐδῶ ἀνήκουν, τὸ πολυδιαβασμένο «Ὀνειρο στὸ κύμα», ὁ «Ρεμβασμὸς τοῦ Δεκαπενταγούστου» καὶ τὸ ἐκτενέστερο, σὰν λυρικὴ ἐξομολόγηση, «Ρόδινα ἀκρογιάλια». Ἀλλὰ τὸ ἔργο τῆς τελευταίας δεκαετίας, ἂν ὄχι τὸ πιὸ ἀντιπροσωπευτικὸ, πάντως τὸ πιὸ δυνατὸ τοῦ Παπαδιαμάντη εἶναι *Ἡ Φόνισσα* (1903). Κεντρικὴ μορφή

2. Βλ. ὅσα ἔγραφα σχετικὰ στὴν ἐκδοση τοῦ Βαρδιάνου στὰ σπύρκα, Εἰσαγωγή καὶ σημειώσεις Λ. Πολίτη, Ἀθήνα (Γαλαξίας) 1968, σσ. 14-15.

στο μεγάλο αυτό αφήγημα είναι η Φραγκογιαννού (ή φόνισσα)· έξήντα χρόνων πιά, καθώς αναλογίζεται τα περασμένα της, διαπιστώνει πώς η γυναίκα είναι πάντα σκλάβοι: τών γονιών της, ανύπαντρη, του άντρα της, παντρεμένη, ύστερα τών παιδιών και στο τέλος τών παιδιών τών παιδιών της. "Έτσι συλλαμβάνει την ιδέα να σκοτώνει τα μικρά κορίτσια, για να τα σώσει από τα βάσανα. Και με την έμμονη αυτή ιδέα, θα διαπραξεί μια σειρά από φόνους, και κυνηγημένη από την αστυνομία θα πνιγεί την ώρα που ζητά καταφύγιο σε μια εκκλησιά κοντά στη θάλασσα, «είς τόν λαμόν τόν ένώνοντα τόν βράχον του έρημητηρίου με την ξηράν, εις τó ήμισυ του δρόμου μεταξύ τής θείας και τής ανθρωπίνης δικαιοσύνης». 'Η Φόνισσα είναι ένα δυνατό έργο ψυχογραφικό· η γυναίκα αυτή με την άβυσσαλέα ψυχολογία, που τοποθετείται έξω από την ανθρώπινη κοινωνία, είναι ένα πρόσωπο αίνιγματικό και ολότελα ξένο από τους άφελεις (πονηρούς πολλές φορές, αλλά καλόκαρδους πάντα) νησιώτες που γεμίζουν τα άλλα του διηγήματα. 'Η ψυχολογική περιγραφή δίνεται με τελείως διαφορετική άδρότητα· και η σύνθεση είναι επίσης πυκνή και η λογοτεχνική έκτέλεση πολύ περισσότερο προσεγμένη.

'Ανόμοιος σε πολλά σημεία με τόν Παπαδιαμάντη είναι ο δεκαπέντε χρόνια νεώτερός του 'Ανδρέας Καρκαβίτσας (1866-1922), ο δεύτερος κύριος εκπρόσωπος του ήθογραφικού διηγήματος. Γεννημένος σε μια κωμόπολη τής Πελοποννήσου, τα Λεχαινά τής 'Ηλείας, άσκησε τó επάγγελμα του στρατιωτικού γιατρού και είχε την ευκαιρία να γνωρίσει από κοντά τó ελληνικό χωριό (τής Ρούμελης κυρίως) και τους έλληνες ναυτικούς, και από τις δυο αυτές πηγές άντλεί τα θέματα τών διηγημάτων του.

Πριν από τα είκοσι χρόνια του (1885) παρουσιάστηκε στα περιοδικά τής εποχής με ήθογραφικά διηγήματα, που τα συγκέντρωσε σε τόμο τó 1892 (*Διηγήματα*). Είναι γραμμένα, φυσικά, στην καθιερωμένη καθαρεύουσα τής εποχής. 'Αλλά η εμφάνιση του Ψυχάρη τó 1888 τόν επηρεάζει αποφασιστικά, και στón πρόλογο κιόλας τών *Διηγημάτων* καταδικάζει ρητά τη γλώσσα στην όποια ήταν γραμμένα. 'Από εκεί και πέρα θα γράψει μόνο στη δημοτική, μια δημοτική που την καλλιεργεί έντατικά με τó ζήλο του νεοφώτιστου. Τó υπερβολικά χρωμα-

τισμένο επίθετο, τά έξεζητημένα σύνθετα και η έντατική έκμετάλλευση τής γλώσσας τής δημοτικής ποίησης, μπορεί να μάς φαίνονται σήμερα έλαττώματα, ήταν όμως απολύτως φυσικά σε μια εποχή που είχε ως τότε πολύ λίγο καλλιεργήσει τά έντεχνα στοιχεία του πεζού λόγου. 'Η γλωσσική επιμέλεια οδηγεί στη δημιουργία ενός εξαιρετικά καλλιεργημένου ύφους, όπου — αντίθετα από τόν Παπαδιαμάντη— είναι έκδηλη η λογοτεχνική βούληση. Τó ύφος είναι ίσως τó θετικότερο στοιχείο τής πεζογραφίας του Καρκαβίτσα.

Τά μεταγενέστερα διηγήματά του, που τά συγκέντρωσε ο ίδιος σε δυο τόμους: *Λόγια τής πλώρης* (1899, τά ναυτικά) και *Παλιές αγάπες* (1900), άνήκουν βέβαια στην ίδια περιοχή του ήθογραφικού διηγήματος. "Ότι όμως τά χαρακτηρίζει δεν είναι η νοσταλγία και ο ρεμβασμός, όπως στón Παπαδιαμάντη, όσο μια άκριβης παρατήρηση και μια δύναμη ψυχογραφική· γενικά ένας τόνος ρεαλιστικός, που φτάνει πολλές φορές ως τη σκληρότητα. Παράλληλα η πεζογραφική του δύναμη ξεπερνά τά όρια του διηγήματος και τόν οδηγεί σε συνθετότερα αφήγηματα και μυθιστορήματα. Στήν πρώτη ακόμη *Λυγερή* (πρώτη δημοσίευση 1890), τοποθετημένη στο ήθογραφικό πλαίσιο του κάμπου τής 'Ηλείας, έχουμε κιόλας ένα άδρό σχεδιάσμα χαρακτήρων και ένα «αίσιο τέλος» με αρκετά ώστόσο πικρή γεύση. Τó καλύτερό του έργο είναι αναμφισβήτητα *'Ο Ζητιάνος* (1896)· τó κεντρικό πρόσωπο είναι ένας επαγγελματίας ζητιάνος από τά Κράβαρα τής όρεινης Ναυπακτίας, που πλουτίζει και θριαμβεύει έκμεταλλεύόμενος την άθλιότητα και την άμορφωσιά τών χωρικών, κυρίως ενός θεσσαλικού χωριού που μόλις είχε απελευθερωθεί από τόν τουρκικό ζυγό. Τó μυθιστόρημα είναι μια σκοτεινή ζωγραφία τής ανθρώπινης ποταπότητας από τη μια μεριά και τής άθλιότητας από την άλλη, και συνάμα ένας άδυσώπητος έλεγχος τής κοινωνίας, τής νεοελληνικής κοινωνίας του καιρού του (ας θυμηθούμε τη χρονιά που τó γράφει: 1896, παραμονή του 1897). 'Ανάλογες είναι και οι λογοτεχνικές άρετές του έργου, τó ύφος και η γλώσσα, δουλεμένα έδω στην έντέλεια, η πυκνή σύνθεση, οι παραστατικές περιγραφές (όπως π.χ. τής φωτιάς που κατέστρεψε τó κονάκι του μπέη).

'Ο Ζητιάνος άποτελεί την άκμή του Καρκαβίτσα. Τó επόμενο μυθιστόρημά του, *'Ο Αρχαιολόγος* (1904), ήταν μια άποτυχία· η καλύτερη σάτιρα του Ζητιάνου μετατρέπεται έδω σε

μιά ψυχρή και πολύ διαφανή αλληγορία, πού δὲν πείθει και δὲ συγκινεῖ. Εἶχε ἐξαντληθεῖ τὸ δημιουργικὸ τάλαντο τοῦ συγγραφέα; Μὲ τὰ διηγήματα και τὸν Ζητιάνο ἔδωσε ὅ,τι εἶχε νὰ δώσει; Ὁ Καρκαβίτσας δὲν ἔγραψε πιά τίποτ' ἄλλο ὡς τὸ τέλος τῆς ζωῆς του.

ΤΟ ΓΛΩΣΣΙΚΟ ΖΗΤΗΜΑ ΚΑΙ Ο ΨΥΧΑΡΗΣ

Ἔνα γεγονός ἀπὸ τὰ πιὸ σημαντικὰ τῆς δεκαετίας πού μᾶς ἐνδιαφέρει (1880-90), και πού ἄσκησε ἀποφασιστικὴ ἐπίδραση ὄχι μόνο στὴ λογοτεχνία ἀλλὰ και γενικότερα στὴν πνευματικὴ ζωὴ, εἶναι ἡ ἐμφάνιση τοῦ Ψυχάρη τὸ 1888 μὲ τὸ *Τὸ Ταξίδι μου*, τὴν ἐπαναστατικὴ του προκήρυξη γιὰ τὴ δημοτικὴ γλῶσσα. Μὲ τὴ μεταβολὴ τοῦ 1880 ἡ δημοτικὴ εἶχε πιά ὀλοκληρωτικὰ ἐπικρατήσει στὴν ποίηση· ἡ πεζογραφία ὅμως γραφόταν ἀκόμα στὴν καθαρεύουσα, ἡ ὁποία ἄλλωστε, ὕστερ' ἀπὸ πενήντα χρόνια πού καλλιεργήθηκε, κυριαρχοῦσε ἀπόλυτα σ' ὅλη τὴν πνευματικὴ ζωὴ. Στὰ χρόνια ὅμως τώρα τῆς ἀνανέωσης και τῆς ὀρίμανσης, φυσικὸ ἦταν τὸ πνεῦμα τῆς ἀλλαγῆς νὰ ἀπλωθεῖ και πρὸς τὸν τομέα αὐτόν, πού ἦταν πάντοτε νευραλγικός. Ἔτσι, στὴ δεκαετία 1880-90 τὸ γλωσσικὸ ζήτημα ξαναγυρίζει ὀξὺ και γυρεύει ἄμεσες λύσεις.

Τὸ 1882 εἶχε ἐκδώσει ὁ Κωνσταντῖνος Κόντος (1834-1909) τὸ βιβλίο του *Γλωσσικαὶ Παρατηρήσεις*, ὅπου εἶχε συγκεντρώσει μελέτες του και ἄρθρα δημοσιευμένα σκόρπια προηγουμένως. Φιλολόγος, μαθητῆς τοῦ Ὀλλανδοῦ Cobet, καθηγητῆς ἀπὸ τὸ 1868 στὸ Πανεπιστήμιο, ὁ Κόντος εἶναι μιὰ περίεργη ἀναβίωση στὸν 19ο αἰῶνα τῶν «ἀττικιστῶν» τῆς ὕστερης ἀρχαιότητος· ἡ γλωσσικὴ του διδασκαλία ἀποτελεῖ τὸ ἀποκορύφωμα τῆς τάσης τοῦ ἐξαρχαϊσμοῦ πού τὴν παρακολουθήσαμε στὰ χρόνια 1830-1880. Ἡ ἀπάντηση στὸ βιβλίο του ἦρθε ἀπὸ ἕναν κλασικὸ φιλόλογο ἐπίσης και πανεπιστημιακὸ καθηγητῆ, πού ἦταν ὅμως και λογοτέχνης, τὸν Δημήτριο Βερναρδάκη (βλ. σ. 182). Μὲ τὸν *Ψευδαττικισμοῦ ἔλεγχο* χτύπησε τὸν «ἀττικισμό» τοῦ Κόντου και ζητοῦσε μιὰ βαθμιαία ἐπιστροφή στὴ λαϊκὴ γλῶσσα. Στὴ συζήτηση ἔλαβε μέρος, νεώτερος, ὁ Γ. Ν. Κατζίδακας (1848-1941), ἐπιστήμονας γλωσσολόγος, ὁ θεμελιωτῆς τῆς νεοελληνικῆς γλωσσικῆς ἐπιστήμης. Ἡ θέση του στὴν ἀρχὴ εἶναι διφορούμενη· χτυπᾷ τὸν Βερναρδάκη και ὑποστηρίζει τὸν

Κόντο, ἀλλὰ και ἀναγνωρίζει τὰ δίκαια τῆς δημοτικῆς. (Στὰ ὕστερότερα χρόνια ὁ Κατζίδακας θὰ ἐκδηλωθεῖ ρητὰ ἀντίπαλος τοῦ δημοτικιστικοῦ κινήματος). Ἡ διαμάχη ὀξύνεται και ἀπὸ τὶς δυὸ πλευρῆς, ὥσπου ἐμφανίζεται ὁ Ψυχάρης, στὴν ἀρχὴ μὲ μερικὰ δημοσιεύματα, μὲ *Τὸ Ταξίδι μου* στὸ 1888. Καὶ τότε ἀλλάζει ριζικὰ ἡ κατάσταση.

Ὁ Γιάννης Ψυχάρης (1854-1929) —ὁ ἴδιος ἔγραφε πάντοτε μόνο «Ψυχάρης»— ἀπὸ καταγωγὴ χιώτικη γεννήθηκε στὴν Ὀδησσὸ και ἀνατράφηκε στὴν Πόλη. Ἀπὸ δεκαπέντε χρόνων ἐγκαταστάθηκε στὸ Παρίσι, και ἀφοῦ πῆρε ἐκεῖ και στὴ Γερμανία γερὴ φιλολογικὴ μόρφωση, διδάσκει τὰ νέα ἑλληνικὰ ἀπὸ τὸ 1885 στὴν École des Hautes Études και ἀπὸ τὸ 1904 στὴν École des Langues Orientales Vivantes, διάδοχος τοῦ Émile Legrand. Στὴν ἰδεολογικὴ του διαμόρφωση σημαντικὸ ρόλο ἔπαιξε ἡ στενὴ του γνωριμία μὲ τὸν Taine και τὸν Renan (ἡ γυναίκα του ἦταν κόρη τοῦ Renan) και ἐγκατεστημένος γιὰ ὅλη του τὴ ζωὴ στὸ Παρίσι θὰ ἔχει κεντρικὴ θέση και μέσα στὴν πνευματικὴ ζωὴ τῆς Γαλλίας. Ὁ Ψυχάρης εἶναι προσωπικότητα πολὺπλευρῆ και πληθωρικὴ. Γάλλος πολίτης και ἑλληνας πατριώτης, λογοτέχνης και ἐπιστήμονας, δὲ στάθηκε ὡστόσο σὲ κανένα σημεῖο ἐρασιτέχνης· ἀντίθετα, ὅ,τι τὸν χαρακτηρίζει σὲ ὅλα του τὰ φανερώματα εἶναι ἡ ἀπόλυτη ἀφοσίωση, ἡ ἐμμονὴ στὶς ἰδέες του, ἡ ἀποφυγὴ κάθε συμβιβασμοῦ, πού φτάνει συχνὰ ὡς τὸ πείσμα και τὸ φανατισμό. Ἔτσι και τὴ στάση του στὸ γλωσσικὸ ζήτημα τὴ χαρακτηρίζει τόλμη, ἀποφασιστικὴτητα και ἔλλειψη συμβιβασμοῦ· τὸ κήρυγμά του ἀπὸ τὴν πρώτη στιγμή στάθηκε πὼς δὲ χρειάζεται νὰ περιμένουμε, πὼς πρέπει ἡ δημοτικὴ νὰ γραφεῖ ἀμέσως, στὴν ποίηση, στὴν πεζογραφία, παντοῦ, και νὰ γραφεῖ μὲ ὅλους τοὺς κανόνες τῆς (τὴ γραμματικὴ τῆς, τὸ τυπικὸ τῆς), χωρὶς καμιά ὑποχώρηση πρὸς τὰ καθιερωμένα. Ἀδιάφορο ἂν ἡ πράξη τόσων χρόνων πού πέρασαν ἀπὸ τότε ἀνάγκασε τὴ γραφομένη (δημοτικὴ) γλῶσσα νὰ κάνει ὀρισμένους ἀπὸ τοὺς «συμβιβασμούς» πού ἀπέρριπτε ὁ Ψυχάρης, πρέπει, πρὸς τιμὴν του, νὰ τοῦ ἀναγνωριστεῖ πὼς μὲ τὴν τολμηρὴ και ἀδιάλλακτη στάση του προχώρησε ἀποφασιστικὰ τὸ γλωσσικὸ ζήτημα, θέμα βασικὸ και κείριο στὴ διαμόρφωση τῆς νεοελληνικῆς πνευματικῆς ζωῆς γενικά. Ὁ Ψυχάρης ἔγινε ὁ ἀναμφισβήτητος ἀρχηγὸς τοῦ «δημοτικισμοῦ» και ἡ ἐπίδρασή του, ἄμεση και ἔμμεση, στοὺς σύγχρονους και στοὺς

μεταγενέστερους στάθηκε άπροσμέτρητη. Μαζί με τόν Παλαμᾶ εἶναι τὰ χρόνια αὐτὰ ἡ πιὸ σημαντικὴ μορφή τῶν γραμμάτων μας.

Πληθωρικὴ φυσιογνωμία καθὼς ἦταν, ὁ Ψυχάρης ἔγραψε καὶ ἓνα πλῆθος ἔργα λογοτεχνικά· τὰ λογοτεχνικά του προσόντα δὲν εἶναι ἀσήμαντα, ὡστόσο ἡ ἀξία του καὶ ἡ σημασία του δὲ βρίσκονται στὴ λογοτεχνικὴ του παραγωγή. Ἡ λογοτεχνικὴ τάση ὑπάρχει κιόλας στὸ *Ταξίδι*, κι αὐτὸ τὸ κάνει εὐχάριστο στὸ διάβασμα. Ἀπὸ τὰ καθαρὰ λογοτεχνικά του ἔργα τὸ πιὸ πετυχημένο εἶναι *Τ' Ὀνειρο τοῦ Γιαννίρη* (1897), ἓνα εἶδος ὠραιοποιημένης αὐτοβιογραφίας, πού περιέχει ὡστόσο (στὸ δεύτερο ἰδίως μέρος) σελίδες γεμάτες λυρισμό. Ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὰ λογοτεχνικά ρεύματα τῆς Γαλλίας, ἐπιχείρησε κυρίως νὰ καλλιεργήσει τὸ ψυχολογικὸ μυθιστόρημα (*Ζωὴ κι ἀγάπη στὴ μοναξιά* 1904, *Τὰ δύο ἀδέρφια* 1911, *Ἀγνή* 1913 κ.ά.), ἀλλὰ χωρὶς ἐπιτυχία. Ζώντας μακριὰ ἀπὸ τὴν Ἑλλάδα, δὲν μπόρεσε νὰ προσαρμοστῆι στὴ σύγχρονη νεοελληνικὴ πραγματικότητα, πού τὴν ὥρα ἐκεῖνη περνοῦσε ἀκόμα (καὶ μετ' ἐπιτυχία) τὸ στάδιο τοῦ ἠθογραφικοῦ διηγήματος. Ἀντίθετα, ἐκεῖ πού ὁ Ψυχάρης πετυχαίνει καὶ δημιουργεῖ ἓνα ἐντελῶς δικό του προσωπικὸ ὕψος, εἶναι μερικὰ μικρὰ του λυρικά πεζογραφήματα (εἶδος πεζοτραγουδοῦ) σὲ ρυθμικὸ πεζὸ λόγο, ὅπου ἡ τρυφερότητα τῶν αἰσθημάτων ἐκφράζεται ἄρτια μετ' ἡ μελωδικότητα καὶ τὴν ἀβρότητα τοῦ λόγου.

Τὸ 1888 ἐργάζονταν στὴ Βομβάη, στὸν ἐμπορικὸ οἶκο τῶν ἀδελφῶν Ράλλη, ὁ Ἀλέξανδρος Πάλλης καὶ ὁ Ἀργύρης Ἑφταλιώτης, πού εἶχαν κιόλας γνωριστῆι στὸ Μάντσεστερ. Εἶχαν ζωηρὲς συζητήσεις γιὰ τὴ γλώσσα καὶ γιὰ τὴ φιλολογία, ὅταν ἔφτασε σ' ἐκεῖνα τὰ μακρινὰ μέρη *Τὸ Ταξίδι* τοῦ Ψυχάρη. Ἐνθουσιασμένος ὁ Πάλλης, μόλις τὸ διάβασε, τὸ ἔδωσε στὸν Ἑφταλιώτη: «Νὰ τα αὐτὰ πού σοῦ 'λεγα. Διάβασε καὶ θὰ δεῖς».³ Ἀπὸ τὴ στιγμὴ ἐκεῖνη καὶ ὡς τὸ θάνατό τους μιὰ στενὴ φιλία θὰ τοὺς ἐνώσει μετ' ὁ Ψυχάρη· εἶναι οἱ πιὸ ὀρθόδοξοι «ψυχαρικοὶ» λογοτέχνες. Περίπου σύγχρονοι καὶ οἱ τρεῖς, στάθηκαν καὶ οἱ πιὸ μαχητικοὶ ἐκπρόσωποι τοῦ πρώτου δημοτικισμοῦ.

3. Ἀναφέρεται ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸν Ἑφταλιώτη σὲ ἓνα του αὐτοβιογραφικὸ σημεῖωμα: «Ἡ Ζωὴ μου», *Νοεμᾶς* 8 (1910) ἀρ. 374 (= *Ἄπαντα*, ἐκδ. Γ. Βαλέτα, τόμ. 2, Ἀθήνα 1962, σ. 29).

Τὸ ἔργο τοῦ Πάλλη (1851-1935) δὲν εἶναι μεγάλο σὲ ὄγκο. Ἀπὸ καταγωγή ἠπειρώτικη, ἔκαμε σπουδὲς φιλολογικὲς στὴν Ἀθήνα (τὸ πρῶτο του ἔργο εἶναι μιὰ κριτικὴ ἔκδοση τῆς *Ἀντιγόνης*), νωρὶς ὅμως ξειντεύτηκε καὶ ἀσχολήθηκε μετ' ἰμπόριο (1869 Μάντσεστερ, 1875 Βομβάη, 1894 Λίβερπουλ). Τὸ 1889 ἐκδίδει *Τραγουδάκια γιὰ παιδιά*· τὰ λιγοστά του ποιήματα τὰ τύπωσε τὸ 1907 μετ' ὁν τίτλο *Ταμπουράς καὶ κόπανος* —τίτλος περίεργος πού σημαίνει ποιήματα λυρικά καὶ σατιρικά. Πάρεργο, ἐρασιτεχνικὴ ἀπασχόληση στὴν ὑψηλότερη ἔννοια, εἶναι βέβαια ἡ ποίηση γιὰ τὸν Πάλλη, ὡστόσο καὶ τὰ λυρικά του μᾶς σταματοῦν μετ' ἡν ἀβρότητα καὶ τὴ χάρη τους καὶ τὸ δημοτικὸ ρυθμό τους (ὠραιότατα τὰ παιδιάτικα), καὶ τὰ σατιρικά του, ἰδίως οἱ τσουχερές του («Ταφόπετρες»), ἔχουν δύναμη καὶ νεῦρο. Τὸ λογοτεχνικὸ του τάλαντο τὸ ἔστρεψε ὁ Πάλλης προπάντων στὶς μεταφράσεις· μᾶς ἔδωσε μεταφρασμένον *Εὐριπίδη*, *Σαίξπηρ* καὶ *Θουκυδίδη* (καὶ *Κάντ!* —γιὰ νὰ δείξει τίς ἰκανότητες τῆς δημοτικῆς σὲ ἓνα τόσο δύσκολο κείμενο). Τὰ ἐλάσσονα αὐτὰ ἔργα του, ποιήματα, ἄρθρα καὶ μεταφράσματα, τὰ συγκέντρωσε ὁ ἴδιος σ' ἓναν τόμο μετ' ὁν ἐπίσης παιγνιδιάρικο καὶ περίεργο τίτλο *Κούφια καρῦδια*, 1915. Ἀλλὰ τὰ δύο μεγάλα του ἐπιτεύγματα εἶναι ἡ μετάφραση τῶν *Εὐαγγελίων*, πού ξεσήκωσε ταραχὲς στὴν ἀντιδραστικὴ Ἀθήνα τοῦ 1901, καὶ προπάντων τῆς *Ἰλιάδας*. Αὐτὴ στάθηκε γιὰ τὸν Πάλλη ἔργο ζωῆς. Στὸν καιρὸ του ἡ μετάφραση ἐπαινέθηκε, θαυμάστηκε, ἀλλὰ καὶ κατακρίθηκε ὑπερβολικά. Ἐσκινώντας ὁ Πάλλης ἀπὸ τὴν ἀντίληψη (πού τὴ συμμερίζονταν τότε πολλοὶ φιλόλογοι) πὼς τὰ ὁμηρικὰ ποιήματα ἦταν δημιούργημα λαϊκὸ, προχώρησε μετ' ὁλμη νὰ μεταπλάσει τὸ ὁμηρικὸ ποίημα σὲ σύγχρονο δημοτικὸ τραγούδι, ἀξιοποιώντας τὴ γλώσσα καὶ τὰ στοιχεῖα τοῦ ἑλληνικοῦ δημοτικοῦ τραγουδιοῦ. Σήμερα βέβαια μιὰ τέτοια μετάπλαση δὲν εἶναι ἀνεκτὴ, οἱ λαϊκιστικοὶ νεολογισμοὶ (ἡ *Λενιώ* π.χ. καὶ ὁ *Βρυμέδος*) μᾶς ἐνοχλοῦν γιὰ ἄλλους ἐντελῶς λόγους ἀπὸ ὅ,τι ἐνοχλοῦσαν τοὺς σύγχρονους του ἀντιδραστικούς κύκλους. Ἀλλὰ καὶ δὲν μπορούμε νὰ μὴν παραδεχτοῦμε πὼς, ἀπὸ τὴ δικὴ τῆς σκοπιά, ἡ μετάφραση τοῦ Πάλλη εἶναι ἀπόλυτα ἐπιτυχημένη καὶ πὼς οἱ «ἀψεγάδιαστοὶ δεκαπεντασύλλαβοι» (ὅπως τοὺς χαρακτήρησε ὁ Παλαμᾶς)⁴ δίνουν τὸν κόσμον τοῦ δημοτικοῦ τρα-

4. Βλ. τὴν ἀφιέρωση τῆς *Φλογέρας τοῦ Βασιλιᾶ* στὸν Πάλλη.

γουδιού δημιουργικά αναχωνευμένο, ενώ το άδρὸ ὕφος σμίγειται φαιραστά μετὰ τὴν ἀρρενωπὴ τέχνη τοῦ πρωτοτύπου. Ἡ μετάφραση τῆς *Ἰλιάδας* εἶναι ἴσως τὸ σημαντικότερο ἐπίτευγμα τῆς γενιᾶς τῶν πρώτων δημοτικιστῶν, μαζὶ καὶ σὰν ἓνα σύμβολο πίστεως τῆς γενιᾶς αὐτῆς.

Ἄν ἡ δωρικὴ ἀδρότητα χαρακτηρίζει τὸν Ἡπειρώτη Πάλλη, μιὰ γλυκύτητα ἤθους εἶναι τὸ χαρακτηριστικὸ τοῦ νησιώτη Κλεάνθη Μιχαηλίδη, γνωστοῦ στὴ λογοτεχνία μετὰ τὸ φιλολογικὸ ψευδώνυμο Ἀργύρης Ἑφταλιώτης (1849-1923). Γεννήθηκε στὸν Μόλιβο τῆς Μυτιλήνης καὶ νωρὶς ξενιτεύθηκε καὶ αὐτός: Μάντσεστερ, Λίβερπουλ, καὶ τελικὰ Βομβάη, ὅπου τὸν εἶδαμε μαζὶ μετὰ τὸν Πάλλη. Στὰ στερνὰ του χρόνια καταστάλαξε σὲ κλίμα ἡπιότερο, στὴν Antibes τῆς μεσημβρινῆς Γαλλίας, καὶ ἐκεῖ πέθανε ἐβδομήντα τεσσάρων χρονῶν.

Ἡ μακρόχρονη αὐτὴ ξενιτιὰ στάθηκε καὶ ὁ μόνιμος καημὸς καὶ τὸ συχνότερο θέμα γιὰ τὰ ἔργα τοῦ Ἑφταλιώτη· τὴν πρώτη του παρουσίαση τὴν κάνει μετὰ μιὰ συλλογὴ ποιημάτων τὰ *Τραγούδια ξενιτευμένου*, ποὺ πῆρε τὸν ἔπαινο στὸν Ἀ΄ Φιλαδέλφειο διαγωνισμὸ τοῦ 1889. Εἶναι ὁ διαγωνισμὸς ὅπου βραβεύτηκε μετὰ τὸν *Ἕμνο τῆς Ἀθηνᾶς* ὁ Παλαμᾶς, ἓνα χρόνο μετὰ τὸ *Ταξίδι τοῦ Ψυχάρη*. Τὰ τραγούδια βρίσκονται στὸ γινώριμο κλίμα τοῦ παρνασσιτισμοῦ, τὰ ξεχωρίζει ὡστόσο μιὰ ἰδιαίτερη αἴσθηση τοῦ ρυθμοῦ, ποὺ τοὺς δίνει σπάνια χάρη καὶ ἀλαφράδα. Ἀλλὰ κιόλας μετὰ τὴν ἐπόμενη συλλογὴ τοῦ Ἑφταλιώτη ξεπερνᾷ τὸ στάδιο τῆς περιγραφικῆς αὐτῆς μουσικῆς. Τὰ *Ἀγάπης λόγια*, μιὰ σειρά σονέτα ἀφιερωμένα στὴ γυναίκα του καὶ φανερά ἐπιηρεασμένα (καὶ στὴ μορφή ἀκόμα) ἀπὸ τὰ σονέτα τοῦ Σαίξπηρ, διακρίνονται γιὰ τὸν πλούσιο καὶ πηγαῖο λυρισμὸ τους (ποὺ ἐκφράζει ὄχι τὸ ἐρωτικὸ πάθος, ἀλλὰ τὴν κατακαθισμένη συζυγικὴ ἀγάπη), ἀλλὰ καὶ γιὰ τὴν καλλιεργημένη τους ποιητικὴ γλῶσσα, ποὺ προχωρεῖ πέρα ἀπὸ τὸν ἀπλοῦ δημοτικὸ λόγον τῶν πρώτων τραγουδιῶν σ' ἓνα ὄργανο τεχνικότερο, ἱκανὸ νὰ ἀποδώσει τὸν ὑψηλὸ τόνο τοῦ αἰσθήματος καὶ πιὸ λεπτὲς ἀποχρώσεις. Τὰ σονέτα δὲ βραβεύτηκαν, ἢ Ἐπιτροπῇ, μετὰ εἰσηγητὴ τὸν Ἀγγελὸ Βλάχο, δὲν μπόρεσε νὰ ἐκτιμῆσει αὐτὲς ἴσως ἴσως τίς ἀρετὲς· τίς ἐπισήμανε ὅμως ἡ κριτικὴ, ἰδίως ὁ Παλαμᾶς, καὶ προπάντων ὁ σεβασμιὸς Πολυλᾶς, ποὺ ἀφιέρωσε γιὰ τὰ σονέτα τοῦ Ἑφταλιώτη μιὰ σειρά ἄρθρων μετὰ τὸν τίτλον *Ἡ φιλολογικὴ μας γλῶσσα* (βλ. σ. 163).

Ἦστερ' ἀπὸ τὰ σονέτα ὁ Ἑφταλιώτης μόνον σποραδικὰ ἀσχολεῖται μετὰ τὴν ποίηση καὶ ἀφιερώνεται περισσότερο στὴν πεζογραφία. Ἀπὸ τὸ 1889 κιόλας δημοσιεύει διηγήματα, ποὺ τὰ ἐκδίδει σὲ τόμον τοῦ 1894 μετὰ τὸν τίτλον *Νησιώτικες ἱστορίες*. Εἶναι μικρὲς ἱστορίες, μεγαλύτερα ἢ μικρότερα ἠθογραφικὰ διηγήματα, ποὺ περιγράφουν, μετὰ τὴν νοσταλγία τοῦ ξενιτευμένου, τὴν ἡμερὴ ζωὴ τῶν ἀνθρώπων τοῦ νησιοῦ του. Ἰσως νὰ ὑστεροῦν σὲ δύναμη ψυχογραφικῆ, ἔχει ὅμως σὲ ἀντάλλαγμα ὁ Ἑφταλιώτης μιὰ χάρη καὶ μιὰ ἀνεση ἀφηγηματικὴ («εἶναι στὴν ἀφήγηση βασιλιάς» θὰ πεῖ ὁ Ψυχάρης),⁵ καὶ οἱ ἀνθρωποὶ ποὺ περιγράφει εἶναι δοσμένοι μετὰ ἀπειρὴ συμπάθεια στὰ μεγαλύτερα ἀφηγήματα, τὸν «Μαρίνο Κοντάρ» π.χ. ἢ τὴν «Στραβοκώσταινα». Ἡ γλῶσσα εἶναι ἐπίσης γνήσια, θερμὴ, δημοτικὴ· εἶναι ὁ πρῶτος πεζογράφος μετὰ τὸν Ψυχάρη ποὺ γράφει πέρα ὡς πέρα τὴν δημοτικὴν. *Οἱ Φυλλᾶδες τοῦ Γεροδήμου* (1897), τὸ δεύτερον ἔργον του, ἔχουν πολλὰ ἀπὸ τίς ἀρετὲς τῶν πρώτων διηγημάτων του, ἀλλὰ ἐνοχλητικὰ κάνει ἐδῶ τὴν παρουσία τῆς μιᾶς τάσης μιᾶς διδαχῆ· καὶ αὐτὴ τὸν ξεστρατίζει, ἰδίως μετὰ τὸ 1897, πρὸς μελέτες ἱστορικῆς, ποὺ καταλήγουν στὴν *Ἱστορία τῆς Ρωμοσύνης* (1901), βιβλίον ἀποτυχημένον, ποὺ θέλει νὰ εἶναι ἱστορικὸ καὶ λογοτεχνικὸ καὶ δὲν εἶναι οὔτε τὸ ἓνα οὔτε τὸ ἄλλο. Ὁ Ἑφταλιώτης ἦταν ἰδιοσυγκρασία ἀφηγηματικὴ, καὶ εἶχε τὴν δύναμιν νὰ ὑψωθεῖ πέρα ἀπὸ τίς προσωπικὰς ἀναμνήσεις καὶ τὴν νοσταλγίαν τοῦ νησιοῦ. Ἔτσι μετὰ τὴν *Μαζώχτρα* (1900), μᾶς ἔδωσε ἓνα μεγάλο συνθετικὸν ἀφήγημα, ἄρτιον στὴ γλῶσσαν καὶ στὴ λογοτεχνικὴν ἔκφραση. Μέσα στὸ πλαίσιον ἑνὸς κρητικοῦ χωριοῦ μετὰ τοὺς Ἕλληνας καὶ Τούρκους κατοίκους του κινεῖται ἓνα πλήθος ἀπὸ χαρακτῆρες διαφορετικοὺς μετὰξὺ τους, ποὺ πλέκουν μετὰ τὴν ἀντίθεσίν τους τὸ δράμα. Τὸ κεντρικὸ πρόσωπον, ἢ ὁμορφὴ Ἀσήμω, ἀπλὴ «μαζώχτρα» στὰ λιοστάσια, προσβλημένη στὴν τιμὴν τῆς, γίνεται, θαρρεῖς, ὄργανον μιᾶς δαιμονικῆς μοίρας, ποὺ ξαπολαῖ γιὰ τὸ κέφι τῆς ὅλα τὰ στοιχεῖα τοῦ κακοῦ. Ἕνας τύπος ἀντικοινωνικὸς, ὄργανον τῶν δυνάμεων τοῦ κακοῦ, ὅπως καὶ στὸν *Ζητιάνον* ἢ στὴ *Φόνισσα*.

Τὸ μοναδικὸν θεατρικὸν ἔργον τοῦ Ἑφταλιώτη, ὁ *Βουρκόλακας*, ἐκμεταλλεύεται, ὄχι χωρὶς ἐπιτυχίαν, τὸ συγκλονιστικὸν δημοτικὸν τραγούδι τοῦ νεκροῦ ἀδερφοῦ· δὲν εἶδε ὅμως ποτὲ τὰ

5. Στὴν ἀφιέρωσιν στὸν Ἑφταλιώτην τοῦ τόμου τῶν διηγημάτων *Στὸν ἴσκιον τοῦ πλατάνου*, Ἀθήνα 1911.

φῶτα τῆς ράμπας. Ἀπὸ τὸ 1914 ὁ Ἐφταλιώτης καταπιάστηκε νὰ μεταφράσει τὴν Ὀδύσεια, μὲ πρότυπο βέβαια τὴ μετάφραση τοῦ Πάλλη· ὥστόσο ἡ μετάφραση τῆς Ὀδύσειας ἔχει ὅλα τὰ ἐλαττώματα καὶ καμιὰ ἀπὸ τὶς ἀρετὲς τοῦ προτύπου τῆς. Στάθηκε μιά προσπάθεια ἀποτυχημένη.

ΝΕΩΤΕΡΟΙ ΠΕΖΟΓΡΑΦΟΙ. ΓΡ. ΞΕΝΟΠΟΥΛΟΣ

Οἱ τρεῖς αὐτοὶ «ψυχαρικοὶ» λογοτέχνες ζοῦσαν μόνιμα στὸ ἐξωτερικό, καὶ αὐτὸ εὐνοοῦσε τὴ γλωσσικὴ τους ἀδιαλλαξία. Οἱ λόγιοι ὅμως στὴν Ἑλλάδα δὲν μποροῦσαν (χωρὶς αὐτὸ ν' ἀποτελεῖ ἀτύχημα) νὰ μὴν προσαρμόζονται στὴν πραγματικότητα τῆς ἐποχῆς. Ἀπὸ τοὺς πιὸ παραγωγικοὺς λογίους τῆς γενιᾶς αὐτῆς στάθηκε ὁ Γρηγόριος Ξενόπουλος (1867-1951), ἀπὸ τὴ Ζάκυνθο. Τὸ ἠθογραφικὸ διήγημα τὸ καλλιέργησε ἀρκετά, νωρὶς ὅμως ἄρχισε νὰ γράφει τὰ πρῶτα του μυθιστορήματα, πού ἀποτελοῦν καὶ τὸ μεγαλύτερο μέρος τῆς παραγωγῆς του. Κατ' ἐξοχὴν ἐπαγγελματίας συγγραφέας, ἔγραψε ἓνα μεγάλο πλῆθος ἔργα, καθὼς καὶ ἄρθρα, κριτικὲς, χρονολογήματα κτλ. Ἡ πληθωρικὴ αὐτὴ παραγωγή ἔβλαψε φυσικὰ τὴν ποιότητα τοῦ ἔργου του, ὅπου συχνὰ φαίνονται τὰ σημάδια τῆς προχειρότητας, ὅπως ἀκόμα καὶ μιά εὐκολὴ προσαρμογὴ στὸ γούστο τοῦ μέσου ἀναγνώστη (καμιὰ φορὰ καὶ πιὸ κάτω ἀκόμα). Δίπλα ὅμως σ' αὐτὰ τὰ ἐλαττώματα ἡ κριτικὴ τοῦ ἀναγνώρισε (ἐκδηλοῦν τὰ καλύτερα ἀπὸ τὰ ἔργα του) τὴν ἀφηγηματικὴ εὐχέρεια, τὴν ὀξύτητα τῆς παρατήρησης καὶ τὴν ἄψογη τεχνικὴ. Τὰ μυθιστορήματά του εἶναι ἐπηρεασμένα ἀπὸ τὸ ρεαλισμὸ καὶ τὸ νατουραλισμὸ, ὁ ἴδιος ἄλλωστε ἀναγνώριζε ὡς δασκάλους τὸν Balzac καὶ τὸν Zola, καὶ ἀκόμη τὸν Dickens καὶ τὸν Daudet. Στὸ ἐνεργητικὸ του πρέπει ἐπίσης νὰ προσγραφεῖ τὸ μεγάλο ἄλμα πού ἐπιτέλεσε μ' αὐτὸν ἡ νεοελληνικὴ λογοτεχνία ἀπὸ τὸ περιορισμένο πλαίσιο τοῦ ἠθογραφικοῦ διηγήματος στὸ πολυσύνθετο ἀστικὸ μυθιστόρημα. Καὶ δὲν εἶναι πάλι χωρὶς σημασία τὸ πόσο ὁ Ξενόπουλος διαβάστηκε ἀπὸ ἓνα εὐρύτατο ἀναγνωστικὸ κοινόν, εὐρύνοντας ἔτσι τὸ γενικότερο ἐνδιαφέρον γιὰ τὴ λογοτεχνία.

Τὸ περιβάλλον τῶν μυθιστορημάτων τοῦ Ξενόπουλου εἶναι πότε ἡ Ἀθήνα καὶ πότε ἡ Ζάκυνθος· ὁ συγγραφέας θέλει νὰ μᾶς περιγράψει τὴν ἑλληνικὴ κοινωνία τῆς ἐποχῆς του στὴν πρωτεύουσα ἢ στὴν ἐπαρχία. Ἦδη μὲ τὰ δύο πρῶτα του μυθιστο-

ρήματα (1888, 1890) ἐπιχειρεῖ νὰ περιγράψει τὸ ἀθηναϊκὸ περιβάλλον, ἐνῶ μὲ τὰ ἀμέσως ἐπόμενα (*Μαργαρίτα Στέφα* 1893, *Ὁ Κόκκινος βράχος* 1905) δίνει μιά πετυχημένη ἀπεικόνιση τῆς ζακυθινῆς ζωῆς. Τὸ πρῶτο ἀπὸ αὐτὰ εἶναι καὶ τὸ τελευταῖο πού γράφει στὴν καθαρῆς ὄλου του τὸ ὑπόλοιπο ἔργο θὰ τὸ γράφει στὴ δημοτικὴ, μιά δημοτικὴ ὅμως πολὺ κοντὰ στὸν κοινὸ λόγον καὶ εὐκολῆ. Τρεῖς ἀπὸ τὰ καλύτερα ἔργα του ἔχουν ἐπίσης ὑπόθεση ζακυθινὴ (*Λάουρα* 1915, *Ἀναδυομένη* 1923, *Τερέζα Βάρμα Λακόστα* 1925). Ἐκεῖνα ὅμως πού ἡ κριτικὴ ἀναγνώρισε ὡς ἀναμφισβήτητα τὰ καλύτερα μέσα στὰ πάμπολλα μυθιστορήματα τοῦ Ξενόπουλου (εἴκοσι μυθιστορήματα τυπωμένα σὲ τόμους, χωρὶς τόσα ἄλλα πού δημοσιεύτηκαν σὲ ἐφημερίδες καὶ περιοδικά), εἶναι οἱ *Πλούσιοι καὶ φτωχοὶ* (1919) καὶ οἱ *Τίμοι καὶ ἄτιμοι* (1921). Ἀνήκουν σὲ μιά «κοινωνικὴ τριλογία» (τὸ τρίτο, *Τυχεροὶ καὶ ἄτυχοι*, 1924 δὲ στέκει στὸ ἴδιο ὕψος), ὅπου ὁ συγγραφέας ἐπιχειρεῖ νὰ προβληματιστεῖ πάνω σὲ προβλήματα κοινωνικά, καὶ τὸ κατορθώνει μὲ ἐπιτυχία.

Δίπλα στὸ μυθιστορηματικόν, σημαντικόν εἶναι καὶ τὸ θεατρικόν του ἔργο (βλ. παρακάτω, κεφ. 14, σ. 263). Ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὸν Ἴψεν ἔδωσε γύρω στὸ 1900 τὰ πρῶτα του δράματα. Ἀπὸ ὅλα του τὰ θεατρικὰ ἔργα, καὶ ἔγραψε πλῆθος, θὰ ξεχωρίσουμε *Τὸ μυστικὸ τῆς κοντέσσας Βαλέρανας* (1904), τοποθετημένο στὴ Ζάκυνθο, τὴ *Στέλλα Βιολάντη* (1909), μὲ ὑπόθεση ἀνάλογη μὲ τὸν *Βασιλικὸ* τοῦ Μάτεση, καθὼς καὶ τὸ μονόπρακτο *Ψυχασάββατο* (1911), μὲ μιά δραματικὴ ἀπό ἐντείνεται ἀπὸ τὴ δύναμη πού ἀσκοῦν οἱ πεθαμένοι.

Περίπου σύγχρονος μὲ τὸν Ξενόπουλο εἶναι καὶ ὁ Ἰωάννης Κονδυλάκης (1861-1920) ἀπὸ τὴν Κρήτη. Ἐπαγγελματίας συγγραφέας καὶ αὐτός, δούλεψε πολὺ ὡς δημοσιογράφος, καλλιεργώντας κυρίως (μὲ τὸ ψευδώνυμο *Διαβάτης*) τὸ ἰδιότυπο εἶδος τοῦ χρονολογήματος. Ὡς λογοτέχνης παρουσιάστηκε στὴν ἀρχὴ μὲ ἠθογραφικὰ διηγήματα τὴν ἐποχὴ τῆς ἀκμῆς τοῦ εἶδους (1884). Ἀλλὰ σὰν τὸν Ξενόπουλο (καὶ ἐπηρεασμένος ἀπὸ αὐτὸν) ζήτησε νὰ προχωρήσει στὸ συνθετότερο, νατουραλιστικὸ μυθιστόρημα: *Οἱ Ἀθλοὶ τῶν Ἀθηνῶν* (1894) εἶναι μιά πλατιὰ ἀπεικόνιση τοῦ ὑπόκοσμου τῆς Ἀθήνας, μὲ ἀναμφισβήτητὴ ἀφηγηματικὴ δεξιότητα καὶ πληρότητα τεχνικὴ, ἀλλὰ καὶ μὲ πολλὲς τὶς ὑπερβολὲς καὶ τὰ ἀπίθανα, πού τὸ καταντοῦν πολλὲς

φορὲς ἀνάγνωσμα λαϊκό. Τὸ καλύτερό του ἔργο εἶναι Ὁ Πατούχας (1892), ὅπου δίνεται μὲ πολλὴ δροσιά ἡ ζωὴ τοῦ κρητικῆς χωριοῦ καὶ ψυχογραφεῖται μὲ ἐπιτυχία ὁ πρωτόγονος ἐρωτισμὸς καὶ ἡ χαριτωμένη ἀδεξιότητα τοῦ δεκαοχτάχρονου ἥρωα. Στὸ τέλος τῆς ζωῆς του, καὶ γιὰ πρώτη φορὰ στὴ δημοτικὴ, ἀντλώντας ἀπὸ τὶς παιδικὲς ἀναμνήσεις στὴν Κρήτη, ὁ συγγραφέας μᾶς ἔδωσε ἕνα τρυφερὸ καὶ ἀρκετὰ λυρικό ἀφήγημα, *Μιὰ πρώτη ἀγάπη* (1920).

Ἀντίθετα ἀπὸ τὸν Ξενοπούλου καὶ τὸν Κονδυλάκη, ποὺ ξεκινώντας ἀπὸ τὸ ἠθογραφικὸ διήγημα προχώρησαν στὸ ἀστικό μυθιστόρημα, ἄλλοι περίπου σύγχρονοι καλλιέργησαν πρὸς ἐπιμονὰ τὸ ἠθογραφικὸ εἶδος. Ὁ Γιάννης Βλαχογιάννης (1868-1945), ἀπὸ τὴ Ναύπακτο, δημοσίευσε τὸ 1893 τρία διηγήματα μὲ τὸ ψευδώνυμο Γιάννος Ἐπαχτίτης, ποὺ προκάλεσαν τὴν προσοχὴ τοῦ Παλαμᾶ. Ὁ Βλαχογιάννης ἀσχολήθηκε καὶ μὲ τὴν ἱστοριοδιφία, ἔσωσε ἀπὸ τὴ φθορὰ πολλὰ ἀρχεῖα τῆς Ἐπανάστασης τοῦ 1821, καὶ μᾶς ἔδωσε ἀνάμεσα στ' ἄλλα τὴν ὑποδειγματικὴ ἐκδοσὴ τῶν *Ἀπομνημονευμάτων* τοῦ Μακρυγιάννη. Πολλὰ ἀπὸ τὰ διηγήματά του (ιδίως μερικὰ συντομότερα, γραμμένα γιὰ παιδιὰ) ζωντανεύουν τὰ «Χρόνια τὰ παλιά», τὸ εἰκοσιεὶς καὶ τοὺς ἀγῶνες τῶν Σουλιωτῶν. Εἶναι γραμμένα ὅλα σὲ δημοτικὴ χωρὶς συμβιβασμούς, τὰ πρῶτα μάλιστα δέχονται καὶ πολλοὺς ρομελιώτικους ιδιωτισμούς, ἄλλα πάλι ἐπιτηδεύονται μιὰ ρυθμικὴ πρόζα. Στὰ καλύτερά του μεταγενέστερα διηγήματα δίνει πολὺ ἔντεχνα λεπτὲς ψυχολογικὲς ἀποχρώσεις, ὅπως τὸν πρῶτο παιδικὸ ἔρωτα στὸν «Πετεῖνὸ» (1914) ἢ τὴν ἀφοσίωσιν ἑνὸς λαϊκοῦ καρναγιοζοπαίχτη στὴν τέχνη του σὲ ἕνα ἀπὸ τὰ ὀριμότερά του («Τῆς τέχνης τὰ φαρμάκια» 1935).

Περισσότερο περιορισμένους στὴν ἠθογραφία καὶ στὰ λαογραφικὰ ἐνδιαφέροντα ἔμεινε ὁ Ἡπειρώτης Χρῆστος Χρηστοβασίλης (1855-1937), ἐγκατεστημένος μάλιστα στὰ Γιάννινα στὰ τελευταῖα χρόνια τῆς ζωῆς του. Καὶ ὁ Α. Τραυλαντώνης (1867-1943), ἐκπαιδευτικὸς, ξέρεε νὰ ἀφηγεῖται μὲ τέχνη καὶ γράφει κι αὐτὸς μιὰ καθαρὴ δημοτικὴ, χωρὶς ὅμως νὰ ἔχει τὴ δύναμιν νὰ δημιουργήσει ὕφος. Τὰ πρόσωπά του εἶναι ἀνθρωποει ἀπλοῖ, τὰ περιστατικὰ τῆς ζωῆς τους χωρὶς ἰδιαιτέρο ἐνδιαφέρον. Τὸ μοναδικὸ του μυθιστόρημα *Λεηλασία μιᾶς ζωῆς* (1936) κινεῖται στὴν ἴδια περιοχὴ.

Ἰδιότυπη ἐντελῶς εἶναι ἡ πεζογραφία τοῦ Μεγάλου Μητσάκη

(1868-1916): στὰ διηγήματά του (ἂν μποροῦν νὰ χαρακτηριστοῦν διηγήματα) ὁ μῦθος παίξει ἐλάχιστο ρόλο· ὅτι ἐνδιαφέρει τὸ συγγραφέα, γνήσιο μαθητὴ τοῦ νατουραλισμοῦ, εἶναι ἡ περιγραφή καὶ ἡ πιστὴ ἀπεικόνισιν τῆς πραγματικότητος, καὶ παράλληλα ἡ δημιουργία ἑνὸς ὕφους ποὺ τὸ διακρίνει περισσὴ ἐπιτήδευση. Ἡ γλῶσσα του εἶναι ἐπίσης ἀκατάστατη καὶ ἀνάμεικτη, δοκίμασε μάλιστα καὶ τὸ πείραμα νὰ μεταφράσει ἕνα διήγημά του ἀπὸ τὴν καθαρεύουσα στὴ δημοτικὴ. Τὸ ἔργο τοῦ Μητσάκη στάθηκε περιορισμένο (ἀπὸ τὸ 1896 ἔζησε ἄλλωστε ταραγμένος διανοητικὰ), προσέχτηκε ὅμως ἀπὸ τοὺς σύγχρονους καὶ τοὺς μεταγενέστερους.

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

Ἡ ἀνανεωτικὴ, ρεαλιστικὴ τάση τῆς γενιᾶς τοῦ 1880 εἶχε τὴν εὐεργετικὴ τῆς ἐπίδραση καὶ στὸ θέατρο, στὶς θεατρικὲς παραστάσεις. Ἡ σύγχρονη ἑλληνικὴ παραγωγὴ σπάνια ἐβλεπε τότε τὰ φῶτα τοῦ προσκηνίου, ἐκτὸς ἴσως ἀπὸ τὶς τραγωδίαις τοῦ Βερναρδάκη, ποὺ εἶχαν πάντοτε ἐπιτυχία. Ἀλλὰ ἀπὸ τὸ 1888, καὶ γιὰ δέκα περίπου χρόνια, παίχτηκε καὶ ἀγαπήθηκε ἕνα καινούριο θεατρικὸ εἶδος, τὸ «κωμειδύλλιο», ἕνα εἶδος κωμωδίας μὲ παρένθετα τραγούδια. Τὸ εἶδος προῆλθε ἀναμφισβήτητα ἀπὸ τὴν ἴδια τάση τῆς ἀπομάκρυνσης ἀπὸ τὸ ρομαντισμὸ καὶ τοῦ πλησιάζματος στὴν καθημερινὴ ζωὴ. Οἱ ἥρωες εἶναι ἀνθρωποει τοῦ λαοῦ, ἡ γλῶσσα πρόζα καὶ δημοτικὴ, τὸ ἠθογραφικὸ καὶ λαογραφικὸ στοιχεῖο παίξει πρωτεύοντα ρόλο, ἐνῶ παράλληλα φανερὴ εἶναι ἡ ἐπίδραση τοῦ νατουραλισμοῦ. Τὸ πρῶτο καθαυτὸ κωμειδύλλιο εἶναι Ἡ τύχη τῆς Μαρούλας τοῦ Δ. Κορομηλά (1850-1898), ποὺ γνώρισε ἀμέσως καταπληκτικὴ ἐπιτυχία. Προηγουμένως ἀπὸ τὸ 1874 ὡς τὸ 1888 ὁ Κορομηλᾶς εἶχε τυπώσει εἴκοσι τρία θεατρικὰ ἔργα, ἐντελῶς διαφορετικὰ, «λόγια»· λίγο ὕστερότερα ὁ ἴδιος ἔγραψε καὶ ἕνα εἰδύλλιο δραματικὸ, τὸν *Ἀγαπητικὸ τῆς Βοσκοπούλας* (1891), σὲ παθητικούς δεκαπεντασύλλαβους, ποὺ παρουσιάζει ὀραριοποιημένη καὶ ἀρκετὰ ψεύτικη τὴ ζωὴ τοῦ βουνοῦ καὶ τῆς στάνης. (Τὸ μοτίβο τὸ συνεχίζει ἡ *Γκόλφω* τοῦ Σπ. Περεισιάδη, 1894, ποὺ γίνεται πρὸς θέαμα ἐντελῶς λαϊκό). Τὸ γνήσιο κωμειδύλλιο τὸ συνέχισε μὲ πολλὴ χάρη καὶ ἀβρότητα ὁ Δ. Κόκκος (1836-1891) μὲ τὴν *Λύρα τοῦ γερο-Νικόλα* καὶ τὸν *Καπετὰν Γιακουμή*.

11. Η ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ ΜΕΤΑ ΤΟ 1880 ΚΑΙ Ο ΨΥΧΑΡΗΣ

Τὸ ζωντανὸ αὐτό, ἀγαπημένο ἀπὸ τὸ λαὸ εἶδος, δὲν κράτησε πολὺ: στὰ 1896 οἱ ἱστορικοὶ τοῦ θεάτρου ἐπισημαίνουν τὴν ἐκλειψή του. Τὰ χρόνια ἄλλωστε αὐτὰ τὸ θέατρο ἀνανεώνεται ἀπὸ ἄλλες δυνάμεις, καὶ κυρίως ἀπὸ τὴν ἐπίδραση τοῦ "Ίψεν· τὰ θεατρικὰ ἔργα τοῦ Γιάννη Καμπύση καὶ τὸ ἰδεολογικὸ θέατρο τοῦ πρώτου Ξενόπουλου θὰ εἶναι τὰ πρῶτα δείγματα τῆς ἐπίδρασης αὐτῆς (βλ. κεφ. 14).

ΚΑΒΑΦΗΣ, ΣΙΚΕΛΙΑΝΟΣ
Η ΠΟΙΗΣΗ ΩΣ ΤΑ 1930

Κ. Π. ΚΑΒΑΦΗΣ

Είναι περίεργο. Ἐνώ στήν Ἀθήνα, μετὰ τὸ 1880, μοναδικὸ πιά σχεδὸν πνευματικὸ κέντρο τοῦ ἑλληνισμοῦ, μεσουρανεῖ ὁ Παλαμᾶς καὶ ἐπηρεάζει δυναστικά τὴν ποίηση καὶ τὴν πνευματικὴ ζωὴ, στὰ ἴδια χρόνια, σὲ μιὰν ἀπομονωμένη περισχὴ τοῦ ἑλληνισμοῦ, στήν Ἀλεξάνδρεια, δημιουργεῖ τὸ ἔργο του ἕνας ποιητής, ποὺ ἔμελλε στὰ ὑστερότερα χρόνια νὰ πάρει αὐτὸς τὴν κεντρικὴ θέση στὴ νεοελληνικὴ ποίηση καὶ νὰ ἐπηρεάσει ἀποφασιστικά ὅλη τὴ νεώτερη ἐξέλιξή της ὡς τις μέρες μας. Ὁ ποιητὴς αὐτὸς εἶναι ὁ Κ. Π. Καβάφης. Ἡ Ἀλεξάνδρεια, ὅπου ἔζησε μόνιμα τὰ ὄριμα χρόνια του, τὰ χρόνια τῆς δημιουργικῆς του δράσης, ἡ πόλη μὲ τις ἀναμνήσεις τοῦ πλούσιου ἑλληνιστικοῦ παρελθόντος, ἦταν, ἀπὸ τὰ μέσα περίπου τοῦ 19ου αἰώνα, ἡ ἔδρα μιᾶς σημαντικῆς καὶ ἀκμαίας ἐμπορικῆς ἑλληνικῆς παροικίας. Πλουσιότατοι ἔθνικοι εὐεργέτες, ὁ Γ. Ἀβέρωφ παλαιότερα, ὁ Ἐμμ. Μπενάκης ἀργότερα, ἦταν μέλη τῆς παροικίας, ἡ ὁποία ὅμως στὸν πνευματικὸ τομέα δὲν εἶχε δώσει ὡς τότε κανένα δεῖγμα ἀξιόλογης παρουσίας. Ἡ ἀπομόνωση αὐτὴ μέσα στὸν ἑλληνικὸ χῶρο ἐξηγεῖ ὡς ἕνα μέρος — ὡς ἕνα μέρος μονάχα — μερικὲς ἀπὸ τις ἰδιοτυπίες τῆς καβαφικῆς ποίησης.

Ὁ Κωνσταντῖνος Καβάφης γεννήθηκε στήν Ἀλεξάνδρεια τὸ 1863, τελευταῖος ἀπὸ ἐννέα παιδιά. Ὁ πατέρας του ἦταν ἔμπορος πλούσια ἀποκατεστημένος, ἡ μητέρα του ἀπὸ καλὴ οἰκογένεια τῆς Κωνσταντινούπολης. Ὑστερ' ἀπὸ τὸν πρόωρο θάνατο τοῦ πατέρα, ἡ οἰκογένεια ἔφυγε γιὰ τὴν Ἀγγλία, ὅπου ἔμεινε (στὸ Λίβερπουλ καὶ στὸ Λονδίνο) ἑπτὰ χρόνια, ἀπὸ τὸ 1872 ὡς τὸ 1878, ὅπου ἀσφαλῶς ὁ Καβάφης (9-15 χρόνων τότε) θὰ ἐφοίτησε σὲ κάποιο ἀγγλικὸ σχολεῖο καὶ θὰ ἔμαθε τόσο τέλεια τὴν ἀγγλικὴν γλῶσσα, ποὺ τὴ χρησιμοποιοῦσε γιὰ τις ἀτομικὲς του σημειώσεις. Στὸ γυρισμὸ στήν Ἀλεξάνδρεια συμπλήρωσε τις σπουδὲς του σ' ἕνα ἑλληνικὸ λύκειο.

Ἡ οἰκογένεια θ' ἀναγκαστεῖ ἄλλη μιὰ φορά νὰ ἐγκαταλείψει τὴν πατρικὴ πόλη· αἰτία αὐτὴ τὴ φορά οἱ πολιτικὲς ἀναταραχὲς τοῦ 1882, ποὺ κατέληξαν στὴν ἀγγλικὴ κατοχὴ τῆς Αἰγύπτου. Ἡ μητέρα μὲ τὰ παιδιά πηγαίνουν στὴν Κωνσταντινούπολη, ὅπου ζεῖ ὁ πατέρας της, κι ἐκεῖ μένουν ὡς τὸν Ὀκτώβριο τοῦ 1885. Ἀπὸ τὴν ἐπιστροφή του καὶ ὕστερα ὁ ποιητὴς δὲ θὰ ἐγκαταλείψει τὴν Ἀλεξάνδρεια παρὰ μόνον γιὰ μερικὰ σύντομα ταξίδια: τὸ 1897 στὸ Παρίσι καὶ στὸ Λονδίνο, τὸ 1901 καὶ τὸ 1903 στὴν Ἀθήνα. Ἡ ζωὴ του κυλᾷ ἡσυχᾶ· ἔχει μιὰ μόνιμη θέση στὴ δημόσια ὑπηρεσία, κατοικεῖ στὴν ἀρχὴ μ' ἓναν ἀδερφό του, ὕστερα μόνος, τὰ τελευταῖα χρόνια τριγυρισμένος ἀπὸ τὴ συμπάθεια καὶ τὴν ἐκτίμηση τῶν ἀλεξανδρινῶν φίλων. Πέθανε τὸ 1933 τὴν ἡμέρα τῶν γενεθλίων του ἀπὸ καρκίνο τοῦ λάρυγγα.

Οἱ πρῶτες δημοσιεύσεις ἀρχίζουν τὸ 1886, τὴ χρονιά τῆς πρώτης συλλογῆς τοῦ Παλαμᾶ, σὲ καθαρεύουσα· ρομαντικὰ στὴ σύλληψή τους, τὰ ποιήματα αὐτὰ δὲ φαίνονται καθόλου ἐπηρασμένα ἀπὸ τὴν ἀλλαγὴ τοῦ 1880 καί, μὲ τὸν ἀπειλισμὸ τους καὶ τὸν φανερό τους ἐγκεφαλισμὸ, σὰν νὰ ἐξακολουθοῦν τὴ γραμμὴ τοῦ Δ. Παπαρρηγόπουλου, μὲ φανερὲς ἀκόμα τὶς ἐπιδράσεις ἀπὸ τὸν Hugo καὶ τὸν Musset. Ἀλλὰ τὸ 1891 κιόλας ἐκδίδει σὲ αὐτοτελὲς φυλλάδιο ἓνα ποίημα («Κτίσται») ποὺ προοιωνίζει τὴν κατοπινὴ ἐξέλιξη, καὶ τὸ 1896 γράφει τὰ «Τεῖχη», ποίημα πιά ἀπόλυτα «καβαφικό». Ὁ Καβάφης θὰ ἀποκηρύξει σχεδὸν ὅλα αὐτὰ τὰ ἔργα μιᾶς ὀλόκληρης δεκαετίας καὶ δὲ θὰ τὰ ἐνσωματώσει στὴν ἐκδοσὴ τῶν ἔργων του. Τέτοιες «ἐκκαθαρίσεις» θὰ κάνει κι ἄλλες πολλές· ἀκόμα καὶ στὴν ὠριμὴ περίοδό του γράφει ποιήματα, ποὺ γιὰ τὸν ἓνα ἢ τὸν ἄλλο λόγο δὲν τὰ ἐκδίδει. Τὸ «corpus» τῶν «ἀναγνωρισμένων» ποιημάτων του εἶναι συνολικὰ 154· πρῶτο χρονολογικὰ τὰ «Τεῖχη» τοῦ 1896, τελευταῖο τὸ «Εἰς τὰ περίχωρα τῆς Ἀντιοχείας» τοῦ 1933, τῆς χρονιάς τοῦ θανάτου του. Καὶ τὰ ποιήματα εἶναι ὅλα σύντομα· σπάνια ἐκτείνονται καὶ σὲ δευτέρη σελίδα· μόνον ἓνα φτάνει ὡς τὴν τρίτη.

Ἡ ἰδιοτυπία τοῦ Καβάφη ἐκδηλώνεται καὶ στὸν τρόπο μὲ τὸν ὁποῖο κυκλοφοροῦσε τὰ ποιήματά του, σὲ μικρὰ φυλλάδια. Τὸ 1904 σ' ἓνα μικρὸ τεῦχος διαλέγει καὶ τυπώνει δεκατέσσερα, καὶ τὸ 1910 τὰ ξαναεκδίδει προσθέτοντας ἄλλα ἑπτὰ· τὰ τεύχη αὐτὰ, τυπωμένα σὲ 100 ἕως 200 τὸ πολὺ ἀντίτυπα, κυκλοφοροῦν ἰδιωτικά. Ἀπὸ τὸ 1912 τυπώνει μεμονωμένα φύλλα, ποὺ τὰ συνα-

παρτίζει κάθε φορά μόνος του (μ' ἓναν μεταλλίνο συνδετήρα) σὲ συλλογές — ἄλλες μὲ κατάταξη ἀπλὰ χρονολογική, ἄλλες μὲ κάποια θεματική. Πολλὲς φορές διορθώνει μὲ τὸ χέρι κάποιο στίχο ἢ ξανατυπώνει διορθωμένο τὸ ποίημα καὶ ἀντικαθιστᾷ τὸ παλαιότερο. Μιὰ ἀδιάκοπη ἐπαφὴ καὶ ἓνας ἐσώτατος δεσμὸς τοῦ δημιουργοῦ μὲ τὸ ἔργο του.

Τὰ κρίσιμα χρόνια τῆς διαμόρφωσης εἶναι ἀσφαλῶς τὰ γύρω ἀπὸ τὸ 1900 — ἀνάμεσα στὸ 1896, χρονολογία τῶν «Τειχῶν», καὶ στὸ 1904 ὅπου ἐκδίδει τὸ πρῶτο τεῦχος μὲ τὰ δεκατέσσερα συγκεντρωμένα ποιήματα (ἢ χρονιά τῆς Ἀσάλευτης ζωῆς). Ἐχει ἀφήσει τὴν προσαρμογὴ τοῦ ρομαντικοῦ ἐπιγόνου καὶ δοκιμάζοντας ὀλοένα, ἀνακαλύπτει σιγὰ σιγὰ τὸ δικό του ἐντελῶς ἰδιαίτερο πρόσωπο. Τὰ «Τεῖχη», μὲ ὅλη τὴν κάπως διστακτικὴ ἀκόμα τεχνικὴ, ξαφνιάζουν μὲ τὴν ὠριμότητά τους· μὲ ἀφάνταστη λιτότητα στὰ ἐκφραστικὰ μέσα δίνεται σὲ ὅλο του τὸ τραγικὸ βάθος τὸ αἶσθημα τῆς μόνωσης, αὐτὸ ποῦ θὰ γίνετο τὸ μόνιμο τραγικὸ συστατικὸ τοῦ ἀνθρώπου τοῦ αἰώνα μας. Καὶ στὰ ἄλλα ποιήματα ὡς τὸ 1900 — αὐτὰ ποὺ «ἐνέκρινε» καὶ ποὺ «ἐξέδωσε» ὁ ἴδιος — ἀναγνωρίζουμε τὰ βασικότερα στοιχεῖα, τὰ λιθάρια ποὺ θ' ἀπαρτίσουν τὴν «καβαφικὴ πολιτεία» (ἢ ἔκφραση εἶναι τῶν κριτικῶν):¹ μιὰ ὑπερρομαντικὴ μελαγχολία στὰ «Κερία» (μὲ τὴν ἔννοια πὼς ἔχει ξεπεράσει τὸ ρομαντισμὸ), τὴν ὑψηλὴ ἀντίληψη γιὰ τὴν τέχνη στὸ «Πρῶτο σκαλί», τὸ ἱστορικὸ-μυθολογικὸ στοιχεῖο, ἀλλὰ καὶ τὴν ἀναμέτρηση τοῦ κόσμου τῶν ἀνθρώπων καὶ τῶν θεῶν στὰ «Ἄλογα τοῦ Ἀχιλλέως», τὴν «Κηδεῖα τοῦ Σαρπηδόνο», τὴ «Δέηση». Καὶ τὸ πρόσωπο αὐτὸ ξεκαθαρίζει ἀκόμα περισσότερο, παίρνει τὴ γνώριμη μορφή στὰ ποιήματα τῆς ἐπόμενης πενταετίας (1900-1904): ἡ ἀνθρώπινη ἀξιοπρέπεια καὶ ὑπερηφάνεια στὸ «Che fece. . . il gran rifiuto» καὶ στὶς «Θερμοπύλες», μιὰ παραπέρα ἐπεξεργασία τοῦ θέματος τῶν «Τειχῶν» στὴν «Πόλη», καὶ τέλος, στὰ 1904, ἓνα ποίημα ἀπὸ τὰ πιὸ ὠριμα καὶ τὰ πιὸ χαρακτηριστικὰ (ἱστορικὸ καὶ δραματικὸ μαζί) τὸ «Περιμένοντας τοὺς βαρβάρους». Παράλληλα, λιγότερα, λιγότερα, σὰν ἐπιγράμματα, θερμότερα καὶ προσωπικότερα (καὶ λαϊκότερα στὴ γλώσσα), οἱ «Φωνές», οἱ «Ἐπιθυμίες»:

1. Τίμος Μαλάνος, *Ἡ μυθολογία τῆς καβαφικῆς πολιτείας*, Ἀλεξάνδρεια 1943 (=Τοῦ ἴδιου, *Ὁ ποιητὴς Κ. Π. Καβάφης*, 2η ἐκδ. ἀναθεωρημένη, Ἀθήνα 1957, σσ. 289-396).

*Ἰδανικὲς φωνὲς καὶ ἀγαπημένες
ἐκείνων ποῦ πεθάναν. . .*

—(οἱ ἀνεκπλήρωτες ἐπιθυμίες, ποῦ εἶναι)

*. . . σὰν σώματα ὠραῖα νεκρῶν ποῦ δὲν ἐγέρασαν
καὶ τὰ κλεισαν, μὲ δάκρυα, σὲ μανσωλεῖο λαμπρό,
μὲ ρόδα στὸ κεφάλι καὶ στὰ πόδια γιασεμιά.*

Στὸ τέλος τῶν κρίσιμων αὐτῶν χρόνων, γύρω στὸ 1900, ὥριμος πιά καὶ στὴν ἡλικία, σαράντα ἐτῶν, ὁ Καβάφης ἔχει δημιουργήσει τὴν ποιητικὴ του, ἔχει διαμορφώσει τὴ δική του, ἐντελῶς ἰδιότυπη καὶ ἀνεπανάληπτη ἔκφραση. Γιὰ τὰ ἐπόμενα τριάντα χρόνια, ὡς τὸ θάνατό του, βαθαίνοντάς τιν ἐσωτερικά, θὰ πλουτίζει ὁλοένα τὴ γνώριμη φυσιογνωμία προσθέτοντας μὲ φειδῶ καινούρια ποιήματα τοῦ ἴδιου πάντα τύπου, μὲ ἀφάνταστο ὄμοιο πλοῦτο θεματικό καὶ ἀφοῦ τὰ περάσει πρῶτα ἀπὸ ἐξουχιστικὴ διεργασία στὸ ἐργαστήρι του. Λίγες ἐγγραφεὲς ὡς τὸ 1910, περισσότερες μετὰ τὸ 1911 (μὲ κάποια ἔξαρση στὰ 1917-18), μὲ αἰσθητὴ τὴν κάμψη στὰ ἐντελῶς τελευταῖα χρόνια.

Φαίνεται πῶς ὁ ἴδιος ὁ Καβάφης ἐβλεπε τὰ ποιήματά του νὰ ἀνήκουν σὲ τρεῖς διαφορετικὲς κατηγορίες (ἢ «περιοχές»): στὰ φιλοσοφικά, τὰ ἱστορικά, καὶ τὰ ἡδονικά (ἢ αἰσθησιακά). Καὶ πραγματικά ἡ διαίρεση αὐτὴ ἀνταποκρίνεται στὴν πραγματικότητα, μὲ τὴν ἐπιφύλαξη πῶς ἀναφέρεται στὴν ποιητικὴ ἔκφραση καὶ ὄχι στὸ σημασιολογικὸ περιεχόμενο. Γιατὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία (καὶ τὸ εἶπε καὶ ὁ ἴδιος) πῶς ὁ καβαφικός κόσμος εἶναι ἐνιαῖος καὶ πῶς ἓνα ποίημα μὲ τὸ νὰ εἶναι στὴν ἐξωτερικὴ του μορφή «ἱστορικό», δὲ σημαίνει πῶς δὲν εἶναι «φιλοσοφικό» ἢ «αἰσθησιακό», ἢ τὸ ἀντίστροφο.

Γιὰ τὸν «ἡδονισμό» τοῦ Καβάφη καὶ γιὰ τὸν ἀνώμαλο ἐρωτισμὸ του ποῦ βρίσκεται στὴ βάση τῆς κατηγορίας αὐτῆς, ἀλλὰ καὶ γενικὰ ὅλων τῶν ποιημάτων του, ἔχει γίνεи πολὺ συχνὰ λόγος ἢ κριτικὴ μάλιστα ἔφτασε ὡς τὴν ὑπερβολή, ἐρμηνεύοντας ὅλα τὰ ποιήματα μὲ βάση τὴν ἐρωτικὴ ἀνορθοδοξία τοῦ ποιητῆ καὶ τὸ ψυχολογικὸ πλέγμα τῆς ἀπομόνωσης καὶ τῆς ἀπόκρυψης ποῦ αὐτὴ δημιουργεῖ (Τ. Μαλάνος). Ἡ νεώτερη κριτικὴ, χωρὶς νὰ ἀρνεῖται τὸν ἰδιότυπο ἐρωτισμὸ ὡς ἓνα βασικὸ συστατικὸ

τῆς ποιήσῆς του, λυτρώθηκε ἀπὸ τὴν ἐπίμονη προσήλωση στὸ στοιχεῖο αὐτὸ καὶ μόνο καὶ ἐπισήμανε ἄλλα στοιχεῖα, ἐξίσου βασικά, τῆς ποιήσῆς του, τὴ δραματικότητά, τὸν «διδασκτισμὸ» (Ε. Π. Παπανοῦτσος), τὴ σχέση τῶν ποιημάτων μὲ τὰ ἱστορικά περιστατικά τῆς Αἰγύπτου καὶ τῆς ἐκεῖ ἑλληνικῆς παροικίας (Στ. Τσίρκας) —χωρὶς ν' ἀποφύγει καὶ πάλι πολλές φορές τὴν ὑπερβολὴ καὶ τὴ μονομέρεια. Ὁ κόσμος τοῦ Καβάφη εἶναι πολυμερής, τὸ ἔργο του «πολυεδρικό καὶ πρισματικά πολὺπλευρο», ἔτσι ποῦ ἢ προσπάθεια νὰ συλλάβεις τὸ νόημά του ἀπὸ μιὰ μονάχα ὀπτικὴ γωνία, εἶναι καταδικασμένη ἀπὸ τὰ πρὶν σὲ ἀποτυχία.

Τὰ καθαρὰ «ἡδονικά» ποιήματα δὲν εἶναι πολλά· καὶ ἀρχίζου νὰ παρουσιάζονται πιὸ ἀπερίφραστα σὲ ἐποχὴ ἀρκετὰ προχωρημένη (ἴσως ἀπὸ τὸ 1915). Ἀλλὰ καὶ στὰ ἱστορικά καὶ ἄλλου κυρίαρχη εἶναι στὴν ποίηση τοῦ Καβάφη ἡ μορφή τοῦ ὠραίου ἐφήβου, ἰνδαλμα ἐρωτικό, καὶ προπάντων ἡ ἀνάμνηση, ἢ ἀναπόληση μέσα στὴ μοναχικὴ κάμαρα. Ἡ ἀνθρώπινη εὐγένεια καὶ ἡ ἀξιοπρέπεια, ἀπὸ τὰ κύρια καὶ μόνιμα χαρακτηριστικά τῆς ποιήσῆς του, δὲ χάνεται καὶ στὰ πιὸ ἀπερίφραστα ἀκόμα· τὸ κάτω κάτω, αὐτὸ ποῦ ἐνδιαφέρει εἶναι ἡ μετουσίωση τῶν αἰσθημάτων μὲ τὴν ποίηση. Συχνὰ ἄλλωστε καὶ ἐπίμονα τὸ μοτίβο τέχνη καὶ τὸ μοτίβο ἐρωτας μπλέκονται στὰ ποιήματά του:

*πότε ἢ ὁμιλία εἶναι γιὰ τὰ ὠραῖα σοφιστικά
καὶ πότε γιὰ τὰ ἐρωτικά των τὰ ἐξαίσια.*

(«Ἡρώδης Ἀττικὸς»)

*(τὸ) θέατρον ὅπου μιὰ ἔνωσις ἐγένονταν τῆς Τέχνης
μὲ τὲς ἐρωτικὲς τῆς σάρκας τάσεις!*

(«Ὁ Ἰουλιανὸς καὶ οἱ Ἀντιοχεῖς»)

Αὐτὰ ποῦ ὀνομάζουμε «ἱστορικά» εἶναι ἀσφαλῶς τὰ περισσότερο χαρακτηριστικά. Δὲν ὑπάρχει ἴσως ἄλλος ποιητὴς ποῦ νὰ ἐξέφρασε τόσο ἐγκυρα τὸν ποιητικὸ του κόσμον μὲ τὴν ἐπίμονη αὐτὴ ἀναδρομὴ στὴν ἱστορία. Κιόλας στὰ πρῶτα νεανικά (τὰ ἀποκηρυγμένα) ὑπάρχουν μερικὰ δείγματα τῆς τάσης αὐτῆς. Ἀπὸ τὰ γραμμένα πρὶν ἀπὸ τὸ 1900 σημειώσαμε κιόλας μερικὰ μὲ θέμα μυθολογικὸ (ἀπὸ τὴν Ἰλιάδα), τὸ 1904 ἔχουμε κιόλας τὸ «Περιμένοντας τοὺς βαρβάρους». Ἀκολουθοῦν (ὅλα πρὶν ἀπὸ

τὸ 1910) «Ὁ Βασιλεὺς Δημήτριος», «Τὰ βήματα» (γιὰ τὸν Νέρωνα), «Οὗτος ἐκεῖνος» (ὄχι πιά γιὰ γνωστὸ πρόσωπο ἱστορικό, ἀλλὰ γιὰ ἕνα ποιητὴ «ἄγνωστον, ξένον μὲς στὴν Ἀντιόχεια, Ἐδεσσηνόν»). Καὶ τὸ 1911-12 τὰ κορυφαῖα: «Ἀπολείπειν ὁ θεὸς Ἀντώνιον», «Φιλέλλην», «Ἀλεξανδρινοὶ βασιλεῖς».

Δὲν ὑπάρχει ἀμφιβολία πὼς καὶ τὰ ἱστορικά του ποιήματα τὸν ἴδιο κόσμον ἐκφράζουν ὅπως καὶ τὰ ἄλλα. Τὸν «διδασκισμὸν», ἂν θέλουμε νὰ τὸν ὀνομάσουμε ἔτσι, ἢ τὴ «φιλοσοφία» του ἢ τὸν «ἡδονισμὸν» του τὰ ξαναβρίσκουμε ἀπαράλλαχτα καὶ στὰ «ἱστορικά» του ποιήματα· ἀποτελοῦν κι αὐτὰ ἕνα τρόπο γιὰ τὴν ἔκφρασή του. Τὸ ἱστορικό παρελθὸν τὸν βοηθᾷ ὅμως νὰ πετύχει, μέσα ἀπὸ τὴν ἀπόκρυψη, συνηθισμένη στὴν ποιητικὴ του, τὴν πιὸ καίρια ἔκφραση· κάτω ἀπὸ τὴ συσκότιση ἢ τὸ προσωπεῖο τῆς ἱστορίας, ἢ φωνὴ —τουλάχιστο γιὰ τοὺς μυημένους— γίνεται ἐναργέστερη. Ποιὰ βασικὴ σημασία ἔχει ἡ ἀπόκρυψη, τὸ ὑπονοούμενο, ἡ πλάγια ἔκφραση στὴν ποίηση τοῦ Καβάφη, τὸ σημείωσε κατὰ ποικίλους τρόπους ἡ κριτικὴ· ὁ ἴδιος μιλεῖ γιὰ «μισοιδωμένα πρόσωπα ἢ γραμμές», γιὰ δράματα «μισοκρυμμένα μὲς στὲς φράσεις του».² Δὲν εἶναι γιὰ τὸ ἔρωτισμὸς του εἶναι ἀνορθόδοξος, οὔτε, πολὺ λιγότερο, γιὰ τὸ φοβᾶται μήπως ἀνακαλυφθεῖ ἡ ἀναφορά του σὲ γνωστὰ σύγχρονα γεγονότα· εἶναι γιὰ τὰ πράγματα ποὺ ἀποκρύπτει καὶ ποὺ ἀνακαλύπτει βαθιὰ στὸν ἐσωτερικὸ του κόσμον δὲν εἶναι ἀπὸ ἐκεῖνα ποὺ λέγονται μὲ τρόπο ἀπλὸ ἢ «κατευθείαν». Πέρα ὅμως ἀπὸ τὴ βασικὴ αὐτὴ διαπίστωση, ἡ γοητεία τοῦ ἱστορικοῦ παρελθόντος, μαγικὰ ξαναζωντανεμένου ἀπὸ τὸν ποιητὴ, ἔρχεται νὰ προστεθεῖ στὴν ὑποβλητικὴ γοητεία τῆς ποίησης. Τὰ ἱστορικά πρόσωπα τοῦ Καβάφη, εἴτε πραγματικά σὰν τὸν Ἀντώνιο, τὸν Καισαρίωνα, τὸν Ἀντίοχο τὸν ἐπιφανή, εἴτε φανταστικά σὰν τὸν Αἰμιλιανὸ Μονάη ἢ τὸν Τέμεθο τὸν Ἀντιοχέα, ἔχουν μιὰ ὑπαρξὴ δική τους, αὐτοδύναμη, ἀνεξάρτητη ἀπὸ τὸ στόχο τοῦ ποιητῆ· εἶναι τὸ ἴδιο ζωντανὰ ὅπως ἡ φύση στοὺς ἄλλους ποιητές —ἢ φύση, ἂς σημειωθεῖ, ποὺ δὲν παύει κανέναν, ἢ ἐλάχιστο ρόλο στὴν ποίησή του. Λίγα χρόνια πρὶν πεθάνει ὁ Καβάφης εἶπε: «Ἐγὼ εἶχα δύο ιδιότητες. Νὰ κάνω ποιήματα καὶ νὰ γράψω ἱστορία. Ἱστορία δὲν ἔγραψα καὶ εἶναι ἀργὰ πλέον».³

2. Βλ. τὸ ποίημα «Ὅταν διεγείρονται» (ἐκδ. Γ. Π. Σαββίδη, τόμ. 1, σ. 81).

3. Γ. Λεωνίτης, *Καβαφικά αὐτοσχόλια*, Ἀλεξάνδρεια 1942, σ. 22.

Τὸ μεγαλύτερο μέρος ἀπὸ τὰ ἱστορικά ποιήματα ἀνάγονται στὴν ἐλληνιστικὴ περίοδο, στὸν κόσμον ποὺ δημιουργήθηκε ἀπὸ τὶς κατακτήσεις τοῦ Μεγάλου Ἀλεξάνδρου, μὲ τὴν ἀκμὴ του («ἐλληνικὸς καινούριος κόσμος μέγας») καὶ τὴν παρακμὴ του, στὶς διάφορες ἀπομακρυσμένες ἀποικίες· ἀρκετὸ χωρὸ καταλαμβάνει καὶ ἡ ἑλληνορωμαϊκὴ ἐποχὴ, καὶ ἡ πάλῃ τοῦ ἐθνισμοῦ μὲ τὸ χριστιανισμὸ (ὁ Ἰουλιανός, ὁ Ἀπολλώνιος ὁ Τυανεύς), ἐπίσης τὰ σκοτεινὰ χρόνια ὡς τὴ μουσουλμανικὴ κατάκτηση τῆς Αἰγύπτου· τέλος μερικά ἀνάγονται καὶ στὴ βυζαντινὴ ἐποχὴ («ὁ ἔνδοξός μας βυζαντινισμός»). Κεντρικὴ θέση κατέχει βέβαια στὰ περισσότερα ἡ Ἀλεξάνδρεια, ἡ ἀγαπημένη πολιτεία· τ' ὄνομά της κατασταλάζει σιγὰ σιγὰ σὲ σύμβολο, σὲ μιὰ λέξη-κλειδί μὲ μαγικὴ φόρτιση, ποὺ τὴν καταλαβαίνει ὁ μυημένος:

ποὺ κι ὁ ρυθμὸς κι ἡ κάθε φράσις νὰ δηλοῦν
ποὺ γι' Ἀλεξανδρινὸ γράφει Ἀλεξανδρινός.

(Γιὰ τὸν Ἀμμώνη)

Ἡ τρίτη κατηγορία (ἢ «περιοχὴ») εἶναι τὰ «φιλοσοφικά»· «γνωμολογικά» τὰ χαρακτηρίζουν ἄλλοι, ἢ «διδασκτικά». Ὁ Ε. Π. Παπανοῦτσος⁴ ὀνόμασε τὸν Καβάφη ποιητὴ «διδασκτικό», καὶ ἀφοῦ ξεχώρισε μιὰ πρώτη κατηγορία ποιημάτων μὲ «παραινέσεις πρὸς τοὺς ὁμότεχνους» (γιὰ τὴν ποίηση καὶ τὴν αἰσθητικὴ γενικά, γιὰ τὸ πὼς ἀντικρίζει καὶ πὼς δένεται ὁ ποιητὴς μὲ τὸ ἔργο του), βλέπει στὰ ὑπόλοιπα «διδασκτικά» διάφορες ομάδες γύρω ἀπὸ ὀρισμένα θέματα: τὸ θέμα τῶν «Τειχῶν», μὲ δεσπόμενα τὴν ἔννοια τοῦ ἀναπότρεπτο, τοῦ ἀμετάκλητου, ἄλλα, συγγενικά, ὅπου κυριαρχεῖ ἡ βαριὰ ἀτμόσφαιρα τῆς μοίρας, τῆς ἀδυσώπητης φορᾶς τῶν γεγονότων. Στὸ μοτίβο τῶν «Θερμοπυλῶν» ἡ ἔννοια τοῦ «χρέους» ἐνώνεται μὲ τὴν ἀρετὴ τῆς ἀνθρώπινης ἀξιοπρέπειας. Τὸ βασικὸ αὐτὸ χαρακτηριστικὸ τῆς ποίησης τοῦ Καβάφη ἀκούγεται καὶ μέσα ἀπὸ ποιήματα ποὺ παρουσιάζουν τὴ ματαιότητά τῶν ἀνθρώπων μεγαλείων («Ἀπολείπειν») ἢ τὴν ἔννοια τῆς «ὑβρεως» στὴν ἀρχαία τῆς ἔννοια («Ἡ Διορία τοῦ Νέρωνος», «Μάρτιαι εἰδοί»). Ὁ ἀναγνώστης θὰ πρόσεξε πὼς πολλὰ ἀπὸ τὰ «φιλοσοφικά» ἢ «διδασκτικά» αὐτὰ ποιήματα εἶναι στὴ μορφή τους «ἱστορικά».

4. Ε. Π. Παπανοῦτσος, «Ὁ διδασκτικὸς Καβάφης», στό: *Παλαμᾶς, Καβάφης, Σικελιανός*, νέα ἐκδ. (Ἀθήνα 1955), σσ. 121-122.

Μιά σοβαρότητα και μιὰ βαρυθυμία· δὲ θὰ βροῦμε στὸν Καβάφη τὴν εὐθυμὴ νότα, τὴν εὐφρόσυνη πολυχρωμία. Εἰρωνεῖα ἄφθονη, ἀλλὰ εἰρωνεῖα συνοδευμένη ἀπὸ μιὰ γκριμάτσα τραγική. Ἐκτὸς τὴν ἡδονική, τὴν ἱστορική ἢ τὴ φιλοσοφική ἀποψη, ἀδιάφορο, τὸ καίριο εἶναι ἡ συνειδητοποίηση τῆς δραματικῆς οὐσίας τῆς ζωῆς, ἡ αἴσθησις τῆς παρακμῆς καὶ τῆς ματαιότητος. Ἡ τραγική ὅμως αὐτὴ συναισθησις δὲν ὀδηγεῖ στὴ διάλυση καὶ στὴν ἀπιστία· τὸ αἶσθημα τῆς ἀξιοπρέπειας καὶ τῆς ὑπερηφάνειας, ἡ βαθύτερη συνείδησις τοῦ ἀνθρώπου, ἀποτελοῦν τὸ ἀντίρροπο καὶ θεμελιώνουν τὴν πίστη καὶ τὴ σωτηρία. Ἄν ἡ γενιὰ τῶν *décadents* τοῦ 1920 ἔστρεψε τὸ ἐνδιαφέρον της στὸν Καβάφη, εἶδε στὴν ποίησίν του μόνον τὴν ἀρνητικὴν της πλευρά.

Μιά τέτοια ποίηση, τόσο διαφορετικὴ ἀπὸ ὅ,τι ἦταν ὡς τότε γνωστὸ καὶ καθιερωμένο, ἐπόμενο εἶναι νὰ χρησιμοποιήσῃ καὶ τρόπους ἐκφραστικoὺς ὁλότελα καινούριους. Ἡ γλῶσσα τοῦ Καβάφη εἶναι τελείως ἰδιότυπη· μετὴν ἀθηναϊκὴ καθιερωμένη «ποιητικὴ» δημοτικὴ (τοῦ Παλαμᾶ π.χ.) δὲν ἔχει καμιά σχέση, ἀλλὰ καί, παρ' ὅλη τὴ συχνὴ χρῆσιν τύπων τῆς καθαρεύουσας, βρίσκειται μακριὰ καὶ ἀπὸ τὴν τυπικὴν καθαρεύουσα, παλαιότερη ἢ νεώτερη. Οἱ ἄκρατοι δημοτικιστὲς δὲν τοῦ συγχώρησαν ποτὲ τὴ μὴ προσαρμογὴ του, ἀλλὰ καὶ οἱ καθαρευουσιάνοι δύσκολα θὰ τὸν δέχονταν στὴ χορεία τους. Βασικὰ ἡ γλῶσσα εἶναι ζωντανή, «δημοτικὴ», οἱ ἐκτροπὲς πρὸς τὴν καθαρεύουσα εἶναι ἴσως ἓνα θελημένο πεζολογικόν, ρεαλιστικὸ στοιχεῖον, ἡ δημοτικιστικὴ ὅμως βάση δίνει θερμότητα καὶ γνησιότητα στὸ λόγον, ἐνῶ οἱ πολιτικοὶ ἰδιωματισμοὶ (ἐπίμονα, καὶ θὰ ἔλεγα, αὐτάρεσκα κρατημένοι) δηλώνουν τὴν ἀκριβὴ παρουσία τοῦ ἀνθρώπου.

Καὶ ὁ στίχος, σὰν τὴ γλῶσσα, καλλιεργεῖ τὰ πεζολογικά, ἀντι«ποιητικὰ» στοιχεῖα, καὶ θέλει νὰ ἔχει τὴ βαρῦτητα τῆς ρεαλιστικῆς διαπίστωσης. Τὸ μέτρο εἶναι πάντοτε ὁ ἴαμβος (τὸ πιὸ κοντὰ στὸν πεζὸν λόγον), ἀρκετὰ χαλαρὸς, ὁ στίχος ἐλεύθερος, μετ' ἀνισοἀριθμὸν συλλαβῶν· πολλὰ φορὰς (στὰ παλαιότερα ποιήματα περισσότερο) φανερώνεται καὶ ἡ ὁμοιοκαταληξία, ποῦ ἤχεῖ καὶ σὰν παιγνίδι ἢ σὰν εἰρωνεῖα· κάποτε ὁ στίχος κόβεται—διαλύεται καλύτερα—στὰ δύο («Τέμεθος Ἄντιοχος») σὰν νὰ μὴν ἔχει τὴ δύναμιν νὰ ὀλοκληρωθεῖ. Ἄλλὰ εἶναι κι αὐτὸ ἓνα μέσον τῆς ποιητικῆς. Στὴν ποιητικὴν τοῦ Καβάφη τίποτα δὲν εἶναι τυχαῖον· τὰ ποιήματά του τὰ προσέχει καὶ τὰ λεπτοურγεῖ ὡς τὴν τελευταία λεπτομέρεια. Ἡ στίξις, οἱ περίοδοι, οἱ παύσεις, ὅλα

εἶναι ὑπολογισμένα, ὅλα ὑπηρετοῦν τὴν «τέχνην τῆς ποιήσεως», ἀκόμα καὶ ἡ τυπογραφικὴ ἐμφάνισις. Τὸ καθεστὶ τεχνουργημένον μετ' κομψότητα καὶ καλαισθησία.

Ἡ ποίηση τοῦ Καβάφη δὲ βροῖκε ἀμέσως τὴν ἀπήχησίν της. Μετ' καταπληκτικὴν διαίσθησιν πρῶτος τὴν ἐπισήμανε πολὺ νωρὶς ὁ Γρηγόριος Ξενόπουλος μετ' ἓνα ἄρθρον τοῦ 1903.⁵ Ἄλλὰ ἡ Ἀθήνα γενικὰ τὸν ἀγνοεῖ καὶ τὸν ἀποστέρει. Σημαντικὸς σταθμὸς εἶναι τὸ 1919 τὸ ἄρθρον τοῦ E. M. Forster στὸ *Athenaeum*,⁶ ὁ ὁποῖος στὸν Ἀ' Παγκόσμιον Πόλεμον ὑπηρέτησε στὴν Ἀλεξάνδρεια καὶ γνώρισε προσωπικὰ τὸν ποιητὴν· ὁ ἴδιος φρόντισε νὰ μεταφραστοῦν καὶ ποιήματά του στὰ ἀγγλικά. Μετὰ τὸ 1920 ἀνακαλύπτουν τὸν Καβάφη οἱ νέοι τῆς γενιᾶς ἐκείνης· ὁ Τέλλος Ἄγρας κάνει μιὰ διάλεξιν γι' αὐτὸν τὸ 1921, τὸ ἴδιον καὶ ὁ Ἄλκης Θρούλος τὸ 1924.⁷ Τὰ τελευταῖα δέκα χρόνια τῆς ζωῆς του ἡ ποίησίν του διαβάζεται, μελετιέται καὶ σχολιάζεται· χωρὶς νὰ λείπει, φυσικὰ, καὶ ἡ ἀρνητικὴ κριτικὴ. Ἀπὸ τὸ 1930 ἡ ἐπίδρασίς του στὴν νεὰ γενιὰ γίνεται ἰσχυρότατη καὶ παράλληλα πολλαπλασιάζονται οἱ κριτικὲς μελέτες καὶ τὰ βιβλία γιὰ τὸ ἔργον του, ὅχι μόνον ἀπὸ Ἕλληνας ἀλλὰ καὶ ἀπὸ ξένους· σημειώνομε ἐνδεικτικὰ τὸν Γ. Σεφέρην, τὸν W. H. Auden, τὸν C. M. Bowra, τὴν M. Yourcenar. Ἡ ἑκατονταετηρίδα του τὸ 1963 ἔδωκε ἀφορμὴν γιὰ μιὰ καινούρια κριτικὴ ἀντιμετώπισιν τοῦ ἔργου του.

A. ΣΙΚΕΛΙΑΝΟΣ

Ἐπὶ ὅλοτελα διαφορετικὴ ἀπὸ τοῦ Καβάφη εἶναι ἡ ποίησις τοῦ Ἄγγελου Σικελιανοῦ (1884-1951), τοῦ κορυφαίου ποιητῆ ὕστερ' ἀπὸ τὸν Παλαμᾶ στὸν κυρίως ἑλληνικὸν χώρον. Δὲν εἶναι χωρὶς σημασία πὼς ὁ Σικελιανὸς εἶναι Ἑφτανησιώτης, ἀλλὰ καὶ πὼς τὸ πατρικὸν του νησί, ἡ Λευκάδα, εἶναι τὸ περισσότερο ὀργανικὰ δεμένον μετ' τὴν τραχύτητα τῆς ἀντικρινῆς Στερεᾶς. Ἡ παράδοσις

5. Γρ. Ξενόπουλος, «Ἐνας ποιητής», *Παναθήναια* 7 (1903) 97-102. Ξαναδημοσιευμένον στὴ *Νέα Ἔστια* 14 (1933) 749-755, καὶ αὐτ. 74 (1963) 1443-9.

6. Ξαναδημοσιευμένον στὸ *Pharos and Pharillon* (βλ. Βιβλιογραφία).

7. Τέλλος Ἄγρας, «Ὁ ποιητὴς Κ. Π. Καβάφης», *Δελτίον Ἐκπαιδευτικοῦ Ὁμίλου* 10 (1922)· Ξαναδημοσιευμένον στὴ *Νέα Ἔστια* 74 (1963) 1397-1402. Ἄλκης Θρούλος, *Κριτικὲς μελέτες*, τόμ. 3, Ἀθήνα 1925, σσ. 155-197.

τῆς Ἑφτανησιώτικης σχολῆς εἶναι ζωντανή μέσα του καὶ σ' αὐτὴν ἀσφαλῶς ὀφείλεται ἡ βαθύτατη αἴσθησις καὶ ἡ γνώσις ποὺ εἶχε ὁ Σικελιανὸς τῆς λαϊκῆς γλώσσας στὴν ἀπόλυτη καθαρότητά της, ἀκόμη καὶ ἡ οἰκείωσή του μὲ τὶς ξένες λογοτεχνίες καὶ προπάντων μὲ τὴν ἰταλική.

Νεώτατος, στὶς ἀρχές τοῦ αἰῶνα, ἀρχίζει νὰ δημοσιεύει ποιήματα στὰ φιλολογικὰ περιοδικά, μὲ καταφανὴ τὰ σημάδια τοῦ τελευταίου παρνασσιτισμοῦ καὶ τοῦ συμβολισμοῦ. Τὰ νεανικὰ αὐτὰ δοκιμάσματα δὲν προοιωνίζουν τὴν κατοπινὴ του ἐξέλιξη — ὁ ἴδιος τὰ ἄφησε ἔξω ἀπὸ τὸ corpus τῶν ποιημάτων του, τὸν τρίτομο *Λυρικὸ Βίο* (1946). Τὸ πρῶτο του πραγματικὸ ποιητικὸ φανέρωμα εἶναι τὸ μεγάλο συνθετικὸ ποίημα, ὁ *Ἀλαφροῖσκιωτος*⁸ ὁ τίτλος εἶναι παρμένος ἀπὸ τὸν γνωστὸ στίχο τοῦ Σολωμοῦ στοὺς *Ἐλεύθερους Πολιορκημένους*, καὶ σημαίνει τὸν ἐμπνευσμένο, τὸν ἄνθρωπο ποὺ βλέπει ὀράματα. Τὸ ποίημα γράφτηκε τὴν ἄνοιξη τοῦ 1907 καὶ ὁ Σικελιανὸς τὸ τύπωσε, σὲ μιὰ πολυτελεῆ ἐκδοσὴ σὲ μεγάλο σχῆμα καὶ ἐκτὸς ἐμπορίου, δυὸ χρόνια ὑστερότερα.

Ὁ *Ἀλαφροῖσκιωτος* εἶναι σὰν μιὰ λυρική αὐτοβιογραφία τοῦ ἐφηβου ποιητῆ, ἓνα ποίημα γεμάτο νεανικὴ αἴσθησις καὶ εὐδαιμονία, ἓνα θαυμαστὸ ξεχειλίσμα ἐνὸς λυρισμοῦ ποὺ ἀναβρῦζει ἀθόλωτος καὶ πλουσιοπάροχα ἀπὸ τὶς πιδὸ γνήσιες καὶ μυστικὲς πηγές. Ὁ ποιητὴς ἔχει συσσωρεύσει μέσα του ἓνα πλήθος ἀπὸ ἄμεσες ἐμπειρίες ποὺ τὶς ἔνιωσε καθὼς γύριζε ἀπόλυτα ἐλεύθερος, σὲ μιὰ ὀλοκληρωτικὴ ἐπαφὴ μὲ τὴ φύση, στοὺς γιαιλούς καὶ στοὺς ἐλαιῶνες τοῦ πατρικοῦ του νησιοῦ. Ἡ ἐφηβικὴ καὶ εὐδαιμονικὴ συμβίωση καὶ συνταύτιση τοῦ ποιητῆ μὲ τὴ φύση εἶναι ὅ,τι μᾶς καθηλώνει περισσότερο στὸ νεανικὸ τοῦτο, ἀλλὰ καὶ ὠριμο μαζὶ ποίημα. Τὰ μεμονωμένα κομμάτια συνδέονται βέβαια χαλαρὰ μεταξὺ τους, ἡ ποιητικὴ πορεία δὲν εἶναι πάντοτε σαφής, ἀλλὰ ὁ λυρικός τόνος βρίσκεται πάντα σὲ μιὰν ἀδιάπτωτη ἔντασι, καὶ ἡ γλώσσα, στιβαρὴ δημοτικὴ, ἔχει μιὰ πληρότητα καὶ μιὰ ὠριμότητα ἐκφραστικὴ ἐντελῶς ἄγνωστη στὴν ἔως τότε νεοελληνικὴ ποίηση. Ἡ φύση — τὸ νιώθει παντοῦ — δὲν εἶναι ἓνα ξένο ἀντικείμενο ποὺ ὁ ποιητὴς τὸ θεᾶται μὲ θαυμασμό ἢ τὸ λατρεῖ, ἀλλὰ ὑπάρχει ἀνάμεσά τους μιὰ «λαγαρὴ ἐπικοινωνία», ποὺ ἔχει τὸ χαρακτῆρα (γιὰ νὰ μεταχειριστοῦμε μιὰ ἐκφραση προσφιλή στὸ Σικελιανό) μιᾶς «ἀσκήσης βαθιᾶς καὶ εὐλαβικῆς».

. . . καὶ λάτρευα,
καὶ στὴ λαχτάρα μου εἶπα:
«Βάλε τὸ αὐτὶ στὰ χῶματα».
Καὶ φάνη μου πὼς ἡ καρδιά
τῆς γῆς βαριά ἀντιχτύπα.

Ὁ,τι ἀργότερα θ' ἀποτελέσουν τὰ ὀρόσημα τῆς ποίησής του, αὐτὰ ποὺ ὁ ἴδιος καὶ οἱ κριτικοὶ του θὰ ἐπισημάνουν ὡς τὰ καίρια χαρακτηριστικὰ της, τὰ βρίσκουμε σὰν σὲ πυρήνα, ἀλλὰ συνάμα ἴσως καὶ γνησιότερα καὶ ἀμεσότερα ἐκφρασμένα, στὸ ἐφηβικὸ αὐτὸ ποίημα.

Ὁ,τι ὑποσυνείδητα διαφαίνεται στὸν *Ἀλαφροῖσκιωτο*, τὴν «κοσμικὴ (ἢ ὀρφικὴ) προέκτασι μὲς στὴν ψυχὴ τῆς φύσης» ἢ τὴν «ἀσκήσῃ» του,⁸ θὰ προσπαθῆσει νὰ τὰ κάνει πιδὸ συνειδητὰ ἀργότερα. Ἔτσι, ἀμέσως μετὰ τὴν ἐκδοσὴ τοῦ ποιήματος, ἐπεξεργάζεται μιὰ μεγάλη σύνθεσι, τὸν *Πρόλογο στὴ ζωὴ*, καὶ στὰ 1915-1917 ἐκδίδει (σὲ μικροὺς, πολυτελέστατα καὶ πάλι τυπωμένους τόμους) τέσσερα μέρη, ποὺ τὸ καθένα τιτλοφορεῖται «Ἡ συνείδησι»: τῆς γῆς μου, τῆς φυλῆς μου, τῆς γυναίκας, τῆς πίστεως (ἢ πέμπτη: τῆς προσωπικῆς δημιουργίας, δημοσιεύτηκε γιὰ πρώτη φορὰ πολὺ ἀργότερα). Καθὼς περνᾷ ἀπὸ τὴν ἐφηβεία στὴν ἀντρικὴ ὠριμότητα, αἰσθάνεται τὴν ἀνάγκη νὰ «συνειδητοποιήσῃ» μερικὰ βασικὰ προβλήματα, ποὺ καθορίζουν τὴ θέση του μέσα στὴ ζωὴ — προβλήματα «ποὺ ἀποσπασθήκανε ἀπὸ τὸν ἀρχικὸ πυρήνα τῆς ἐφηβικῆς ἐνότητάς» του. Βέβαια, οὔτε στὶς ποιητικὲς του συνθέσεις, οὔτε, πολὺ λιγότερο, στοὺς ὑπομνηματισμοὺς ποὺ ἔγραψε ὁ ἴδιος (κυρίως στὸν «Πρόλογο» τοῦ *Λυρικοῦ Βίου*, 1938) ἐκφράζεται ὁ ποιητὴς μὲ σαφήνεια. Ἡ βασικὴ πάντως γραμμὴ πάνω στὴν ὁποία προσανατολίζεται εἶναι ἡ πίστη στὴν ἐνότητα, τὴ σφαιρικότητα τοῦ παντός (στὴ «συνολικὴ ψυχὴ τοῦ Κόσμου») καὶ στὴ σύμπτωσι τῆς «αἰσθαντικῆς ψυχῆς» (τῆς ψυχῆς τοῦ ποιητῆ) μὲ τὸ κέντρο τοῦ παντός. Στὸν σημερινὸ κομματιασμένον κόσμον, στὴν «αὐθαίρετη μηχανικὴ, μνημονικὴ, διαιρετικὴ καὶ λογοκρατικὴ ἐρμηνεία καὶ διαρρύθμισι» τῆς ζωῆς, ποθεῖ τὴν ὀλότητα, ὅπως, πρὶν ἀπὸ τὸν

8. Ὅλα τὰ παραθέματα, ἐδῶ καὶ στὶς ἐπόμενες σελίδες, εἶναι παρμένα ἀπὸ τὸν «Πρόλογο» τοῦ *Λυρικοῦ Βίου* τοῦ ἴδιου τοῦ Σικελιανοῦ, δημοσιευμένον σήμερα στὰ *Ἀπαντα*, ἐκδ. Γ. Π. Σαββίδη, τόμ. 1, σσ. 11-81.

ὀρθολογισμό τῶν σοφιστῶν, τὴν ἀντίκρισαν οἱ ἀρχαῖοι στὸ μῦθο καὶ ὅπως διατηρήθηκε ὕστερα στὶς ἀπόκρυφες λατρεῖες ἢ στὰ μυστήρια· ἀπὸ ἐκεῖ ξεκινᾷ καὶ ἡ οἰκείωση τοῦ ποιητῆ μετὰ τὶς μυστηριακὰ λατρεῖες, καὶ προπάντων μετὰ τὸν ὀρφοισμό, καθὼς καὶ τὸ βαθύτερο νόημα ποὺ ἀναζητοῦσε στὰ θρησκευτικὰ ἀρχαιοελληνικὰ κέντρα, τὴν Ἐλευσίνα, τὴν Ὀλυμπία, τοὺς Δελφοὺς. Ὁραματιζόταν ἓναν καθολικὸ θρησκευτικὸ μῦθο, ποὺ νὰ συγκεράσει σὲ μιὰ ἐνότητα τὶς πρωτογονικὲς μητριαρχικὲς θρησκείες μετὰ τὸ ἀρχαῖο ἑλληνικὸ πνεῦμα καὶ αὐτὸ μετὰ τὴν ὀρφικὴ διδασκαλία καὶ μετὰ τὰ σύμβολα τοῦ χριστιανισμοῦ. Ἐκεί καὶ ἡ τόσο συχνὴ στὴν ποίησή του παρουσία τοῦ θανάτου, στὴν ὀντολογικὴ, ὑπαρξιακὴ του θεώρηση, καὶ ἀκόμα ἡ κεντρικὴ θέση καὶ ἡ ἀποστολὴ ποὺ ἔχει γι' αὐτὸν ὁ ποιητῆς, «παιδευτῆς τοῦ σύμπαντος τοῦ ἀνθρώπινου βίου», ποὺ μπορεῖ «νὰ ἰδεῖ συγκεντρικὰ τὴ Φύση, τὴν Ψυχὴ, τὴν Ἱστορίαν», καθὼς καὶ ἡ συμβολικὴ προέκταση ποὺ παίρνει ὁ Ρυθμὸς («ὀμόπνοος καὶ ὀμόφωνος»). Μέσα σ' ὅλη αὐτὴ τὴν τοποθέτηση ὑπάρχει ἀναμφισβήτητα καὶ ἓνας ὑπερτροφικὸς καί, πολλὰ φορὲς, ἐνοχλητικὸς ἐγκεντρικισμὸς· ἴσως ὅμως καὶ ἡ ζωντανὴ αὐτὴ παρουσία τοῦ Ἐγὼ νὰ κάνει τοὺς ὀραματισμοὺς αὐτοὺς νὰ μὴν ξεπέφτουν σὲ «φιλοσοφία», καὶ νὰ κρατᾷ ἀδιάπτωτη μιὰ βιολογικὴ ὄρμη καὶ μιὰ ὑψηλὴ μέθεξι καὶ μύηση, ποὺ εἶναι ἡ ἀναπαλλοτριωτὴ προσφορὰ τῆς σικελιανικῆς ποίησης.

Στὸν *Πρόλογο στὴ ζωὴ* ἡ διάσπαση τῆς πρωταρχικῆς ἐφηβικῆς ἐνότητας καὶ ἡ ἀδυναμία τῆς σύνθεσης γίνονται περισσότερο αἰσθητά. Τὰ ἴδια χρόνια ὅμως ὁ Σικελιανὸς δίνει παράλληλα μερικὰ ἄρτια μικρότερα ποιήματα, ὅπως τὴ σειρά τῶν ἐμπνευσμένων ἀπὸ τοὺς Βαλκανικοὺς πολέμους («Ἐπίνικοι Α'»), μιὰ σειρά σονέτα, καθὼς καὶ μερικὰ ἀπὸ τὴ σειρά «Ἀφροδίτης Οὐρανίας»: τὸν θαυμάσιο «Πάνα» (ὅπου ζοῦμε, θαρρεῖς, ἀπὸ ἄμεση αἴσθηση, τὴν ὥρα τῆς γέννησης τοῦ μύθου), τὰ γοητευτικὰ καὶ περισσότερο ἀγαπημένα «Θαλερό», «Στὰ κρῦα νερά, στοὺς Πενταυλοὺς», καὶ ἀκόμα τὸν «Γιάννη Κήτης», τὴ «Μάνα τοῦ Ντάντε» κ.ἄ.

Ἄλλὰ ἐκεῖ ὅπου οἱ διάχυτες ποιητικὲς δυνάμεις τοῦ Ἀλαφροῦ-σικιωτοῦ φτάνουν σὲ μιὰ ἐξοχὴ ὠριμότητα καὶ ὀλοκλήρωση, εἶναι τὸ μακρὺ σχετικῶς ποίημα *Μήτηρ Θεοῦ*, γραμμένο τὸ 1917 —«τὸ πιὸ μουσικὸ ποίημα ποὺ γράφτηκε σ' ἑλληνικὴ γλῶσσα

μετὰ τὸ θάνατο τοῦ Σολωμοῦ». ⁹ Μουσικὸ ὄχι μόνον γιὰ τὴ γοητεία τοῦ ρυθμοῦ τῶν δεκαπεντασύλλαβων δίστιχων ποὺ θυμίζουν τὸν *Κρητικὸ* —καὶ ποὺ ὁ ποιητῆς τὰ τυπώνει ξεχωρισμένα, σὰν πλαστικὰ ὀλοκληρωμένες στροφές— ἀλλὰ καὶ γιὰ τὴν εἰκόνη στὴν ἀστείρευτὴ ροὴ τοὺς διαδέχονται ἢ μιὰ τὴν ἄλλη σὰν μοτίβα μουσικά. Τρία χρόνια πρὶν ὁ Σικελιανὸς εἶχε χάσει τὴν ἀδερφή του Πηνελόπη (γυναίκα τοῦ Raymond Duncan, ἀδερφοῦ τῆς Ἰσαδώρας) καὶ ἡ καινούρια αὐτὴ «συνείδηση» τοῦ θανάτου τὸν ὀδηγεῖ βαθύτερα πρὸς τὴν «ἐμπειρία τοῦ σ' ἀδιάκοπη ἐνέργεια λειτουργοῦντος, γύρω καὶ βαθιά του, Μυστηρίου». Γιὰ τὸν ὀρθόδοξο ἢ Παναγία εἶναι περισσότερο ἢ πονεμένη μητέρα τοῦ Θεοῦ καὶ λιγότερο ἢ παρθένος. Ἡ μητρικὴ ἢ μητριαρχικὴ θεότητα —ὅπως καὶ οἱ μεγάλες θεές-μητέρες καὶ μητέρες θεῶν τοῦ παρελθόντος— εἶναι πηγὴ τῆς ζωῆς ἀλλὰ καὶ τοῦ θανάτου, σὲ μιὰ σύνδεση μυστικὴ, ὅπως μυστικὰ συνδέονται στὴ λατρεία, τὸ Μάρτιο, ἡ μνήμη τοῦ Εὐαγγελισμοῦ, οἱ «χαιρετισμοὶ» τῆς Παναγίας καὶ τὸ Ψυχασάββατο τῶν νεκρῶν. Τὸ ποίημα ἀνεπαίσθητα, μουσικά, περνᾷ ἀπὸ τὴ ζεστασιά τῶν ἀρχικῶν στίχων στὴν κεντρικὴ ιδέα τοῦ θανάτου, ὁ πόνος τῆς πεθαμένης ἀδερφῆς καὶ ἡ γλυκία παρουσία τῆς Μάνας τοῦ Χριστοῦ ἐνώνονται μυστικὰ καὶ, περασμένα, λές, ἀπὸ πυρὸ χωνευτήρι, συμπυκνώνονται σὲ μιὰ ὀργανικὴ ἐνότητα, ἀπὸ τὶς κορυφαῖες στὴν ποίηση. Ἡ γλῶσσα, δουλεμένη στὴν ἐντέλεια, ἀξιοποιεῖ τὶς καλύτερες καταβολές τοῦ νεοελληνικοῦ ποιητικοῦ λόγου, καὶ πλούσια, ἀδρῆ, μουσικὴ, ζωογονεῖ τοὺς ὠραιότερους δεκαπεντασύλλαβους ποὺ ἔχουν γραφτεῖ στὴν ἑλληνικὴ γλῶσσα.

*Τοῦ Ψυχασάββατου φιλι — στὸν ὕπνο μου, ὡς νὰ φύγει
τ' ὄνειρο — ἀργά, τὰ μάτια μου στὴν νέαν αὐγή, π' ἀνοίγει!*

*Ἀπ' τὸ βαθὺν εὐτυχισμό τὸ πνεῦμα μου ὡς ξυπνάει
μέσ στὴν ἐγκόσμια χλαλοῦν ὅπου τὸ τυραννάει,*

*δὲ λέω ἢ ἀχραντὴ χαρὰ γιὰ μένα ἀν ἀναβροῦζει
κι ὁ γλυκασμὸς ποὺ ἀσίγητο τραγοῦδι μουρμουρίζει·*

*σιμὰ ἔναι ὁ ἴσκιος, ἄξαφνα, ποὺ ἀπάνω μου διαβαίνει
καὶ τὴν οὐρανομίλητη γλυκιὰν ἀχὼ βουβαίνει!*

9. R. Liddell, «Ἡ ποίηση τοῦ Ἀγγελοῦ Σικελιανοῦ», Ἀγγλοελληνικὴ Ἐπιθεώρηση 4 (1949-50) 424.

Τὰ ἐπόμενα χρόνια, 1918-19, ὁ ποιητὴς ἐπιχειρεῖ μὴ εὐρύτερη σύνθεση, ἓνα μακρότατο ποίημα, χωρισμένο σὲ μικρότερες ἐνότητες (ἄσματα), τὸ *Πάσχα τῶν Ἑλλήνων*. Μιὰ προσπάθεια συνένωσης τῶν συμβόλων τῆς παλιᾶς καὶ τῆς νέας θρησκείας καὶ μιᾶς ἐπαφῆς τοῦ ποιητῆ μετὰ τὸ θρησκευτικὸ «ὑποσυνειδητό», ὅπως τὸ ἐκφραζόταν «ὄχι τὸ δόγμα ἢ ἡ ὀργάνωση, ἀλλὰ ὁ γνήσιος Μῦθος τοῦ Χριστιανισμοῦ στὴν καθάρια ποιητικὴ γραμμὴ καὶ ὑπόστασή του... μέσα στὸ πλαίσιο τῶν αἰώνιων κοσμικῶν διαστάσεων του». Ἡ πρόθεση ἦταν πολὺ ὑψηλὴ· εἶναι ἀμφίβολο ἂν ὁ ποιητὴς μπόρεσε νὰ φτάσει στὴν ὀλοκλήρωση. Τὸ 1918 τυπώνει ἓνα μέρος, ἀλλὰ δὲν τὸ κυκλοφορεῖ, κατὰ καιροὺς δίνει ἀποσπάσματα μονάχα, ἓνα ὀλόκληρο τετράδιο μὲ ἀνέκδοτα ἄσματα τὸ ἔχασε, μᾶς λέει, σὲ κάποιον τοῦ ταξίδι. Ἄν ὅμως τὸ ποίημα δὲν ὀλοκληρώθηκε, αὐτὸ δὲν ἐμποδίζει μερικὲς ἰδίως ἀπὸ τὶς ἐνότητες νὰ εἶναι ἀπὸ τὰ πιὸ χαρακτηριστικὰ καὶ τὰ πιὸ τελειωμένα — ἂν καὶ ἀποσπασμένα ἀπὸ τὸ σύνολο — ποιήματα τοῦ Σικελιανοῦ.

Τὸ 1927, εἴκοσι χρόνια ὕστερα ἀπὸ τὸν *Ἀλαφροῖσκιωτο* καὶ δέκα ὕστερα ἀπὸ τὴν *Μητέρα Θεοῦ*, ὁ Σικελιανὸς ἐπιδίδεται σ' αὐτὸ πού ὀνόμασε «Δελφικὴ προσπάθεια», μιὰ προσπάθεια δηλ. ἐφαρμογῆς στὴν πράξη τῆς κοσμοθεωρίας πού ἐξέφραζε ὡς τότε μετὰ τὴν ποίησή του. Στὸ ἱερὸ τῶν Δελφῶν, πού οἱ ἀρχαῖοι τὸ θεωροῦσαν «ὄμφαλό τῆς γῆς», ἐκεῖ ὅπου τὸ ἑλληνικὸ πνεῦμα ἐπιχείρησε τὴν πρώτη σύζευξη τοῦ διονυσιακοῦ καὶ τοῦ ἀπολλωνίου στοιχείου, ὀραματίστηκε νὰ ἰδρῦσει μιὰ καινούρια, παγκόσμια πνευματικὴ ἀμφικτιονία, μιὰ «Δελφικὴ ἔνωση» καὶ ἓνα «Δελφικὸ Πανεπιστήμιο», ἀπὸ ὅπου νὰ ξεκινήσει στὴν πράξη μιὰ πνευματικὴ ἀνεξαρτησία καὶ ψυχικὴ λύτρωση τῶν λαῶν, μιὰ ἐνοποίηση πέρα ἀπὸ τὸ κατατμημένο σημερινὸ ἄτομο καὶ πάνω ἀπὸ τὶς ἐφήμερες πολιτικὲς θρησκείες τῶν ἡμερῶν μας. Τὸ Μάιο τοῦ 1927 ὀργανώθηκαν οἱ πρῶτες «Δελφικὲς Ἑορτές» μὲ κεντρικὴ ἐκδήλωση τὴν παράσταση τοῦ *Προμηθεά δεσμώτη* καὶ παράλληλα μὲ ἐκθεση λαϊκῆς τέχνης, γυμνικὸς ἀγῶνας στὸ στάδιο, λαϊκοὺς χοροὺς καὶ πανηγύρια. Οἱ Ἑορτὲς ἐπαναλήφθηκαν τὸ 1930 μὲ τὶς *Ἰκέτιδες* τοῦ Αἰσχύλου. Ψυχὴ τῆς ὄλης ἐκτέλεσης στάθηκε ἡ γυναίκα του, Ἀμερικανίδα στὴν καταγωγή, Εὐᾶ Σικελιανοῦ-Palmer. Δίνοντας μορφή πρὸς συγκεκριμένη στοὺς ἀσαφεῖς ὀραματισμοὺς τοῦ ποιητῆ καὶ μνημένη στὸ πνεῦμα τοῦ χοροῦ ἀπὸ τὴ μεγάλη Isadora Duncan, συνέ-

λαβε τὶς κρυφὲς ἀντιστοιχίες ἀνάμεσα στὴν ἀρχαία τραγωδία, τὴ βυζαντινὴ μουσικὴ καὶ τὸν σύγχρονο λαϊκὸ πολιτισμὸ καὶ προσπάθησε νὰ συνθέσει ὅλ' αὐτὰ στὴ σκηρικὴ τῆς ἐρμηνεῖα. Ἡ μουσικὴ τῶν χορικῶν βασίστηκε στοὺς ἰδιαίτερους τρόπους τῆς βυζαντινῆς μελωδίας, τὰ κοστούμια τὰ ὕφανε ἢ ἴδια πάνω σὲ λαϊκὰ πρότυπα, ἡ κίνηση τοῦ χοροῦ ἦταν ἐμπνευσμένη ἀπὸ τὴ μελέτη τῆς τῶν ἀρχαίων μνημείων. Ἦταν ἡ πρώτη σοβαρὴ (καὶ ἀποκαλυπτικὴ) προσπάθεια νὰ παρασταθεῖ ἡ τραγωδία στὸ φυσικὸ τῆς χῶρο τοῦ ἀρχαίου θεάτρου, μὲ τὴν ἀρχαία σκευὴ καὶ μὲ τὸ χορὸ πραγματικὰ νὰ «χορεύει».

Οἱ παραστάσεις τῆς Εὐᾶ Σικελιανοῦ ἦταν τὸ θετικὸ στοιχεῖο καὶ αὐτὸ πού ἀπόμεινε ἀπὸ τὶς «Δελφικὲς Ἑορτές». Οἱ ἄλλοι στόχοι τοῦ ποιητῆ, ἡ «Δελφικὴ προσπάθεια», τελικὰ ἀπέτυχε — πράγμα πού ἦταν μᾶλλον φυσικὸ. Οἱ Ἑορτὲς κατέληξαν καὶ σὲ οἰκονομικὴ καταστροφή. Ἡ Εὐᾶ ἔφυγε (σχεδὸν αὐτοεξορίστηκε) στὴν Ἀμερικὴ, ἀπὸ ὅπου δὲ γύρισε στὴν Ἑλλάδα παρὰ τὸ 1952. Τὴν ἴδια χρονιά πέθανε καὶ τάφηκε στοὺς Δελφούς.

Μὲ τὸν ἄμεσο τρόπο πού ἐνωθε ὁ Σικελιανὸς τὸ καθετί, φυσικὸ εἶναι τὸ ἐρωτικὸ στοιχεῖο νὰ ἔχει πρωταρχικὴ θέση στὸ ἔργο του, ἐνταγμένο καὶ αὐτὸ, ὅπως τὸ ἤθελε, στὴ συνολικὴ θεώρηση τοῦ κόσμου ὅπως τὸν ἀντικρίζει ἡ ποίησή του, στὴν ἀνάγκη πού ἐνωθε, ὅπως ἔλεγε, «μιᾶς κοσμικῆς καὶ ἀκέραιης μέθεξης ὀλοκλήρου μου τοῦ εἶναι μὲ τὴν πλείρια ἐρωτικὴ πνοὴ τοῦ «Θεοῦ τῶν ζώντων»». Στὸν νεανικὸ κιόλας «Ἕγνο τοῦ μεγάλου Νόστου» ἐκφράζει τὴ νοσταλγία μιᾶς κοσμικῆς ἐρωτικῆς ἀκεραιότητος, ἐκεῖ ὅπου «πιὸ βαθιὰ καὶ ἀπ' τὸ πηχτὸν ἀστρόφως» τὸν περιμένει «ὁ πρῶτος τοῦ ἑαυτοῦ». Στὰ ὠριμότερα, καὶ σημαντικότερα, ποιήματά του (1936-39) ξεκαθαρίζει καλύτερα ἢ «πορεία» του, ἡ ἀναζήτησις τῆς πρωταρχικῆς οὐσίας τῆς θηλότητος καὶ τοῦ ταυτισμοῦ σώματος καὶ ψυχῆς, πού ὀδηγεῖ τελικὰ σὲ μιὰ λύτρωση καὶ σὲ μιὰ λευτεριά πού νικᾷ τὸ χρόνο καὶ τὸ θάνατο («Μελέτη θανάτου»). Ὅπως ὅμως καὶ σὲ ὅλα γενικὰ τὰ ποιήματα τοῦ Σικελιανοῦ, πουθενὰ δὲν ξεπερνιέται τὸ ἐπικίνδυνον ὄριο ὅπου ἡ ποίηση θὰ μπορούσε νὰ ξεστρατίσει πρὸς τὴ μεταφυσικὴ. Τὰ βιώματα καὶ ἡ ζωικὴ ὀρμὴ εἶναι στὴν ἐρωτικὴ του ποίηση τόσο γνήσια καὶ βαθιά, ὥστε δὲ χάνουν ποτὲ τὴ βιολογικὴ τους ἀνερμήνευτη ὑπόσταση καὶ δονοῦνται ἀπὸ τὸν πιὸ γνήσιο ποιητικὸ παλμό.

«'Ορφικά» ονομάζει ο ποιητής όρισμένα ποιήματα τῆς δεύτερης σειρᾶς τῶν «Λυρικών», γραμμένα ανάμεσα στὸ 1927 καὶ τὸ 1942, καὶ ὁ τίτλος αὐτὸς εἶναι ἕνας σαφῆς ὑπομνηματισμὸς. Ἐδῶ βρίσκονται ἡ πολὺ γνωστὴ «Ἱερὰ Ὀδὸς» (1935) μὲ τὸν πυκνὸ συμβολισμὸ τῆς, καὶ τὸ λιγότερο γνωστὸ, ἐξίσου ὅμως ὑψηλὸ ποίημα, τὸ «Ἀττικό» (1942). Δὲν εἶναι βέβαια σύμπτωση πού καὶ τὰ δυὸ ἔχουν γιὰ πλαίσιο τὸν ἱερὸ δρόμο πού ὁδηγεῖ πρὸς τὸ πιὸ σεβάσμιο καὶ μυστηριακὸ ἀρχαῖο ἱερό, τὴν Ἑλευσίνα.

Οἱ «Ἐπινικοί Β'» εἶναι ποιήματα ἐμπνευσμένα ἀπὸ τὸν ἑλληνο-ἰταλικὸ πόλεμο τοῦ 1940-41 καὶ τὴν ἐχθρική κατοχή. Τὰ περισσότερα κυκλοφοροῦσαν τὴν ἐποχὴ ἐκείνη μυστικά καὶ ἀποτελοῦσαν ἕνα εἶδος ἀντίστασης. Δὲ φτάνουν ὅλα στὸ ἴδιο ὕψος· ξεχωρίζουν ὁ ἐνθουσιαστικὸς «Σόλωνος ἀπόλογος» καὶ τὸ «Ἄγραφο» (ἐνν. εὐαγγέλιον), μὲ τὸ βαθύ στοχαστικὸ του μήνυμα, δημοσιευμένο κιόλας στὴν ἀρχὴ τοῦ φοβερότερου πολεμικοῦ χειμῶνα, τὸν Ὀκτώβριο τοῦ 1941.

Στὴν τελευταία δεκαετία τῆς ζωῆς του ὁ Σικελιανὸς στράφηκε πρὸς τὴ συγγραφὴ τραγωδιῶν. Ἦταν βέβαια ἡ στρόφῃ αὐτὴ φυσικὴ γιὰ ἕναν ἄνθρωπο πού ἔζησε τόσο ἐντατικά τὸ πνεῦμα τῆς ἀρχαίας τραγωδίας καὶ πού ὡς πυρῆνα τῆς Δελφικῆς του προσπάθειας ἔθεσε τὴ διδασκαλία ἔργων τοῦ Αἰσχύλου. Πραγματικὰ οἱ πρῶτες προσπάθειες ἀρχίζουν ἀπὸ τὰ χρόνια τῶν Δελφικῶν Ἑορτῶν ἢ λίγο πιὸ ὕστερα. Ἀλλὰ ἡ συγγραφὴ τῶν περισσότερων ἀπὸ τίς τραγωδίεσ πέφτει στὰ πολεμικά καὶ τὰ μεταπολεμικά χρόνια, καὶ ἡ γραμμὴ τους συνεχίζει τὴ γραμμὴ τῶν «Ἐπινίκων». Τὰ χρόνια αὐτὰ ἄλλωστε ὁ Σικελιανὸς δείχνει ἄμεσο καὶ ἐντονότερο ἐνδιαφέρον γιὰ πολιτικὲς καὶ κοινωνικὲς ἀνακατατάξεις καὶ θέλει νὰ ἐκλαϊκεύσει καὶ νὰ φέρει πρὸς τίς μάζες τὰ (ἀπὸ τὴ φύση τους ὅμως περισσότερο ἀριστοκρατικά) μηνύματά του.

Ἡ ἀρχή, εἶπαμε, εἶναι παλαιότερη. Ὁ Τελευταῖος ὄρφικὸς διθύραμβος ἢ ὁ διθύραμβος τοῦ ῥόδου τυπώθηκε τὸ 1932 καὶ παίχτηκε στὸ ὑπαιθρο στὴν πλαγιά τοῦ λόφου τοῦ Φιλοπάππου τὸν Ἀπρίλιο τοῦ 1933. Ὅπως καὶ στὸν ἀρχαῖο διθύραμβο, δὲν πρόκειται οὐσιαστικά γιὰ τραγωδίαν· τὸ ἔργο εἶναι ἕνας διάλογος ἀνάμεσα στὸν Ὀρφέα καὶ στοὺς δύο κορυφαίους τοῦ χοροῦ, πού συχνὰ μάλιστα γίνεται μονόλογος. Ἀλλὰ καὶ πιὸ νωρὲς ἀκόμη ὁ

Σικελιανὸς ἐτοιμάζε, φαίνεται, μιὰ τραγωδίαν γιὰ τὸν Μπαίρον, καὶ τὸν Ἀσκληπιό, ἀπὸ τὸν ὁποῖο δημοσίευσε ἕνα ἀπόσπασμα τὸ 1919. Τὸ ἔργο ἴσως δὲν ὀλοκληρώθηκε ποτέ· ἕνα ἀτέλειωτο ἀπόσπασμα δημοσιεύτηκε μετὰ τὸ θάνατό του. Ἀλλὰ ἡ ἰδέα τῆς τραγωδίας ἐπίμονα κυφοροῦνταν στὸ μυαλό του, ἂν καὶ ἡ πρώτη του ὀλοκληρωμένη τραγωδία, ἡ Σίβυλλα, εἶναι γραμμένη λίγο πρὶν ἀπὸ τὸ 1940, καὶ ὁ ποιητὴς τὴ διάβασε δημόσια γιὰ πρώτη φορὰ λίγες μέρες μετὰ τὴν κήρυξη τοῦ ἑλληνο-ἰταλικοῦ πολέμου. Στὴν τραγωδίαν συγκρούεται τὸ ἑλληνικὸ πνεῦμα μὲ τὴ ρωμαϊκὴ δεσποτεία, κεντρικὸ ἐπεισόδιο εἶναι ἡ μετάβαση τοῦ Νέρωνα στοὺς Δελφούς καὶ ἡ στιχομυθία του μὲ τὴ Σίβυλλα πού βρίσκεται σὲ ἔκσταση. Ἡ τραγωδία εἶναι γραμμένη μὲ γνήσια ἐμπνευση, δύσκολα ὅμως μπορεῖ νὰ χαρακτηριστεῖ τραγωδία καὶ πολὺ λιγότερο ἔργο θεατρικὸ (παράδειγμα, ὀρισμένεσ σκηνικὲς ὁδηγίεσ πού γίνονται σχόλια ἐρμηνευτικά τοῦ ποιητῆ). Ἐξἄλλου ὁ δύσκολος πάντα στὴν κατανόηση ποιητικὸς λόγος τοῦ Σικελιανοῦ καὶ τὰ σύμβολα (ἢ «προμαντεία», ὁ «ἄρθιος σκοπός», ὁ «παιάν»), ἀκατάληπτα γιὰ τοὺς πολλούς, δύσκολα ἀνοίγουν τὸ δρόμο πρὸς τὸ πλατὺ κοινό, στὸ ὁποῖο ἀπευθύνεται τὸ θέατρο. Γι' αὐτὸ καὶ οἱ παραστάσεις τοῦ ἔργου (ὅποτε σπάνια ἐπιχειρήθηκαν) δὲν εἶχαν, ἀπὸ τὴν ἀποψη αὐτῆ, ἐπιτυχία.

Οἱ μεταγενέστερες τραγωδίεσ χάνουν ὀλοένα σὲ ἐνταση. Τὸ βασικὸ θέμα μένει πάντα τὸ ἴδιο, ἡ σύγκρουση τοῦ πνεύματος καὶ τῆς ὕλης, σὲ διαφορετικὲσ παραλλαγές: τοῦ Δαίδαλου καὶ τοῦ Μίνωα στὸν Δαίδαλο στὴν Κρήτη, τοῦ Νέρωνα πάλι καὶ τοῦ Χριστοῦ στὸν Χριστὸ στὴ Ρώμη. Σιγὰ σιγὰ ὅμως τὸ θέμα χάνει καὶ τὸν ὑψηλὸ (ἂν καὶ δυσκολοξεδιάλυτο) συμβολισμὸ τῆς Σίβυλλας καὶ γίνεται ἕνα εὐκολότερο σύμβολο σύγκρουσης κοινωνικῆς καὶ πολιτικῆς (ὁ λαὸς καὶ οἱ ἄρχοντες). Στὸν Θάνατο τοῦ Διγενῆ (τὴν τελευταία, ἀλλὰ καὶ τὴν πιὸ ἀδύνατη, τραγωδία πού ἔχει καὶ τὸν ἀδικαίωτο τίτλο Χριστὸς λυόμενος) ὁ Διγενῆς, ἀρχηγὸς τῶν Μανιχαίων ἀποστατῶν, εἶναι ὁ ἐπαναστάτης ἐναντίον τοῦ αὐτοκράτορα Βασιλείου καὶ ὁ ὑποστηρικτὴς τῶν ἀδύνατων καὶ τῶν φτωχῶν ἐνάντια στοὺς πλούσιους καὶ στοὺς ἄρχοντες.

Οἱ τραγωδίεσ (ἀκόμα καὶ ἡ καλύτερη, ἡ Σίβυλλα) δὲ δείχνουν πιὰ τὸν Σικελιανὸ στὴν κορύφωσή του. Ὁ γνήσιος Σικελιανὸς μένει πάντα ὁ λυρικός, μὲ τὸ λαμπρὸ ξεκίνημα τοῦ Ἀλαφροῖσκιωτου, τὴν κορύφωση τῆς Μητέρας Θεοῦ, καὶ τὴν ὠρι-

μότητα τῶν προπολεμικῶν ἐρωτικῶν καὶ ὄρφικῶν του. Τὸ 1938, σκοπεύοντας νὰ ἐκδώσει τὴ συγκεντρωτικὴ συλλογὴ τοῦ *Λυρικοῦ Βίου*, ἔγραψε ἕνα ποίημα ὑψηλὸ καὶ βαθύτατα ἐξομολογητικόν, ποῦ εἶναι πραγματικὰ σὰν ἕνας ἀξιὸς ἐπίλογος τοῦ «λυρικοῦ βίου» του. Παραθέτουμε τοὺς πρώτους καὶ τοὺς τελευταίους στίχους:

*Γιατὶ βαθιά μου δόξασα καὶ πίστεψα τὴ γῆ
καὶ στὴ φυγὴ δὲν ἀπλωσα τὰ μυστικὰ φτερά μου,
μὰ δλάκερον ἐρίζωσα τὸ νοῦ μου στὴ σιγή,*

*νά πού, ὅτι στάθῃ ἐφήμερο, σὰ σύγγεφο ἀναλιώνει,
νά πού κι ὁ μέγας Θάνατος μοῦ γίνηκε ἀδερφός!...*

Η ΠΟΙΗΣΗ ΩΣ ΤΟ 1930

Σύγχρονος μὲ τὸ Σικελιανὸ (ἕνα μόνο χρόνο πρεσβύτερος) εἶναι ἕνας ἄλλος ποιητής, σὲ πολλὰ ὅμοιος καὶ σὲ περισσότερα ἀνόμοιος μ' ἐκεῖνον, ὁ Νίκος Καζαντζάκης. Ἡ παραγωγὴ του εἶναι τεράστια σὲ ἔκταση, τὸ ἔργο του σφραγίζεται ἀπὸ τὸ στοχαστικὸ καὶ πάντοτε ἀνήσυχο πνεῦμα του. Στὴν ποίηση ἔδωσε κυρίως τὴν ἐπική του *Ὀδύσσεια*, ἀλλὰ τὸ ἔργο του ἐκτείνεται σὲ ὅλα τὰ εἶδη τοῦ λόγου. Ἡ συνολικὴ προσφορὰ τοῦ Καζαντζάκη θὰ ἐξεταστῆ στὸ ἐπόμενο κεφάλαιο.

Συνομήλικος μὲ τοὺς δυὸ εἶναι καὶ ὁ Κώστας Βάρναλης (1884-1974). Τὸ ξεκίνημά του στὶς ἀρχὲς τοῦ αἰῶνα εἶναι ὅμοιο μὲ τοῦ Σικελιανοῦ, ποιήματα καθαρογραμμένα, συμβολικά (*Κηροῖθρες*, 1905). Τὰ ὑστερότερα ποιήματά του τὰ διακρίνει ἔντονος διονυσιασμός καὶ βαθὺ αἰσθημα μουσικόν· φανερὴ εἶναι καὶ ἡ τάση του πρὸς τὴ σάτιρα, ὅπου ὁ στίχος, παιγνιδιάρικος καὶ εὐλύγιστος, ὑπογραμμίζει τὴν αἰχμηρὴ διάθεση.

Ὁ Βάρναλης σπούδασε φιλολογία στὴν Ἀθήνα καὶ ὑπρέτησε ἀπὸ τὸ 1908 στὰ σχολεῖα τῆς Μέσης Ἐκπαιδεύσεως· τὸ 1919 πηγαίνει ὑπότροφος τοῦ κράτους στὸ Παρίσι, καὶ ἐκεῖ, μέσα στὸ ἰδεολογικὸ κλίμα τοῦ τέλους τοῦ Α' Παγκόσμιου Πολέμου, δέχεται τὸν διαλεκτικὸ ὕλισμό καὶ τὴ μαρξιστικὴ ἰδεολογία. Δύο μεγάλα συνθετικὰ ποιήματα, γραμμένα τότε στὸ Παρίσι, *Τὸ Φῶς πού καίει* (1922, μὲ τὸ ψευδώνυμο Δῆμος Τανάλιας), καὶ οἱ *Σκλάβοι πολιορκημένοι* (1927), δείχνουν τοὺς νέους προσανα-

τολισμούς· εἶναι συνάμα καὶ ἡ πιὸ γνήσια λυρική προσφορὰ τοῦ ποιητῆ. Στὸ *Φῶς πού καίει*, ὕστερ' ἀπὸ ἕνα πεζὸ πρῶτο μέρος (μιὰ στιχομυθία Προμηθεά, Χριστοῦ καὶ Μώμου) ἀκολουθεῖ ἕνα δεύτερο λυρικό, ὅπου ξεχωρίζουν «Ἡ μάνα τοῦ Χριστοῦ» καὶ ἡ «Μαγδαληνή», σπάνια λυρικά ἐπιτεύγματα, καὶ ἕνα τρίτο σατιρικό, μὲ κεντρικὸ ἐπεισόδιο τῆ συμβολικῆ μορφῆ τῆς Ἀριστέας—ποῦ «ἐξαυλώνεται διαδοχικὰ στὴν Πολιτεία, τὴ Θρησκεία καὶ τὴν Τέχνη». Σὲ κατοπινὲς ἐκδόσεις τοῦ ἔργου ὁ ποιητῆς ἐπέφερε πολλὲς ἀλλαγές. Καὶ οἱ *Σκλάβοι πολιορκημένοι* (σὲ φανερὴ ἀντίθεση μὲ τοὺς *Ἐλεύθερους Πολιορκημένους* τοῦ Σολωμοῦ) εἶναι κι αὐτοὶ—ὅπως λέει ὁ ποιητῆς—«στὴν οὐσία τους ἔργο ἀντιπολεμικὸ καὶ ἀντιδεαλιστικόν». Ἡ στρατευμένη αὐτὴ πρόθεση δὲν ἀδυνατίζει τὴν πλούσια φαντασία καὶ τὴ λυρική ἔνταση, ἰδίως σὲ ὀρισμένα σημεῖα, ὅπως στοὺς «Πόνους τῆς Παναγίας», καὶ στὰ σμιλευμένα δεκαπεντασύλλαβα δίστιχα τοῦ διαλόγου τοῦ Ἄντρα καὶ τῆς Γυναίκας. Ἡ σάτιρα καὶ ὁ σαρκασμὸς κορυφώνονται σὲ στίχους μικροὺς καὶ φορτωμένους δύναμη, ποῦ θαρρεῖς πὼς ἀντιβουίζουν σκοποὺς λαϊκοῦ πανηγυριοῦ:

*Ἄι! μὲ τὸ γύφτικο ζουρνὰ
μὲ νταγερὲ πού κουνδονὰ
σύρε σκοπὸν ἀντάμικο.
Ἐστράβωσα τὴ φέσα μου,
ἔρωτας πού 'ναι μέσα μου
γιὰ νὰ χορέψω τσάμικο.*

Φανερὴ εἶναι βέβαια μέσα στὶς συνθέσεις αὐτὲς ἡ καταλυτικὴ διάθεση γιὰ τὶς καθιερωμένες ἀξίες καὶ τὰ ἰδανικά. Αὐτὴ βρίσκει τὴ συνέχεια στὰ πεζὰ του ἔργα, κυρίως τὰ δύο μεγαλύτερα, τὴν *Ἀληθινὴ ἀπολογία τοῦ Σωκράτη* (1931) καὶ *Τὸ Ἡμερολόγιο τῆς Πηλεόπης* (1946). Ἡ λυρική διάθεση καὶ ἡ ποιητικὴ φαντασία ἔχουν ἐδῶ ὑποχωρήσει σημαντικά, καὶ μένει μόνο, ξεγυμνωμένη καὶ ἀποκρουστικὴ, ἴσως λιγότερο στὸ πρῶτο, πολὺ περισσότερο στὸ δεύτερο ἔργο, ἡ διαλυτικὴ πρόθεση καὶ ἡ ἀσχῆμα καὶ ἡ λάσπη τῶν «ἠρώων». Ἡ ἀναμφισβήτητα λογοτεχνικὰ δουλεμένη πρόξα δὲν ἔχει τὴ δύναμη νὰ κερδίσει τὴ συμπάθεια τοῦ ἀναγνώστη—τουλάχιστον ἐκείνου ποῦ δὲν εἶναι ἀπὸ τὰ πρὶν εὐνοϊκὰ διατεθειμένος.

Ἄξιόλογη εἶναι ἡ συμβολὴ τοῦ Βάρναλη καὶ στὴν κριτικὴ. Ὁ Σολωμὸς χωρὶς μεταφυσικὴ, βιβλίον γραμμένο μὲ πρόθεση

έπικριτική έναντιόν του 'Αποστολάκη με βάση μαρξιστική και αντιυδαλιστική, δείχνει ωστόσο στις λεπτομερειακές παρατηρήσεις σπάνια ευαισθησία και κριτική διείσδυση. Τò ἴδιο μπορούμε νά πούμε και για τις περισσότερες από τις μεταγενέστερες μελέτες του για παλαιότερους λογοτέχνες (*Ζωντανοὶ ἄνθρωποι*, 1939).

Ὁ Βάρναλης στάθηκε σέ μιὰ ποιητική και ἀνθρώπινη ἐγρήγορση ὡς τὰ βαθιά του γεράματα. Στὰ χρόνια τῆς δικτατορίας ἔγραφε τσουχερούς σατιρικούς στίχους και ἐπιγράμματα, πού ἐκδόθηκαν μετὰ τὸ θάνατό του σ' ἕναν τόμο με τὸν τίτλο (πού εἶχε βάλει ὁ ἴδιος) *Ὁργὴ λαοῦ*.

Ἐδῶ πρέπει νὰ μνημονεύσουμε κι ἕναν ἄλλο σύγχρονο περίπου ποιητῆ, μόλο πού δὲν ἔχει τὴ σημασία τῶν προηγούμενων, τὸν Ἄποστολο Μελαχρινό (1880-1952). Γεννημένος στὴ Ρουμανία, ἔζησε ὡς τὸ 1922 στὴν Πόλη, ὅπου ἐξέδιδε, ἀπὸ τὸ 1902, τὸ περιοδικὸ *Ζωή*, και ἀπὸ ἐκεῖ στὴν Ἀθήνα. Ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὸν Γρυπάρη (πού ἦταν και συνεργάτης τοῦ περιοδικοῦ του), καλλιέργησε ἐπίμονα τὴ συμβολιστικὴ τεχντροπία και ἀναζήτησε τὴ μουσικὴ γοητεία τοῦ στίχου. Ἀργότερα φαίνεται νὰ προχωρεῖ πρὸς τὴν «καθαρὴ ποίηση» ἐνὸς Mallarmé, ἀλλὰ ἡ ἔκφραση και ἡ γλώσσα ἔχουν φανερά τὰ ἴχνη τῆς ἐκζήτησης και τὰ στιχουργικὰ τεχνάσματα σπάνια ξεπερνοῦν τὸ στάδιο τοῦ ἐργαστηρίου.

Τὴ διάλυση, πού ξεκινᾷ στὸν Βάρναλη ἀπὸ ἐλατήρια ἰδεολογικά (και πού παρουσιάζεται ὅψιμα στὸ ἔργο του), θὰ τὴν κάνουν βίωμα προσωπικὸ και θὰ τὴ φέρουν στοιχεῖο συστατικὸ τῆς ποίησής των οἱ λίγο μεταγενέστεροι ποιητές, οἱ γεννημένοι στὴν τελευταία δεκαετία τοῦ αἰῶνα (ἢ και λίγο πρίν), πού θ' ἀρχίσουν νὰ παρουσιάζονται στὰ χρόνια τοῦ Α' Παγκόσμιου Πολέμου. Ἔτσι κιόλας ὁ Ρῶμος Φιλύρας (1889-1942), ψευδώνυμο τοῦ Ἰω. Οἰκονομόπουλου, πού δημοσιεύει τὰ πρωτόλειά του τὸ 1911, και στὰ χρόνια 1916-1923 παρουσιάζει ποιήματα με τὰ σημάδια μιᾶς καινούριας ἀντίληψης και τεχνικῆς, πού εἶναι πολὺ διαφορετικὲς ἀπὸ τὸν ὑψωμένο ποιητικὸ τόνο τῆς παλαμικῆς και τῆς μεταπαλαμικῆς ποίησης. Παρ' ὄλο τὸν ἐρωτισμὸ, ἀκόμα και τὸν ἰδανισμὸ τοῦ ποιητῆ, ὑπάρχει μιὰ γύση πίκρας και ἀπογοήτευσης, μιὰ θλίψη για τὰ χαμένα ἰδανικά, ἕνας ὑποκειμενισμὸς πού ἐκφράζεται με σουρντίνα και με ἕνα λεξιλόγιο καθη-

μερινό· μιὰ ποίηση τῶν σαλονιῶν, ἔξω ἀπὸ τὴν καθιερωμένη ποιητικὴ γλώσσα. Ἡ ἀντιρωικὴ αὐτὴ διάθεση φτάνει και ὡς τὴν εἰρωνεία και τὸν αὐτοσαρκασμὸ· ὁ ποιητῆς με κάποια φιλαρέσκεια καθρεφτίζεται σὲ μορφὲς ὅπως οἱ «Κοῦκλες», ὁ «Πιερότος» (1922), ἢ γράφει ἕνα εἶδος πεζῆς σατιρικῆς αὐτοβιογραφίας με τὸν τίτλο *Ὁ Θεατρίνος τῆς ζωῆς* (1916). Τὰ τελευταία χρόνια τῆς ζωῆς του (1927-1942) τὰ πέρασε ὁ Φιλύρας στὸ φρενοκομεῖο· ἔχουμε ἀπὸ τὴν περίοδο αὐτὴ μερικὰ σκόρπια δημοσιεύματά του πολὺ ἀξιόλογα, πού φανερώνουν κάποια τάση ἐξόδου ἀπὸ τὸ κλίμα τῆς διάλυσης και τῆς ἀπιστίας και τὴν προσχώρηση σὲ ἔκφραστικούς τρόπους πιὸ στερεούς. Φαινόμενο πού θὰ τὸ συναντήσουμε και σὲ ἄλλους ποιητῆς τῆς ἴδιας γενιάς.

Ἀνάλογο εἶναι και τὸ πνευματικὸ κλίμα τοῦ Κώστα Οὐράνη (1890-1953), ὁ ὁποῖος ἐπηρεάσε πολὺ τοὺς συγχρόνους του και τοὺς λίγο νεώτερούς του (τὴ γενιά, ὅπως λέμε, τοῦ 1920) με τὴ μοναδικὴ οὐσιαστικὰ συλλογὴ του, τις *Νοσταλγίες* (1920). Εἶχε δημοσιεύσει προηγουμένως δύο συλλογές, μιὰ ἄλλη με τὸν τίτλο *Ἀποθμίες* δὲν εἶδε τὸ φῶς παρὰ μετὰ τὸ θάνατό του. Οἱ τίτλοι εἶναι χαρακτηριστικοί· ὁ Οὐράνης ἀποζητᾷ στὰ ταξίδια και στὴ φυγὴ τὴ λύτρωση ἀπὸ τὴν καθημερινὴ ἀνία και τὴν ἀπιστία — spleen εἶναι ἡ λέξη πού ξανάρχεται συχνὰ στὰ ποιήματά του. Μιὰ τέτοια ποίηση φυσικὸ εἶναι νὰ μὲνει πάντοτε στοὺς ἴδιους τόνους, χωρὶς καμιὰν ἀνανέωση. Ὁ Οὐράνης ταξίδεψε πολὺ, και τὸ κοσμοπολίτικο πνεῦμα πού εἰσάγει στὴ λογοτεχνία εἶναι ἴσως τὸ πιὸ ἰδιαίτερο χαρακτηριστικὸ του. Ἀπὸ τὰ καλύτερα πού ἔγραψε εἶναι ἀσφαλῶς οἱ ταξιδιωτικὲς του ἐντυπώσεις (*Sol y sombra*, για τὴν Ἰσπανία, *Γλαυκοὶ δρόμοι*, για τὴ Μεσόγειο κ.ἄ.), πού περιγράφουν με μιὰ ευαισθησία λυρικὴ τοὺς τόπους πού ἐπισκέπτεται.

Μιὰ ἰδιαίτερη θέση μέσα στὴν ποίηση αὐτῆ τῶν χαμηλῶν τόνων κατέχει και ὁ Ναπολέων Λαπαθιώτης (1888-1943)· ἐπηρεασμένος στὰ πρῶτα του ποιήματα ἀπὸ τὸν αἰσθητισμὸ (και τὸν αἰσθησιασμὸ) τῶν ἀρχῶν τοῦ αἰῶνα (τοῦ Walter Pater και τοῦ Oscar Wilde), φτάνει στὰ τελευταία του σὲ τόνους ἀπελιπισμένους και μελαγχολικούς, ὅπου κυριαρχεῖ τὸ αἶσθημα τοῦ χαμένου ἰδανικοῦ και τῆς νοσταλγίας· ὡστόσο, πιστὸς στὸν αἰσθητισμὸ του, δίνει, ἀντίθετα ἀπὸ τὸν Οὐράνη, στὰ πιὸ πετυχημένα του ποιήματα, ἰδιαίτερη προσοχὴ στὴν ἐξωτερικὴ μορφή.

Ὁ ἀντιπροσωπευτικότερος τύπος τῆς γενιάς, ποιητῆς μὲ πολὺ μεγαλύτερο διαμέτρημα, εἶναι ἀσφαλῶς ὁ Κώστας Καρυωτάκης (1896-1928). Πολὺ νέος, εἴκοσι τριῶν καὶ εἴκοσι πέντε χρονῶν, δημοσιεύει τὶς πρώτες του ποιητικὲς συλλογές (*Ὁ Πόνος τοῦ ἀνθρώπου καὶ τῶν πραγμάτων, Νηπενθή*), καὶ τὸ 1928, τὴν παραμονὴ τοῦ θανάτου του, τὴν τελευταία, *Ἐλεγεία καὶ Σάτιρες*. Τὸν Ἰούλιο τοῦ 1928, διορισμένος ὑπάλληλος στὴν Πρέβεζα, ἔδωσε ἐκεῖ ὁ ἴδιος τέλος στὴ ζωὴ του.

Ἡ ποίηση τοῦ Καρυωτάκη εἶναι σοβαρὴ· ὁποιοδήποτε ἔχνος φιλολογίας, αἰσθηματισμοῦ, φιλαρέσκειας, ποὺ μπορεῖ νὰ ὑπάρχει στοὺς προηγούμενους ποιητές, ἔχει ἐξαφανιστεῖ στὸν Καρυωτάκη. Ὑπάρχει ἕνας πληθωρικός πόθος ζωῆς, μιὰ μεστὴ αἴσθηση τῆς πραγματικότητος, καὶ —ἀδυσώπητα ἀντίθετη ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά— ἡ αἴσθηση τοῦ μάταιου, τοῦ χαμένου, ποὺ ἀπογυμνώνεται ὀλοένα καὶ περισσότερο, γιὰ νὰ φτάσει πιά στὸ τέλος σ' ἕνα τραγικὸ ἀδιέξοδο, μὲ τελικὴ συνέπεια τὴν αὐτοκτονία. Γράφει ποιήματα γιὰ τοὺς «Δὸν Κιχῶτες», γιὰ «τοὺς ἄδοξους ποιητὲς τῶν αἰώνων», ἡ στάση του σὲ ὅλα εἶναι ἀντιρωϊκὴ, ἀντιυδανικὴ· ψάλλει τὸ ἄδοξο, τὸ ἀσήμαντο, ἀκόμα καὶ τὸ γελοῖο, σὰν διαμαρτυρία ποὺ φτάνει στὸ σαρκασμὸ. Ὁ σαρκασμὸς σφραγίζει μὲ μιὰ ἰδιαίτερη πικρία ὅλη του τὴν ποίηση καὶ γίνεται (ἂν γίνεται) διέξοδος γιὰ τὴ μόνιμη ἀπογοήτευσή του. Ἄλλὰ στὸν Καρυωτάκη —κι αὐτὸ εἶναι ποὺ δίνει τὴ σπάνια στερεότητα στὴν ποίησή του— τὸ αἶσθημα αὐτὸ τοῦ κενοῦ δὲν διοχετεύεται εὐκόλα σὲ παραδομένα σχήματα ποιητικά, ἀλλὰ δημιουργεῖ ἀπὸ τὴν ἀποσύνθεση, θὰ ἔλεγε κανεῖς, τὴν ἴδια, μιὰ καινούρια ἔκφραση. Ὁ στίχος, ὁ ποιητικὸς λόγος, χάνουν τὰ σταθερὰ τους περιγράμματα, ἀλλὰ δὲ χάνουν τὴ στερεὴ τους παρουσία· καὶ αὐτὸ εἶναι ἡ πρωτοτυπία τους.

*Ἄς ὑποθέσουμε πὼς δὲν ἔχουμε φτάσει
ἀπὸ ἑκατὸ δρόμους τὰ ὄρια τῆς σιγῆς,
κι ἄς τραγουδήσουμε —τὸ τραγούδι νὰ μοιάσει
νικητήριο σάλπισμα, ξέσπασμα κραυγῆς—
τοὺς πυρρὸς δαίμονες, στὰ ἔγκατα τῆς γῆς,
καί, ψηλά, τοὺς ἀνθρώπους νὰ διασκεδάσει.*

Ἄπόλυτη διάλυση, ἀλλὰ μιὰ φωνὴ καθαρὴ, σταθερὴ. Εἶναι ἡ τελευταία στροφὴ ἐνὸς ποιήματος, ποὺ δημοσιεύτηκε μετὰ τὸ θάνατό του. Ἐχει τὸν σαρκαστικὸ τίτλο «Αἰσιοδοξία».

Ἡ γενιά τοῦ 1920 καλλιέργησε σὲ πολλοὺς τόνους τὸ αἶσθημα αὐτὸ τοῦ ἀνικανοποίητου καὶ τῆς παρακμῆς· οἱ ποιητὲς —«decadents» ἢ «intimistes»— εἶναι πολλοί, σχηματίζουν μπόεμικες φιλολογικὲς συντροφίες σὲ καφενεῖα καὶ δημοσιεύουν τοὺς στίχους των σὲ λιγὸζῶα λογοτεχνικὰ περιοδικά. Ἰδίως μετὰ τὴν τραγικὴ αὐτοκτονία τοῦ Καρυωτάκη ὁ «καρυωτακισμὸς», σὰν φιλολογικὴ μόδα πιά, πλημμυρίζει τὴ νεοελληνικὴ ποίηση, ὅπως τὴν εἶχαν πλημμυρίσει παλαιότερα τὰ στιχουργήματα τῶν τελευταίων ρομαντικῶν. Δὲν ἔχει νόημα νὰ μνημονεύσει κανεῖς ὀνόματα μονάχα. Μποροῦμε νὰ ξεχωρίσουμε τὴ Μαρία Πολυδούρη (1902-1930) γιὰ τὴν κάποια γυναικεῖα εὐαισθησία της, ποὺ δὲν ἀντισταθμίζει ὡστόσο τὴν προχειρότητα καὶ τὴν κοινοτυπία τῶν στίχων της, καὶ τὸν Μῆτσο Παπανικολάου (1900-1943), πολὺ συγγενικὸ μὲ τὸν Λαπαθιώτη καὶ τὸν Οὐράνη. Ἰδιότυπος καὶ ἀπροσάρμοστος, καὶ στὴν ποίηση καὶ στὴν πεζογραφία, εἶναι ὁ Γιάννης Σκαρίμπας (γενν. 1897), ποὺ ἔζησε καὶ ἔδρασε στὴ Χαλκίδα (βλ. γι' αὐτὸν σ. 323).

Ἐνταγμένος στὸν ἴδιο κόσμον εἶναι καὶ ὁ Τέλλος Ἄγρας (ψευδώνυμο τοῦ Εὐάγγελου Ἰωάννου, 1899-1944). Παρουσιασμένος ἀπὸ πολὺ νωρὶς σὲ διάφορα περιοδικά, ἔξεδωσε μιὰ πρώτη ποιητικὴ συλλογὴ τὸ 1934, μὲ ποιήματα τοῦ 1917-1924, καὶ μιὰ δεύτερη (*Καθημερινές*) τὸ 1940 μὲ ποιήματα τοῦ 1923-1930. Στὴν πρώτη κυριαρχεῖ μιὰ διάθεση εἰδυλλιακὴ, ὅσο κι ἂν ὁ «βουκολισμὸς» του εἶναι σὰν μιὰ φυγὴ ἀπὸ τὴν ἀνία τῆς πολιτείας· ἀλλὰ στὰ ποιήματα κυρίως τῆς δεύτερης συλλογῆς κυρίαρχο τόνο δίνει ἡ μονοτονία καὶ ἡ καθημερινότητα τῶν καταστάσεων, μιὰ ἀτμόσφαιρα μουντὴ ὅπου κυριαρχοῦν τὰ θλιμμένα δειλινά, ἡ βροχὴ, ἡ θλίψη τῆς ἀθηναϊκῆς φτωχογειτονιάς, οἱ μαθήτριες μὲ τὶς τεζαρισμένες ποδιές (ἕνας ὑποτονικὸς ἢ ἀπωθημένος ἔρωτισμὸς). Ἄλλὰ ἡ πένθιμη αὐτὴ μονοτονία τοῦ Ἄγρα δὲν διοχετεύεται μὲ τρόπο καταλυτικὸ καὶ στὴν ποιητικὴ του ἔκφραση, ὅπως στὸν Καρυωτάκη. Πιστὸς στὸν τελευταῖο συμβολισμὸ ποὺ τὸν ἐξέθρεψε (μὲ ἰσχυρὴ τὴν ἐπίδραση τοῦ Μορέας στὴν ἀρχή, τοῦ Laforgue ἀργότερα), δείχνει μιὰ ἐξαιρετικὴ φροντίδα στὴν τεχνικὴ καὶ ἐπεξεργάζεται πολὺ τὰ ποιήματά του ὥσπου νὰ τοὺς δώσει τὴν ὀριστικὴ μορφή. Κι αὐτὸ φέρνει ἕνα στέρεο ἀντιστάθμισμα. Τὰ *Νέα ποιήματα* (1930-1940), ἐξαγγελμένα κίολας ἀπὸ τὸ 1940 καὶ μόνον τελευταῖα δημοσιευμένα

σέ τόμο,¹⁰ μᾶς ἀποκαλύπτουν μιὰ καινούρια τεχνική, καινότερους συνδυασμούς λέξεων, ἓνα στίχο στερεώτερο, γενικά μιὰ προσπάθεια ἀπαλλαγῆς ἀπὸ τὸν ἀποπνικτικὸ κύκλο τῶν μονότονων θεμάτων τῆς γενιᾶς του. Ὡστόσο, ἡ ἀνανέωση τοῦ ποιητικοῦ λόγου ποὺ θὰ φέρεῖ ἡ «γενιά τοῦ 1930» ἀφήνει τὸν Ἄγρα σχεδὸν ἀνέπαφο. Ἦταν πολὺ φορτωμένος ἀπὸ τὰ παλιά γιὰ νὰ τὰ πετάξει τόσο εὐκόλα. Ἀλλὰ καὶ ἡ προσπάθεια δὲν εἶναι χωρὶς σημασία.

Ἀντίθετα ὁ Τάκης Παπατσώνης (1895-1976), ἂν καὶ τῆς ἴδιας γενιᾶς, βρίσκεται ἐντελῶς ἔξω ἀπὸ τὸ μόνιμο αὐτὸ κλίμα τῆς διάλυσης καὶ τῆς ἀπιστίας. Τὸ ἔργο του βρίσκει ἓνα στερεὸ θεμέλιο στὴν πίστη, κυρίως τῆ θρησκευτικῆ (δεμένη στὰ πρῶτα ποιήματα μὲ φανερώματα τῆς καθολικῆς λατρείας), ἀλλὰ καὶ πίστη γενικότερα σὲ ἀξίες καὶ σὲ ἔννοιες. Τὰ πρῶτα του ποιήματα, δημοσιευμένα ἄρκετὰ νωρίς, στὰ 1914-15, παρ' ὅλες τὶς ποικίλες ἐπιδράσεις ποὺ μαρτυροῦν, δείχνουν ἀπὸ τόσο πρῶμα ἓνα ὕφος ἀπόλυτα προσωπικὸ καὶ ἐκφραστικούς τρόπους ἐπαναστατικούς γιὰ τὴν ἐποχὴ του, ποὺ ἀντίθετα ἀπὸ τὴ διάλυση τῶν συγχρόνων του φαίνονται νὰ προμνηοῦν κάποια ἀνανέωση καὶ νὰ ὀδηγοῦν σὲ μιὰ καινούρια σύνθεση. Τὸ δρόμο αὐτὸ τὸν ἐξακολούθησε μὲ συνέπεια καὶ ἔδωσε ἓνα ἔργο, σημαντικὸ σὲ ὄγκο, δημοσιευμένο κατὰ καιροὺς καὶ συγκεντρωμένο ἀργότερα σὲ δύο τόμους (*Ἐκλογή Α', Β'*, 1962). Τὸ στοχαστικὸ του πνεῦμα ἴσως νὰ τὸν ὀδηγεῖ κάποτε σὲ μιὰν ἀφαίρεση λιγότερο λυρική, ἢ ποιήσῃ του ὅμως κρατεῖ πάντα τὴ στερεὴ δομὴ καὶ τὴ σοβαρότητα τῶν προθέσεών της.

10. Τέλλος Ἄγρας, *Τριαντάφυλλα μανῆς ἡμέρας*, ἔκδοση Κ. Στεργιόπουλου, Ἀθήνα 1965.

ΟΙ ΠΡΩΤΕΣ ΔΕΚΑΕΤΙΕΣ ΤΟΥ ΑΙΩΝΑ ΜΑΣ Η ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ ΜΕΤΑ ΤΟΝ ΨΥΧΑΡΗ Ν. ΚΑΖΑΝΤΖΑΚΗΣ

ΟΙ ΠΡΩΤΕΣ ΔΕΚΑΕΤΙΕΣ ΤΟΥ ΑΙΩΝΑ ΜΑΣ

Γύρω στὰ 1900 οἱ νέοι λογοτέχνες καὶ οἱ λόγιοι τῆς «γενιᾶς τοῦ 1880» ἦταν πιά ὠρμασμένοι ἄντρες καὶ εἶχαν ἀναλάβει θέσεις ὑπεύθυνες στὴν πνευματικὴ ζωὴ. Ἡ δημοτικὴ εἶχε ἐπικρατήσῃ στὴν ποίηση καὶ ἄρχιζε νὰ κατακτᾷ τὴν πεζογραφία, ἡ ποίηση δοκίμαζε νὰ εἰσχωρήσῃ σὲ πιὸ ἀπόκρυφες περιοχές. Γιὰ τοὺς ἀνθρώπους τῆς γενιᾶς αὐτῆς, ποὺ εἶχαν ἐπιτελέσει μιὰν ἀλλαγὴ καὶ ποὺ τὸ πνεῦμα τους ἦταν ἀνοιχτὸ στὴν πρόοδο καὶ τὴν ἀνανέωση, ὁ ἄτυχος πόλεμος καὶ ἡ ἥττα τοῦ 1897 στάθηκαν ἓνα ἰσχυρὸ χτύπημα ποὺ ἄφησε βαθιὰ τὰ σημάδια του σὲ ὅλη τὴν πνευματικὴ, ὅπως καὶ στὴν πολιτικὴ ζωὴ. Μὲ κάποια ἴσως εὐκολὴ σχηματοποίηση, οἱ παλιὲς ἰδέες, ἡ ἄγωνα προγονοπληξία (ἀκόμα καὶ ἡ καθαρεύουσα) γίνονταν ὑπεύθυνες γιὰ τὴν ἐθνικὴ παρακμῆ, ἡ ἔφεση γιὰ τὸ καινούριο δυνάμωνε, ἀλλὰ μαζὶ φανερωνόταν καὶ ἓνα ἰσχυρότερο συναίσθημα εὐθύνης, συνδυασμένο μὲ μιὰ σοβαρότητα στὸ ἀντίκρισμα τῶν προβλημάτων.

Στὸν πολιτικὸ τομέα, μετὰ τὸ θάνατο τοῦ Τρικούπη τὸ 1896, τὴν ἡγεσία τὴν ἔχουν τὰ παλαιὰ κόμματα, ποὺ δημιουργοῦν ὅμως ὀλοένα καὶ μεγαλύτερη τὴν ἀντίδραση. Ἀλλὰ ὑπάρχει καὶ ἓνα ἀκμαῖο ἐθνικὸ φρόνημα ποὺ ἐκδηλώνεται κυρίως στὴ μαχητικὴ διεκδίκηση δύο ἀκραίων ἐλληνικῶν περιοχῶν, τῆς Κρήτης καὶ τῆς Μακεδονίας. Στὴ Μακεδονία ὀργανώνονται, ἀπὸ τὸ 1904, κρυφὲς ἀποστολὲς ποὺ ἐξουδετερώνουν σ' ἓναν ἀνταρτοπόλεμο γεμάτον ἐξάρσεις καὶ θυσίες κυρίως τῆ δόλια δράση τῶν ἀνταρτικῶν ομάδων τοῦ βουλγαρικοῦ Κομιτάτου. Ὁ Παῦλος Μελάς, νέος ἀξιωματικὸς ἀπὸ πλούσια ἀριστοκρατικὴ οἰκογένεια, ποὺ σκοτώνεται σ' ἓνα χωριὸ κοντὰ στὴν Καστοριά, εἶναι σὰν ἓνα σύμβολο τῆς νεανικῆς αὐτῆς ἐθνικῆς ἐξόρμησης. Στὰ 1909 μερικοὶ ἀξιωματικοὶ ποὺ εἶχαν ἰδρύσει τὸ «Στρατιωτικὸ Σύνδεσμο» γίνονται οἱ φορεῖς τῆς κοινῆς ἀγανάκτησης ἐναντίον τοῦ «παλαιοκομματισμοῦ» καὶ καλοῦν ἀπὸ τὴν Κρήτη στὴν ἐξουσία

τὸν Ἐλευθέριο Βενιζέλο, πού ἡ πολιτικὴ του ἰδιοφυΐα εἶχε ἀναδειχθεῖ στοὺς ἐπαναστατικούς ἀγῶνες τοῦ νησιοῦ καὶ στὴν ἀντίθεσή του πρὸς τὸν πρίγκιπα Γεώργιο (γιὸ τοῦ βασιλέως Γεωργίου, διορισμένον ἀρμοστή ἀπὸ τὸ 1898). Ἡ νέα πολιτικὴ ὀδηγεῖ τώρα γοργὰ πρὸς τὸ ἐπόμενο μεγάλο βῆμα, πού εἶναι οἱ Βαλκανικοὶ πόλεμοι τοῦ 1912-13. Γιὰ τὰ ἐπόμενα εἴκοσι χρόνια ὁ Βενιζέλος θὰ εἶναι ἡ κεντρικὴ φυσιογνωμία τῆς πολιτικῆς ζωῆς καὶ συνάμα ὁ μεγαλύτερος πολιτικὸς ἡγέτης πού εὐτύχησε ν' ἀποκτήσει ἡ Ἑλλάδα.

Οἱ Βαλκανικοὶ πόλεμοι προσάρτησαν στὸ ἑλληνικὸ κράτος τὶς νέες ἐπαρχίες, τὴ Μακεδονία, τὴν Ἠπειρο, τὰ νησιά τοῦ Αἰγαίου, τὴν Κρήτη, καὶ ἄλλαξαν ριζικὰ τὸ χαρακτῆρα τοῦ προηγούμενου μικροῦ κρατιδίου. Ἀλλὰ ἡ ἐπόμενη δεκαετία θὰ εἶναι μιὰ δεκαετία δοκιμασιῶν. Ὁ Α' Παγκόσμιος Πόλεμος ἔφερε τὸν «διχασμό»: τὴν ἀντίθεση ἀνάμεσα στὸν φιλοανταντικὸ ὑπεύθυνον κυβερνήτη καὶ τὸν φιλογερμανὸ βασιλέα Κωνσταντῖνο. Μὲ τὸ κίνημα τῆς Θεσσαλονίκης τοῦ 1916 ἡ Ἑλλάδα τάχθηκε τελικὰ μὲ τὸ μέρος τῆς Ἀντάντ καὶ μπόρεσε νὰ ἀξιοποιήσει τὸν ἀγῶνα τῆς στὸ πλευρὸ τῶν νικητῶν. Ἀλλὰ ἡ ἐκλογικὴ ἥττα τοῦ Βενιζέλου τὸ 1920 καὶ προπάντων ἡ μεγάλῃ καταστροφὴ τοῦ ἑλληνικοῦ στρατοῦ στὴ Μικρὰ Ἀσία τὸ Σεπτέμβριο τοῦ 1922 ἀποτέλεσαν τὸ ὀριστικὸ τέρμα στὴν ὀρμητικὴ αὐτὴ ἐξάπλωση καὶ ἀνοδο. Ἡ ἀνταλλαγὴ τῶν πληθυσμῶν πού ἀκολούθησε, δηλ. τὸ ξεριζίωμα ἀπὸ τὴ Μικρὰ Ἀσία 1.500.000 Ἑλλήνων ἐγκατεστημένων ἐκεῖ ἀπὸ χιλιετηρίδες, καὶ ἡ ἐνσωμάτωσή τους στὸν στενὸ ἑλλαδικὸ χῶρο, ἄλλαξε ριζικὰ καὶ τελεσίδικα τὴν ἐθνολογικὴ σύσταση ἀλλὰ καὶ ἔφερε μιὰ καινούρια κοινωνικὴ ἀνακατάταξη καὶ νέα, πολλαπλὰ καὶ ποικίλα, προβλήματα. Ἡ Μικρασιατικὴ καταστροφὴ θὰ μείνει ἔντονα καὶ ἐπίμονα χαραγμένη στοὺς ὑπεύθυνους πνευματικούς ἀνθρώπους γιὰ ὅλα τὰ ὕστερα χρόνια καὶ θὰ καθορίζει ὄχι μόνον τὴν ψυχολογικὴ ἀλλὰ καὶ τὴν κοσμοθεωρητικὴ τους τοποθέτηση.

Οἱ μελετητὲς τῶν ἑλληνικῶν πνευματικῶν φαινομένων χαρακτηρίζουν συχνὰ τὴν πρώτη δεκαετία τοῦ αἰῶνα μας ὡς ἐποχὴ τοῦ «Sturm und Drang». Καὶ πούθενά ἄλλου ἴσως δὲ φανερώνεται καθαρότερα αὐτὴ ἡ ὀρμὴ καὶ ἡ ἀνάταση παρὰ στὸ γλωσσικὸ κίνημα, πού ἐνώνεται μάλιστα τὰ χρόνια αὐτὰ μὲ τὸ αἴτημα μιᾶς ἀνανέωσης ἐκπαιδευτικῆς. Τὰ πρῶτα χρόνια τῆς δεκαετίας σηματοδεύονται ἀπὸ δύο ἀντιδραστικὰ κινήματα: τὰ «Εὐαγγελικά»

(1901), ταραχὲς γιὰ τὴ μετάφραση τῶν Εὐαγγελίων στὴ νέα γλῶσσα, καὶ τὰ «Ὁρεσσειακὰ» (1903), ἄλλες ταραχὲς γιὰ τὴν παράσταση τῆς αἰσχυρικῆς τραγωδίας στὸ νεοϊδρυμένο Βασιλικὸ Θέατρο μεταφρασμένης σὲ μιὰ μετριοπαθὴ δημοτικὴ. Τὶς ταραχὲς (πού δὲν ἦταν χωρὶς θύματα) τὶς δημιουργοῦσαν οἱ φοιτητὲς τοῦ Πανεπιστημίου, ὑποκινημένοι ἀπὸ συντηρητικούς καθηγητικούς κύκλους. Ἀλλὰ οἱ ἀντιδράσεις αὐτὲς δὲν μπόρεσαν νὰ ἀνακόψουν τὸ προοδευτικὸ ρεῦμα, καὶ ἡ δημοτικὴ κέρδιζε ὀλοένα καὶ περισσότερο ἔδαφος. Ἀπὸ τὸ 1903 ἐκδίδεται τὸ περιοδικὸ *Νουμάς* (διευθυντὴς ὁ Δ. Π. Ταγκόπουλος), πού ἔγινε τὸ βῆμα τῆς δημοτικιστικῆς κίνησης. Κάποια νίκη τῆς ἀντίθετης παράταξης στάθηκε ἡ καθιέρωση ἀπὸ τὴν Ἀναθεωρητικὴ Βουλὴ τοῦ 1911 ἐνὸς εἰδικοῦ ἄρθρου στὸ Σύνταγμα, πού ὄριζε τὴν καθαρῆς ὡς («ἐπίσημη γλῶσσα») τοῦ κράτους. Φυσικὰ καὶ ἡ συνταγματικὴ αὐτὴ προστασία δὲν μπόρεσε νὰ ἀποτρέψει τὴν πρόοδο τῆς δημοτικῆς.

Παράλληλα, ὅπως εἶπαμε, ἡ προοδευτικὴ ἔφεση γιὰ ἀλλαγὴ ἀγκάλιαζε καὶ τὸν νευραλγικὸ τομέα τῆς παιδείας, ὅπου ἡ κυριαρχία τῆς καθαρῆς ὡς, ἰδίως στὸ δημοτικὸ σχολεῖο, ἦταν ἰδιαίτερα βλαβερή. Τὸ 1902 ἓνας φωτισμένος γιατρὸς στὴν Πόλη, ὁ Φώτης Φωτιάδης (1849-1936) μὲ τὸ βιβλίο του *Τὸ γλωσσικὸν ζήτημα καὶ ἡ ἐκπαιδευτικὴ μας ἀναγέννησις* ἀνοίγει πρῶτος τὸ δρόμο. Τὰ ἴδια χρόνια σπουδάζουν στὴ Γερμανία τρεῖς ἀνθρώποι, οἱ Δ. Γληνός, Α. Δελμοῦζος καὶ Μ. Τριανταφυλλίδης, πού ἐπιστρέφοντας στὴν Ἑλλάδα θὰ γίνουν βασικὰ στελέχη τοῦ «Ἐκπαιδευτικοῦ Ὁμίλου», τοῦ ἱστορικοῦ σωματείου πού εἶχε ἰδρυθεῖ τὸ 1910, καὶ θ' ἀγωνιστοῦν γιὰ τὴν προπαρασκευὴ καὶ τὴν ἐφαρμογὴ τῆς ἐκπαιδευτικῆς μεταρρύθμισης.

Ὁ Γληνός, μὲ βαθύ φιλοσοφικὸ στοχασμὸ καὶ καθαρὴ σκέψη, θὰ ἔρθει στὰ ὕστερότερα χρόνια (1926) σὲ διάσταση μὲ τοὺς ἄλλους δύο, καθὼς θὰ ζητήσει τὴ λύση τοῦ προβλήματος στὴν ἀριστοτερὴ ἰδεολογία καὶ στὴν πολιτικὴ. Ὁ Δελμοῦζος εἶναι κατ' ἐξοχὴν ἐκπαιδευτικός· μὲ φωτισμένη σκέψη καὶ ἐνθουσιασμὸ θὰ ζητήσει νὰ θεμελιώσει τὴν ἐκπαιδευτικὴ του προσπάθεια ὄχι μόνον στὸ δημοτικισμὸ ἀλλὰ σὲ μιὰ βαθύτερη συνείδηση νεοελληνικῆ. Τὶς ἰδέες του τὶς ἐφάρμοσε πρῶτα στὸ Ἀνώτερο Δημοτικὸ Παρθεναγωγεῖο στὸ Βόλο (1908-1911), ὕστερα στὸ Μαρὰσλειο Διδασκαλεῖο στὴν Ἀθήνα (1923-25) καὶ στὸ Πανεπι-

στήμιο τῆς Θεσσαλονίκης. Δυστυχῶς οἱ ἀντιδραστικὲς δυνάμεις ἀνέκοπταν κάθε φορὰ τὴν προσπάθειά του. Ὁ Μανώλης Τριανταφυλλίδης εἶναι ἐπιστήμονας-γλωσσολόγος, πού σπούδασε γλωσσολογία καὶ βυζαντινὴ φιλολογία στὴ Γερμανία, ἀλλὰ τὴν ἐπιστημονικὴ του κατάρτιση τὴν ἔστρεψε στὴν ἐξυπηρέτηση τοῦ ἐκπαιδευτικοῦ δημοτικισμοῦ· εἶναι ὁ ἄνθρωπος πού ἔβαλε τάξη καὶ σύστημα στὴ γραφομένη δημοτικὴ καὶ στὴ διδασκαλία τῆς στὸ σχολεῖο.

Ἡ ἐπαναστατικὴ κυβέρνησις τοῦ Βενιζέλου κάνει τὸ 1917 τὸ ἀποφασιστικὸ βῆμα καὶ ἐφαρμόζει τὴν «ἐκπαιδευτικὴ μεταρρύθμισις». Ἡ δημοτικὴ (μητρικὴ γλῶσσα) εἰσάγεται καὶ διδάσκεται στὶς τρεῖς πρώτες τάξεις τοῦ δημοτικοῦ σχολείου, καὶ νέα καὶ ζωντανὰ ἀναγνωστικὰ ἔρχονται νὰ ἀντικαταστήσουν τὰ ἄθλια ἀπὸ κάθε ἀποψη παλαιότερα. Τὸ πρόγραμμα ἐπρόβλεπε σταδιακὴ εἰσαγωγὴ τῆς μητρικῆς γλώσσας καὶ στὶς ἀνώτερες τάξεις τοῦ δημοτικοῦ, ἀλλὰ ἡ μεταπολίτευσις τοῦ 1920 κατάργησε τὴν μεταρρύθμισις καὶ ἀνέκοψε γιὰ πολλὰ δεκαετίες τὴν ὁλοκληρωσὴ τῆς.

Η ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ ΣΤΑ ΧΡΟΝΙΑ 1900-1920

Στὴν ἐξόρμησις τῆς πρώτης δεκαετίας καὶ στὴν ἐφεση γιὰ αὐτογνωσίαν πρέπει νὰ ἐνταχθεῖ καὶ ἡ προσπάθεια τοῦ Περικλῆ Γιαννόπουλου (περ. 1872-1910), μολοντί ἀντιπροσωπεύει μιὰν ἄλλη ἰδιότυπη τάση. Νέος στὸ Παρίσι ἔζησε μιὰ μοιραία ζωὴ κοντὰ στὸν Jean Moréas, μὲ τὸν ὁποῖο ἦταν συνδεδεμένος φιλικὰ καὶ μὲ τὴν ἐπιστροφή του στὴν Ἑλλάδα ἀνακαλύπτει τὸ ἑλληνικὸ φῶς καὶ τὸ ἑλληνικὸ πνεῦμα, καὶ προσπαθεῖ νὰ ἀρτιώσῃ ἕνα μῆνυμα μὲ κέντρο τὴν ἑλληνικὴ αἴσθησις καὶ τὴν ἑλληνικὴ παράδοσις. Δὲν εἶναι λογοτέχνης, οἱ προθέσεις του γιὰ μιὰ ποιητικὴ σύνθεσις δὲν ἐτελεσφόρησαν, ἀλλὰ τὰ δύο του μανιφέστα (*Νέον πνεῦμα*, 1906, *Ἐκκλησις πρὸς τὸ πανελλήνιον κοινόν*, 1907), σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴ γοητευτικὴ προσωπικὴ του ἐμφάνισις, ἀκόμα ἴσως καὶ ὁ περιέργος τρόπος τῆς αὐτοκτονίας του, ἄσκησαν ἰσχυρὴ ἐπιρροὴ στὸς νεώτερους καὶ κυρίως στὸν Ἀγγελό Σικελιανό.

Ἄναμφισβήτητα ἐπηρεασμένοι ἀπὸ τὸν Γιαννόπουλο εἶναι καὶ ὁ Ἴων Δραγούμης (1878-1920). Γόνος σημαντικῆς πολιτικῆς οἰκογένειας (ὁ πατέρας του χρημάτισε καὶ πρωθυπουργός) ὁ

Δραγούμης ἔδρασε καὶ αὐτὸς στὸ διπλωματικὸ στάδιο στὴν ἀρχὴ καὶ στὴν πολιτικὴ ὑστερότερα. Ἔχει πολλὰς ἰδέες γιὰ τὴν ἀνανέωσις τῆς πολιτικῆς καὶ τῆς ἐθνικῆς ζωῆς, στὴν πολιτικὴ ὁμῶς πράξις εἶχε προσχωρήσει στὴν ἀντιβενιζελικὴ παράταξις καὶ δολοφονήθηκε τὸ 1920, τὴν ἡμέρα πού ἔφτασε στὴν Ἀθήνα ἡ εἰδησις γιὰ τὴν ἀπόπειρα κατὰ τοῦ Βενιζέλου στὸ Παρίσι. Ὁ Δραγούμης ὑπῆρξε ἀπὸ τοὺς ἰδρυτὲς τοῦ «Ἐκπαιδευτικοῦ Ὀμίλου» καί, παρὰ τὸν ἀντιβενιζελισμό του, ἐκφράζει μὲ τὸ ἔργο του τὴν ἑλληνοκεντρικὴ καὶ ἐθνικιστικὴ τάση τῆς πρώτης δεκαετίας τοῦ αἰῶνα. Ὡς λογοτέχνης (μὲ τὸ ψευδώνυμο Ἰδας) ἔδωσε μερικὰ ἀρτιωμένα ἀφηγήματα, ὅπως τὸ *Μαρτύρων καὶ ἡρώων αἶμα* (1907), ἐμπνευσμένο ἀπὸ τὸν Μακεδονικὸ ἀγῶνα, τὴ *Σαμοθράκη* (1909), τὸ *Ὅσοι ζωντανοὶ* (1911), πρῶτα ἴσως δείγματα μιᾶς ἐσωτερικῆς ψυχολογίας στὴ νεοελληνικὴ λογοτεχνία. Ἡ κριτικὴ ἐπισήμανε τὴν ἰσχυρὴ ἐπίδρασις πού δέχτηκε ἀπὸ τὸν Νίτσε καὶ τὸν Maurice Barrès· μὲ τὴ σειρά του ὁ ἴδιος ἐπηρεάσε ἀποφασιστικὰ τοὺς νεώτερους.

Σὲ παράλληλο δρόμο πρὸς τὴν ἑλληνοκεντρικὴ αὐτὴ τάση, ἀλλὰ καὶ πολὺ κοντὰ στὴν προσπάθεια τοῦ ἐκπαιδευτικοῦ δημοτικισμοῦ, βρίσκεται τὸ ἔργο τῆς Πηνελόπης Σ. Δέλτα (1874-1941). Ξεκινώντας ἀπὸ τὴν ἀνάγκη νὰ δώσει κατάλληλα βιβλία στὰ παιδιὰ, ἀπαλλαγμένα ἀπὸ συμβατικὰ ὠραιοποιημένα ψέματα, ἔγραψε προπάντων ἀναγνώσματα παιδικὰ, ἡ ἀνώτερη ὁμῶς πρόθεσις καὶ τὸ ἀναμφισβήτητο λογοτεχνικὸ τῆς τάλαντο (ἀκόμα καὶ ἡ γυναικεία τῆς εὐαισθησία καὶ ἡ καλλιεργημένη τῆς προσωπικότητάς) ὑψώνουν τὰ ἔργα τῆς πάνω ἀπὸ τὴν κοινὴν στάθμη τῆς παιδικῆς λογοτεχνίας καὶ τὰ καθιστοῦν ἄρτια μυθιστορήματα ἱστορικὰ (σὲ μιὰ ἐποχὴ μάλιστα ὅπου δὲν καλλιεργεῖται τὸ εἶδος), στὰ ὁποῖα τὸ Βυζάντιο καὶ ἡ Μακεδονία παίζουν ρόλο κεντρικό. Στὸν καιρὸ τοῦ *Βουλγαροκτόνου* (1911) εἶναι ἕνα μυθιστόρημα πού διαδραματίζεται κυρίως στὴ Μακεδονία τὴν ἐποχὴ τοῦ Βασιλείου Β' καὶ ὑπῆρξε ἀγαπητὸ ἀνάγνωσμα τῶν παιδιῶν, πού τὸ διαβάζουν ἀκόμα καὶ σήμερα· τὸ ὑστερότερο *Στὰ μυστικὰ τοῦ Βάλτου* (1937) τοποθετεῖται στὴν ἐποχὴ τοῦ Μακεδονικοῦ ἀγῶνα.

Δὲν εἶναι ὁμῶς μόνο τὸ προοδευτικὸ-ἀναγεννητικὸ καὶ τὸ ἑλληνοκεντρικὸ ἰδανικὸ πού τροφοδοτοῦν τὴ λογοτεχνία στὶς πρώτες δεκαετίες τοῦ αἰῶνα. Λόγιοι καὶ λογοτέχνες πού ἔχουν πε-

ρισσότερη έπαφή με τις λογοτεχνικές εξελίξεις στη δυτική Ευρώπη, έπηρεάζονται από αυτές και προχωρούν πέρα από το συμβολισμό και τον μετασυμβολισμό, όχι μόνο στην ποίηση, αλλά και στην πεζογραφία. Τέτοια, ή περίπτωση του Κ. Χρηστομάνου (1867-1911), που φέρνει στην Ελλάδα το κλίμα του εύρωπαϊκού «τέλους του αιώνα» και την ώρασιπάθεια του Oscar Wilde. Σπουδασμένος στη Βιέννη (όπου για ένα διάστημα δίδαξε τα νέα έλληνικά στο πανεπιστήμιο), στάθηκε διδάσκαλος και της άτυχης αυτοκράτειρας Έλισάβετ, την οποία συνόδευε στα ταξίδια της: αποτέλεσμα ήταν το *Βιβλίο της αυτοκράτειρας Έλισάβετ*, δημοσιευμένο πρώτα γερμανικά και από εκεί μεταφρασμένο σε πολλές γλώσσες, μιá βιογραφική ανάλυση γραμμένη με σπάνια ευαισθησία και άρκετο λυρισμό. Έλληνικά εκδόθηκε το 1907. Από το 1899 άλλωστε ο Χρηστομάνος έγκαθίσταται όριστικά στην Αθήνα και παίρνει ενεργό μέρος στην πνευματική ζωή. Το 1901 πρωτοστατεί με την ίδρυση της «Νέας Σκηνης» στην ανανέωση του θεάτρου (βλ. σ. 262) και το 1911 εκδίδει ένα μυθιστόρημα, την *Κερένια κούκλα*, βασικά διάφορο στο χαρακτήρα από το πρώτο του. Έδω κυριαρχεί ένας τολμηρός ρεαλισμός, ενώ στους έκφραστικούς τρόπους διατηρείται ή άκρα ευαισθησία και ή ώρασιπάθεια, μαζί μ' έναν πλούτο χρωματικών αποχρώσεων.

Έπηρεασμένος από τον Χρηστομάνο είναι ο Πλάτων Ροδοκανάκης (1883-1919), που επιχειρεί να δημιουργήσει ένα ύφος περίτεχνο, χωρίς το ρεαλιστικό υπόβαθρο και τις άλλες άρετες του Χρηστομάνου. Περίτεχνο, ξεκινώντας όμως από έντελως διαφορετικές αρχές, είναι και το ύφος του Σπήλιου Πασαγιάννη. Τον είδαμε και ως ποιητή (σ. 224) να αναζητά επίμονα καινούριους τρόπους έκφραστικούς. Το ίδιο και στην πεζογραφία δίνει στο λόγο του μιá έθελγημένη τραχύτητα με το πλήθος των σπάνιων, όλοτελα λαϊκών λέξεων που θηρεύει και ακόμα με έναν έντονο ρυθμό στη φράση που πάει να καταργήσει τα όρια ανάμεσα στο στίχο και στο πεζό. Στο καλύτερο διήγημά του, τον «Πέτρακα», το πρώτο μέρος δίνει ανάγλυφα με το ύφος του όλη την άγριάδα και την παλικάριά ενός νεαρού γελαδάρη σ' ένα όροπέδιο του Ταυγέτου, που προσπαθεί να παλέψει μ' ένα άγριο βόδι, στο δεύτερο μέρος ο λόγος παίρνει την τρυφερότητα αλλά και την τραχύτητα ενός μανιάτικου μοιρολογιού.

Στο κέντρο ώστόσο της πεζογραφίας στις δύο πρώτες δεκαετίες του αιώνα βρίσκονται άναμφισβήτητα δύο συγγραφείς, ο Κ. Χατζόπουλος και ο Κ. Θεοτόκης. Αυτοί, συνεχίζοντας την παράδοση της ήθογραφίας, θα την εξελίξουν και θα την προσπεράσουν, εισάγοντας στην πεζογραφία καινούρια είδη και καινούριους τρόπους έκφραστικούς. Τον Κωνσταντίνο Χατζόπουλο (1868-1920) τον γνωρίσαμε ως ποιητή (σ. 223-4). Έζησε για πολλά χρόνια στη Γερμανία, όπου και άσπάστηκε το σοσιαλισμό. Το έργο του, ιδιαίτερα το πεζογραφικό, θα κυμαίνεται ανάμεσα σε δύο πόλους, στις σοσιαλιστικές του θεωρίες και στη λυρική του ευαισθησία. Τα πρώτα του διηγήματα, γραμμένα πριν από το 1910, διατηρούν ακόμη πολλά στοιχεία ήθογραφικά, τα όποια όμως σιγά σιγά υποχωρούν, ενώ κερδίζει σε ένταση ή ψυχογραφική διεύδυση και ακόμα μιá απόχρωση λυρική («Ο Μπαρμπαντώνης», «Η άδερφή», «Το όνειρο της Κλάρας»). Ένα μεγαλύτερό του άφηγημα, *Αγάπη στο χωριό* (1910), ενώ κινείται πάντα στο ήθογραφικό πλαίσιο, είναι ώστόσο ένα έργο με περιεχόμενο κοινωνικό. Κι αυτό γίνεται ακόμα καθαρότερο στον *Πύργο του Άκροπόταμου* (πρώτη δημοσίευση 1909), μολοντί ο ίδιος ο συγγραφέας το όνόμασε («ήθογραφία»). Το ρεαλιστικό υπόβαθρο και ή ψυχογραφική φροντίδα του συγγραφέα ξεπερνούν όριστικά το στάδιο της ήθογραφίας και ολοκληρώνουν ένα πεζογράφημα που πολλοί το θεωρούν το καλύτερό του.

Η εξέλιξη του Χατζόπουλου δε θ' ακολουθήσει όμως το δρόμο αυτόν. Το τελευταίο του μυθιστόρημα, *Το Φθινόπωρο* (1917), είναι στη δομή του όλοτελα διαφορετικό. Υπάρχει βέβαια κι εδώ ή έπαρχιακή πολιτεία, άνώδυμη όμως και άκαθόριστη. Ό,τι ενδιαφέρει το συγγραφέα δεν είναι ώστόσο ο κοινωνικός ή ο ταξικός ξεπεσμός, αλλά να μάς δώσει υποβλητικά την άτμόσφαιρα και να περιγράψει μέσα από την ύποβολή τα αισθήματα και τις διακυμάνσεις των αισθημάτων των ήρώων του. Και στο μεγαλύτερο ποσοστό το κατορθώνει. Με το *Φθινόπωρο* ο Χατζόπουλος εισάγει τον συμβολισμό και στην πεζογραφία. Οί επιδράσεις από τις βόρειες λογοτεχνίες, και πιο πολύ τις σκανδιναβικές, είναι φανερές. Με τη σειρά του το έργο έπηρεασε πολλούς από τους νεότερους, ιδίως στη δεκαετία 1920-1930.

Φανερά κοινωνικά ενδιαφέροντα και προεκτάσεις έχει και ή πεζογραφία του Κωνσταντίνου Θεοτόκη (1872-1923). Από άριστοκρατική οικογένεια της Κέρκυρας εύτύχησε να ανατραφεί

μέσα στο ιδεολογικό περιβάλλον του νησιού του (έχει στενό φιλικό δεσμό με τον Λ. Μαβίλη), ν' αποκτήσει μιὰ γερή μόρφωση και νὰ πλουτίσει τὴν ἐμπειρία του με διαβάσματα και ταξίδια. Γύρω στὰ 1900, ὅπως πολλοὺς ἀπὸ τοὺς συγχρόνους του, τὸν δυναστεύει ἡ ἰσχυρὴ ἐπίδραση τοῦ Νίτσε (κυρίως στὸ διήγημά του «Τὸ πάθος»), ἀλλὰ ἀργότερα, στὴ Γερμανία (ὅπου θὰ συναντηθεῖ με τὸν Χατζόπουλο), θὰ προσχωρήσει κι αὐτὸς στὶς σοσιαλιστικὲς ἰδέες και θὰ δώσει στὴν πεζογραφία του ἔντονο χρώμα κοινωνιστικό.

Στὰ διηγήματα πού γράφει γύρω στὰ 1900 ὑπάρχει, ὅπως και στὸν Χατζόπουλο, τὸ ἠθογραφικὸ πλαίσιο, τὸ πῶς ἰσχυρὸ συστατικὸ τους ὡστόσο εἶναι ὁ ρεαλισμός. «Ἐνα δυὸ ἀπὸ τὰ καλύτερα («Πίστομα», «Ἀκόμα;») εἶναι τόσο σύντομα πού καταντοῦν «δραματικὰ στιγμιότυπα, με ἀσθματικὰ συμπυκνωμένη δράση».¹ Πρὶν ἀπὸ τοὺς Βαλκανικοὺς πολέμους γράφει ἕνα ἐκτενέστερο διήγημα, *Ἡ Τιμὴ και τὸ χρῆμα* (δημοσ. 1914), με φανερὸ κοινωνικὸ ἐνδιαφέρον, και λίγο πῶς ὕστερα ἀρχίζει νὰ συνθέτει ἕνα μεγάλο μυθιστόρημα, πού θὰ τὸ ἐπεξεργάζεται ὡς τὸ τέλος τῆς ζωῆς του, τοὺς *Σκλάβους στὰ δεσμά τους* (1922). Ἡ δράση ἔχει τοποθετηθεῖ στὴν Κέρκυρα, στὴν πόλη, σὲ μιὰ ἐποχὴ ἀνακατατάξεων μέσα στὴν κοινωνικὴ ζωὴ: ἡ παλιὰ ἀριστοκρατικὴ τάξη προσπαθεῖ νὰ διατηρήσει ἕνα σχῆμα ζωῆς ξεπερασμένο πιά και ἀδικαίωτο, ἡ ἀστικὴ τάξη εἶναι κι αὐτὴ ξεπερασμένη, ἐνῶ ἀριβίστες ἀπὸ τὴ λαϊκὴ τάξη ἐκβιάζουν με τὸ χρῆμα τους γιὰ νὰ «φτάσουν» κοινωνικά —ὄλοι «σκλάβοι στὰ δεσμά» τῆς μοίρας τους και τῆς ἀνάγκης πού τὴν κυβερνᾷ τὸ χρῆμα. Ἀνάμεσά τους ἀνίσχυρος, και τελικὰ νικημένος, ὁ Ἄλκης Σωζόμενος, ὁ νέος ἰδεολόγος με τὶς ἀνθρωπιστικὲς και σοσιαλιστικὲς θεωρίες.

Λογοτεχνικά πῶς ἀρτιωμένα εἶναι τὰ δυὸ μεγάλα ἀφηγήματα τοῦ Θεοτόκη, *Ὁ Κατάδικος* (1919) και *Ἡ Ζωὴ και ὁ θάνατος τοῦ Καραβέλα* (1920). Ἐδῶ, ἀντίθετα ἀπὸ τὸ μυθιστόρημα, ὑπάρχει ἕνα κεντρικὸ πρόσωπο, πού ὁ συγγραφέας τὸ ἔχει συλλάβει σὲ ὅλη του τὴ ρεαλιστικὴ ἐνάργεια και τὴν ἀνθρώπινη παρουσία του. Στὸν *Κατάδικο* εἶναι ὁ Τουρκόγιαννος, πού διαπλάθεται ἀπὸ τὸ συγγραφέα σὲ ἕνα πρότυπο ἰδανικὸ ἀφοσίωσης και χριστιανικῆς ἀγάπης (οἱ κριτικοὶ ἐπισήμαναν τὶς ἀντιστοι-

1. Α. Τερζάκης, *Κωνσταντῖνος Θεοτόκης*, Ἀθήνα 1955, σ. 15.

χίες με τολστοϊκοὺς ἥρωες και με τὸν πρίγκιπα Μίσκιν τοῦ Ντοστογιέφσκυ), ἀλλὰ πού ἡ ἔξαρση αὐτὴ τοῦ ἰδεαλισμοῦ κινδυνεύει νὰ διαλύσει τὸ ρεαλιστικὸ ἀνθρώπινο περίγραμμα τοῦ κεντρικοῦ ἥρωα. Ἀντίθετα, πολὺ πῶς στέρεα ἔχει συλληφθεῖ και ἀποδοθεῖ ἡ πλοκή και οἱ χαρακτήρες στὸ δεύτερο ἀφήγημα, τὴ *Ζωὴ και τὸ θάνατο τοῦ Καραβέλα*, τὸ πῶς ὀλοκληρωμένο ἀσφαλῶς ἀπὸ τὰ ἔργα τοῦ Θεοτόκη. «Καραβέλας» εἶναι τὸ περιφρονητικὸ παρατσούκλι τοῦ κεντρικοῦ ἥρωα, πού μᾶς παρουσιάζεται με τὰ πῶς ρεαλιστικὰ χρώματα, κακὸς και ἀντιπαθητικὸς (ἡ σκηνὴ ὅπου περιμένει ἀσυγκίνητος τὸ θάνατο τῆς γυναίκας του εἶναι ἀπὸ τὶς πῶς δυνατὲς τοῦ ἔργου)· ὡστόσο στὸ σημεῖο αὐτὸ δὲν ἔχει φτάσει ἀπὸ δικὴ του μόνο εὐθύνη, και εἶναι ἀκόμα ἱκανὸς νὰ νιώσει ἕνα αἰσθημα φτασμένο ὡς τὸ πάθος, ἐνῶ τὸ ψυχρὸ, μελετημένο παζάρεμα τῶν πάντων ἀπὸ τοὺς (κοινωνικά «φτασμένους») ἀντιπάλους του εἶναι πολὺ περισσότερο ἀποκρουστικὸ και ἀπάνθρωπο. «Τὸ χρῆμα ἀντιδικεῖ με τὸ πάθος (γράφει χαρακτηριστικὰ ὁ Α. Τερζάκης)² και στὴ συνείδηση τοῦ ἀναγνώστη εἶναι τὸ δεύτερο πού ἀθλώνεται».

Ὁ Θεοτόκης ἔχει καθαρὴ φλέβα λογοτεχνικὴ, ἡ ἐγκεφαλικὴ σύλληψη ὀρισμένων προσώπων του, ἀκριβῶς χάρη σ' αὐτὸ τὸ γνήσιο λογοτεχνικὸ τάλαντο, δὲν ξεφτίζει σὲ ἄδεια σχήματα. Ἡ γλώσσα του ἀντιπροσωπεύει μιὰ ὕστερότερη φάση στὸ δρόμο πού ἀνοίξαν οἱ πρῶτοι δημοτικιστὲς πεζογράφοι (ὁ Ἐφταλιώτης, ὁ Καραβίτσας), καθαρὴ, γνήσια, πέρα ὡς πέρα προσεγμένη δημοτικὴ, στὴν ὁποία μερικοὶ κερκυραῖκοι ἰδιωματισμοὶ δίνουν ἀπλῶς μιὰ συμπαθητικὴ ἀπόχρωση. Πιστὸς πάντα στὸν ἀρχικὸ του ρεαλισμὸ ὁ Θεοτόκης δὲν πορεύτηκε, σὰν τὸν Χατζόπουλο, τὸ δρόμο πρὸς τὸ συμβολισμὸ στὴν πεζογραφία, κι ἔτσι τὸ ὕφος του μένει πάντα σὲ σαφὴ και καθαρὰ πλαίσια.

Ἡ περίπτωση τοῦ Δημοσθένη Βουτυρᾶ (1871-1958) εἶναι ὀλότελα διαφορετικὴ. Ξεκινᾷ κι αὐτὸς γύρω στὰ 1900 με σύντομα διηγήματα στὴν καθιερωμένη ἠθογραφικὴ γραμμὴ και τὰ συγκεντρώνει σ' ἕνα μικρὸ τόμο τὸ 1902. Ἡ ἠθογραφία του μετατοπίζει τὸ ἐνδιαφέρον της ἀπὸ τὸ περιβάλλον τοῦ χωριοῦ (με τὴ νοσταλγικὴ και ὠραιοποιημένη ἀνάμνηση) στὶς φτωχογειτονιὲς και τὶς ἀπόμερες συνοικίες τῆς σύγχρονης πόλης, στὴ

2. Α. Τερζάκης, ὁ.π., σ. 23.

μίζερη και άποτυχημένη ζωή τῶν ἀνθρώπων τῆς. Τὰ διηγήματά του ἀρχίζουν, γύρω ἢ λίγο πρὶν ἀπὸ τὸ 1920, νὰ κινοῦν ζωηρότερο τὸ ἐνδιαφέρον ἰδίως τῶν νέων καὶ νὰ συγκεντρώνονται σὲ τόμους ποὺ ἐκδίδονται σὲ μικρὲς χρονικὲς ἀποστάσεις ἀπὸ τὸ 1920 καὶ ὕστερα. Τὸ πράγμα δὲν εἶναι βέβαια τυχαῖο· οἱ ἀνακατατάξεις στὴν πολιτικὴ καὶ στὴν κοινωνικὴ ζωὴ, καὶ ἀκόμα τὸ πνεῦμα τῆς παρακμῆς καὶ τῆς διάλυσης, ποὺ τὸ εἶδαμε ἐκφρασμένο καὶ στὴν ποίηση μετὰ τὸν Α΄ Παγκόσμιον Πόλεμον, εἶναι πρόθυμο νὰ δεῖ μὲ συμπάθεια καὶ συμμετοχὴ τὴν εἰκόνα αὐτῆ τῆς άποτυχίας καὶ τῆς μοιρολατρίας ποὺ προσφέρουν τὰ διηγήματα τοῦ Βουτυρά. Στὴ δεκαετία 1920-30 ὁ Βουτυρᾶς βρίσκεται στὸ κέντρο τοῦ λογοτεχνικοῦ ἐνδιαφέροντος καὶ ἐπηρεάζει (βλαβερά, θὰ λέγαμε) ἕνα πλῆθος νέων λογοτέχνες. Ἡ παραγωγή του εἶναι πληθωρικὴ πάντα ἀλλὰ καὶ ἀτημέλητη· τὸ γράψιμο ἄλλωστε τοῦ ἦταν σὰν ἀνάγκη βιολογικὴ, γιὰ τὴν ὁποία δὲν κατέβαλλε καὶ πολὺ κόπο. Θὰ ἐξακολουθήσει νὰ γράφει ὡς τὸ θάνατό του, μένοντας ὅμοιος καὶ ἀνεξέλικτος σ' ὅλο τὸ μακρὸ διάστημα τῆς λογοτεχνικῆς του δράσης.

Ἰδιότυπος στὸ γράψιμό του εἶναι ὁ Ν. Νικολαΐδης (1884-1956), Κύπριος ἐγκατεστημένος στὴν Ἀλεξάνδρεια, ποὺ μᾶς ἔχει δώσει μιὰ σειρά διηγήματα καὶ μερικὰ μυθιστορήματα πολὺ ἐπηρεασμένα ἀπὸ τὸν αἰσθητισμὸ τῆς ἐποχῆς. Ὑπάρχει ἀκόμη κάτι τὸ ἀπροσάρμοστο στοὺς ἀνθρώπινους χαρακτήρες ποὺ περιγράφει, κάποια παρέκκλιση ἀπὸ τὸ κανονικὸ, ποὺ οὔτε συμπαθεῖς τοὺς κάνει στὸν ἀναγνώστη οὔτε καὶ λογοτεχνικὰ τοὺς δικαιώνει. Οἱ περισσότεροι ἄλλωστε εἶναι δοσμένοι ἀπὸ τὸν συγγραφέα μὲ ἀρκετὴ ἀσάφεια. Ἴσως γιὰ τοὺς λόγους αὐτοὺς τὸ ἔργο του ἔμεινε χωρὶς ἀνταπόκριση (κάτι ποὺ ἡ εὐνοϊκὴ γι' αὐτὸν κριτικὴ τὸ χαρακτήρισε ἀδικία). Ἀντίθετα, ἡ πορεία τοῦ ἀρκετὰ νεώτερου Πέτρου Πικροῦ (1900-1957) χαράσσεται καθαρά στὴ συνέχεια τοῦ Βουτυρά. Ὁ Πικρὸς ἀνήκει ἰδεολογικὰ στὴν ἀριστερά, δὲ θυσιάζει ὅμως τὴ λογοτεχνία στὴν ἰδεολογία του. Ὁ νατουραλισμὸς του εἶναι δραστηκότερος ἀπὸ τοῦ Βουτυρά, οἱ ἀνθρωποὶ του ἀνήκουν στὰ κατώτερα στρώματα τοῦ λαοῦ, εἶναι πραγματικὰ Χαμένα κορμιά (ὁ τίτλος μιᾶς συλλογῆς διηγημάτων του, 1922), ποὺ σέρονται ἀνάμεσα στὰ χαμαιτυπεῖα καὶ τὶς φυλακὲς.

Ὁ Πικρὸς δὲν ἔγραψε μετὰ τὸ 1930. Τὸ κλίμα τῆς ἀπαισιοδοξίας καὶ τῆς διάλυσης (κοινὰ σ' αὐτὸν καὶ στὸν Βουτυρά) εἶναι

ἄλλωστε ἐκεῖνο ποὺ κυρίως προσδιορίζει τὸ κλίμα τῆς δεκαετίας 1920-30. Παράλληλα ὅμως, μέσα στὴν ἴδια δεκαετία, θὰ παρουσιαστοῦν καὶ οἱ πρῶτες προσπάθειες γιὰ μιὰν ἀπαλλαγὴ ἀπὸ τὴν κατάθλιψη τῶν καταστάσεων καὶ τὴ διάλυση τῆς ἐκφρασης καὶ τοῦ ὕφους. Ὁ Φώτης Κόντογλου δημοσίευσε τὸ 1923 τὸ πρῶτο του ἔργο, ποὺ ἔγινε δεκτὸ μὲ ἰδιαίτερη εὐνοια, ἰδίως ἀπὸ τὴν κριτικὴ ποὺ χτυποῦσε τὴν ὑπάρχουσα κατάσταση· τὸ ἴδιο χαιρετίστηκε σὰν ἀπαλλαγὴ ἀπὸ τὰ παλιὰ ποὺ προοιωνίζε κάτι καινούριο ἢ πρώτη ἐμφάνιση τοῦ Θράσου Καστανάκη (1924). Κάτι καινούριο σὰν νὰ ἐτοιμάζεται, ἀνάλογο μὲ ὅ,τι ἐτοιμαζόταν στὴ δεκαετία ποὺ προηγήθηκε ἀπὸ τὸ 1880. Μὲ τὴ «γενιά τοῦ 1930» τὸ καινούριο αὐτὸ θὰ πάρει οὐσιαστικότερη μορφή, καὶ στὴν ποίηση ἀλλὰ καὶ στὴν πεζογραφία. Τὰ πρῶτα φανερώματα τοῦ Κόντογλου, τοῦ Καστανάκη καὶ ὁποιων ἄλλων, θὰ ἐξεταστοῦν γι' αὐτὸ τὸ λόγο μαζί μὲ τὴν πεζογραφία μετὰ τὸ 1930 (βλ. κεφ. 16).

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ

Εἶδαμε σὲ προηγούμενο κεφάλαιο (σ. 217) πὼς ἡ προσπάθεια γιὰ ἀνανέωση τοῦ θεάτρου ποὺ ἔφερνε τὸ κωμειδύλλιο (προσπάθεια παράλληλη μὲ τὸ ἠθογραφικὸ διήγημα στὴν πεζογραφία) σταματᾷ κάπως ἀπότομα στὰ 1896. Ἀλλὰ τὰ ἴδια χρόνια καινούρια ρεύματα ἔρχονται καὶ ἀναζωογονοῦν καὶ πάλι τὸ θέατρο (καὶ τὴ δραματοποιία καὶ τὶς θεατρικὲς παραστάσεις). Ὁ Βουγκόλακας τοῦ Ἀργύρη Ἐφταλιώτη (1894, βλ. σ. 213), μολονότι δὲν παίχτηκε, ξεχωρίζει γιὰ τὴν ἐκμετάλλευση τῆς λαϊκῆς παράδοσης, ἐπιτυχημένα συνδυασμένης μὲ τὸ πνεῦμα τοῦ νατουραλισμοῦ. Ὁ νατουραλισμὸς ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά καὶ ἡ ἐπίδραση τοῦ Ἴψεν ἀπὸ τὴν ἄλλη, παράλληλα καὶ μὲ τὴ συνειδητὴ πιὰ τώρα καλλιέργεια τῆς λογοτεχνικῆς δημοτικῆς στὸ θεατρικὸ λόγο, εἶναι οἱ παράγοντες ποὺ καθορίζουν τὶς ἀνανεωτικὲς προσπάθειες στὸν τομέα τοῦ θεάτρου στὰ τελευταῖα χρόνια τοῦ 19ου καὶ στὰ πρῶτα τοῦ 20οῦ αἰῶνα. Εἶναι τὰ ἴδια χρόνια ποὺ κάνει τὴν παρουσία του στὴν ποίηση ὁ συμβολισμὸς· καὶ δὲν εἶναι τυχαῖο ποὺ καὶ ἡ θεατρικὴ κίνηση σχετίζεται μὲ τὸν κύκλο τοῦ περιοδικοῦ Ἡ Τέχνη.

Πιὸ συνειδητὰ ἐκφρασμένες συναντοῦμε τὶς νέες τάσεις στὸν πρόωρα χαμένο Γιάννη Καμπύση (1872-1902), μέτριον ὡστόσο

συγγραφέα, με έντονη τη γερμανική και γενικότερα τη βόρεια επίδραση (Strindberg, Hauptmann). Το καλύτερο έργο του είναι *Το Δαχτυλίδι της μάνας* (1898), όπου όλες οι άξεκαθάριστες αυτές επιδράσεις συγχωνεύονται με επιτυχία πάνω σ' ένα θέμα ελληνικό και εκφράζονται με τρόπο λυρικό. Οί νέοι της εποχής στήριξαν μεγάλες ελπίδες στο ποιητικό αυτό θέατρο τών ιδεών και ο μουσουργός Μανόλης Καλομοίρης, επηρεασμένος από τόν Βάγκνερ αλλά και από τις έθνικες μουσικές σχολές, τό δράμα αυτό θά διαλέξει για μιά από τις πρώτες του όπερες.

Άλλά εκείνος πού έδωσε τήν ισχυρότερη ώθηση στο νεοελληνικό θέατρο είναι ο Κ. Χρηστομάνος, πού τόν γνωρίσαμε και ως πεζογράφο (σ. 256). Έγραψε και θεατρικά έργα, όπως τά *Τρία φιλιά* (1908), μιά «τραγική σονάτα» (όπως τή λέει) σέ τρία μέρη, με πολλές διασταυρούμενες επιδράσεις από τό νατουραλισμό, τόν D' Annunzio κ.ά., και μιά ήθογραφική σάτιρα, *Ο Κοντορεβιθούλης*, αλλά ή σημασία του για τό θέατρο βρίσκεται πολύ περισσότερο στον τομέα τής θεατρικής πράξης.

Μιά μέρα του 1901 συγκέντρωσε τούς πνευματικούς ανθρώπους τής Αθήνας στο αρχαίο θέατρο του Διονύσου και τούς διάβασε μιά προκήρυξη όπου ζητούσε τήν ανανέωση τής δραματικής ποίησης και τής σκηνικής τέχνης στην Ελλάδα. Αποτέλεσμα ήταν ή ίδρυση ενός νέου θεάτρου, τής «Νέας Σκηνης», τής οποίας ψυχή στάθηκε ο ίδιος ο Χρηστομάνος. Οί παραστάσεις άρχισαν τό 1901 με τήν *Άλκηστη* του Εϋριπίδη μεταφρασμένη στή δημοτική και τελείωσαν τό 1905. Ο Χρηστομάνος υποχρεώθηκε βέβαια πολλές φορές νά συνθηκολογήσει με τά γούστα του άνώριμου άκόμα τότε θεατρικού κοινού τής πρωτεύουσας, ή ισχυρή του όμως προσωπικότητα έδωσε, ιδίως στον τομέα τής σκηνοθεσίας και τής σκηνογραφίας, κάτι ολότελα καινούριο και ξεχωριστό — από τά καλύτερα επιτεύγματα στην ιστορία του νεοελληνικού θεάτρου. Τά ίδια χρόνια παράλληλα με τή «Νέα Σκηνη» λειτούργησε και τό νεοϊδρυμένο «Βασιλικό Θέατρο» (1901-1908), συντηρητικότερο βέβαια από τή φύση του και στην έπιλογή του δραματολογίου και στην παρουσίαση τών έργων, όσο κι αν εργάστηκε έδω ως σκηνοθέτης ένας διαλεχτός άνθρωπος, ο Θωμάς Οικονόμου. Καί τά δύο θέατρα προώθησαν σημαντικά τή θεατρική κίνηση του τόπου και ευόησαν τήν ανάδειξη προικισμένων ήθοποιών, όπως π.χ. τών δύο πρωταγωνιστριών πού γύρω τους πολώνεται ή θεατρική κίνηση κατά τις

επόμενες δεκαετίες, τής Μαρίκας Κοτοπούλη και τής Κυβέλης. Άλλά και ή δραματοουργία ευνοήθηκε από τήν κίνηση αυτή. Ο Παλαμᾶς έγραψε τήν *Τρισεύγενη* για νά παιχτεί στή «Νέα Σκηνη», αδιάφορο αν τήν απέσυρε, γιατί ο Χρηστομάνος τήν ήθελε «θεατρικότερη», δηλ. περισσότερο προσαρμοσμένη στο πνεύμα του θεατρικού νατουραλισμού τής εποχής. Καί ο Σπήλιος Πασαγιάννης και ο Άγγελος Σικελιανός ήταν «μύστες» (όπως χαρακτηριστικά ονόμαζε τούς ήθοποιούς του ο Χρηστομάνος) στο πρώτο ξεκίνημα τής «Νέας Σκηνης».

Στά ίδια χρόνια παρουσιάζονται και οί πρώτες θεατρικές επιτυχίες του Γρ. Ξερόπουλου. Τόν γνωρίσαμε (σ. 214) ως πληθωρικό πεζογράφο και μυθιστοριογράφο. Το μεριδίό του στή θεατρική παραγωγή δέν είναι επίσης μικρό. Ξεκινᾶ στά 1895 με δράματα επηρεασμένα από τόν Ίψεν και δίνει τό 1904 τό πιό συγκροτημένο ίσως από τή θεατρική άποψη έργο του, *Τό Μυστικό τής κοντέσσας Βαλέραινας*, με κέντρο (όπως και στην *Τρισεύγενη*) μιά μορφή ευγενική, αλλά άπροσάρμοστη στή χαμηλή στάθμη τής γύρω κοινωνίας. Το ιδεολογικό-ποιητικό αυτό πνεύμα τών πρώτων του έργων, πού δέν έβρισκε τήν άμεση ανταπόκριση στο πλατύτερο κοινό, τό εγκατέλειψε νωρίς ο Ξερόπουλος, και ζήτησε, όπως και στα μυθιστορήματά του, τό συμβιβασμό με τό κοινό. Είναι τεχνίτης συγγραφέας, πού ξέρει νά στήσει με επιτυχία ένα έργο, και πού χωρίς νά προκαλεί άναστατώσεις στο θεατή, δέ θέλει απλά νά τόν ικανοποιήσει με τις συνταγές του βουλευάρτου. «Θέατρο κοσμικό και μοντέρνο, άστικό, σέ αξιοπρεπή στάθμη, χωρίς ακρότητες, μετρημένο και εύπρεπές, γιατί στην ουσία του λείπει ο παραλογισμός και τό δαιμόνιο».³

Άποκλειστικά θεατρογράφος στάθηκε ο Παντελής Χόρν (1880-1941). Τά πρώτα του έργα, παρουσιασμένα μέσα στή δημιουργική αυτή δεκαετία 1900-1910, έχουν κάτι από τόν ιδεαλισμό και τά άλλα γνωρίσματα τής εποχής. Η δραματική του παραγωγή είναι πληθωρικότερη, παρουσίαζε ένα έργο σχεδόν κάθε χρόνο. Εκείνο πού ξεχωρίζει είναι *Τό Φιντανάκι* (1921), έργο πραγματικά θεατρικό, με ολοκληρωμένους χαρακτήρες, τοποθετημένο στην αϋλή ενός άθιναϊκού φτωχόσπιτου, όπου όμως τό περιβάλλον ξεπερνᾶ τήν ήθογραφική άπεικόνιση και παίρνει

3. F. M. Pontani, *Teatro neoellenico*, Μιλάνο 1962, σ. 42.

διαστάσεις κοινωνικές. «Μετά τὸν Βασιλικὸ τοῦ Μάτεση δὲν ἐχάρηκε ἡ δραματογραφία μας ἄλλο ἔργο ὅπου νὰ πλέκονται τόσο ἀβίαστα καὶ τόσο ρωμαλέα τὰ γεγονότα, τὰ αἰσθήματα καὶ ἡ ἐξέλιξη τῶν προσώπων».⁴

Πολὺ μέρος ἀπὸ τὴν ποικίλη του δραστηριότητα ἔδωσε στὸ θέατρο καὶ ὁ Σπύρος Μελάς (1883-1966). Δημοσιογράφος, κριτικός, μυθιστοριογράφος (ξεχώρισε μὲ τις μυθιστορικές βιογραφίες τοῦ *Γέρου τοῦ Μοριᾶ* καὶ τοῦ *Μιαούλη*), ὑπῆρξε καὶ συστηματικὸς θεατρικὸς συγγραφέας, κι ἐδῶ μὲ μιὰ πλοῦσια καὶ ποιικιλότητα παραγωγή. Οἱ ἀρχές πέφτουν στὴ δεκαετία 1900-10, μὲ ἓνα περίεργο καὶ ἄνισο, ἐμπνευσμένο ὅμως ἔργο, τὸν *Γιὸ τοῦ Ἰσκιου* (1907), κράμα ἰδεαλισμοῦ καὶ ρεαλισμοῦ, μὲ ἐκδηλές τις ἰφενικές καὶ τις νιτσεικές ἐπιδράσεις. Τὰ δράματα τῆς ἴδιας δεκαετίας (*Τὸ κόκκινο πονκάμισο*, *Τὸ χαλασμένο σπῆτι*) εἶναι πῶς στερεά, πῶς δραματικὰ κατασκευασμένα. Γύρω στὰ 1925 ὁ Μελάς, ἀκολουθώντας τὸ παράδειγμα τοῦ Χρηστομάνου, θὰ ζητήσῃ κάποια ἀνανέωση στὸ θέατρο, δημιουργώντας τὸ «Θέατρο Τέχνης» (ὅπου θὰ πρωτοπαρουσιάσῃ Πιραντέλλο), ἐνῶ στὴν ἐπόμενη δεκαετία θὰ ἐπανεέλθῃ στὴ δραματολογία μὲ δράματα κυρίως ἱστορικά (*Ἰούδας*, *Παπαφλέσσας*), ἢ καὶ σατιρικές κωμωδίες κάπως ἀμφίβολου γούστου (*Ὁ μπαμπὰς ἐκπαιδεύεται*). Τὴν ἴδια γραμμὴ θὰ συνεχίσει καὶ στὰ μεταπολεμικὰ χρόνια.

Ἡ ἀνάγκη τῆς ἀμεσης ἐπαφῆς μὲ τὸ κοινό, πού τὴ νιώθει κατ' ἐξοχὴν τὸ ἐπαγγελματικὸ θέατρο, ὀδηγεῖ καὶ τοὺς συγγραφεῖς, ὅσους θέλουν νὰ εἶναι ἐπαγγελματίες, σὲ συμβιβασμοὺς καὶ παραχωρήσεις. Ὁ Θεόδωρος Συναδηνὸς (1880-1959) καλλιέργησε κυρίως τὴν κωμωδία, μὲ ἐκδηλὴ τὴ σάτιρα τῆς ἀθηναϊκῆς ζωῆς. Ὁ Δημήτρης Μπόγρης (1890-1964), μὲ ἀνώτερες προθέσεις, φτάνει σὲ κάποια δραματικὴ ἀριότητα στὰ καλύτερα ἔργα του, πού εἶναι *Τ' Ἀρραβωνιάσματα* (1925) καὶ *Τὸ Μπορνὶνι* (1934).

Στὸ μεταξὺ, μετὰ τὸ σταμάτημα τῆς «Νέας Σκηνῆς» καὶ τοῦ «Βασιλικοῦ Θεάτρου», διάφορες προσπάθειες σποραδικές ζητοῦσαν κάθε φορὰ μιὰν ἀλλαγὴ καὶ ἀνύψωση: ἡ «Ἐταιρεία Ἑλληνικοῦ Θεάτρου» (1919), ὁ ἐρασιτεχνικὸς θίασος τοῦ «Ὡδεῖου Ἀθηνῶν» (1918-1924), ἢ «Ἐπαγγελματικὴ Σχολὴ Θεάτρου»

4. Γ. Σιδέρης, *Νεοελληνικὸ θέατρο*, Ἀθήνα 1953, σ. 30.

(1924), τὸ «Θέατρο Τέχνης» (Σπ. Μελάς, 1925), ἢ «Ἐλευθέρα Σκηνὴ» (Σπ. Μελάς καὶ Μαρίκα Κοτοπούλη, 1929). Τελικὰ, μὲ τὴν ἴδρυση τοῦ «Ἐθνικοῦ Θεάτρου» (1932) ἐγκαινιάζεται μιὰ ὀλότελα καινούρια περίοδος. Πρῶτος σκηνοθέτης τοῦ «Ἐθνικοῦ», κύριο στέλεχος του στὸ πρῶτο του ξεκίνημα, ὁ Φῶτος Πολίτης. Θὰ τὸν γνωρίσουμε καλύτερα ὡς κριτικὸ.

Η ΚΡΙΤΙΚΗ

Σὲ χρόνια ἀναδημιουργίας καὶ ἀνακατάταξης φυσικὸ εἶναι νὰ καλλιεργηθεῖ περισσότερο ἢ κριτικὴ. Στὰ χρόνια πού μᾶς ἀπασχολοῦν ἢ κριτικὴ ἀσκεῖται μὲ περισσότερη συναίσθηση εὐθύνης (ἀξίζει νὰ ξεχωρίσουμε τὸν κύκλο τοῦ περιοδικοῦ *Παναθήναια* καὶ προπάντων τὴν κριτικὴ συμβολὴ τοῦ Γρ. Ξενοπούλου) καὶ κυρίως μῆσα ἀπὸ τοὺς προοδευτικὸς κύκλους, ἰδιαιτέρα τοὺς κύκλους τοῦ δημοτικισμοῦ. Ἦδη ὅμως καὶ ὁ κύκλος τῆς *Τέχνης* εἶχε κάμει στόχο τῆς κριτικῆς του ἀξίες καθιερωμένες ἀπὸ τὴν προοδευτικὴ παράταξη, ὅπως τὸν Παπαδιαμάντη, τὸν Ψυχάρη, ἀκόμα καὶ τὸν Παλαμᾶ. Οἱ δημοτικιστές, πού ἀποκοτοῦν μὲ τὸν *Νουμᾶ* ἓνα δικό τους ὄργανο, θ' ἀσκήσουν κι αὐτοὶ κριτικὴ —προπάντων ἐναντίον τῶν καθιερωμένων ἀξιών καὶ τῆς καθαρῆς λογοτεχνικῆς κριτικῆς. Ὅσοι τὴν ἀσκοῦν εἶναι καὶ οἱ ἴδιοι λογοτέχνες, ὅπως ὁ Δ. Π. Ταγκόπουλος, ὁ διευθυντὴς τοῦ περιοδικοῦ, ἢ ὁ Ρήγας Γκόλφης (ψευδώνυμο τοῦ Δ. Δημητριάδη, 1886-1957), στὸν ὁποῖο χρωστοῦμε καὶ ποιήματα μὲ εὐαίσθητη διάθεση καὶ μὲ πολὺ τεχνικὴ ἐπεξεργασία. Ὁ Ἄριστος Καμπάνης καὶ ὁ Ἡλίας Βουτιερίδης καλλιέργησαν περισσότερο τὴν κριτικὴ καὶ μᾶς ἔδωσαν καὶ οἱ δύο τις πρῶτες συνθετικὲς προσπάθειες τῆς ἱστορίας τῆς νέας ἐλληνικῆς λογοτεχνίας.

Πνεῦμα κατ' ἐξοχὴν κριτικὸ, βασισμένος σὲ γερὴ φιλολογικὴ καὶ φιλοσοφικὴ μόρφωση, ὁ Γιάννης Ἀποστολάκης (1886-1947) ἀποχωρίστηκε εὐθὺς ἀμέσως ἀπὸ τοὺς λογοτέχνες τῆς ἐποχῆς του καὶ ἀσχῆσε δριμύτατη κριτικὴ ἐναντίον τους καὶ κυρίως ἐναντίον τοῦ Παλαμᾶ. Ὁ Ἀποστολάκης σπούδασε φιλοσοφία στὴ Γερμανία καὶ εὐθύς μετὰ τὸ γυρισμὸ του δημοσίευσε σ' ἓνα περιοδικὸ τοῦ κύκλου του (*Κριτικὴ καὶ ποίηση*, 1915) ἓνα δοκίμιο γιὰ τὸ «Βίο τοῦ Θωμᾶ Καρλάου». Οἱ προσανατολισμοὶ του εἶναι φανεροί. Στὸ ἰδεαλιστικὸ αὐτὸ κλίμα τῆς κριτικῆς (οἱ ἀντίπαλοι

ριοδικῶν, καὶ ἀπὸ τὸ 1933 ἀνέλαβε τὴ διεύθυνση τοῦ λογοτεχνικοῦ περιοδικοῦ *Νέα Ἑστία*. Δημοσίευσε ἐπίσης μιὰ σειρά δοκίμια καθὼς καὶ ἐκτενέστερες μελέτες γιὰ ζητήματα τῆς φιλολογίας μας (*Ἑλληνες πεζογράφοι*, τόμ. 1-3, 1954-1968).

Πληθωρικός στὴν παραγωγή ὅπως οἱ δύο προηγούμενοι εἶναι καὶ ὁ Αἰμίλιος Χουρμούζιος (1904-1973), ἐπαγγελματίας δημοσιογράφος (ἀρχισυντάκτης τῆς ἡμερηίδας *Καθημερινή*), ἀλλὰ καὶ κριτικός πολὺ γόνιμος. Πολὺ συχνὰ ἔγραφε ἐπίκαιρες λογοτεχνικὲς καὶ θεατρικὲς κριτικὲς (ἦταν γιὰ πολλὰ χρόνια καὶ Γενικός διευθυντὴς τοῦ Ἐθνικοῦ Θεάτρου), ἀλλὰ ἐξέδωσε καὶ πολλὰ βιβλία κριτικῆς: *Ὁ Παλαμᾶς καὶ ἡ ἐποχὴ του* (τόμ. 1-3, 1943-60), *Κωνσταντῖνος Θεοτόκης*, *Εὐγένιος Ὁ Νῆλ κ.ἄ.*

N. KAZANTZAKHES

Μέσα στὰ περιορισμένα ὄρια μιᾶς ἱστορίας τῆς λογοτεχνίας δὲν εἶναι εὐκόλο νὰ περιγράψει κανεὶς καὶ νὰ ἀποτιμήσει τὸ τεράστιο σὲ ὄγκο ἀλλὰ καὶ σὲ εὐρύτητα ἔργο τοῦ Νίκου Καζαντζάκη (1883-1957). Συνομήλικος μὲ τὸ Σικελιανό (μὲ τὸν ὁποῖο ἄλλοτε συνδέονται ἀδερφικὰ καὶ ἄλλοτε χωρίζουν γιὰτὶ δὲν μποροῦν νὰ ταιριάσουν) καὶ μὲ τὸ Βάρναλη, εἶναι καὶ ἐντελῶς ξεχωριστὸς καὶ ἰδιόρρυθμος τὸ ἔργο του δύσκολα ἐντάσσεται στὴ ροὴ ποὺ ἐπιτελεῖ ἡ νεοελληνικὴ λογοτεχνία, στὴν ποίηση ἢ στὴν πεζογραφία, στὰ χρόνια τῆς δράσης του. Πνεῦμα ἀνήσυχο ἄλλωστε καθὼς ἦταν καὶ διψασμένος γιὰ τὴν κάθε εἴδους γνώση, ὁ Καζαντζάκης ὄχι μόνον ταξιδεύει πολὺ, ἀλλὰ καὶ ἐγκαθίσταται κατὰ περιόδους μονιμότερα στὸ ἐξωτερικὸ (στὴ Γαλλία, τὴ Γερμανία ἢ τὴ Ρωσία) καὶ σὰν νὰ ξεκόβει ἔτσι θεληματικὰ ἀπὸ τὴ νεοελληνικὴ σύγχρονὴ του πραγματικότητα.

Ὁ Ν. Καζαντζάκης γεννήθηκε στὸ Ἡράκλειο τῆς Κρήτης, καὶ ἐκεῖ, στὴν τουρκοκρατούμενη μικρὴ πόλη, ὅπου ὅμως κούφωβραζε ὁ ἐπαναστατικὸς πυρετός, μαθαίνει τὰ πρῶτα γράμματα· ἡ ἐπανάσταση τοῦ 1897 τὸν ἀναγκάζει νὰ φύγει, καὶ γιὰ δύο χρόνια ν' ἀκολουθήσει μαθήματα (περίεργη, ἀλήθεια, συγκυρία) σ' ἓνα σχολεῖο φραγκισκανῶν μοναχῶν στὴ Νάξο. Ἀπὸ τὸ 1902-6 σπουδάζει νομικὰ στὴν Ἀθήνα, καὶ τὸ 1907-9 στὸ Παρίσι, ὅπου ἐπηρεάζεται ἀπὸ τὴ διδασκαλία τοῦ Bergson. Γυρνώντας στὴν Ἑλλάδα θὰ ἐργαστεῖ μεταφράζοντας βιβλία φιλοσοφικά, καὶ τὸ 1914 γνωρίζεται μὲ τὸν Ἀγγελὸ Σικελιανό,

μέ τον οποίο περιοδεύουν στο "Άγιον Όρος και άλλοι. Το 1918 και το 1919 ταξιδεύει στην Έλβετία και στη Ρωσία, ως ανώτερος κρατικός υπάλληλος, για τον επαναπατρισμό των Έλλήνων του Καυκάσου, και το 1922 μένει στη Βιέννη, και ύστερα για περισσότερο καιρό στο Βερολίνο, όπου ζει από κοντά την εξαθλίωση και τις κοινωνικές αναταραχές μετά το τέλος του πολέμου, και με μιὰ παρέα Έβραίων φίλων του προσχωρεί στην κομμουνιστική ιδεολογία. Στην Ελλάδα γυρίζει το 1924 (πρωτόντας προηγουμένως από την Ασία) και στην Κρήτη σχεδιάζει, χωρίς επιτυχία, μιὰ παράνομη πολιτική δράση. Στα χρόνια 1925-29 επιχειρεί τρία ταξίδια στη Ρωσία (τη δεύτερη φορά καλεσμένος από τη σοβιετική κυβέρνηση με την ευκαιρία της δεκαετηρίδας της Επανάστασης), όπου συνδέεται (για να χωρίσει στο τέλος) με τον έλληνορωμάνο συγγραφέα Panait Istrati, και μαζί του ή και μόνος διασχίζει όλη τη Ρωσία από την Τυφλίδα ως τη Σιβηρία. Η εμπειρία της Ρωσίας θα γεννήσει ταξιδιωτικές έντυπώσεις, ένα γαλλικό μυθιστόρημα (*Toda Raba*) κ.ά. Αλλά ο Καζαντζάκης έχει πια μόνιμα στραμμένη τη σκέψη του στην επεξεργασία της *Οδύσσειας*.

Παράλληλα επιχειρεί σύντομες επισκέψεις στη Γαλλία, ένα πολύμηνο ταξίδι στην Ισπανία (1932-33), ένα άλλο στην Ιαπωνία και στην Κίνα (1935), και παρακολουθεί ως ανταποκριτής της εφημερίδας *Καθημερινή* τον εμφύλιο πόλεμο της Ισπανίας (1936). Το καλοκαίρι του 1939 μιὰ πρόσκληση του British Council τον φέρνει στην Αγγλία, όπου και ζει τους πρώτους μήνες του πολέμου. Στο τέλος της χρονιάς επιστρέφει και μένει στην Αίγινα όλο τον καιρό του πολέμου και της Κατοχής. Μετά την απελευθέρωση, στην Αθήνα, ανακατεύεται κάπως στην πολιτική, όπου ιδρύει μιὰ ομάδα σοσιαλιστική, και διατελεί, για πολύ μικρό χρονικό διάστημα, υπουργός άνευ χαρτοφυλακίου. Τον Ιούνιο του 1946 φεύγει για την Αγγλία, μένει λίγο στο Cambridge, και από το Σεπτέμβριο εγκαθίσταται στο Παρίσι, όπου, για μικρό πάλι διάστημα, είναι σύμβουλος λογοτεχνίας στην UNESCO. Από το 1948 μένει πια μόνιμα στην Antibes της μεσημβρινής Γαλλίας, εργαζόμενος πάντα και παρακολουθώντας τις αλληπάλληλες — τώρα — μεταφράσεις και δημοσιεύσεις των έργων του. Προσκαλεσμένος από την κινεζική κυβέρνηση επιχειρεί το καλοκαίρι του 1957 ένα ταξίδι στην Κίνα· άρρωστος φτάνει στην Κοπεγχάγη και από εκεί στην πανεπι-

στημιακή κλινική του Freiburg της Γερμανίας, όπου και πεθαίνει στις 26 Οκτωβρίου του ίδιου χρόνου. Οι Κρητικοί συμπατριώτες του τον έτιμησαν και τον έθαψαν σ' έναν προμαχώνα των βενετσιάνικων τειχών του Ηρακλείου.

Την πρώτη του ουσιαστική εμφάνιση στα γράμματα την κάνει ο Καζαντζάκης προς τα τέλη της πρώτης δεκαετίας του αιώνα μας, ύστερα από τις σπουδές του στο Παρίσι. Μιὰ τραγωδία του, *Ο Πρωτομάστορας*, είναι βασισμένη στο δημοτικό τραγούδι του Γεφυριού της Άρτας, με εκδηλα όμως και στοιχεία αισθητισμού. Γράφει επίσης και μιὰ επιστημονική μελέτη για τον Νίτσε. Η επίδραση του Νίτσε είναι άλλωστε φανερή και στην τραγωδία και θα μείνει μόνιμη σε όλο το έργο του, φανερή είτε στο στοιχείο της άπιστίας, είτε στη σύλληψη του υπερανθρώπου. Όπως επίσης μόνιμη σφραγίδα θα αποθέσει σε όλη του τη δημιουργική παραγωγή ή αντιλογκρατική φιλοσοφία του Bergson και η θεωρία του για τη ζωτική όρμη (élan vital). Ο Καζαντζάκης ακολουθεί άλλωστε το πνευματικό κλίμα της εποχής του (τον επηρεάζει και ο πραγματισμός του William James), αλλά βρίσκεται απόλυτα ένταγμένος και μέσα στην τότε νεοελληνική πραγματικότητα και στα άνοδικα ρεύματα που τη συναπαρτίζουν: τον *Πρωτομάστορα* τον αφιερώνει στον Ίωνα Δραγούμη, και είναι ένα από τα ιδρυτικά μέλη του «Εκπαιδευτικού Όμιλου».

Αλλά ο νους του Καζαντζάκη, και από τα νεανικά ακόμη αυτά χρόνια, είναι ανήσυχος, ή ψυχή του βασανίζεται από αγωνίες και από προβλήματα θεμελιακά — μιὰ αγωνία μεταφυσική (ή υπαρξιακή), όπως θα τη χαρακτηρίσουν οι βιογράφοι του. Αναζητεί τη λύτρωση στη γνώση, στα ταξίδια, στην επαφή με τους ανθρώπους, σε κάθε λογής εμπειρίες. Άνησυχίες θρησκευτικές τυραννούν επίσης τον άπιστο αυτόν νιτσειστή· ιδιαίτερα ή μορφή του Χριστού («αυτή ή ένωση ή τόσο μυστηριώδης και τόσο πραγματική του ανθρώπου και του Θεού»), όπως γράφει σ' ένα του γράμμα)⁶ τον παρακολουθεί σαν έμμομη ιδέα από τα νεανικά ως τα τελευταία του χρόνια. Το 1915, ύστερ' από την περιήγησή του με το Σικελιανό στο "Άγιον Όρος, εκφράζει τα

6. Γράμμα προς το συγγραφέα Max Tau, που το παραθέτει ο Π. Πρεβελάκης, *Ο ποιητής και το ποίημα της Οδύσσειας*, Αθήνα 1958, σ. 309. Του ίδιου, *Τετρακόσια γράμματα*, Αθήνα 1965, σ. λς'.

βιώματά του με μιὰ τραγωδία, *Χριστός*. Τὸ 1922 δύο καινούριες τραγωδίες δείχνουν τούς νέους του προσανατολισμούς: *Βούδας* καὶ *Ὀδυσσεάς*. Ὁ Π. Πρεβελάκης, ὁ πιὸ ἐγκυρος ἑρμηνευτής του, σημειώνει τούς «προφήτες», πού με τὴ σειρά ἔχουν κατακτήσει τὸν Καζαντζάκη: Νίτσε, Χριστός, Βούδας, Λένιν — ἄς σημειωθεῖ: Λένιν, ὄχι Μάρξ, πού με τὴ θεωρία του βρισκόταν στους ἀντίποδες τῆς φιλοσοφίας τοῦ Καζαντζάκη.⁷ Στὸ τέλος θὰ ἀπαρνηθεῖ καὶ αὐτόν, καὶ ὁ ἥρωάς του, πρότυπο καθ' ὁμοίωσή του — ἢ «παράλληλος», ὅπως τὸν χαρακτηρίζει ὁ ἑρμηνευτής του — θὰ γίνει ὁ Ὀδυσσεάς.

Τὰ χρόνια πού περνᾶ στὴ Γερμανία (1922-23) εἶναι ἀποφασιστικά γιὰ τὴ μελλοντικὴ διαμόρφωση τῆς κοσμοθεωρίας του. Ἐγκαταλείπει τὸν «ἀριστοκρατικὸ ἔθνικισμό» στὸν ὁποῖο πίστευε ὡς τότε (τὸν ἔθνικισμό τοῦ Ἴωνα Δραγούμη καὶ τῆς ἐποχῆς του) καὶ δέχεται τὶς ἐπαναστατικὲς καὶ κομμουνιστικὲς ιδέες πού ἀνατάραζαν τότε τὴν πολιτικὴ καὶ πνευματικὴ ζωὴ τῆς Γερμανίας. Παράλληλα τὸν ἐπηρεάζουν (σημειώνει ὁ βιογράφος του) ἢ θεωρία τοῦ Oswald Spengler γιὰ τὴν καταστροφὴ τῶν πολιτισμῶν (θεωρία πού τόση ἐντύπωση εἶχε δημιουργήσει στὸν καιρὸ τῆς), καθὼς καὶ, σὲ πλαίσια ἑλληνικά, τὸ γεγονός τῆς Μικρασιατικῆς καταστροφῆς με τὸ γκρέμισμα τῶν ἀξιών πού προκάλεσε. Τὰ χρόνια αὐτὰ στὴ Γερμανία γράφτηκε καὶ ἡ *Ἀσκητική*, ἓνα ἀπὸ τὰ σημαντικότερα κείμενα τοῦ Καζαντζάκη, πού δημοσιεύτηκε γιὰ πρώτη φορὰ τὸ 1927 με τὸν τίτλο *Salvatores Dei*.

Ἡ *Ἀσκητική* εἶναι ἓνα κείμενο σχετικὰ σύντομο, πολὺ συμπυκνωμένο, πού ἐκφράζει τὴ μεταφυσικὴ πίστη τοῦ Καζαντζάκη. Ὁ ἴδιος τὸ θεωροῦσε «τὸ σπόρο ἀπ' ὅπου βλάστησε ὅλο τὸ ἔργο του· ὅ,τι κι ἂν ἔγραψε εἶναι σχόλιο, illustration τῆς *Ἀσκητικῆς*». Τὴ χαρακτήρισε ἀκόμη σὰν «ἓνα βιβλίον mystique ὅπου διαγράφει τὴ μέθοδο ν' ἀνεβεῖ ἡ ψυχὴ ἀπὸ κύκλο σὲ κύκλο, ὡσπου νὰ φτάσει στὴν ἀνώτατη ἐπαφή. Οἱ κύκλοι εἶναι πέντε: Ἐγὼ, Ἀνθρωπότητα, Γῆς, Σύμπαντο, Θεός».⁸ Ἡ στερνὴ μορφή τῆς θεωρίας εἶναι ἡ «Πράξις» καὶ ὁ τελευταῖος ἀναβαθμὸς τοῦ λυτρωτικοῦ ἀνήφορου εἶναι ἡ «Σιγή». Τὸ ἔργο ἔχει ἓνα ὕφος στι-

7. Αὐτ., σσ. λθ'-ν'.

8. Γαλάτεια Καζαντζάκη, *Ἀνθρώποι καὶ ὑπεράνθρωποι*, σ. 100 (ἀναφέρεται ἀπὸ τὸν Π. Πρεβελάκη, *Ὁ ποιητὴς καὶ τὸ ποίημα τῆς Ὀδύσειας*, Ἀθήνα 1958, σ. 79).

βαρό, πλαστικό, καὶ —παρὰ τὸ μεταφυσικό του περιεχόμενο— μιὰ δροσιὰ πού τοῦ δίνει τὴ χάρη τοῦ λογοτεχνήματος. Τὸ ἰδεολογικό του μήνυμα χαρακτηρίστηκε, ὅταν κυκλοφόρησε, σὰν «μιὰ κραυγὴ πέρα ἀπὸ τὸν κομμουνισμό»· ὕστερ' ἀπὸ τὴν ἐπίσκεψή του στὴ Ρωσία, ὁ Καζαντζάκης, ἀρνούμενος πιά καὶ τὶς ἔως τότε θεωρίες του καὶ προχωρώντας πρὸς ἓναν ὀλοκληρωτικὸ μηδενισμό, τροποποίησε τὸ κείμενο καὶ πρόσθεσε στὸ «πιστεύω» του ἓναν τελικὸ «μακαρισμό» γιὰ ὅσους λυτρώνουν τὸ Θεὸ καὶ λένε: Ἐγὼ καὶ σὺ εἴμαστε ἓνα — «καὶ τὸ ἓνα τοῦτο δὲν ὑπάρχει».

Τὴν *Ἀσκητικὴ* θεωροῦσε, ὅπως εἶδαμε, ὁ Καζαντζάκης ὡς τὸ σπόρο γιὰ ὅλο τὸ κατοπινὸ του ἔργο. Καὶ ἔργο κατ' ἐξοχὴν (καὶ ὅλα τ' ἄλλα «πάρεργα») θεωροῦσε πάλι ὁ ἴδιος τὴν *Ὀδύσεια*. Τὸν πρῶτο πυρήνα τὸν σχεδίαζε κιόλας τὸ 1924 στὴν Κρήτη, μετὰ τὴν ἐπιστροφὴ του ἀπὸ τὴ Γερμανία, ἔπειτα δούλεψε τὸ ἔργο ἐντατικὰ κατὰ καιροὺς σὲ ἑπτὰ διαφορετικὲς γραφές ὡς τὴν ἐκδοσὴ τοῦ 1938. Στὸ ταξίδι του στὴ Ρωσία νοσταλγεῖ πότε θὰ ἐπιστρέψει γιὰ νὰ ριχτεῖ στὸ γράψιμο, ταξιδεύοντας ἀργότερα στὴν Ἀπὼ Ἀνατολὴ καταγράφει ἐμπειρίες γιὰ νὰ τὶς χρησιμοποιήσει στὸ ἔργο. Εἶναι πραγματικὰ μιὰ «ὑπεράνθρωπη ἐπιχείρηση ν' ἀξιοποιηθεῖ καὶ ταξινομηθεῖ ἡ ἀπέραντη πνευματικὴ πείρα τοῦ Καζαντζάκη».⁹

Τὸ ἔργο ἐκτείνεται σὲ εἴκοσι τέσσερις ραψωδίες καὶ σὲ 33.333 δεκαεφτασύλλαβους ἰαμβικούς στίχους (ὁ ἀριθμὸς εἶναι γιὰ τὸν Καζαντζάκη συμβολικός). Περίληψη τοῦ ἔργου εἶναι φυσικὰ δύσκολο νὰ δοθεῖ: μιὰ χρήσιμη «σύνοψη» περιέχεται στὸ βιβλίον τοῦ Π. Πρεβελάκη,¹⁰ ἄλλη ἀναλυτικότερη στὴ μετάφραση τοῦ Κ. Friar. Ἄς περιοριστοῦμε νὰ ποῦμε πὼς τὸ ποίημα ἀρχίζει μετὰ τὴν ἐπιστροφὴ τοῦ Ὀδυσσεά στὴν Ἰθάκη καὶ ἀποτελεῖ μιὰ νέα περιπλάνηση τοῦ ἀνικανοποίητου ἥρωα. Πηγαίνει πρῶτα στὴ Σπάρτη, ὅπου κλέβει τὴν Ἑλένη, ὕστερα στὴν Κρήτη, ὅπου μιὰ συνωμοσία ἐκθρονίζει τὸ βασιλιά, καὶ στὴν Αἴγυπτο (πάλι μιὰ ἐργατικὴ ἐπανάσταση κι ἐδῶ), ἀπὸ ὅπου φεύγοντας καὶ ὕστερα ἀπὸ τὴν ἄσκηση σ' ἓνα βουνό, χτίζει τὴν Πολιτεία (Οὐτοπία) του, πού καταστρέφεται, καὶ φτάνει στὴν «πλέρια λευτεριά». Θὰ συναντηθεῖ με τὸν Μαναγή (προσωποποίηση τοῦ Βούδα), τὸν Καπετὰν Ἐνα (Δὸν Κιχώτη), ἓναν ἀπάρθενο ψαρά

9. Πρεβελάκης, ὁ.π., σ. 49.

10. Αὐτ. σσ. 111-123.

(τὸ Χριστό)· στὸ τέλος ἀρμενίζει γιὰ τὸ Νότιο Πόλο, ὅπου καὶ τὸν βρίσκει ὁ θάνατος καὶ ἡ ἐξαϋλωση.

Πραγματικά ἡ Ὀδύσεια μεταπλάθει στὴν ἰδιότυπη μορφή της ὅλη τὴν κοσμοθεωρία, ἂν μπορούμε νὰ τὴν ποῦμε ἔτσι, καὶ ὅλη τὴ μεταφυσικὴ ἀγωνία τοῦ δημιουργοῦ της, καθὼς καὶ ὅλα τὰ γνωρίσματα τοῦ χαρακτήρα του: τὸν ἥρωικό του πεσιμισμό τὴν ἀντιλογοκρατία του, τὴ μοναξιά του —στὸ τέλος τὸν μη-δενισμό του. Δύσκολο νὰμποῦν οἱ ἰδέες του σὲ μιὰ σύνθεση καὶ πολλές φορές συγκρούονται ἢ μιὰ μὲ τὴν ἄλλη ἢ κεντρικὴ γραμμὴ ἄλλωστε στὸν Καζαντζάκη εἶναι ἡ ἄρνηση, ἡ κατάρριψη ἑνὸς τέρματος μὲ μιὰ καινούρια ἄρνηση, ὁ ἀγώνας ὄχι γιὰ τὴν ἐπιδίωξη, ἀλλὰ ὁ ἀγώνας γιὰ τὸν ἴδιο τὸν ἀγώνα, ἡ ἐλευθερία σὰν ἄρνηση τῆς ἰδέας τῆς ἐλευθερίας, ἡ ἀποθέωση τοῦ κενοῦ.

Ὁ Καζαντζάκης θέλησε νὰ γράψει ἕνα ἔπος, τὸ ἔπος τοῦ σύγχρονου ἀνθρώπου (ὄχι μόνο τοῦ Ἑλληνα ἢ τοῦ Εὐρωπαίου), καὶ γι' αὐτὸ ἐβλεπε τὴν Ὀδύσεια ὡς τὸ κατ' ἐξοχὴν «ἔργο» του. Ἀλλὰ καὶ οἱ πιὸ ἀκραιφνεῖς θαυμαστές του δύσκολα θὰ παραδεχτοῦν πὼς εἶναι ἡ Ὀδύσεια ἕνα ἔπος μὲ τὴ σημασία αὐτὴ (τὴ σημασία ποὺ εἶχε γιὰ τὸν Ρωμαῖο τῆς αὐτοκρατορίας ὁ Βιργίλιος ἢ γιὰ τὸν ἄνθρωπο τοῦ τέλους τῆς Ἀναγέννησης ὁ Torquato Tasso). Ἄλλωστε, ξεχωριστὰ ἀπὸ τὸ ἂν ὁ ποιητὴς πέτυχε ἢ ὄχι στὶς προθέσεις του, ἔλειψε κι ἕνα ἄλλο ἀπαραίτητο καθοριστικὸ στοιχεῖο: ἡ ἐπαφὴ τοῦ ἔργου μὲ τὸ κοινό. Ἡ Ὀδύσεια δὲ μίλησε σὲ πλατύτερους κύκλους, ἀλλὰ δὲ μίλησε οὔτε καὶ σὲ στενότερους, ὥστε νὰ περάσει, ἔστω ἔμμεσα, καὶ νὰ ἀφομοιωθεῖ. Ἐμείνει ἀπομονωμένη καὶ τότε ὅταν ἐκδόθηκε (στὴν πολυτελή, βαριά καὶ δύσχρηστη πρώτη ἐκδοση), ἀλλὰ, φοβόμαστε, καὶ σήμερα ἀκόμα, καὶ ἀφοῦ τὸ ἔργο μεταφρασμένο ἔγινε προσιτὸ στὸ διεθνὲς κοινό. Καὶ δὲν εἶναι μόνο ὁ ὄγκος τῶν τριάντα τόσων χιλιάδων στίχων ποὺ κρατᾶ σὲ ἀπόσταση τὸν ἀναγνώστη, εἶναι καὶ ἡ γλώσσα, τραχιὰ, ἐξεζητημένη, μὲ πολλοὺς ἰδιωματισμοὺς καὶ ἀγνωστες λέξεις, ἀλλὰ ἀκόμα καὶ τὸ περιεχόμενο: ὁ νέος αὐτὸς Ὀδυσσεύς, ἀνήθικος καὶ «desperado», εἶναι τόσο ξεμοναχιασμένος ποὺ δὲν εἶναι πιὰ ἀνθρώπινος, ἕνα πλάσμα ποὺ δὲν μπορεῖ νὰ γεννηθεῖ τὴ συμπάθεια. Τὸ παγῶβουνο πάνω στὸ ὁποῖο πεθαίνει ὀλομόναχος εἶναι ἕνα σύμβολο ἀρκετὰ εὐκρινές.

Ἀλλὰ παρ' ὅλα αὐτὰ ἡ Ὀδύσεια εἶναι τὸ δίχως ἄλλο μιὰ ἐκπληκτικὴ δημιουργία —καὶ μιὰ δημιουργία ποιητικὴ. Ὁ συγ-

γραφέας μπόρεσε νὰ μεταπλάσει δημιουργικὰ ὅλη τὴν τεράστια γνώση καὶ τὴν πείρα τῆς ζωῆς ποὺ εἶχε θησαυρίσει μέσα του μὲ τὸ στοχασμὸ καὶ τὴν ἄσκηση. Καὶ παρόλο ποὺ εἶναι στὴ βᾶση του μιὰ σύλληψη διανοητικὴ, τὸ ἔργο ξεπερνᾷ τὸ ἐγκεφαλικὸ στάδιο. Ὁ Καζαντζάκης εἶναι συγγραφέας ποὺ ξέρει νὰ δώσει πλαστικότητα καὶ ἀληθινὴ ὑπαρξὴ στὶς νοηματικὲς συλλήψεις του, κάποτε, στὶς καλύτερες στιγμές, νὰ τοὺς ἐμφυσήσει καὶ ποιητικὴ πνοή. Ἡ Ὀδύσεια εἶναι ἕνα «ἔργο»· σ' αὐτὸ εἶχε ἀπόλυτα δίκιο ὁ δημιουργὸς της.

Παράλληλα μὲ τὴν ἐπεξεργασία τῆς Ὀδύσειας (ἀπὸ τὸ 1933 ὡς τὸ 1939 περίπου) ὁ Καζαντζάκης ἔγραψε καὶ μιὰ σειρά ἀπὸ «κάντα», ποιήματα σὲ δαντικὴ τερτσίνα —ἡ μόνη ἴσως λυρική (ἂν μπορεῖ νὰ θεωρηθεῖ λυρική) παραγωγὴ του. Εἶναι ἀφιερωμένα σὲ πρόσωπα ποὺ ἔπαιξαν σημαντικὸ ρόλο στὴ διαμόρφωση τῆς δικῆς του προσωπικότητας, ἀπὸ τὸ Δάντη καὶ τὸν Γκρέκο ὡς τοὺς γονεῖς του καὶ τοὺς πιὸ κοντινοὺς φίλους του. Λογὰρ ἔγραψε εἴκοσι τέσσερα, ὅσες καὶ οἱ ραψωδιὲς τῆς Ὀδύσειας, καὶ τὰ ὀνόμαζε παίζοντας «οἱ εἴκοσι τέσσερις σωματοφύλακες τῆς Ὀδύσειας». Τυπώθηκαν μετὰ τὸ θάνατό του μὲ τὸν τίτλο *Τερτσίνες*.

Ἡ δεκαετία ὕστερ' ἀπὸ τὴν ἐκδοση τῆς Ὀδύσειας (1938) καλύπτεται στὸ μεγαλύτερο μέρος της ἀπὸ τὰ δύσκολα χρόνια τοῦ πολέμου καὶ τῆς ἐχθρικής κατοχῆς, ποὺ ὁ Καζαντζάκης τὰ περνᾷ στὴν Ἑλλάδα, τὸν περισσότερο καιρὸ στὴν Αἴγινα. Πρὶν ἀπὸ τὸν πόλεμο εἶχε γράψει δύο νέες τραγωδιὲς, τὴ *Μέλισσα* (1937) καὶ τὸν *Ἰουλιανό* (1939). Ἀλλὰ καὶ μετὰ τὸν πόλεμο, τὴν ἐποχὴ τῆς δημιουργίας τῶν μυθιστορημάτων του, θὰ γράψει ἄλλη μιὰ σειρά ἀπὸ δράματα, καὶ μάλιστα πολλοὶ κριτικοὶ θεωροῦν ὅτι σ' αὐτὰ περισσότερο παρὰ στὰ μυθιστορημάτα του διέχυσε τὴν ἀγωνία τῶν ὕστερων χρόνων του. Τὰ θέματα εἶναι ποιητικά, ἀπὸ τὴν ἀρχαία ἐποχὴ καὶ τὴ σύγχρονη ἱστορία: *Προμηθεύς*, *Καποδίστριας*, *Κοῦρος* (ἢ *Θησεύς*), *Κωνσταντῖνος Παλαιολόγος*, *Χριστόφορος Κολόμβος* (1944-49).

Τὸ δράμα εἶναι μιὰ μορφή, τὴν ὁποία, καθὼς εἶδαμε, ἀπὸ τὰ πρῶτα χρόνια βρῆκε ὁ συγγραφέας πιὸ κατάλληλη γιὰ νὰ ἐκφραστεῖ. Τὸ θέατρο (καλύτερα ἢ θεατρικὴ μορφή) στάθηκε γιὰ τὸν Καζαντζάκη ἕνα μέσο γιὰ νὰ ἐξωτερικεύσει τὸν ἔσω-τερικό του κόσμο. Ἐκεῖνο ὅμως ποὺ κάνει ἐντύπωση (καὶ ποὺ

τὸ παρατήρησαν κριτικοὶ ἔμπειροὶ στὰ θεατρικὰ) εἶναι ἡ βασικὴ ὁμοιότητα τοῦ ἐνὸς ἔργου μὲ τὸ ἄλλο. Ἐχεις τὴν ἐντύπωση πὼς πρόκειται γιὰ τὸ ἴδιο θέμα ποὺ ἐπαναλαμβάνεται σὲ ποικίλες παραλλαγές. Στὸ κέντρο βρίσκεται πάντα ὁ ἕνας, ὁ μοναδικὸς ἄνθρωπος, ποὺ θ' ἀντιπαραταχθεῖ στοὺς πολλούς, ὁ ἄνθρωπος ποὺ «ξέρει» π.χ. πὼς ὁ ἀγώνας εἶναι μάταιος ἀλλὰ πὼς πρέπει ν' ἀγωνιστεῖ ὡς τὸ τέλος, ποὺ ξέρει τὸ «μεγάλου μυστικὸ» —ὅπως τυπικὰ ἐπαναλαμβάνεται— ἀδιάφορο ἂν ὁ ἄνθρωπος αὐτὸς λέγεται Ἰουλιανός, ἢ Κωνσταντῖνος Παλαιολόγος, ἢ Καποδίστριας, ἢ Χριστόφορος Κολόμβος.

Ἐκεῖνο ποὺ εἶναι πιὸ ἀποφασιστικὸ στὰ τελευταῖα του χρόνια εἶναι ἡ στροφή του πρὸς τὸ μυθιστόρημα, ἓνα εἶδος μὲ τὸ ὁποῖο δὲν εἶχε καθόλου ὡς τότε καταπιαστεῖ, τουλάχιστο στὴ γλώσσα του. Κίνητρο γιὰ τὴ στροφή του αὐτὴ ἦταν ἡ ἐπιθυμία του νὰ ἐπικοινωνῆσῃ μὲ τὸ πλατύτερο κοινό, κάτι ποὺ τὸ εἶχε ὡς τότε στερηθεῖ. Καὶ ἡ φιλολογικὴ του διαίσθηση τοῦ ἔδειχνε πὼς ἡ κατάλληλη μορφή γι' αὐτό, ἦταν τὸ μυθιστόρημα. Ὁ ἴδιος σ' ἓνα του κείμενο ἀφήνει νὰ ὑποδηλώσῃ πὼς τὰ μυθιστορήματα εἶναι ἡ διασκέδαση καὶ ἡ ἀνάπαυσή του ἀφοῦ τέλειωσε τὸ «ἔργο» του.¹¹

Τὸ πρῶτο του μυθιστόρημα εἶναι ὁ *Βίος καὶ πολιτεία τοῦ Ἀλέξη Ζορμπᾶ* (1946). Ὁ Καζαντζάκης μυθοποιεῖ ἐδῶ ἓνα πραγματικὸ πρόσωπο, ἓναν λαϊκὸ πρωτόγονο τύπο ἀπὸ τὴ Μακεδονία, μὲ τὸν ὁποῖο μάλιστα συνεργάστηκε σὲ μιὰ περιέργη ἐπιχείρηση μεταλλείων στὰ 1916-17 στὴ Μάνη. Ἡ δράση μετατίθεται ἀπὸ τὸ συγγραφέα στὴν Κρήτη, ἀλλὰ ἡ κεντρικὴ μορφή ποὺ κυριαρχεῖ στὸ μυθιστόρημα εἶναι ἡ ξεχειλισμένη ζωικὴ ὄρμη τοῦ πρωτόγονου αὐτοῦ, μὴ κοινωνικοῦ ἀνθρώπου, ποὺ ὁ στοχαστὴς καὶ πολιτισμένος Καζαντζάκης τὸν βλέπει στὴν ἀπέναντι ὄχθη μὲ κάποια ζήλεια. Εἶναι σίγουρα ἓνας ἀπὸ τοὺς πιὸ ἀληθινούς μυθιστορηματικούς τύπους τοῦ Καζαντζάκη, ὅπως ἄλλωστε ὁλόκληρο αὐτὸ τὸ πρῶτο του μυθιστόρημα εἶναι ἀσφαλῶς καὶ τὸ καλύτερό του. Στὰ ὑπόλοιπα ὁ Καζαντζάκης θέτει προβλήματα ἠθικὰ καὶ μεταφυσικά, πράγμα ποὺ πολλὲς φορές θολώνει τὴν καθαρὴ λογοτεχνικὴ προσφορά, καθὼς μάλιστα ὁ ἴδιος δὲ δίνει καὶ πολλὴ σημασία στὴ λογοτεχνικὴ ἐπεξεργασία· σὲ

11. Πρεβελάκης, ὁ.π., σ. 278 (πρβ. καὶ σ. 318, σημ. 218). Βλ. ἀκόμα τοῦ ἴδιου, *Τετρακόσια γράμματα*, σ. 597 (ἀρ. 344).

κάποιο γράμμα του λέει μὲ κάποια ὑπερβολὴ πὼς δὲν ἔχει καμιά σχέση μὲ τὴ λεγόμενη λογοτεχνία καὶ πὼς μεταχειρίζεται τὰ ἴδια μέσα, τίς λέξεις, μὰ ἐντελῶς γιὰ ἄλλο σκοπὸ.¹²

Ἐκτὸς ἀπὸ τὸν *Ζορμπᾶ* ὁ Καζαντζάκης ἔγραψε τὰ μυθιστορήματά του, ἢ τοὺς ἔδωσε τὴν τελικὴ μορφή, στὴν τελευταία δεκαετία τῆς ζωῆς του, ὅταν βρίσκεται πιά μόνιμα ἐγκατεστημένος στὸ ἐξωτερικόν. Ἐκεῖ γνώρισε καὶ τὴ διεθνή ἐπιτυχία, μιὰ ἐπιτυχία εὐρύτατη καὶ καταπληκτικὴ. Τὰ μυθιστορήματά του μεταφράζονται τὸ ἓνα μετὰ τὸ ἄλλο σὲ διάφορες εὐρωπαϊκὲς γλώσσες, κυκλοφοροῦν καὶ σχολιάζονται εὐρύτατα ἢ μετασκευάζονται γιὰ τὴ σκηνὴ ἢ τὴν ὀθόνη (ἄς θυμηθοῦμε καὶ τὸ *Ἐκεῖνος ποὺ πρέπει νὰ πεθάνει* τοῦ Dassin)· πολλὲς φορές δημοσιεύονται πρῶτα στὴν ξένη γλώσσα καὶ ὕστερα στὸ πρωτότυπο. Ἡ ξαφνικὴ αὐτὴ καὶ ὕψιμη διεθνὴς ἀναγνώριση ἐνὸς συγγραφέα χρειάζεται ἴσως κάποια ἐξήγηση, ἀλλὰ τὸ πράγμα θὰ μᾶς ὀδηγοῦσε μακριά. Ἐνα μέρος τῆς ἐπιτυχίας ἄλλωστε ἴσως νὰ ὀφείλεται περισσότερο στὰ «γραφικὰ» στοιχεῖα ποὺ ἀφθονοῦν στὰ μυθιστορήματά του (στὴν κρητικὴ ζωὴ τῶν ἀρχῶν τοῦ αἰῶνα, στὸν περιέργο πρωτογονισμό τῶν ἡρώων), στοιχεῖα δεμένα ἀσφαλῶς ὀργανικὰ μὲ τὰ ἔργα καὶ γνήσια λογοτεχνικὰ παρουσιασμένα, ποὺ δὲν ἀποτελοῦν ὅμως τὸν κεντρικὸ πυρῆνα, τὸ «μῆνυμα» ποὺ ἤθελε ὁ συγγραφέας νὰ μεταδώσῃ ἐκλαϊκευμένο στὸ κοινόν.

Τὰ μυθιστορήματά του εἶναι πολλὰ· δὲ χρειάζεται νὰ τ' ἀναφέρουμε ὅλα. Τὰ πιὸ ἄρτια, ὕστερ' ἀπὸ τὸν *Ζορμπᾶ*, εἶναι νομίζουμε Ὁ Χριστὸς ξανασταυρώνεται καὶ Ὁ Καπετὰν Μιχάλης. Ὁ Χριστὸς ξανασταυρώνεται (1948) προβάλλει ἓνα πλῆθος κόσμου. Σ' ἓνα ἑλληνικὸ χωριὸ τῆς Ἀνατολῆς ἀναπαριστάνουν θεατρικὰ τὰ πάθη τοῦ Χριστοῦ. Οἱ διάφοροι χωρικοὶ θὰ ἐνσωματώσουν τὰ εὐαγγελικὰ πρόσωπα, ἀλλὰ τελικὰ ταυτίζονται μὲ τὰ πρόσωπα ποὺ ὑποδύονται· ὁ Μανολιός, ποὺ ὑποδύεται τὸ Χριστό, στὸ τέλος θὰ «ξανασταυρωθεῖ», ἐπειδὴ ὑποστήριζε τοὺς φτωχοὺς καὶ τὸ δίκιο. Δραματικὴ εἶναι ἡ σύγκρουση ἀνάμεσα στοὺς μόνιμους κατοίκους τοῦ χωριοῦ, ποὺ δὲ θέλουν νὰ χάσουν τὴν ἡσυχία τους, καὶ στοὺς πεινασμένους καὶ ξεσπιτωμένους πρόσφυγες ἀπὸ ἓνα ἄλλο ἑλληνικὸ χωριόν. Ἡ ἀντίθεση παίρνει διαστάσεις πλατιὰ ἀνθρώπινες, ἢ διαπραγματεύση εἶναι καθαρὰ μυθιστορηματικὴ,

12. Γράμμα ἀπὸ τὴν Antibes, 2 Μαρτίου 1955, πρὸς τὸν Α. Σαχίνη· τὸ παραθέτει ὁ τελευταῖος, *Πεζογράφοι τοῦ καιροῦ μας*, Ἀθήνα (1967), σ. 34.

τὸ πλῆθος ζωγραφίζεται μὲ ἄπειρες ἀποχρώσεις καὶ λεπτομέρειες, καὶ ἀπάνω τους προβάλλονται πῶς ἀνάγλυφα οἱ κεντρικοὶ ἥρωες καὶ ἰδιαίτερα ἡ ἀγνὴ μορφή τοῦ Μανολιοῦ.

Ἡ *Καπετὰν Μιχάλης* (1950) δὲν εἶναι ἴσως τόσο ἄρτιο καὶ ἐσωτερικὰ δικαιομένο. Στὴν κεντρικὴ μορφή ὁ συγγραφέας μυθοποιεῖ τὸ πρόσωπο τοῦ πατέρα του σὲ ὅλη του τὴ δυναστευτικὴ αὐστηρότητα, ἀλλὰ καὶ προσπαθεῖ ν' ἀναστήσει τὸ Ἡράκλειο τῆς παιδικῆς του ἡλικίας» καὶ προπάντων τοὺς ἀγῶνες τῶν Κρητικῶν γιὰ τὴν ἀπελευθέρωση. Ἴσως τὰ δύο αὐτὰ θέματα νὰ μὴν μπόρεσαν νὰ ἰσοσταθμίσουν. Ὁ κεντρικὸς ἥρωας εἶναι λιγότερο ἓνας ἀγωνιστὴς τῆς λευτεριάς καὶ περισσότερο μιὰ καινούρια ἐνσάρκωση τῶν ἡρώων του (τοῦ Ὀδυσσεά, τοῦ Ἰουλιανοῦ, τοῦ Καποδίστρια), δηλ. τῆς ψυχῆς τοῦ ἴδιου τοῦ συγγραφέα. Τὰ λόγια τοῦ ἥρωα στὸ τέλος: «ὄχι ἐλευθερία ἢ θάνατος —ἐλευθερία καὶ θάνατος» εἶναι ἐντελῶς «καζαντζακικά». Ὡστόσο καὶ στὸ μυθιστόρημα αὐτὸ κινεῖνται ἓνα πλῆθος πρόσωπα, καὶ ἡ ἀτμόσφαιρα τοῦ τουρκοκρατούμενου Ἡρακλείου δίνεται αὐθεντικά.

Ἀπὸ τὰ ἄλλα μυθιστορήματα, Ὁ τελευταῖος πειρασμὸς (1950-51) ἔχει ὡς βασικὸ θέμα του τὸ Χριστό (καὶ εἶναι ἐκεῖνο ποὺ γέννησε τὶς περισσότερες ἀντιδράσεις), Ὁ φτωχούλης τοῦ Θεοῦ (1952-53) εἶναι μιὰ μυθοποιημένη βιογραφία τοῦ ἀγίου Φραγκίσκου τῆς Ἀσίζης, καὶ Οἱ Ἀδερφοφάδες (1954) διαδραματίζονται στὸν καιρὸ τοῦ ἀναρτοπολέμου ὕστερ' ἀπὸ τὴν ἀπελευθέρωση (1944-49). Οἱ χρονολογίες εἶναι τῆς συγγραφῆς· τὰ περισσότερα ἐκδόθηκαν στὰ ἑλληνικὰ πολὺ ὕστερότερα, τὸ τελευταῖο μετὰ τὸ θάνατό του. Τέλος ἂς προσθέσουμε καὶ τὴν Ἀναφορὰ στὸν Γκρέκο, δημοσιευμένη ἐπίσης μεταθανάτια (1961), ἂν καὶ δὲν εἶναι μυθιστόρημα, ἀλλὰ μιὰ ποιητικὴ αὐτοβιογραφία, ἀπαραίτητη γιὰ τὸν ἐρμηνευτὴ τοῦ ἔργου του.

Γιὰ νὰ ὁλοκληρωθεῖ ἡ ἐπιβλητικὴ καὶ πολὺπλευρὴ μορφή τοῦ Καζαντζάκη, πρέπει τελειώνοντας ν' ἀναφέρουμε καὶ τὶς μεταφράσεις του καὶ τὰ ταξιδιωτικὰ του. Ὁ Καζαντζάκης μποροῦμε νὰ ποῦμε πῶς συνειδητοποιοῦσε τὶς ἐμπειρίες του μετατρέποντάς τες σὲ συγγραφὴ. Οἱ μεταφράσεις του τῶν ἀριστουργημάτων τῆς παγκόσμιας φιλολογίας (Dante, *Faust*, Ὁμηρος) εἶναι κι αὐτὲς σὰν μιὰ πῶς ὑπεύθυνη ἀνάγνωση ἢ σὰν σχολιασμός. Γράφονται, θὰ ἔλεγε κανεὶς, κυρίως γιὰ ἐκεῖνον καὶ ὄχι γιὰ τὸν ἄλλον, ὁ ὁποῖος στὸ τέλος ἴσως νὰ μὴ βρεῖ τὴ βοήθεια ποὺ ζητοῦσε.

Ἀπὸ ἐπιστολικὲς μαρτυρίες βλέπουμε πῶς τελείωσαν σὲ καταπληκτικὰ σύντομο χρονικὸ διάστημα —πράγμα ποὺ γεννᾷ βέβαια τὸ θαυμασμό, ἀλλὰ καὶ πολλὲς ἀμφιβολίες.

Τὶς πολλὲς ἐμπειρίες του ἀπὸ τὰ ταξίδια τὶς μετατρέπει ἐπίσης δημιουργικὰ ὁ Καζαντζάκης γράφοντας τὶς ἐντυπώσεις του· πολλὲς φορὲς ὁ ἀρχικὸς πυρήνας εἶναι οἱ ἀνταποκρίσεις του σὲ ἐφημερίδες, τελικὰ ὅμως οἱ ἐντυπώσεις χάνουν τὸν εὐκαιριακὸν χαρακτήρα καὶ μᾶς δίνουν ἓνα πνεῦμα ἀνήσυχο, παρατηρητικὸ καὶ στοχαστικὸ. Μὲ τὸ γενικὸ τίτλο *Ταξιδεύοντας* δημοσίευσε γιὰ πρώτη φορὰ τὶς ἐντυπώσεις του ἀπὸ ταξίδια στὴν Ἰσπανία, τὴν Ἰταλία, τὴν Αἴγυπτο καὶ τὸ Σινᾶ (1927), ἀπὸ τὸν ἐμφύλιο πόλεμο στὴν Ἰσπανία ἀργότερα (1937), ἀπὸ τὴν Ἰαπωνία καὶ τὴν Κίνα (1938), τὴν Ἀγγλία (1941). Σὲ μεταθανάτιες ἐκδόσεις προστέθηκαν καὶ ἄλλες ἀπὸ τὴ Ρωσία, τὴν Ἱερουσαλήμ, τὴν Κύπρο, τὴν Πελοπόννησο. Ἴσως δὲν ἔμεινε τόπος, ἀπὸ τοὺς πολλοὺς ποὺ ἐπισκέφτηκε, ποὺ νὰ μὴν τὸν κατέγραψε στὶς ταξιδιωτικὲς του περιγραφές, ποὺ εἶναι ἀσφαλῶς ἀπὸ τὰ καλύτερα δημιουργήματα τοῦ Καζαντζάκη.

Η ΓΕΝΙΑ ΤΟΥ 1930. ΠΟΙΗΣΗ

Γ. ΣΕΦΕΡΗΣ

Τὸ 1931 κυκλοφοροῦσε στὴν Ἀθήνα μιὰ λιγοςέλιδη, ποιητικὴ συλλογὴ: Γ. Σεφέρη, *Στροφή*. Τὸ ὄνομα ἦταν ἄγνωστο στὰ λογοτεχνικὰ περιοδικὰ τῆς ἐποχῆς καὶ παρουσιαζόταν γιὰ πρώτη φορά. Ὁ τίτλος τῆς συλλογῆς εἶναι διαφοροῦμενος· μπορεῖ νὰ εἶναι ἓνας ὅρος τῆς στιχουργικῆς μονάχα, ἀλλὰ μπορεῖ καὶ νὰ σημαίνει μιὰ πραγματικὴ «στρόφη» καὶ βαθύτερη ἀλλαγὴ. Τώρα τὸ ξέρουμε πὼς ὁ τίτλος εἶχε ἀσφαλῶς αὐτὸ τὸ δεύτερο νόημα. Μὲ τὴ λιγοςέλιδη ποιητικὴ συλλογὴ ἐρχόταν στὴ νέα ἑλληνικὴ ποίηση μιὰ ἀναπάντεχη ἀλλαγὴ, μιὰ πραγματικὴ «στρόφη» — αὐτὸ πού μᾶς ἔγινε ἀπὸ τότε γνῶριμο καὶ οἰκεῖο στὶς πολυποίκιλες παραλλαγές του.

Ἡ κριτικὴ συχνὰ μίλησε γιὰ τὴ «γενιὰ τοῦ 1930», στὴν ποίηση καὶ στὴν πεζογραφία. Ὁ ὅρος δὲν εἶναι ἄστοχος· ὅπως πενήντα χρόνια πρὶν ἢ «γενιὰ τοῦ 1880» ἔφερεν κάτι καινούριο καὶ ἐπαναστατικὸ, ἀντίθετο ἀπὸ τὰ ἕως τότε καθιερωμένα, ἔτσι καὶ οἱ ποιητὲς μετὰ τὸ 1930 ἀπαλλάσσονταν ἀπὸ τὰ ψεύτικα στολίδια τῆς παραδομένης ποίησης καὶ δημιουργοῦσαν — σὲ ἄμεση συνάρτηση μὲ τὰ νέα ρεύματα καὶ τὶς ἀνήσυχες ἐξελίξεις τοῦ εὐρωπαϊκοῦ λυρικοῦ λόγου — μιὰ νέα ἔκφραση καὶ μιὰ νέα ποίηση. Ὁ ὅρος ἔχει πιά τὴ σταθερὴ του ἔννοια μέσα στὴν ἱστορία τῆς νεώτερης λογοτεχνίας. Ὁ Σεφέρης μὲ τὴ *Στροφή* γινόταν ὁ εἰσηγητὴς τῆς νέας αὐτῆς ποίησης στὴν Ἑλλάδα.

Γεννήθηκε ὁ Γ. Σεφέρης (φιλολογικὸ ὄνομα τοῦ Γεωργίου Σεφεριάδη) στὶς 29 Φεβρουαρίου 1900 στὴ Σμύρνη, στὴ μικρασιατικὴ, ἑλληνικὴ πέρα ὡς πέρα μεγαλοῦπολη. Ὁ πατέρας του, νομικὸς καὶ διεθνολόγος, ἦταν ἀπὸ τὸ 1919 καθηγητὴς στὸ Πανεπιστήμιο Ἀθηνῶν (ἔγραψε ὅμως καὶ ποιήματα καὶ ποιητικὲς μεταφράσεις). Οἱ Σεφεριάδηςδες ἔφυγαν τὸ 1914 γιὰ τὴν Ἀθήνα, ὅπου καὶ ὁ ποιητὴς τελείωσε τὸ γυμνάσιο καὶ ἐξακολούθησε τὶς νομικὲς του σπουδὲς στὸ Παρίσι (1918-24, καὶ μιὰ σύντομη

ἐπίσκεψη, 1924/5, στὸ Λονδίνο). Τὰ γόνιμα χρόνια λοιπόν, ἀπὸ τὰ δεκαοχτῶ ὡς τὰ εἴκοσι πέντε του, τὰ ζεῖ στὸ ἐξωτερικόν, σὲ ἄμεση ἐπαφὴ μὲ τὰ πνευματικὰ καὶ ποιητικὰ ρεύματα πού ἀλλάζουν τὴν ὑφὴ τῆς λογοτεχνίας στὰ χρόνια ἀμέσως μετὰ τὸν Α' Παγκόσμιον Πόλεμο. Ἐκεῖ τὸν φτάνει καὶ ὁ ἀντίχτυπος τῆς Μικρασιατικῆς καταστροφῆς (καὶ τῆς καταστροφῆς τῆς Σμύρνης, τῆς γενέθλιας πόλης του), καὶ ἡ μνήμη αὐτῆ θὰ μείνει ἔμμεσα ριζωμένη μέσα του.

Ἀμέσως μετὰ τὸ τέλος τῶν σπουδῶν του ὁ Σεφέρης μπαίνει στὴ διπλωματικὴ ὑπηρεσία ὅπου καὶ θὰ σταδιοδρομήσει, στὴν Ἀθήνα πρῶτα, στὸ Λονδίνο ὕστερα. Πρόξενος στὴν Κορυτσά τῆς Ἀλβανίας (1936-38), εἶναι ὕστερα σύμβουλος τύπου στὸ Ὑπουργεῖο Ἐξωτερικῶν, καὶ τὸ 1941 ἀκολουθεῖ τὴν ἐξόριστη ἑλληνικὴ κυβέρνησι στὴν Αἴγυπτο, τὴ Ν. Ἀφρική, καὶ τὴν Ἰταλία καὶ μὲ τὴν ἀπελευθέρωσι στὴν Ἀθήνα, ὅπου μένει ὡς τὸ 1948. Διορίζεται κατόπιν σύμβουλος στὶς Πρεσβείες τῆς Ἀγκυρας καὶ τοῦ Λονδίνου καὶ πρέσβης στὸ Λίβανο, τὴ Συρία, τὴν Ἰορδανία καὶ τὸ Ἰράκ (1953-56), καὶ τελικὰ πρέσβης στὸ Λονδίνο (1957-62). Τότε ἀποχωρεῖ ἀπὸ τὴ διπλωματικὴ ὑπηρεσία καὶ ἀποσύρεται στὴν Ἀθήνα, ὅπου καὶ πεθαίνει τὸ 1971.

Μιὰ πρώτη διάκρισι γινώρισε ἡ ποίηση τοῦ Σεφέρη μὲ τὸ «ἔπαθλο Παλαμᾶ» (1946), ὕστερότερα ἤρθε ἡ ὀνομασία του ὡς ἐπιτίμου διδάκτορα στὸ Cambridge (1960) καὶ τελικὰ τὸ βραβεῖο Νόμπελ γιὰ τὴ λογοτεχνία (1963). Ἀκολούθησαν καὶ ἄλλες τιμητικὲς διακρίσεις: ἐπίτιμος διδάκτωρ τοῦ Πανεπιστημίου τῆς Θεσσαλονίκης, τῆς Ὁξφόρδης, τοῦ Princeton, καὶ ἐπίτιμος ξένος ἐταῖρος τῆς Ἀμερικανικῆς Ἀκαδημίας Τεχνῶν καὶ Ἐπιστημῶν.

Σὲ μιὰ συνέντευξή του ὅταν τιμήθηκε μὲ τὸ Νόμπελ¹ ὁ Σεφέρης εἶπε πὼς ὅταν δημοσίευσε τὴ *Στροφή* δυὸ πράγματα κυριαρχοῦσαν στὴ συνείδησή του: πὼς ἤθελε νὰ πεῖ μερικὰ πράγματα μὲ τρόπο ἀπλὸ καὶ πὼς ἡ ποίησή του δὲ θὰ ἦταν ἀγαπητὴ. Τὸ δεύτερο εἶναι μιὰ ἐκπληκτικὴ ἐξομολόγησι, τὸ πρῶτο ἐπισημαίνει τὸ πρὶν ἰδιαιτέρο καὶ τὸ πρὶν μόνιμο χαρακτηριστικὸ ὄχι μόνον τῆς πρώτης συλλογῆς, ἀλλὰ καὶ ὅλης τῆς ποίησης τοῦ Σεφέρη.

1. Συνέντευξι πρὸς τὸν Bernard Pivot, *Le Figaro littéraire*, 2 Νοεμβρίου 1963, σσ. 1-2.

Ἡ *Στροφή* μᾶς ἔφερε ἀμέσως σ' ἓνα κλίμα ὀλότελα διαφορετικό ἀπὸ τὸ κλίμα τῆς παρακμῆς καὶ τῆς διάλυσης πού χαρακτηρίζε τὴ γενιά τῆς δεκαετίας 1920-30 καὶ πού ἐπαναλαμβάνονταν μονότονα καὶ χωρὶς πρωτοτυπία ἰδίως μετὰ τὴν αὐτοκτονία τοῦ Καρυωτάκη. Κιόλας ἀπὸ τὸ πρῶτο ποίημα (πού ἔχει τὸν ἴδιο τίτλο «*Στροφή*») ἡ διαφορὰ γινόταν αἰσθητῆ· ἓνα πνεῦμα καὶ προπάντων μιὰ «*γλώσσα*» διαφορετικῆ. Ἡ γλώσσα αὐτῆ ἴσως νὰ μὴν μποροῦσε τότε νὰ γίνε ἀμέσως κατανοητῆ, ὥστόσο οἱ πιὸ εὐαίσθητοι ἀναγνώστες θὰ ἔνωσαν πῶς ὁ ποιητὴς αὐτὸς εἶχε νὰ πεῖ κάτι ἄλλο καὶ κάτι σοβαρό. Ἡ ἔκφραση ἦταν καινούρια: λιτῆ, δωρικῆ, καὶ μὲ ἓναν πλοῦτο ἀπὸ νεοκομμένες καὶ ἀτριφτες εἰκόνες καὶ τολμηροὺς τρόπους ἔκφραστικούς.

Στὸ περιγιάλι τὸ κρυφὸ
κι ἄσπρο σὰν περιστέρι
διψάσαμε τὸ μεσημέρι·
μὰ τὸ νερὸ γλυφῶ.

(«*Ἀρνηση*»)

Τὸ ναρκισσευόμενο («*ἐγὼ*»), κυρίαρχο στὴν ποίηση τῆς ἐποχῆς, δὲν ἀκουγόταν στὴ συλλογῆ, ἀλλὰ, βασικά καὶ ἐπίμονα, σὰν ἐξαγγελτικό μοτίβο, τὸ «*ἐμεῖς*». Ἀκόμη καὶ σὲ ποιήματα καθαρὰ ἐξομολογητικά, τὸ ἐγὼ διευρυνόταν πρὸς τὸν διπλανό, καὶ τὸ προσωπικὸ δράμα ὑψωνόταν στὴν καθολικότητα τῆς τραγωδίας.

Στὸ κέντρο τῆς συλλογῆς βρίσκεται τὸ μεγάλο, πλατὺ ποίημα, ὁ «*Ἐρωτικὸς λόγος*», γραμμένος σὲ δεκαπεντασύλλαβους σὲ τετράστιχες ὁμοιοκατάληκτες στροφές. Ὁ ποιητὴς ἔχει ἀποθησαυρίσει μνήμες ἀπὸ τίς καλύτερες στιγμὲς τῆς καλλιέργειας τοῦ ἔθνικοῦ στίχου (τὸν *Ἐρωτόκριτο*, τὸ Σολωμό, τὸ Σικελιανό), ἀλλὰ ἡ ἔντονη προσωπικὴ ἔκφραση δίνει τὴν ἰδιαιτέρη μελωδικὴ γραμμὴ στοὺς δεκαπεντασύλλαβους αὐτούς, πού εἶναι ἀπὸ τοὺς ὠραιότερους ἀλλὰ συνάμα καὶ ἀπὸ τοὺς τελευταίους πού γράφτηκαν μὲ συνέπεια σὲ ἓνα κάπως ἐκτεταμένο ποίημα.

Περωνώντας ἀπὸ τὴ *Στέρνα*, πού ἐκδίδεται τὸ 1932 ἐκτὸς ἐμπορίου, ὁ σημαντικὸς σταθμὸς εἶναι τὸ *Μυθιστόρημα* (1935): μᾶς δίνει τὴ γνώριμη ἀπὸ ἐδῶ κι ἐμπρὸς φυσιογνωμία τοῦ ποιητῆ, πού ἐγκαταλείπει πιά ὀριστικὰ τὸ μέτρο καὶ τὴν ὁμοιοκαταληξία καὶ δημιουργεῖ μὲ τὸν ἐλεύθερο στίχο τὸ δικό του προσωπικὸ ὕφος. Ἡ συλλογῆ ἀποτελεῖται ἀπὸ εἴκοσι τέσσερα

ποιήματα, ἢ εἶναι, καλύτερα, ἓνα ποίημα σὲ εἴκοσι τέσσερα μέρη. Βρισκόμαστε σὲ μιὰ ἐποχὴ κρίσιμη, καὶ γιὰ τὴν Ἑλλάδα καὶ γιὰ τὴν Εὐρώπη, ὅπου πέφτει, χωρὶς νὰ βρῖσκει ἀντίσταση, ὁ βαρὺς ἴσκιος τῶν ὀλοκληρωτικῶν καθεστώτων. Ὁ ποιητὴς καταφεύγει σὲ καινούριες ἐξερευνήσεις ἢ ἀνακατατάξεις στὸ *μῦθο* καὶ στὴν *ἱστορία* (τὸν ἑλληνικὸ μῦθο, τὴν ἑλληνικὴ ἱστορία). Καμιὰ ἄλλη συλλογὴ δὲν εἶναι τόσο βαριά ἀπὸ ἀναμνήσεις κλασικῆς. Τὸ τραγικό, ὅπως πρῶτοι τὸ συνέλαβαν οἱ Ἕλληνες, ξαναγυρᾷ ὀλοένα μὲ βασιανιστικὴ ἐπιμονή· ἓνα σημεῖο σταθερὸ σὰν ἀντίβαρο στὴν τραγικὴ διάλυση τοῦ σήμερα.

Τὸ *Μυθιστόρημα* εἶναι ἔργο τῆς ὠριμότητος· οἱ κατοπινὲς συλλογές θ' ἀκολουθήσουν τὴν ἴδια σταθερὴ γραμμὴ. Τὸν Ἀπρίλιο τοῦ 1940 κυκλοφορεῖ τὸ *Ἡμερολόγιο καταστροφῆς*. Ἡ ἐποχὴ εἶναι πιὸ κρίσιμη ἀκόμα· ἔχει ἀρχίσει ὁ Β' Παγκόσμιος Πόλεμος, καὶ ὅσο κι ἂν ἡ Ἑλλάδα βρισκόταν ἀκόμη ἀπ' ἔξω, φανερό εἶναι πῶς δὲ θὰ ἔμενε ἀκόμα γιὰ πολὺ. Αὐτὴ ἡ προσημονία λές καὶ γεμίζει τὴ συλλογῆ· ἓνα κλίμα ἀγωνίας, ἀγωνίας ὅμως χωρὶς πανικό, μεστής ἀπὸ ἀποφασιστικότητα καὶ τόλμη. «*Ἡ τελευταία μέρα*» (πού δὲ δημοσιεύτηκε τότε ἐξαιτίας τῆς λογοκρισίας), «*Ἡ ἀπόφαση τῆς λησμονιᾶς*» εἶναι ἀπ' αὐτὴ τὴν ἀποψη ποιήματα πολὺ ἐνδεικτικά. Τὸ τελευταῖο τῆς συλλογῆς εἶναι «*Ὁ βασιλιάς τῆς Ἀσίνης*», ἀπὸ τὰ κορυφαῖα καὶ τὰ πιὸ συγκλονιστικὰ ποιήματα τοῦ Σεφέρη, πού δίπλα στὴ θάλασσα, κάτω ἀπὸ τὰ ἐρείπια τῆς μυκηναϊκῆς ἀκρόπολης, ἀναζητᾷ ἐπίμονα τὸ «*βασιλιά τῆς Ἀσίνης*», ἓνα κενὸ κάτω ἀπὸ τὴν ἐντάφια χρυσὴ προσωπίδα.

Ἐνα μῆνα πρὶν, τὸ Μάρτιο τοῦ 1940, σὰν ἓνα εἶδος πρώτης ἀπογραφῆς (τὸ Μάιο τοῦ ἴδιου χρόνου θὰ ἐκδώσει ἐπίσης συγκεντρωμένα ὅλα τὰ ὡς τότε δημοσιευμένα του ποιήματα) ἐξέδωσε ὁ Σεφέρης μὲ τὸν τίτλο *Τετράδιο γυμνασμάτων* καὶ μὲ τὴ χρονολογικὴ ἐνδειξη 1928-1937 ποιήματα πού δὲν εἶχαν βρεῖ τὴ θέση τους στὶς δημοσιευμένες συλλογές, κομμάτια περιστασιακὰ δοσμένα σὲ φίλους, εἴτε «*ἀσκήσεις λίγο ἢ πολὺ προχωρημένες, ἐννοῶ σὰν ἐργασία*», ὅπως σημείωνε ὁ ἴδιος. Ἀνάμεσα σὲ τοῦτες τίς «*ἀσκήσεις*» ἄς ξεχωρίσουμε τὰ «*Δεκαεξὶ χαϊκάι*» (ἐπίμονη ἄσκηση στὸ λιτὸ καὶ ἑλλειπτικὸ ὕφος τοῦ εἴδους), τὰ ποιήματα γιὰ τὸν «*Στράτη Θαλασσινοῦ*» (πρόσωπο πλαστό, δημιούργημα τοῦ ποιητῆ) καὶ τὰ συνθετικότερα καὶ μεταγενέστερα «*Σχέδια γιὰ ἓνα καλοκαίρι*».

Ἀπὸ τὸ 1941 ὁ Σεφέρης, εἶδαμε, ζεῖ στὴ Μέση Ἀνατολὴ καὶ στὴ Ν. Ἀφρική μὲ τὴν ἐξόριστη ἑλληνικὴ κυβέρνησι· ὅπως τὸ ἔγραψε καὶ στὴν προμετωπίδα τῆς προηγούμενης συλλογῆς, μὲ τὴν ξερὴ φράση τῶν ἡμερολόγιων καταστρώματος, «παραμένει εἰς τὴν αὐτὴν θέσιν ἀναμένων διαταγᾶς». Ἡ ἐπόμενη συλλογὴ θὰ ἔχει τὸν ἴδιον τίτλο: *Ἡμερολόγιο καταστρώματος Β'*, καὶ θὰ μετουσιώνει ποιητικὰ τὶς ἐμπειρίες τῶν χρόνων τοῦ πολέμου. Τὰ ποιήματα εἶναι γραμμένα στοὺς τόπους τῆς ἐξορίας (ὁ Σεφέρης σημειώνει στὸ καθένα: Ὀχτώβριος '41, Τράνσβααλ, Πρετόρια '42, Κάιρο Αὐγούστος '43) καὶ μᾶς δίνουν τὶς ἀγωνίες καὶ τὶς πτώσεις ἀπὸ τὴν πλευρὰ τοῦ ξενιτεμένου.

*Ἱερουσαλήμ, ἀκυβέρνητη πολιτεία,
Ἱερουσαλήμ, πολιτεία τῆς προσφυγιᾶς
— συνεχίζουμε τὴν περιοδεία μας
πολλὲς ὁργιές κάτω ἀπὸ τὴν ἐπιφάνεια τοῦ Αἰγαίου.*

Τὸ τελευταῖο (καὶ ἴσως τὸ πιὸ σημαντικὸ) ποίημα τῆς συλλογῆς ἐπιγράφεται «Τελευταῖος σταθμὸς» (Cava dei Tirreni, 5 Ὀκτωβρίου '44). Ὁ τελευταῖος σταθμὸς τῆς ἐξορίας πρὶν ἀπὸ τὴν ἐπιστροφὴ μὲ τὴν ἀπελευθέρωση στὴν πατρίδα. Δυὸ χρόνια ὑστερότερα, ἀποτραβηγμένος στὴ γαλήνη ἐνὸς μικροῦ νησιοῦ τοῦ Σαρωνικοῦ, στὸν Πόρο, ἔγραψε ὁ Σεφέρης τὴν *Κίχλη*, τὸ πιὸ αἰνιγματικὸ ἴσως ποίημά του, ἐκεῖνο πού πιὸ δύσκολα ἐνδίδει στὴν πολιορκία τῆς κριτικῆς. «Κίχλη» εἶναι τὸ ὄνομα ἐνὸς καραβιοῦ βυθισμένου στὸ λιμανάκι τοῦ νησιοῦ ἀπὸ τοὺς Γερμανοὺς· μὲ τὴ βαθύτητα καὶ τὴν ἐνάργεια πού ξέρει ὁ Σεφέρης νὰ δίνει στὰ σύμβολα, τὸ ναυάγιο γίνεται ἀφορμὴ γιὰ τὶς ποιητικὲς σκέψεις πού ἀκολουθοῦν καὶ πού κάνουν τὸ ποίημα (ὅπως πιστεῦουν πολλοὶ κριτικοὶ) τὸ πιὸ προσωπικὸ τοῦ Σεφέρη, κλειδί γιὰ ὅλη τὴν ποίησή του. Παραδομένος πρώτη φορά, ὕστερ' ἀπὸ χρόνια, στὴ μοναξιά καὶ στὴ συλλογὴ, ἀφήνει τὴ σκέψη του νὰ πλανηθεῖ στὰ ἀπόρητα τῆς ζωῆς καὶ τοῦ θανάτου, στὴ διπλὴ ὑπόσταση τῆς ζωῆς πού γίνεται θάνατος, τοῦ φωτὸς πού ἡ ἄλλη του ἢ πλευρὰ εἶναι τὸ σκοτάδι.

*Ἀγγελικὸ καὶ μαῦρο, φῶς,
γέλιο τῶν κυμάτων στίς δημοσιὲς τοῦ πόντου,
δακρυσμένο γέλιο,*

*Ἀγγελικὴ καὶ μαῦρη, μέρα
ἢ γλυφὴ γένη τῆς γυναίκας πού φαρμακώνει τὸ φυλακισμένο
βγαίνει ἀπ' τὸ κύμα δροσερὸ κλωνάρι στολισμένο στάλες.*

Ὅλο αὐτὸ τὸ τελευταῖο μέρος, μὲ τὸν τίτλο «Τὸ φῶς», ἔξοχο στὴν ποιητικὴ του συμπύκνωση, εἶναι ἀσφαλῶς ἀπὸ τὰ σημειωκορυφὲς σὲ ὅλη τὴ σεφερικὴ ποίηση. «Ἡ διπλὴ ὑπόσταση τοῦ φωτὸς ἀποδίδεται ποιητικὰ μὲ ἓνα ἀπότομο ἀνέβασμα τοῦ τόνου στὸ τελευταῖο μέρος, πού εἶναι ἀπὸ τὶς σελίδες τὶς πιὸ ὑψηλὲς στὴ σύγχρονη ποίηση».²

Δέκα χρόνια θὰ περάσουν ὥσπου νὰ δημοσιευτεῖ ἄλλη συλλογὴ τοῦ Σεφέρη· τὰ χρόνια αὐτὰ ἄλλωστε βρίσκεται καὶ πάλι ἔξω ἀπὸ τὴν Ἑλλάδα, στὸ Λονδίνο, τὴν Ἀγκυρα, τὴ Βηρυττό· ἀπὸ ἐκεῖ, στὰ 1953-55, ἐπισκέπτεται τὰ μοναστήρια τῆς Καππαδοκίας καὶ τὴν Κύπρο. Ἡ τελευταία αὐτὴ ἐπίσκεψις εἶναι καὶ ἡ πιὸ ἀποφασιστικὴ. Τὸ Δεκέμβριο τοῦ 1955 ἐκδίδει μιὰ μικρὴ συλλογὴ μὲ τὸν τίτλο *Κύπρον, σὺ μ' ἐθέσπισεν...* (εἶναι στίχος ἀπὸ τὸν Εὐριπίδη)· στὴν ἀνατύπωση τῆς ἔδωσε τὸν τίτλο *Ἡμερολόγιο καταστρώματος Γ'*.

Πραγματικὰ, τὰ ποιήματα τῆς συλλογῆς δὲ συνεχίζουν τὴν ποίηση τῆς *Κίχλης*, ἀλλὰ τὰ ἄλλα δυὸ *Ἡμερολόγια καταστρώματος* μεταπλάθεται σ' αὐτὰ μιὰ καινούρια ἐμπειρία, συνέχεια, κατὰ κάποιον τρόπο, τῶν ἄλλων, ἀπὸ τοὺς ἀγῶνες τῆς Κύπρου γιὰ τὴν ἐλευθερία της. «Τὰ ποιήματα τῆς συλλογῆς αὐτῆς — γράφει — μοῦ δόθηκαν τὸ φθινόπωρο τοῦ '53 ὅταν ταξίδεψα πρώτη φορά στὴν Κύπρο. Ἦταν ἡ ἀποκάλυψη ἐνὸς κόσμου καὶ ἦταν ἀκόμα ἡ ἐμπειρία ἐνὸς ἀνθρώπινου δράματος, πού, ὅπως καὶ νὰ 'ναι οἱ σκοπιμότητες τῆς καθημερινῆς συναλλαγῆς, μετρᾷ καὶ κρίνει τὴν ἀνθρωπιὰ μας».³ Δίπλα στὴν ἐπίκαιρη πραγματικότητα (τὴν «ἐμπειρία τοῦ ἀνθρώπινου δράματος») κυριαρχεῖ σὲ ὅλη τὴ συλλογὴ αὐτὸς ὁ καινούριος κόσμος πού τοῦ «ἀποκαλύφθηκε», τὸ φυσικὸ καὶ τὸ ἀνθρώπινο περιβάλλον τοῦ νησιοῦ, μὲ τὴν ἰδιαίτερη, θερμότερη αἴσθηση, τὴ σχεδὸν αἰσθησιακὴ καὶ τὰ δύο αὐτὰ μοτίβα μπλέκονται στὰ ποιήματα μ' ἓνα τρόπο ἰδιαίτερα γοητευτικὸ — χρησιμοποιοῦ τὸ ἐπίθετο στὴν ἀρχικὴ, ὄχι στὴν κοσμητικὴ του σημασία. *Τ' ἀηδόνια δὲ σ' ἀφή-*

2. *Giorgio Seferis Poesie*, a cura di F. M. Pontani, 1963, σ. 332.

3. Σημείωση τοῦ ἴδιου τοῦ Σεφέρη στὸ *Ἡμερολόγιο καταστρώματος Γ'* (= *Ποιήματα*, 8η ἐκδ., Ἀθήνα 1972, σ. 335).

νουνε να κοιμηθείς στις Πλάτρες... Μέσα στη μουσική αυτή γοητεία της μεσογειακής νύχτας αρχίζει ένα από τα πιο σημαντικά ποιήματα της συλλογής, ή «'Ελένη», για να καταλήξει σε λίγο σε μίαν από τις πιο σπαρακτικές κραυγές που έχουν ακουστεί στη νεώτερη ποίηση:

Κι ο αδελφός μου;
 Ἀηδόνι ἀηδόνι ἀηδόνι,
 τ' είναι θεός; τί μη θεός; και τί τ' ἀνάμεσό τους;

Τά λόγια αποδίδονται στον Τεῦκρο, τὸν ἀδερφὸ τοῦ Αἴαντα, ἀλλὰ μὲ τὴ συμβολικὴ γλώσσα τοῦ Σεφέρη, ὅπου ἡ ἀνταπόκριση ἀνάμεσα στὸ μῦθο καὶ στὴν πραγματικότητα εἶναι ἀδιάκοπη, ὁ «ἀδερφός» παίρνει ἄλλη ὑπόσταση, καθὼς μάλιστα στὸ ποίημα μπλέκεται (μὲ τὸν ἴδιο «γοητευτικὸ» τρόπο) κι ἓνα τρίτο μοτίβο, τοῦ δόλου, τῆς ἀπάτης, πού ἀκούγεται ἐντονότερα σ' αὐτὰ τὰ ἐρωτηματικά μὲ τὴν ὑπαρξιακὴ τους ἀγωνία, πού συνεχίζονται, τραγικότερα, τὸ ἐρωτηματικὸ καὶ τὸ κενὸ τοῦ «Βασιλιά τῆς Ἀσίνης».

Κιόλας τὸ 1940, ὁ Σεφέρης, μὲ τὸν τίτλο *Ποιήματα, 1*, εἶχε δώσει, εἶδαμε, μιὰ πρώτη συναγωγὴ τῶν ὡς τότε δημοσιευμένων συλλογῶν του· τὸ 1950, μὲ τὸν ἴδιο τίτλο, *Ποιήματα, 1924-1946*, ἔκαμε μιὰ δευτέρη συναγωγὴ, στὴν ὁποία, ἀπὸ τὸ 1961, ἐνσωμάτωσε καὶ τὰ ποιήματα γιὰ τὴν Κύπρο. Εἶναι, μποροῦμε νὰ ποῦμε, τὸ corpus τῆς ποίησής του, πού ἀντιπροσωπεύει τριάντα χρόνια ἐντατικῆς καὶ ὑπεύθυνης ποιητικῆς καλλιέργειας (ἀπὸ τὸ «Fog» τῆς *Στροφῆς*, χρονολογημένο Λονδίνο, Χριστοῦγεννα 1924, ὡς τὸ Νοέμβριο τοῦ 1953, χρονολογία τῆς «Σαλαμίνας τῆς Κύπρος» στὴν τελευταία συλλογὴ). Δὲν εἶναι ἀσφαλῶς τὰ μόνια πού ἔγραψε (τυχαῖα δημοσιεύτηκε πρόσφατα μιὰ νεανική του «μπαλάντα» στὸ ὕφος τοῦ Villon καὶ στὴ γλώσσα τοῦ Ἑρωτόκριτου),⁴ ἀλλὰ ὁ Σεφέρης εἶναι ποιητὴς ὄχι μόνον ἐξαιρετικὰ λιγόλογος, ἀλλὰ καὶ ἐξαιρετικὰ φειδωλὸς στὴν παρουσία του στὸ κοινὸ (παράδειγμα ἀντίστοιχο μὲ τὸν Καβάφη καὶ ἀντίθετο ἀπὸ τὸν Παλαμᾶ καὶ τὸν Σικελιανό). Δέκα ὀλόκληρα χρόνια μετὰ τὸ 1955 θὰ παρουσιάσει κάτι ἀπὸ τὴν πρόσφατη ποιητικὴ του παραγωγὴ, τὰ *Τρία κρυφὰ ποιήματα* (1966),

4. Στὴν ἐφημερίδα *Μεσόγειος* τοῦ Ἑρακλείου, 12 Ἀπριλίου 1967. Τώρα καὶ στὸ *Τετράδιο γυμνασμάτων Β'*, Ἰκαρος (1976), σ. 55.

πού συνεχίζουν μᾶλλον τὴν πιὸ ἐσωτερικὴ γραμμὴ τῆς *Κίχλης* καὶ μᾶς ξαναδίνουν τὴ γνώριμη φωνή του, περισσότερο τώρα αὐστηρὴ καὶ ἐρημητικὴ.

Τὸ σύνολο αὐτὸ μᾶς δίνει τὴν ὀλοκληρωμένη του ποιητικὴ φυσιογνωμία —ἀπὸ τίς βαθύτερες ὄχι μόνον μέσα στὴ νέα ἐλληνικὴ, ἀλλὰ καὶ μέσα στὴν ὅλη σύγχρονη ποίηση. Στὰ βασικὰ καθοριστικὰ συστατικὰ τῆς ἡ φυσιογνωμία αὐτὴ εἶναι κυριότατα ἐλληνικὴ, ριζωμένη στὸ χῶμα τῆς Ἑλλάδας πού τὸν γέννησε. Καὶ ἡ Ἑλλάδα τοῦ Σεφέρη δὲν ἔχει τὴ φανταχτερὴ λαμπρότητα μιᾶς θεώρησης ἐξωτερικῆς, ἀλλὰ μιὰ συνείδηση, γεμάτη βάρος καὶ εὐθύνη, ἀδιαίρετη στὸ χρόνο, στὸν τόπο καὶ στὸ ἀνθρώπινο στοιχεῖο, «μὲ τ' ἀρχαῖα μνημεῖα καὶ τὴ σύγχρονη θλίψη».⁵ Ἰδωμένα μὲ τὴ ματιὰ αὐτῆ, ὁ Σεφέρης δίνει καινούριο νόημα, ποιητικὸ καὶ συμβολικὸ, στίς Μυκῆνες ἢ τὴ Σαλαμίνα τῆς Κύπρος, στὸν Ὀδυσσεῦ ἢ τὸν Ὀρέστη. Κι αὐτὸ χωρὶς ἔχνος «κλασικισμοῦ»: ἀντίθετα, ἡ γλώσσα τοῦ Σεφέρη, δημοτικὴ πέρα ὡς πέρα, κατασταλάζει θαρρεῖς μέσα τῆς ὅλο το δούλεμα πού πῆρε ἡ ἐλληνικὴ γλώσσα στὴ μακρόχρονη ἱστορία τῆς, ἀπὸ τὸν Αἰσχύλο καὶ τὸ Σοφοκλῆ ὡς τὴν Κοινὴ τῶν Εὐαγγελίων, καὶ ἀπὸ τὸ δημοτικὸ τραγούδι καὶ τὸν Ἑρωτόκριτο ὡς τὸ Σολωμὸ καὶ τὸν Καβάφη. Οἱ μνῆμες αὐτὲς δὲν ἀλλοιώνουν, κάνουν ἴσια ἴσια πιδὲ χαρακτηριστικὴ τὴ δική του, ἐντελῶς προσωπικὴ καὶ ἀνεπανάληπτη φωνή, πού βρίσκει ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά τὸν φυσικό της παράλληλο στὴ σύγχρονη κοινὴ ποιητικὴ γλώσσα.

Ὅλ' αὐτὰ δὲ σημαίνουν ὅμως βέβαια πὼς ὁ Σεφέρης εἶναι ζηλόφθονα «ἐλληνικὸς» καὶ μόνον. Στὰ πρῶτα του ποιήματα φανερὴ εἶναι ἡ ἐπίδραση τῆς «proësie pure» τῶν Γάλλων συγχρόνων του (τοῦ Mallarmé π.χ. καὶ τοῦ Valéry)· ἀπὸ τὸ *Μυθιστόρημα* γίνεται αἰσθητὴ ἡ παρουσία τοῦ Eliot καὶ τοῦ Pound (ἂν καὶ ὄχι στὸ βαθμὸ πού θεώρησαν μερικοὶ κριτικοί). Ἀλλὰ οἱ «ἐπιδράσεις» εἶναι τὸ λιγότερο πού παίζει ρόλο στὸ Σεφέρη. Ἰδιαιτέρη σημασία ἔχει πὼς ὁ ποιητὴς αὐτός, πού ἔχει περάσει μέσα του τόσο Ἑλλάδα, βρίσκει ἀπὸ τὴν ἄλλη μεριά τὰ προβλήματα τοῦ καιροῦ του, στίς ἀγωνίες τοῦ σύγχρονου —στὴν ὀλότητά του— ἀνθρώπου. Μπορεῖ τὸ ποίημα νὰ ξεκινᾷ ἀπὸ τὸ βασιλιά τῆς Ἀσίνης ἢ τὴν Ἑλένη, ἡ συμβολικὴ του ὅμως πηγαινεὶ σὲ βάθος σὲ ἐπάλληλα στρώματα, πού μᾶς ἀποκαλύπτουν τὸν «ψυχαιμοί-

5. Ἀπὸ τὸν «Βασιλιά τῆς Ἀσίνης».

βδ» πόλεμο και τους «φίλους του άλλου πολέμου» και πού το κέντρο τους τείνει πάντα στον άνθρωπο, και «μας προσφέρουν αποκαλύψεις πού κρατούν το βάρος καθολικών αληθειών και μάς βοηθούν έτσι να μάς αποκαλυφθεί το βαθύτερο νόημα του καιρού μας».⁶

Ο Σεφέρης δεν είναι εύκολος ποιητής, και η απήχηση πού βρήκε ήρθε σιγά σιγά και δύσκολα. Ωστόσο δεν είναι σκοτεινός. Η γλώσσα πού μιλά, αυτή είναι δύσκολη, στη γλώσσα όμως αυτή η φωνή του είναι καθαρή και απεριφραστη· έχεις την έντυπωση πώς πετυχαίνει την καλύτερη έκφραση, πού δεν μπορεί να είπωθεί αλλιώς. Αυτό είναι ίσως το πιο αξιολογούμενο στην ποίησή του, η απλότητα πού φτάνει στη θερμότητα μιας έξομολόγησης· και η σταθερότητα, τόσο αντίθετη με την έκφραστική διάλυση της προηγούμενης γενιάς —μια σταθερότητα πού μάς επιτρέπει να τον ονομάσουμε «κλασικό». Ας προσθέσουμε και ένα άλλο χαρακτηριστικό. Η ποίηση του Σεφέρη δεν είναι βέβαια χαρούμενη· είναι απαισιόδοξη και μελαγχολική. Έχει τη θλίψη του ανθρώπου πού συλλογίζεται πολύ πάνω στα ανθρώπινα, κι ακόμα του Έλληνα με το κατακάθι της πίκρας από τη σκλαβιά και τις εθνικές περιπέτειες (τον «καημό της Ρωμιοσύνης», όπως τον είπαν). Ωστόσο η διάθεση αυτή δεν οδηγεί στην άρνηση ή στην καταστροφή. Από την άλλη πλευρά του σκοταδιού είναι το φως, μαύρο αλλά και άγγελικό, «από το μέρος του ήλιου» στο κάστρο της Ασίνης θά άνεβεϊ στο τέλος «άσπιδοφόρος ο ήλιος πολεμώντας». Κάτω από την άρνηση υπάρχει μια πίστη πού προστατεύει από την απελπισία, και μια στιβαρή αίσθηση των πραγμάτων πού προφυλάσσει από τη διάλυση και το μηδενισμό.

Ο Σεφέρης είναι και βαθύς στοχαστής και μελετητής προσώπων και πραγμάτων της ιστορίας και της φιλολογίας. Έτσι προβληματίστηκε σε ζητήματα της ποίησης και της γλώσσας («Διάλογος πάνω στην ποίηση» —με τον Κ. Τσάτσο— πού συνεχίστηκε με τον «Μονόλογο», «Η γλώσσα στην ποίησή μας»),⁷ και έγραψε για τον Κάλβο, το Μακρυγιάννη, τον Κα-

6. E. Keeley - P. Sherrard, *Collected Poems*, σ. XIII.

7. Ο «Διάλογος» και ο «Μονόλογος» τώρα στις *Δοκιμές*, 3η έκδ., τόμ. 1, Αθήνα 1974, σσ. 82-165. «Η γλώσσα στην ποίησή μας» στο: Αριστοτέλειον Πανεπιστήμιον Θεσσαλονίκης, *Ο Γ. Σεφέρης επίτιμος*

βάφη και τον Έλιοτ. Τα δοκίμια αυτά τα συγκέντρωσε σ' έναν τόμο με τον τίτλο *Δοκιμές* (1944, 3η έκδοση, σε δύο τόμους, 1974). Έγραψε ακόμη λίγα ερμηνευτικά στην ποίησή του (κυρίως «Ένα γράμμα για την Κίχλη»),⁸ έντυπώσεις από μια επίσκεψη στις σκαλισμένες στο βράχο βυζαντινές εκκλησίες της Καπαδοκίας, και μερικά άλλα. Μετά το θάνατό του δημοσιεύτηκε ωστόσο και ένα ολοκληρωμένο πεζογράφημα, οι *Έξι νύχτες στην Ακρόπολη* (1974), πού το είχε αρχίσει το 1926-28 και το έδωσε την τελική μορφή πολύ αργότερα, το 1954 στη Βηρυττό, συνεπαρμένος (όπως γράφει ο ίδιος) από έναν παράξενο δημιουργικό πυρετό. Από σημειώματά του φαίνεται πώς ο ποιητής ταλαντευόταν αν τελικά θά έπρεπε να το δημοσιεύσει ή όχι. Εκείνο πού αποκαλύφθηκε επίσης μετά το θάνατό του είναι πώς ο Σεφέρης κρατούσε όλα τα χρόνια (τουλάχιστον από το 1925) με κάθε λεπτομέρεια ένα προσωπικό ημερολόγιο, πού το έπεξεργάζοταν ύστερα και το έτοιμάζε για δημοσίευση, με το γενικό τίτλο *Μέρες* (*Μέρες του 1945-1951* κτλ.). Έχουν δοθεί ως τώρα στη δημοσιότητα πέντε τόμοι, πού περιλαμβάνουν τα χρόνια 1925-1951, σημαντικά ντοκουμέντα για τα ιστορικά γεγονότα, πού ο Σεφέρης είχε πολλές φορές την ευκαιρία να τα παρακολουθεί από την υπεύθυνη θέση του στο Υπουργείο Έξωτερικών, αλλά κυρίως για τον τρόπο πού αντικρίζει τα γεγονότα, και πολύτιμα για τη γνωριμία μας με το έργο και την προσωπικότητα του ποιητή. Και ακόμη κείμενα πού παρουσιάζουν το Σεφέρη να δίνει και στον πεζό λόγο το βάρος πού ξέρουμε από τον ποιητικό του λόγο.

Με πολλή επιμονή ασκήθηκε ο Σεφέρης και στις μεταφράσεις· κι αυτό έχει σημασία για τις προτιμήσεις του. Η πρώτη του δημοσίευση (το 1928) είναι μια μετάφραση του Valéry, κυρίως όμως μετέφρασε Έλιοτ (την *Ερημη χώρα*, το *Φοινικό στην εκκλησιά* κ.ά.), άμέσως μετά την πρώτη γνωριμία του με τον ποιητή. Τις άλλες του ποιητικές μεταφράσεις τις συγκέντρωσε σε τόμο με τον τίτλο *Αντιγραφές* (1965· βρίσκουμε εκεί μεταφρασμένα ποιήματα του Yeats, του Ezra Pound, A. McLeish, και A. Gide, Jouve, Éluard, Michaux). Τελευταία

διδάκτωρ της Φιλοσοφικής Σχολής, Θεσσαλονίκη 1965, σσ. 17-33.

8. Γράμμα στον Γ. Κατσιμπαλή, *Αγγλοελληνική Επιθεώρηση* 4 (1950) 501-506· το τέλος ξαναδημοσιευμένο στις *Δοκιμές*, 2η έκδ., σσ. 365-8.

καταπιάστηκε και με τη μετάφραση δύο έργων κορυφαίων, του "Ασματος Ασμάτων και της Αποκάλυψης του Ιωάννη" ή μεταφορά αυτή από μια παλαιότερη μορφή της ελληνικής γλώσσας στη σημερινή (που δεν την ονομάζει καν μετάφραση αλλά μεταγραφή), με τους προβληματισμούς που γεννούσε, ήταν κάτι που είχε γι' αυτόν μεγάλο ενδιαφέρον.

ΥΠΕΡΡΕΑΛΙΣΜΟΣ ΚΑΙ ΝΕΩΤΕΡΟΙ

Το 1935 (τη χρονιά του Μυθιστορήματος του Σεφέρη, αλλά —περίεργη σύμπτωση— και της τελευταίας ποιητικής συλλογής του Παλαμά) κυκλοφορούσε στην Αθήνα σε μια καλαίσθητη έκδοση ένα περίεργο φυλλάδιο: «Ανδρέα Έμπειρικού Υψικάμινος». Το περιεχόμενό του δεν έμοιαζε με κανένα από τα καθιερωμένα είδη του έντεχνου λόγου, αλλά ούτε και με κανένα είδος λόγου —με κανένα είδος λογικής. Κάτω από τίτλους παράδοξους όπως «Αι δονήσεις του λαιμοδέτου» ή «Παρουσία αγγέλων εντός άτμομηχανής», ο αναγνώστης διάβαζε φράσεις από τις οποίες δεν έβγαζε νόημα λογικό. Η αντίδραση του κοινού κλιμακωνόταν από την έκπληξη ως την κοροϊδία και την αγανάκτηση, ενώ ελάχιστοι ήταν οι «μυημένοι» που μπορούσαν κάτι να «ακαταλάβουν». Ως μόνη κατατόπιση ο συγγραφέας είχε τοποθετήσει στην προμετωπίδα ένα απόσπασμα του André Breton που μιλούσε για την «νοix surréaliste». Έτσι, έντεκα χρόνια μετά το πρώτο μανιφέστο του A. Breton και πέντε μόλις μετά το δεύτερο, και σχεδόν σύγχρονα με μια έξαρση του κινήματος στην Ευρώπη και στην Αμερική, η σχολή του υπερρεαλισμού έκανε με την Υψικάμινο την πρώτη της εμφάνιση στην Ελλάδα —όπως με τον Όδοιπόρο είχε κάνει την πρώτη του εμφάνιση ο ρομαντισμός και με τους Στίχους του Καμπά ο παρνασσιζμός. Το καινούριο μήνυμα που έφερναν τα ακατάληπτα στον μέσο αναγνώστη του 1935 και ασυνάρτητα κείμενα της Υψικάμινου, έμελλε ωστόσο, άμεσα ή έμμεσα, να επηρεάσει όλη την κατοπινή ποιητική παραγωγή —άκόμα και στην περίπτωση που χρειάστηκε αυτή να το ξεπεράσει.

Αν θέλαμε να είμαστε δίκαιοι στις ληξιαρχικές μας διαπιστώσεις, πρέπει να πούμε πως μια πρώτη δοκιμή να εισαχθούν στη νεοελληνική ποίηση τὰ πέρα από την «poésie pure» ξεσπάσματα των ευρωπαϊκών αναζητήσεων, είναι μια ποιητική

συλλογή ενός Έλληνοαμερικανού εγκατεστημένου στο Παρίσι, του Θ. Ντόρρου, με τον έξεζητημένο τίτλο *Στου γλυτωμού το χάζι* (1930), καθώς και τὰ *Ποιήματα* (1933) του Νικήτα Ράντου (ψευδώνυμο του Νίκου Καλαμάρη —που κι αυτός ζούσε στο εξωτερικό), με επιδράσεις από το φουτουρισμό, αλλά και περισσότερο σαφείς από τον υπερρεαλισμό. Και οι δύο συλλογές έμειναν όμως έντελώς στο περιθώριο και δεν είχαν καμιά επίδραση.

Τὰ ποιήματα της Υψικάμινου εισήγαν τον υπερρεαλισμό γνήσιο και καθαρόαιμο. Ακολουθώντας τις μεθόδους του κινήματος ο ποιητής χρησιμοποιούσε την «αυτόματη γραφή» και αποδέσμευε έτσι από τους χώρους του υποσυνείδητου έναν πλούτο από εικόνες, χωρίς βέβαια λογικό εϊρμό, αλλά με τη γοητεία μιας καινούριας υπερ-πραγματικής (υπερρεαλιστικής) αίσθησης. Τὰ κομμάτια της συλλογής ήταν γραμμένα σε πεζό (ή αποδεσμευμένη αυτή ροή του λόγου δύσκολα ξεπαινε σε μέτρα και σε ρυθμό), με άφθονη χρησιμοποίηση στοιχείων από την καθαρεύουσα, ή φραστικών «κλισε» από τη γλώσσα των έφημερίδων ή την έπιστημονική όρολογία. Σήμερα δύσκολα θ' αναγνωρίζαμε στα κομμάτια αυτά άρετες ποιητικές ή λογοτεχνικές· ή αξία τους είναι ότι στάθηκαν όρόσημα και «δείγματα» ενός καινούριου είδους.

Δέκα χρόνια μετά την Υψικάμινο ο Έμπειρικός κυκλοφόρησε μια καινούρια συλλογή, την *Ενδοχώρα* (1945), με ποιήματα όμως γραμμένα άμεσα ως ύστερα από την Υψικάμινο, ανάμεσα 1934-37, σε μια εποχή δηλ. πολύ γόνιμη σε καινούριες δοκιμές στη νεοελληνική ποίηση. Ο ποιητής εδώ, ξεπερνώντας τὰ όρια του καθαρού υπερρεαλισμού και της αυτόματης γραφής, χρησιμοποιούσε και πάλι το στίχο, και από την προηγούμενη διάλυση οργάνωνε μια καινούρια ποιητική, φωτεινή και εύφροσνη, όπου κυριαρχική θέση είχε το όνειρο και το έρωτικό ένστικτο στη φροϋδιανή του και άδέσμευτη παντοδυναμία. Το αποτέλεσμα ήταν ή αποκάλυψη ενός δροσερού πρωτοφανέρωτου κόσμου, και μια λυρική έκφραση αποδεσμευμένη από καθετί παλιό, γεμάτη από την εύδαιμονία της έλευθερίας. Το «υπερωκεάνειο που τραγουδά και πλέχει» (στο ώριμότερο και το καλύτερο άσφαλώς ποίημα της συλλογής) παίρνει από αυτή την άποψη μιάν αξία συμβολική.

Ο Έμπειρικός (1901-1975), που γεννήθηκε στην Μπραίλα της Ρουμανίας και έζησε πολλά χρόνια στη Γαλλία και στην

Ἄγγλια, εἶναι ἓνας πολυδιαβασμένος ἄνθρωπος, πού ἔχει μελετήσει εἰδικά φιλοσοφία καί ψυχανάλυση. Εἶναι ὡς συγγραφέας παραγωγικότητας, ἀδιάφορο ἂν λίγα εἶναι ὅσα ἔδωσε στή δημοσιότητα. Ἔχει γράψει ἐκτενέστατα πεζογραφήματα (ὅπως «Ὁ Μέγας ἀνατολικός», «Ζεμφύρα ἢ τὸ Μυστικόν τῆς Πασιφάης»), πού ὡστόσο ὁ ἀδέσμευτος στήν ἐκφραση ἐρωτισμός τους τὰ ἔκανε νὰ μὴν μποροῦν νὰ δημοσιευτοῦν, ὡς τελευταῖα τουλάχιστον.⁹ Μετὰ τὸ 1960 ἔδωσε καί μερικά, νεώτερα, φαίνεται, ποιήματα («Αἰ λέξεις», «Ὁ δρόμος») —βρίσκονται καί σὲ δίσκους ἀπαγγεμένα μὲ καταπληκτικὸ τρόπο ἀπὸ τὸν Ἴδιον¹⁰— ὅπου, μὲ ἐκφραστικὴ λιτότητα καί ἐνάργεια καί μὲ μιὰ ἐντελῶς καινούρια ὀριμότητα, ἐκφράζεται μιὰ πίστη ἰδεαλιστικὴ καί ἡ βαρὴ αἴσθησις τοῦ θανάτου καί τοῦ πεπρωμένου.

Τῆ γραμμῇ τοῦ ὀρθόδοξου ὑπερρεαλισμοῦ ἀκολούθησε καί ὁ Νίκος Ἐγγονόπουλος (γενν. 1910), πού εἶναι παράλληλα καί ζωγράφος ἀπὸ τοὺς σημαντικότερους τῆς νεώτερης σχολῆς, ὅπου ἐπίσης δείχτηκε συνεπῆς στήν ὑπερρεαλιστικὴ του γραμμῇ. Ὁ Ἐγγονόπουλος εἶναι πῶς ἐπαναστατικὸς καί θεληματικά, θὰ ἔλεγε κανεὶς, προκλητικὸς —κράτησε, ὅπως εἶπαν, τὴν «ἄκρα ἀριστερὰ» τοῦ κινήματος— καί γι' αὐτὸ καί οἱ συλλογές του (κυρίως οἱ δύο προπολεμικές, τοῦ 1938 καί τοῦ 1939) ἐνόησαν περισσότερο τὸν μέσο ἀστὸ καί ξεσήκωσαν τὸ σκῶμμα καί τὴν ἀγανάκτηση. Ὁ Ἐγγονόπουλος ἔμεινε πιστὸς στήν ὑπερρεαλιστικὴ του ἀδιαλλαξία καί στὶς μεταπολεμικές του συλλογές, καί ἓνα μέρος τῆς κριτικῆς τοῦ καταλογίζει τὴν ἀκαμψία αὐτῆ ὡς ἐλάττωμα, χωρὶς νὰ παραβλέπει τὰ ἄφθονα θετικὰ στοιχεῖα, ἔναν ἐσώτερο πικρὸ λυρισμὸ καί μιὰ ἐνάργεια ζωγραφικῇ. Εἶναι, καί ὡς ζωγράφος καί ὡς ποιητῆς, ἐντελῶς ἰδιότυπος καί μοναδικός· ἰδιότυπος καί στὴ γλώσσα, μὲ ἐθελήματα ἄφθονα στοιχεῖα λόγια (φαναριώτικα).

Στὰ χρόνια τῆς ἐχθρικῆς κατοχῆς ὁ ὀρθόδοξος αὐτὸς ὑπερρεαλιστῆς μᾶς ἔδωσε ἓνα μεγάλο συνθετικὸ ποίημα, ὅπου ξεπερνώντας, ἔστω καί πρόσκαιρα, τὸν ὑπερρεαλισμὸ, ἔφτασε σὲ μιὰ κορύφωση. Τὸ ποίημα, γραμμένο τὸ χειμῶνα 1942-43, ἐπιγρά-

9. Τὸ «Ἀργὴ ἢ πλοῦς ἀεροστάτου» (γραμμένο γύρω στὰ 1944) δημοσιεύτηκε (ἀποσπασματικά;) στὸ περ. *Πάλι* (1964-5). Συντομότερα πεζὰ εἶναι συγκεντρωμένα στὰ *Γραπτὰ ἢ Προσωπικὴ μυθολογία* (1936-1946), Ἀθήνα 1960 (2η ἐκδ. 1974).

10. «Ὁ Ἐμπεϊρικός διαβάζει Ἐμπεϊρικό», ἐκδ. Διόνυσος, XDL 0853.

φεται *Μπολιβάρ* (μὲ τὸν χαρακτηριστικὸ ὑπότιτλο: *ἓνα ἑλληνικὸ ποίημα*). Ὁ ποιητῆς παίρνει μὲν ὡς κεντρικὸ θέμα τὴ μορφὴ-σύμβολο τοῦ νοτιοαμερικανοῦ ἐπαναστάτη καί ἀγωνιστῆ τῆς ἐλευθερίας, ἀλλά, μὲ τὴν εὐκολία πού τοῦ δίνει ἡ νέα ποίηση, προεκτείνει τὰ σύμβολά του μέσα στὸν ἑλληνικὸ χῶρο καί τὴν ἑλληνικὴ ἱστορία, παλαιότερη καί πρόσφατη (τὸ Ρήγα Φεραῖο, τὸν Ὀδυσσεά Ἀνδρουῦτσο, τὸν πόλεμο τῆς Ἀλβανίας, τὴν ἀντίσταση στὸν κατακτητῆ), σὲ μιὰ ἐνότητα ἐξωπραγματικὴ καί ἰδιαίτερα γοητευτικὴ, ἀπὸ τίς πῶς εὐτυχημένες ἐπιτεύξεις τῆς νεώτερης ποίησης.

Τὸ 1935 ἀρχίζει τὴν ἐκδοσὴν του καί ἓνα περιοδικό, *Τὰ Νέα Γράμματα*, πού ἔμελλε, στὰ τελευταῖα προπολεμικὰ χρόνια, νὰ παίξει σημαντικὸ ρόλο στήν ποίηση καί στήν πνευματικὴ ζωὴ γενικότερα. Διευθυντῆς του ὁ Ἀντρέας Καραντώνης, πού θὰ τὸν γνωρίσουμε ὡς ἓναν ἀπὸ τοὺς πῶς εὐαίσθητους κριτικούς τῆς γενιᾶς τοῦ 30· στὸν κύκλο τοῦ περιοδικοῦ ἀνήκαν ὁ Σεφέρης, ὁ Κατσιμπαλῆς καί ἄλλοι. Τὸ περιοδικὸ ἤθελε νὰ ἀντιδράσει στὴ χαμηλὴ τότε ποιητικὴ στάθμη καί στὸ κλίμα τοῦ «καρωτακισμοῦ» πού ἐπικρατοῦσε, προβάλλοντας ἀπὸ τὴ μιὰ μεριὰ παλαιότερες καθιερωμένες ἀξίες (τὸν Παλαμᾶ, τὸ Σικελιανό, ἀκόμα καί τὸν Περικλῆ Γιαννόπουλο) καί ἀπὸ τὴν ἄλλη ὑποστηρίζοντας τίς ἀνανεωτικὲς τάσεις στήν ποίηση, πού τότε ἀκριβῶς πρωτοπαρουσιάζονταν. Ἐγίνε ἔτσι τὸ βῆμα τῶν νέων ποιητῶν, πού πολλοὶ παρουσιάστηκαν γιὰ πρώτη φορὰ ἀπὸ τίς σελίδες του.

Στὸ προτελευταῖο τεῦχος τῆς χρονιᾶς δημοσιεύονταν τὰ πρῶτα ποιήματα τοῦ Ὁδ. Ἐλύτη, πού μέσα σὲ λίγα χρόνια ἀναγνωρίστηκε ὡς ἓνας ἀπὸ τοὺς πῶς προικισμένους καί τοὺς πῶς ἀντιπροσωπευτικούς ποιητῆς τῆς νέας σχολῆς. Ὁ Ὁδ. Ἐλύτης (ψευδώνυμο τοῦ Ὁδ. Ἀλεπουδέλη) γεννήθηκε στὸ Ἡράκλειο τῆς Κρήτης τὸ 1911, ἡ καταγωγή του ὅμως εἶναι ἀπὸ τὴ Μυτιλήνη. Ἀπὸ μικρὸ παιδί ἐγκαταστάθηκε στήν Ἀθήνα, ὅπου καί σπούδασε, περνώντας τὰ καλοκαίρια σὲ διάφορα νησιά τοῦ Αἰγαίου. Τὸ 1929 —γράφει σὲ ἓνα τοῦ αὐτοβιογραφικοῦ σημείωμα¹¹— ἓνα τυχαῖο γεγονός, μιὰ ποιητικὴ συλλογὴ τοῦ Paul Éluard, τὸν ἔφερε σὲ ἐπαφὴ μὲ τὸν ὑπερρεαλισμὸ. Τὸ ὄνειρο, ἡ αὐτόματη

11. Ἀδημοσίευτο, ὅσο ξέρω.

γραφή, ή απολύτρωση του υποσυνείδητου, ή φαντασία παντοδύναμη, έξω από τον έλεγχο τής αισθητικῆς ή τής ήθικῆς, του επιτρέπουν (όπως έγραψε ο ίδιος μιλώντας γενικά για τους ποιητές του υπερρεαλισμού) «να ξαναδώσει τὸ θραμα τοῦ κόσμου με ὅλη τὴν ἱερὴ χαρὰ τῆς ὕλικῆς του ὑπόστασης, ἀλλὰ καὶ με ὅλο τὸ ρίγος τῆς “καθαυτὸ” ποιητικῆς του στιγμῆς».¹²

Ἀπὸ τὰ πρῶτα τῆς φανερώματα ἡ ποίηση τοῦ Ἐλύτη χαιρετίστηκε σὰν μιὰ ποίηση φωτεινὴ, αἰσιόδοξη, ἐφηβικὴ, ὅπου τὸ Αἰγαῖο («ἡ δροσιὰ καὶ τὸ φωτεινὸ μυστήριον τοῦ ἑλληνικοῦ ἀρχιπελάγους») ἔχουν θέση κεντρικὴ.

Ὁ ἔρωτας
Τὸ ἀρχιπέλαγος
Κι ἡ πρῶρα τῶν ἀφρῶν του
Κι οἱ γλάροι τῶν ὀνείρων του
Στὸ πιὸ ψηλὸ κατάρτι ὁ ναύτης ἀνεμίζει
Ἐνα τραγοῦδι.

(«Τοῦ Αἰγαίου»)

Στὰ πρῶτα αὐτὰ ποιήματα ὑπάρχουν κιόλας ὅλα τὰ στοιχεῖα τῆς νέας σχολῆς: οἱ καινότεροι συνδυασμοὶ τῶν λέξεων, οἱ εἰκόνες ποὺ προβάλλονται ἄμεσα, ἐλευθερωμένες καὶ μοναδικές, καὶ συμπλέκονται σὲ μιὰ καινούρια ἐνότητα («υπερπραγματικὴ»). Ἄλλὰ ὑπάρχει καὶ κάτι πάρα πέρα: μιὰ θέληση μορφοποιητικῆ, ποὺ δαμάζει τὸ χεῖμαρρο τῶν εἰκόνων καὶ τοὺς δίνει μορφή—ὄχι βέβαια τοὺς στίχους καὶ τὶς στροφές τῆς παράδοσης, ἀλλὰ κάτι ποὺ τὰ θυμίζει: κάποια τάξη καὶ κάποιο πνεῦμα.

Οἱ Προσανατολισμοὶ (1940) εἶναι ἡ συλλογὴ ὅπου συγκέντρωσε ὁ Ἐλύτης ὅ,τι εἶχε ὡς τότε δημοσιεύσει. Συναντοῦμε στὴ συλλογὴ μερικὰ ἀπὸ τὰ πιὸ χαρακτηριστικὰ πρῶτα ποιήματά του, ὅπως π.χ. τὴ «Μαρίνα τῶν βράχων», τὴν «Ἠλικία τῆς γλαυκῆς θύμησης», τὴν «Τρελὴ ροδιά». Ὁ ἥλιος ὁ πρῶτος (μαζί με τὶς «Παραλλαγές πάνω σὲ μιὰν ἀχτίδα»), ἡ συλλογὴ ποὺ κυκλοφόρησε τὸ 1943, ἐξακολουθεῖ φανερὰ τὴν ἴδια γραμμὴ, με κύρια χαρακτηριστικὰ πάλι τὸ Αἰγαῖο, τὸν ἥλιο, τὴ χαρὰ τῆς ζωῆς. Ὡστόσο κάποτε κάποτε διακρίνεται, κάτω ἀπὸ τὴν κατάφαση αὐτῆ, μιὰ πικρὴ γεύση, ποὺ προοιωνίζει μιὰ διαφορετικὴ εξέλιξη.

12. Στὸ ἄρθρο του «Τὰ σύγχρονα ποιητικὰ καὶ καλλιτεχνικὰ ρεύματα», στὸ περιοδικὸ *Καλλιτεχνικὰ Νέα* (1943-44), ἀρ. 29-33.

Τὸν Ὀκτώβριο τοῦ 1940 ὁ Ἐλύτης (εἴκοσι ἐννέα χρονῶν) ἐπιστρατεύεται καὶ μένει στὸ ἀλβανικὸ μέτωπο ὅλη τὴ διάρκεια τοῦ πολέμου. Ἡ καινούρια αὐτῆ δοκιμασία θὰ σφραγίσει τὴν κατοπινὴ του εξέλιξη· χωρὶς ἐπαναστατικὴ ἀλλαγὴ, ἕνας τόνος ὠριμῆς σοβαρότητας καὶ καινούριοι, πλατύτεροι ὀρίζοντες θὰ προστεθοῦν στὴν ποίησή του. Τὸ 1945 δημοσιεύεται ἕνα μεγάλο ποίημα, καρπὸς ὑψηλῆς ἐμπνευσης καὶ ποιητικῆς εὐφορίας, τὸ ἄσμα ἠρωικὸ καὶ πένθιμο γιὰ τὸν χαμένο ἀνθυπολοχαγὸ τῆς Ἀλβανίας. Τὸ ἄσμα δείχνει ὅλες τὶς ποιητικὲς ἀρετὲς τοῦ Ἐλύτη—τὴν παρθενικότητα τῆς λέξης, τὴν τόλμη καὶ τὴ δόνηση τῆς ἐκφρασης, τὴ σχεδὸν κλασικὴ ἰσορροπία τῆς κατασκευῆς—φτασμένες ἐδῶ σ' ἕνα στάδιο ὠριμότερο. Τὸ ἔργο βρῆκε ἀνταπόκριση (πράγμα ποὺ θὰ ἦταν ἀδιανόητο πέντε-δέκα χρόνια πρῶτα) καὶ ἀγαπήθηκε ἀπὸ ἕνα μεγάλο μέρος τοῦ κοινοῦ—ὅσο κι ἂν βέβαια βοήθησε σ' αὐτὸ καὶ τὸ θέμα.

Μετὰ τὴ δημοσίευση τοῦ ἄσματος, ὁ Ἐλύτης, σχεδὸν γιὰ δεκαπέντε χρόνια, σωπαίνει, τουλάχιστον ποιητικὰ. Ἀλλὰ τὸ 1960 παρουσίασε μιὰ μικρότερη συλλογὴ: *Ἐξί καὶ μία τύψεις γιὰ τὸν οὐρανὸ*, ὅπου ἡ πυκνότητα τοῦ στίχου καὶ ἡ μεστότητα τοῦ ποιητικοῦ στοχασμοῦ μαρτυροῦσαν γιὰ τὴν ἐπίμονη ἐπεξεργασία ποὺ εἶχε προηγηθεῖ. Καὶ σχεδὸν σύγχρονα δημοσίευσε ἕνα μεγάλο συνθετικὸ ποίημα, τὸ ἄξιον ἐστί. Τὰ χρόνια τῆς σιωπῆς ἀποδεικνύονταν λοιπὸν χρόνια γόνιμα, ἄσκησης καὶ περισυλλογῆς, («ἕνα ἀπὸ τὰ ὠραιότερα καὶ τιμιότερα παραδείγματα ἀμειλικτῆς καλλιτεχνικῆς συνείδησης στὴν ἱστορία τῆς εὐρωπαϊκῆς ποίησης») (ὅπως ἔγραψε ἕνας ἀπὸ τοὺς πρῶτους κριτικούς ποὺ ἀνεπιφύλακτα ἀναγνώρισε τὴν ἀξία τοῦ νέου ἔργου, ὁ Γ. Π. Σαββίδης).¹³ Γιατὶ κατὰ τὰ ἄλλα ἡ κριτικὴ (ἐκτὸς ἀπὸ ἐλάχιστες ἐξαιρέσεις) κράτησε, στὴν ἀρχὴ τουλάχιστον, μπρὸς στὸ ἄξιον ἐστί μιὰ στάση σῶφρονος ἐπιφύλαξης.

Τὸ ποίημα εἶναι πραγματικὰ δύσκολο καὶ στὴν κατανόηση καὶ στὴν ἀποτίμηση: εἶναι μιὰ αὐστηρὰ οἰκοδομημένη καὶ ἀρχιτεκτονημένη σύνθεση, ἀπὸ τρία μέρη. Ἡ Γένεση, Τὰ Πάθη, Τὸ ἄξιον ἐστί. Ὅπως καὶ στὰ τρία κλίτη ἐνὸς χριστιανικοῦ ναοῦ, τὸ μεσαῖο μέρος τοῦ ποιήματος εἶναι τὸ εὐρύτερο καὶ τὸ πιὸ σημαντικὸ· ἡ «Γένεση» εἶναι σὰν μιὰ εἰσαγωγή, καὶ τὸ «Δοξαστικὸ» σὰν μιὰ κατάληξη. Στὸ ἔργο συνυφαίνεται ἡ ἀτο-

13. Στὸ περιοδικὸ *Ὁ Ταχυδρόμος*, 10 Δεκεμβρίου 1960, σσ. 14-15.

μικρή εμπειρία του ποιητή με την εθνική και την ιστορική εμπειρία· τὰ «πάθη» του έλληνισμού, σὲ μιὰ έκταση συγχρονική και διαχρονική, συνυφασμένα με την ύποκειμενική αίσθηση («αὐτὸς ὁ κόσμος ὁ μικρός, ὁ μέγας»), καταλήγουν υπερβατικά στὸν μεταφυσικό χῶρο τοῦ τελευταίου μέρους, πὸ εἶναι μιὰ σειρά ὕμνων δοξαστικῶν, ὅπου ἡ ὁμορφιά τῶν ἀπειρων πραγμάτων τοῦ κόσμου τοῦτου παίρνει μιὰ υπεργήινη λάμψη, και ὅπου τὸ τώρα και τὸ πάντα (τὸ *Nūn* και τὸ *Aiέν*, ἡ γῆ και ὁ οὐρανός) συνδυάζονται σὲ μιὰ ἐνότητα υπερκόσμια. Τὸ *Ἄξιον ἐστὶ* εἶναι ἓνα ἔπος δοσμένο με τρόπο λυρικό (ὄχι «ἐπικολυρικό»), ἓνα ἔπος ὅπου ὁ ποιητὴς δένεται με τὴν παράδοση τῆς χώρας του και τῆς γλῆς του και πᾶει νὰ βρεῖ τὰ μυστικά πὸ τὴ συναπαρτίζουν.

Τὴν ἐπική, συνθετική πρόθεση τοῦ ποιητῆ ἐξυπηρετεῖ με ἀπόλυτη ἐπιτυχία και ἡ γλώσσα, πὸ εἶναι μιὰ νέα ποιητική δημιουργία. Ὁ ποιητὴς ἀξιοποίησε ὅλη τὴ μακριὰ παράδοση τῆς ἐλληνικῆς γλώσσας, ἀπὸ τὸν Ὅμηρο ὡς τὸ Σολωμό, ἀλλὰ κυρίως (τὸ δείχνει και ὁ τίτλος) ἐκμεταλλεύτηκε μιὰ καινούρια, ἐλάχιστα ὡς τώρα ἐκμεταλλευμένη φλέβα, τὴ γλώσσα τῆς ἐκκλησιαστικῆς ὕμνογραφίας, και κατόρθωσε ἀπὸ τὴν πηγὴ αὐτὴ νὰ πλουτίσει και νὰ δροσίσει τὴ δικὴ του ποιητικὴ ἔκφραση, ἀλλὰ παράλληλα νὰ φέρει και ἓνα παράξενο ζανάνιωμα στὴν ἴδια αὐτὴ παραδοσιακὴ γλώσσα, στὸ ἄγγιγμα τοῦ δικοῦ του χλοεροῦ λυρισμοῦ.

Ὁ Ἐλύτης τὰ τελευταῖα χρόνια, ἀπὸ τὸ 1971 ὡς τὸ 1974, δημοσίευσε πέντε μικρότερες ποιητικὲς συλλογές (*Τὸ Φωτόδεντρο και ἡ δέκατη τέταρτη ὁμορφιά*, *Τὰ Ἐτεροθαλή* κ.ἄ.), και συγκέντρωσε σὲ τόμο (*Δεύτερη γραφή*) μεταφράσεις του ζένων ποιητῶν (Rimbaud, Éluard, Μαγιακόφσκι κ.ἄ.), καθὼς και πεζὰ του δοκίμια (*Ἀνοιχτὰ χαρτιά*).

Ἡ ἀνανέωση τοῦ ποιητικοῦ λόγου στὴ δεκαετία 1930-40 με πρωτοπόρους και κορυφαίους τὸ Σεφέρη και τὸν Ἐλύτη ἐπηρεάσε ἀποφασιστικά και γόνιμα και ἄλλους ποιητές, οἱ ὅποιοι, ἐνῶ ἄρρισαν μέσα στὰ καθιερωμένα πλαίσια τῆς παράδοσης, ἀπὸ μιὰ ὀρισμένη στιγμή και ὕστερα ἀνανέωσαν τὰ ἐκφραστικά τους μέσα και δέχτηκαν τὸ καινούριο, με εὐεργετικά γιὰ τὴν ποίησή τους ἀποτελέσματα. Τέτοια κατ' ἐξοχὴν ἡ περίπτωση τοῦ Ν. Βρεττάκου και τοῦ Γ. Ρίτσου, πὸ και ἀπὸ τὴν ἀποψη τῆς ποσότητας και ἀπὸ τὴν ἀποψη τῆς ποιότητας μποροῦν ν' ἀναφερ-

θοῦν δίπλα στὸ Σεφέρη και τὸν Ἐλύτη. Εἶναι περίπου συνομηλικοὶ με τὸν τελευταῖο· ἡ προσήλωση και τῶν δυὸ στὴν ἀριστερὴ ἰδεολογία ἔκαμε ἴσως τὴν κριτικὴ ν' ἀναφέρει πάντα δίπλα δίπλα τὰ ὀνόματά τους, ὅσο κι ἂν, στὸ ποιητικὸ πεδίο, ὑπάρχουν πολλὲς και σημαντικὲς ἀνάμεσά τους διαφορές.

Ἡ πορεία τους βέβαια στοὺς πιὸ σημαντικοὺς σταθμοὺς στάθηκε παράλληλη. Ξεκίνησαν και οἱ δυὸ κάτω ἀπὸ τὴν ἰσχυρὴ ἐπίδραση τοῦ Καρυωτάκη, πὸ ἦταν ἄλλωστε τὸ αὐτονόητο κλίμα τῆς ἐποχῆς. Ὁ Νικηφόρος Βρεττάκος (γεννημένος τὸ 1911 κοντὰ στὴ Σπάρτη) δημοσίευσε τὴν πρώτη του συλλογὴ τὸ 1929, και ὡς τὸ 1937 ἔμεινε πιστός στὸ κλίμα τοῦ «καρυωτακισμοῦ», ὅσο κι ἂν προσπάθησε μάταια νὰ τὸ ἀποτινάξει. Με δύο ἐκτενέστερες συνθέσεις, τὴν *Ἐπιστολὴ τοῦ κύκνου* (1937) και τὸ *Ταξίδι τοῦ Ἀρχαγγέλου* (1938), πολὺ ἐκτεταμένο, σημαντικό, ἀλλὰ και ἄνισο ποίημα, διαπιστώνουμε τὴν ἀλλαγὴ και στὴν ποιητικὴ ἀτμόσφαιρα και στὰ ἐκφραστικά μέσα. Οἱ ἐπόμενες συλλογές, πὸ διαδέχονται πυκνὰ ἢ μιὰ τὴν ἄλλη, παρουσιάζουν τὸν ποιητὴ σὲ ὄριμο πιά στάδιο. Κυριαρχοῦν τὰ συντομότερα ποιήματα, πὸ ἐκφράζουν καλύτερα τὴν ἰδιοτυπία τοῦ λυρισμοῦ του, ἐνὸς λυρισμοῦ πὸ κινεῖται σὲ περιορισμένα ὄρια και ὅπου κυριαρχεῖ μιὰ χαρούμενη λυρικὴ διάθεση, μιὰ αἰσιοδοξία, ὅπως τὴν εἶπαν, «νεοχριστιανική», και προπάντων ἡ ἀγάπη στὸν ἄνθρωπο. Σὲ μεταγενέστερες ἀκόμα συλλογές (*Ὁ Ταῦγετος και ἡ σιωπὴ*, 1949, *Ὁ Χρόνος και τὸ ποτάμι*, 1957) μιὰ ἐπιστροφή στὴ φύση και στὴ γενέθλια γῆ τοῦ ἀνοίγουν δρόμους ἐπαφῆς και πρὸς τὴ δημοτικὴ παράδοση.

Με τὸν Γιάννη Ρίτσο (γεννημένον τὸ 1909 στὴ Μονεμβασία) περνοῦμε σ' ἓναν ποιητὴ με ποιητικὴ φωνὴ πιὸ εὐκρινὴ και ἐκτεινόμενη σὲ μεγαλύτερη κλίμακα. Οἱ πρῶτες του συλλογές (*Τρακτέρ* 1934, *Πυραμίδες* 1935) δὲν ξεφεύγουν βέβαια ἀπὸ τὸν «καρυωτακισμό» τῆς ἐποχῆς, ἀλλὰ διακρίνονται γιὰ τὴν ἐκφραστικὴ ἀκρίβεια και τὸ ἐπαναστατικὸ τους περιεχόμενο. Ὁ *Ἐπιτάφιος* (1936) — ὁ θρήνος μιᾶς μάνας γιὰ τὸ παιδί της πὸ σκοτώθηκε σὲ διαδήλωση ἀνεργῶν καπνεργατῶν — ἀγγίζει τόνους βαθύτερους, κινεῖται ὅμως πάντα στὴν ἴδια γραμμὴ. Με τὸ πολυστιχο *Τραγοῦδι τῆς ἀδερφῆς* (1937) διαπιστώνουμε, ὅπως και στὸν Βρεττάκο, μιὰν ἀλλαγὴ και στὴ μορφή ἀλλὰ και στὴν ψυχικὴ διάθεση, πὸ ὀφείλεται στὴν ἐπίδραση τῆς νέας ποιητικῆς τέχνης. Ἀπὸ ἐκεῖ θ' ἀκολουθήσουν ὡς τὸ 1945 ποιητικὲς συλ-

λογές που σταθεροποιούν την ποιητική του φυσιογνωμία. Ο Ρίτσος ανακατεύεται ενεργά στην πολιτική δράση στα χρόνια της Κατοχής και του εμφύλιου πολέμου που ακολούθησε· από το 1948 ως το 1952 βρίσκεται εξόριστος σε διάφορα νησιά και μετά την επάνοδό του δημοσιεύει ένα πλήθος συλλογές, όπου φυσικά βρίσκονται αποτυπωμένες όλες οι σκληρές αυτές εμπειρίες. Το 1961, σε δύο ογκώδεις τόμους (*Ποιήματα*) συγκεντρώνει όλη την έως τότε παραγωγή του, αλλά εξακολουθεί να δημοσιεύει και άλλες συλλογές· τα *Ποιήματα* θα συμπληρωθούν μ' έναν τρίτο τόμο το 1964, και μ' έναν τέταρτο το 1975. Παράλληλα όμως δημοσιεύει και άλλες πολλές μεμονωμένες συλλογές. Τα χρόνια της δικτατορίας γνώρισε και πάλι τα στρατόπεδα συγκεντρώσεως και ύστερα την απομόνωση στη Σάμο. Ποιήματά του έχουν μεταφραστεί, εκτός από τις ανατολικές, και σε πολλές χώρες της Δ. Ευρώπης και της Αμερικής, και έχουν τιμηθεί με πολλά διεθνή βραβεία, όπως το Διεθνές Βραβείο Πόησης στο Βέλγιο (1972) και τελευταία το Βραβείο Λένιν (1977).

Ο Ρίτσος είναι ένας ποιητής πληθωρικός στην παραγωγή του και αναμφισβήτητα προικισμένος με πηγαίο αίσθημα και με άρετες καθαυτό ποιητικές. Τα ποιήματά του είναι πολύστιχα, με συνεχή ροή που ξεπηδά αυθόρμητη αλλά και ανεξέλεγκτη. Την εμπνευσή του την άντλει κυρίως από το μαγικό χώρο της παιδικής και της έφηβικής ηλικίας, οι εικόνες αναβλύζουν πλούσιες και δροσερές, ή λέξη του έχει βάρος και αξία, αλλά συνάμα άβροτητα και παλμό. Αλλά η πλατιά αυτή ροή του λυρικού λόγου, που είναι το κύριο χαρακτηριστικό και η κύρια άρετή της ποίησής του, αποτελεί ταυτόχρονα και το αδύνατο σημείο της: παίρνει συχνά πλάτος δυσανάλογο, ανακατεύει το αναγκαίο με το περιττό, επαναλαμβάνεται, κάποτε δεν αποφεύγει και τη ρητορεία. Του λείπει επίσης η συνθετική ικανότητα: τα πολύστιχα ποιήματά του δεν έχουν έσωτερική συνοχή, αλλά αθροίζουν παρατακτικά τις έντυπώσεις και τις εικόνες, που είναι όμως, όχι σπάνια, από τις πιο λαγάρεις και δροσερές της νεώτερης ποίησης.

Τα τελευταία χρόνια, χωρίς να εγκαταλείπει τα πολύστιχα συνθετικά ποιήματα, ο Ρίτσος φαίνεται να δείχνει κάποια προτίμηση προς τα ολιγόστιχα και συμπυκνωμένα. Χαρακτηριστική γι' αυτό είναι η συλλογή *Χάρτινα* (1974), με μικρά ποιήματα των ετών 1970-1974, ή τα *Δεκαοχτώ λιανοτράγουδα της πικρής πατρίδας* (1973), γραμμένα (σχεδόν όλα) σε μια μέρα στο στρα-

τόπεδο της Λέρου και μελοποιημένα από τον Μίκη Θεοδωράκη.

Η ποίηση του Ρίτσου αγγίζει βέβαια και τον προβληματισμό του σύγχρονου ανθρώπου, του ατομικού και του κοινωνικού. Κάποτε θέλει και αμεσότερα (δηλ. λιγότερο ποιητικά) να υπηρέτησε την κοινωνική του ιδεολογία· δεν είναι αυτά τα πιο επιτυχημένα του ποιήματα. Άλλοτε ή κοινωνική αίχμη μπορεί ίσως να υπάρχει ως πρόθεση (κάποτε την ανακαλύπτει μόνο ή υπερκριτική διάθεση των έρμηνευτών του) είναι όμως το λιγότερο ενδιαφέρον σημείο του ποιήματος. Ο Aragon¹⁴ (που μίλησε με υπερβολικά κολακευτικά λόγια για τον Ρίτσο) όταν του εξήγησαν πως *Η Σονάτα του σεληνόφωτος* (1956) «εκφράζει το τραγικό αδιέξοδο μέσα στο οποίο έχει πέσει ο ατομισμός και ολοκληρωτικός ο αστικός πολιτισμός», έκαμε διακριτικά πέρα την έρμηνεία αυτή και σταμάτησε με κατανόηση μόνο στα καθαρά λυρικά στοιχεία του ποιήματος.

Δρόμο παράλληλο πορεύεται και ένας άλλος αξιόλογος ποιητής, ο Γ. Θ. Βαφόπουλος (γενν. 1903), που προέρχεται από διαφορετικό περιβάλλον, τη Θεσσαλονίκη, που θα τη δούμε να αποκτά έναν ιδιαίτερο χαρακτήρα, ιδίως στην πεζογραφία. Είχε εκδηλωθεί με διάφορες δημοσιεύσεις κιόλας από το 1921· το 1931 έδωσε την πρώτη του συλλογή, *Τα Ρόδα της Μυρτάλης*, που τη διέκρινε κάποιος ιδιότυπος νεοκλασικισμός και έντονη επίδραση του Καρυωτάκη. Ο θάνατος αγαπημένου προσώπου τον όδηγεί να βρει έναν λιτότερο, προσωπικότερο τρόπο έκφρασης (*Προσφορά*, 1938)· και τοῦτο θα ολοκληρωθεί στα μεταπολεμικά χρόνια, όπου κυρίως ο Βαφόπουλος θα βρει το πραγματικό του πρόσωπο. Ο Βαφόπουλος είναι ολιγογράφος και γενικά έχει την τάση προς τον περιορισμό και την αυστηρή και λιτή έκφραση. Στις μεταπολεμικές συλλογές (και κυρίως στην πιο χαρακτηριστική, *Το Δάπεδο*, 1951) βλέπουμε την ποίησή του, κυριαρχημένη από μια μεταφυσική αγωνία του θανάτου, να αποβάλλει θεληματικά κάθε λυρική και υπαινικτική διάθεση και να φτάνει πολλές φορές σε μια έθελμημένη ψυχρότητα και γυμνότητα. Ποίηση μονοτονική, όπως τη χαρακτήρισαν, που απευθύνεται περισσότερο στη νόηση και εκφράζεται με ιδεογράμματα (ίσως δεν είναι άσχετο πως ο Βαφόπουλος σπούδασε μαθηματικά).

14. Στα *Lettres Françaises*, 28 Φεβρουαρίου 1957· μεταφρασμένο στην *Επιθεώρηση Τέχνης* 5 (1957) 209-212.

Συνάρτηση τῶν χαρακτηριστικῶν αὐτῶν εἶναι πιθανόν καί ἡ προτίμησή του σέ γλωσσικούς τύπους τῆς καθαρῆς καί τῆς ἐκκλησιαστικῆς παράδοσης (μὲ ιδιαίτερη προτίμηση στὸν ἀναπαιστικό ρυθμό), πού προσθέτουν κάποια συγνότητα, ἀλλὰ συνάμα καί κάτι ἐντελῶς ἰδιαίτερο καί προσωπικό στὴν ἔκφραση.

Στὰ *Νέα Γράμματα*, καί γύρω ἀπὸ τὸ Σεφέρη καί τὸν Ἐλύτη, συγκεντρώθηκαν καί μερικοὶ ἄλλοι ποιητὲς πού πίστεψαν στὴ νέα ποίηση καί ἐκφράστηκαν μὲ τὴ νέα τεχνική. Ὁ Α. Δρίβας, παλαιότερος (1899-1942), εἶχε παρουσιαστῆ μαζὶ μὲ τοὺς ποιητὲς τῆς γενιᾶς τοῦ 1920, νωρὶς ὅμως ζήτησε νὰ ἐκφραστῆ μὲ τοὺς καινούριους τρόπους τῆς καθαρῆς ποίησης. Μιὰ δική του ἐντελῶς ξεχωριστὴ ὑπόσταση ἔχει ὁ πρόωρα χαμένος Γιώργος Σαραντάρης (1908-1941). Ἀναθρεμμένος στὴν Ἰταλία ἤρθε στὴν Ἑλλάδα τὸ 1932 καί σχετίστηκε μὲ τὸν κύκλο τῶν *Νέων Γραμμάτων* (εἶναι ὁ πρῶτος πού ἀνακάλυψε τὴν ποιητικὴ ἰδιοφυΐα τοῦ Ἐλύτη). Θρεμμένος καί ἐπηρεασμένος ἀπὸ τίς νέες ποιητικὲς κατακτήσεις στὴ Δύση, ἀρχίζει ἀπὸ τότε κιόλας νὰ δημοσιεύει ποιήματα, πού τὰ συγκεντρώνει ὡς τὸ 1940 σὲ λιγοσέλιδα φυλλάδια, ἐνῶ παράλληλα, πνεῦμα βαθύτατα φιλοσοφημένο καί προβληματιζόμενο, δημοσιεύει καί μιὰ σειρά δοκίμια κριτικά. Μὲ μιὰ πίστη πρὸς τὴ ζωὴ καί τὴν ὀμορφιά, ἀλλὰ καί μιὰ πικρία γιὰ τὴν στερεότητα τῆς, βαθύτατα ἰδεαλιστής (τὰ τελευταῖα χρόνια ἔρεπε μάλιστα πρὸς ἕναν χριστιανικὸ μυστικισμό), ἐκφράζεται μὲ νοσταλγία καί ρέμβη σὲ ὀλιγόστιχα, πυκνά στὴν ἔκφρασή τους ποιήματα, πού δὲ φτάνουν στὴν ὀλοκλήρωση καί μοιάζουν σὰν σχέδια γραμμικά. Ὁ Σαραντάρης, μολονότι τόσο πρόωγα παρουσιασμένος, ἔμεινε ὡς τὸ τέλος μιὰ μεμονωμένη ἀτομικὴ περίπτωση, πού δὲν πρόφτασε νὰ ὀλοκληρωθεῖ οὔτε καί νὰ ἀσκήσει κάποια ἐπίδραση· νωρὶς ἄλλωστε χάθηκε: ἐπιστρατευμένος τὸν Ὀκτώβριο τοῦ 1940, πέθανε τὸ Φεβρουάριο τοῦ 1941 ἀπὸ τίς κακουχίες τοῦ Ἀλβανικοῦ πολέμου.

Μεμονωμένος καί ἰδιότυπος εἶναι καί ὁ Δ. Ἀντωνίου (γεννημένος τὸ 1906), ὁ «θαλασσινὸς φίλος», γιὰ τὸν ὁποῖο μίλησε μὲ τόση συμπάθεια ὁ Σεφέρης.¹⁵ Τὰ νεανικά του χρόνια τὰ πέρασε σὲ μακρινὰ ὑπερπόντια ταξίδια, καί στὴν ποίησή του διοχέτευσε λιγότερο τὴ συνηθισμένη νοσταλγία τοῦ ναυτικοῦ καί

15. *Τὰ Νέα Γράμματα* 2 (1936) 936-7, τώρα στίς *Δοκιμές*, 3η ἐκδ., τόμ. 1, Ἀθήνα 1974, σσ. 47-49.

περισσότερο τὴ στοχαστικὴ συγκέντρωση τοῦ μοναχικοῦ ἀνθρώπου στὰ ἀτέλειωτα ταξίδια στὸν ὠκεανό. Λιγομίλητος, φειδωλὸς στὴν ἐξωτερικότητά του, διαθέτει ὅμως μιὰ γνήσια ποιητικὴ φωνή, αὐστηρὴ καί στέρεη στὴ συγκρότησή της, χωρὶς εὐκόλες παραχωρήσεις. Συγκέντρωσε τὰ ποιήματά του τὸ 1939 καί ἀνατύπωσε μερικὰ ἄλλα τὸ 1944 («Τῆς Μουσικῆς» ἡ μουσικὴ εἶναι δίπλα στὴ θάλασσα τὸ δεύτερο σταθερὸ μοτίβο τῆς ποίησής του). Ἀπὸ τότε σποραδικὰ ἐμφανίστηκε σὲ περιοδικὰ, καί μόνο τελευταῖα μᾶς ἔδωσε ἕνα ἐκτενὲς ποίημα: *Ἰνδίες* (1967), βασιζόμενο ὅμως κι αὐτὸ στίς ἐμπειρίες τῶν παλαιῶν ταξιδιῶν καί ξαναδουλεμένο ὑστερότερα, καθὼς καί μιὰ συλλογὴ μὲ λιγότερα *Χάι-Κάι καί Τάνκα* (1972).

Ἀπὸ τοὺς νεώτερος ὁ Α. Μάτσας (1911-1969) κρατήθηκε ἔξω ἀπὸ ὀμάδες καί σχολές. Ἀβρός, ἀριστοκρατικὸς, μὲ πολλὲς ἀναμνήσεις καβαφικές, ἀποδίδει μὲ διαύγεια τὸν ἑλληνισμό ὡς φύση καί ὡς ἱστορία. Ὡστόσο ἡ ἐπιφανειακὴ καλλιγραφία ἀγγίζει πολλὲς φορὲς κάποια πιὸ ἀγωνιώδη ἐρωτηματικά γιὰ κάποιον μυστηριώδη, ἀνεξιχνίαστο κόσμο. Ὁ Μάτσας ἔγραψε καί τρεῖς τραγωδίες μὲ ὑπόθεση κλασικὴ (βλ. σ. 328).

Ὁ ὑπερρεαλισμὸς, πού μὲ τὰ τελευταῖα ποιήματα τοῦ Ἐλύτη φαίνονταν νὰ ἔχει ξεπεραστῆ, κάνει τὸ 1943 μιὰν ἀργοπορημένη καί ἀπροσδόκητὴ ἐμφάνιση στὸ ποίημα ἐνὸς λίγο νεώτερου, τὴν *Ἀμοργὸ* τοῦ Νίκου Γκάτσου (γενν. 1915). Εἶναι τὸ μοναδικό του ποίημα· ὅταν δημοσιεύτηκε γιὰ πρώτη φορὰ ξάφνιασε μὲ τὸ καινούριο πού ἔφερε καί ἄσκησε ἀναμφισβήτητὴ ἐπίδραση στοὺς νεώτερος. Ὁ ποιητὴς, ἴσως, ἔγραψε τὸ ἀρκετὰ μακρὸ αὐτὸ ποίημα σὲ μιὰ νύχτα μέσα, χρησιμοποιοῦντας τὸ σύστημα τῆς «αὐτόματης γραφῆς». Τὸ καινούριο πού ἔφερε ἡ νέα αὐτὴ ἀπόπειρα, ἦταν ἡ ἀποδέσμευση ἐνὸς πλήθους ἀπὸ ἀναμνήσεις στίχων καί ἐκφράσεων δημοτικοῦ τραγουδιοῦ πού ἀνάβρυσαν τώρα συνδυασμένες μὲ ἄλλες ἐμπειρίες σὲ μιὰ καινούρια δροσιά καί παρθενικότητα καί μὲ ἕνα ρυθμὸ πού σὲ παρέσυρε μὲ τὴν ἔνταση καί τὴ γνησιότητά του. Σὰν νὰ ἀνοίγαν ρεύματα πού οἱ νέοι ποιητὲς τὰ εἶχαν ἀποκλείσει καί πότιζαν τώρα εὐεργετικά τὴ νέα ποίηση. Καί τὸ καινούριο αὐτὸ εἶχε συνέχεια —σὲ ἄλλους ποιητὲς ὅμως καί ὄχι στὸν ἴδιο τὸν Γκάτσο, πού οὐσιαστικὰ σώπασε ἀπὸ τότε καί ἔστρεψε τὴν εὐαισθησία του μεταφράζοντας *Logca* ἢ (περίεργο, ἀλήθεια) γράφοντας τὰ κείμενα γιὰ συνθέτες λαϊκῶν τραγουδιῶν.

Η ΓΕΝΙΑ ΤΟΥ 1930. ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ

Ἡ λεγόμενη «γενιά τοῦ 1930», οἱ λογοτέχνες δηλ. πού παρουσιάστηκαν γύρω ἀπὸ τὴ χρονολογία αὐτή, ἀνανέωσαν δημιουργικά ὄχι μόνο τὴν ποίηση ἀλλὰ καὶ τὴν πεζογραφία, ἡ ὁποία, καθὼς εἶδαμε, στὰ χρόνια 1920-30 φυτοζωοῦσε σὲ μιὰ καθυστερημένη ἐπιβίωση τῆς ἠθογραφίας περιγράφοντας τὴ μίζερη ζωὴ τῆς φτωχογειτονιάς. Οἱ νέοι λογοτέχνες ἔστρεψαν τὴ ματιά τους πρὸς εὐρύτερους ὀρίζοντες, ζήτησαν νὰ ἀνιχνεύσουν ψυχολογικὲς καταστάσεις συνθετότερες, νὰ ἀντιμετωπίσουν προβλήματα σοβαρότερα κοινωνικά καὶ ἀνθρώπινα, προσπάθησαν ἀκόμη νὰ ξεπεράσουν τὰ στενὰ ἑλληνικὰ ὄρια καὶ νὰ πορευτοῦν παράλληλα μὲ τὴ σύγχρονη εὐρωπαϊκὴ πεζογραφία. Τέλος δοκίμασαν ἐπίμονα, ξεπερνώντας τὰ ὄρια τοῦ διηγήματος καὶ τῆς νουβέλας, νὰ ἐκφραστοῦν μὲ τὸ κατ' ἐξοχὴν σύγχρονο μέσο, τὸ μυθιστόρημα. Μὲ συνείδηση καθαρὰ λογοτεχνικὴ ζήτησαν ἀκόμη μιὰν ἀνανέωση καὶ στὸ ὕφος καὶ στὴ γλῶσσα, ξαναπιάνοντας τὴν παράδοση τῶν πιὸ δόκιμων πεζογράφων τοῦ δημοτικισμοῦ (τοῦ Καρκαβίτσα π.χ. ἢ τοῦ Βλαχογιάννη), πλουτίζοντας ὅμως τὴν ἐκφραστικὴ γραφικότητα ἐκείνων μὲ μιὰ σύγχρονη, μεστότερη γλωσσικὴ αἴσθηση.

Ἐνα γεγονός ἄσκησε μεγάλη ἐπίδραση στοὺς λογοτέχνες τῆς γενιάς αὐτῆς, γεγονός πού ρίχνει τὴ βαριά σκιά του σὲ ὅλη τὴ μετέπειτα λογοτεχνικὴ παραγωγή καὶ σὲ ὅλη τὴν πνευματικὴ καὶ τὴν κοινωνικὴ ὀργάνωση: ἡ Μικρασιατικὴ καταστροφὴ καὶ ἡ ἀνταλλαγὴ τῶν πληθυσμῶν πού ἀκολούθησε (βλ. καὶ σ. 252). Ἰδέες καὶ ὄνειρα πού ἔτρεφαν τὶς προηγούμενες γενιές γιὰ τὴν ἀποκατάσταση τοῦ ἑλληνισμοῦ στὰ πρωτοτερινὰ ὄρια τοῦ βυζαντινοῦ κράτους, κατέρρευσαν μονομιᾶς τὸν Σεπτέμβριο τοῦ 1922, καὶ μιὰ καινούρια τραγικότητα καὶ σοβαρότητα ἀντικατέστησαν τὸν προγενέστερο κάπως χιμαιρικὸ ρομαντισμό. Ἡ γενιά τοῦ 30 ἐκφράζει στὴ λογοτεχνία τὴν καινούρια αὐτὴ ὀρίμανση.

Ἡ ἀνανέωση αὐτὴ ἔχει ὥστόσο τὶς πρώτες ἀρχές (ὅπως εἶπαμε καὶ παραπάνω, σ. 261) μέσα κιόλας στὴ δεκαετία 1920-30· μόνο πού παρουσιαζόταν τότε σὰν ἐξαίρεση ἢ σὰν προάγγελος κάποιας ἀλλαγῆς. Τὸ 1922, λίγους μῆνες μετὰ τὴ Μικρασιατικὴ καταστροφὴ, ἔκανε τὴν πρώτη του ἐμφάνιση, μὲ ἓνα βιβλίο μὲ τὸν περίεργο τίτλο *Pedro Cazas*, ἓνας ἄγνωστος ὡς τότε λογοτέχνης, ὁ Φῶτης Κόντογλου (1895-1965). Εἶχε γεννηθεῖ στὸ Ἄιβαλί τῆς Μ. Ἀσίας (τὶς ἀρχαῖες Κυδωνίες), εἶχε ταξιδέψει στὴ Γαλλία καὶ στὴν Ἰσπανία καὶ εἶχε κάνει κάποιες σπουδὲς ζωγραφικῆς στὸ Παρίσι. Τὸ βιβλίο ἦταν ἡ ἱστορία ἐνὸς ἰσπανοῦ κουρσάρου, γραμμὴ μὲ ἓναν ἀσυνήθιστο δυναμισμὸ καὶ σὲ μιὰ γλώσσα γεμάτη νεῦρο καὶ παλμό, πού ἀντλοῦσε ἄμεσα ἀπὸ λαϊκὲς ρίζες καὶ λαϊκὰ βιβλία παλαιότερης ἐποχῆς. Τὸ βιβλίο ἐτάραξε τὰ νερά· ὁ Φῶτος Πολίτης (στὸ κορύφωμα τότε τῆς κριτικῆς του ἀρνησης) τὸ χαιρέτισε σὰν ἓνα εὐόιοιο σημάδι.¹

Τὴν ἰδιοτυπία τῆς πρώτης του ἐμφάνισης τὴν κράτησε ὁ Κόντογλου σὲ ὅλη τὴν ὑστερότερη ἐξέλιξή του. Ζωγράφος παράλληλα ἀπὸ τοὺς πιὸ δόκιμους, ἐμπνέεται, καὶ μὲ τὶς δύο του ιδιότητες, ἀπὸ τὴν ἑλληνικὴ παράδοση, καὶ προσηλώνεται, θὰ λέγαμε φανατικά, σὲ ὅ,τι θεωρεῖ καθαρὰ ἑλληνικὸ, βγαλμένο ἀπὸ τὴν παράδοση τοῦ Βυζαντίου καὶ τῆς ὀρθόδοξης ἐκκλησίας. Ἐνα καινούριο ρεῦμα, ἀνανεωτικὸ μαζὶ καὶ ἐπιστροφῆς στὰ παραδομένα, σημαδεύεται μὲ τὸν Κόντογλου στὴ νεοελληνικὴ ζωγραφικὴ, καὶ οἱ περισσότεροι ἀπὸ τοὺς νεώτερους καὶ καλύτερους ζωγράφους (Σπύρος Βασιλείου, Γιάννης Τσαρούχης καὶ ἄλλοι) περνοῦν πρῶτα ἀπὸ μιὰ μαθητεία κοντὰ του. Στὴ λογοτεχνία ἡ παράλληλη τάση του δὲν εἶχε τὴν ἴδια ἀκτινοβολία. Ἐμεινε σφιχτὰ προσκολλημένος στὸ ἴδιο ὕφος, χωρὶς καμιά ἐσωτερικὴ ἀνανέωση, καὶ τὰ πολλαπλά του δημοσιεύματα ἐπαναλαμβάνουν τὰ ἴδια μοτίβα, ἐνῶ ἡ γλῶσσα καὶ τὸ ὕφος — πού εἶχαν ἀναβρῦσει τόσο αὐθόρμητα καὶ γνήσια στὴν ἀρχὴ — στεγνώνουν ἀργότερα σὲ κάποια μανιέρα, κάποτε καὶ μὲ μιὰ δυσάρεστη ἀναβίωση ἀρχαϊσμῶν καὶ καθαρεύουσας.

Ὁ Κόντογλου ἐρχόταν ἀπὸ τὴ Μικρὰ Ἀσία, ὁ Καστανάκης, γιὰ τὸν ὁποῖο θὰ μιλήσουμε ἀμέσως, ἀπὸ τὴν Πόλη. Οἱ περισσό-

1. Σὲ κριτικὴ του γιὰ τὸ βιβλίο στὴν ἐφημ. *Πολιτεία*, 8 Ἀπρ. 1923· βλ. *Βιβλιογραφία κριτικῶν ἄρθρων Φώτου Πολίτη*, Ἀθήνα 1940, ἀρ. 307.

τεροι από τους λογοτέχνες τῆς γενιᾶς τοῦ 1930 ἔρχονταν ἀπὸ τὸν περιφερειακὸ αὐτὸ χώρο τοῦ ἑλληνισμοῦ (ποὺ χάθηκε μετὰ τὸ 1922 γιὰ πάντα γιὰ τὴν Ἑλλάδα), καὶ ἡ εὐρύτερη ματιά τους δὲν εἶναι, σὲ τελευταία ἀνάλυση, ἄσχετη μὲ τὴν καταγωγή τους. Ὁ Θράσος Καστανάκης (1901-1967) γεννήθηκε στὴν Πόλη, ἀλλὰ πῆρε τὴ μόρφωσή του στὸ Παρίσι, ὅπου ἔζησε μόνιμα ὅλα του τὰ χρόνια σχεδόν, λέκτωρ στὸ Νεοελληνικὸ Ἰνστιτοῦτο τῆς Σορβόνης, στὰ πρῶτα χρόνια σὲ στενὴ ἐπαφὴ μὲ τὸν Ψυχάρη. Τὸ 1924, σ' ἓνα λογοτεχνικὸ διαγωνισμὸ ποὺ εἶχε προκηρῦξει ὁ ἐκδοτικὸς οἶκος Ζηγάκη, βραβεύεται μὲ τὸ μυθιστόρημά του *Οἱ Πρίγκιπες*. Ἦταν κάτι καινούριο, καὶ προπάντων ἡ πρώτη ἐπιτυχημένη δοκιμὴ τῆς μεσοπολεμικῆς γενιᾶς νὰ δώσει ἓνα ὀλοκληρωμένο μυθιστόρημα. *Οἱ Πρίγκιπες* ἦταν πρῶτ' ἀπ' ὅλα ἓνα μυθιστόρημα ἀναλυτικὸ, ὅπου ὁ συγγραφέας ἀνέλυε τίς ἐσωτερικὲς ψυχικὲς καταστάσεις καὶ μεταπτώσεις τῶν ἡρώων του.

Γιὰ εἴκοσι χρόνια ὁ Καστανάκης εἶναι παραγωγικώτατος: ἔγραψε πέντε μυθιστορήματα (τὰ τρία μὲ τὸ γενικὸ τίτλο *Ἑλληνικὰ χρώματα*) καὶ περισσότερες συλλογὲς διηγημάτων. Μετὰ τὸ 1945 φάνηκε σὰν νὰ σωπαίνει, ἀλλὰ ὄψιμα (1956-1962) ἔδωσε δύο ἀκόμα μυθιστορήματα, ἐμπνευσμένα ἀπὸ τὸ περιβάλλον τῆς Πόλης καὶ τίς παιδικὲς του ἀναμνήσεις ἐκεῖ. Ὁ Καστανάκης εἶναι ἓνας ἀξιόλογος, ἀλλὰ καὶ κάπως ἄνισος πεζογράφος. Τὸν διακρίνει συνθετικὴ δύναμη καὶ ἰκανότητα ψυχογραφικῆ, καὶ ἀκόμα χιοῦμορ καὶ εἰρωνεία, κάποτε πολὺ καυστικῆ. Τὸ ὕφος του εἶναι ἔντονο, μὲ μιὰ ἰδιοτυπία ποὺ φτάνει κάποτε ὡς τὴν ἐκζήτηση ἢ τὴν παραδοξολογία. Στὰ πρῶτα του ἔργα ὑπερίσχυε ἡ σαρκαστικὴ διάθεση, ἀνάμεικτη μὲ μιὰν ἀπαισιοδοξία, οἱ ἀνθρώπιοι τύποι του, ἰδιότυποι ἢ καὶ διεστραμμένοι, δὲν φαίνονταν πλασμένοι ἀπὸ τὸ συγγραφέα μὲ ἀγάπη. Ἀλλὰ στὰ ὑστερότερα ἔργα του, ἰδίως στὰ διηγήματα τοῦ *Ρασκάγια* (1939), ὁ σαρκασμὸς ὑποχωρεῖ σ' ἓναν τόνο συμπάθειας γιὰ τὸν ἄνθρωπο, καὶ τὰ πρόσωπα στήνονται ζωντανὰ καὶ ἀνεπανάληπτα στὴν ἀνθρώπινη ὑπόστασή τους (ὅπως ὁ ἐξοχος Ρασκάγιας, ὁ Σάψαλος, ἡ κυρία Μπαραγιὰν καὶ τόσα ἄλλα). Μιὰ διάχυτη λυρικὴ διάθεση καὶ μιὰ στέρεη καὶ ὀλοκληρωμένη τεχνικὴ δίνουν στὰ διηγήματα αὐτὰ τοῦ Καστανάκη ἀπόλυτη ἀξία λογοτεχνικῆ.

Ἐνας ἀπὸ τοὺς δυνατότερους τὸ δίχως ἄλλο πεζογράφους, ποὺ μολονότι παλαιότερος στὴν ἡλικία ἀνήκει ὡστόσο στὴ γενιά τοῦ

1930, εἶναι ὁ Στράτης Μυριβήλης (ψευδώνυμο τοῦ Σ. Σταματόπουλου, 1892-1969). Γεννημένος στὴ Μυτιλήνη, ἔλαβε μέρος σὲ ὅλους τοὺς πολέμους (ἀπὸ τὸ 1912 ὡς τὸ 1922), καὶ νωρὶς ἔδωσε μιὰ σειρά διηγημάτων (*Κόκκινες ἱστορίες*, 1915) καὶ τὸ 1924 μιὰ πρώτη ἐκδοση (στὴ Μυτιλήνη) τῆς *Ζωῆς ἐν τάφω*. Τὸ μυθιστόρημα ὅμως αὐτὸ ἔγινε κυρίως γνωστὸ μὲ τὴν ἐκδοση τοῦ 1930 στὴν Ἀθήνα: αὐτὸ καθιέρωσε καὶ τὸ συγγραφέα ὡς τὸν πρῶτο πεζογράφου τῆς γενιᾶς του.

Ἡ Ζωὴ ἐν τάφω εἶναι τὸ βιβλίον τοῦ πολέμου, βγαλμένο ἀπὸ τὴν ἴδια ἀντιπολεμικὴ καὶ ἀνθρωπιστικὴ διάθεση ποὺ γέννησε τὰ ἴδια χρόνια τὰ ἀνάλογα ἔργα τοῦ Remarque ἢ τοῦ Dorgelès. Στὸ οὐσιαστικὰ πρῶτο του αὐτοῦ ἔργο ὁ Μυριβήλης παρουσιάζεται κιόλας ὄριμος πεζογράφος, μὲ ἐξαιρετὴ ἀφηγηματικὴ τέχνη. Παρουσιάζει ἓνα πλῆθος πρόσωπα καὶ ἓνα πλῆθος περιστατικὰ σὲ μιὰ εἰκόνα πλατιά καὶ ἐπική, ἐνῶ παράλληλα συνδυάζει τόνους δραστηικοῦ ρεαλισμοῦ μὲ ἄλλους ἀπαλότερους καὶ λυρικότερους. Ἡ γλώσσα του εἶναι πλούσια σὲ χυμὸς καὶ σὲ ἀποχρώσεις, συνεχίζοντας καὶ ἀνανεώνοντας τὴν παράδοση τοῦ δημοτικισμοῦ (ἴσως καὶ ἐπηρεασμένη ἀπὸ τὸ πρόσφατο παράδειγμα τοῦ Κόντογλου).

Ἡ Ζωὴ ἐν τάφω, καὶ μὲ ὅλη του τὴν ἐπική διαπραγματεύουσα, δὲν ἦταν καθαυτὸ μυθιστόρημα. Ἀλλὰ οἱ λογοτέχνες τῆς γενιᾶς αὐτῆς ἀπέβλεπαν, ὅπως εἶδαμε, στὸ μυθιστόρημα: καὶ ὁ Μυριβήλης συνθέτει τὸ 1933 τὸ καθαυτὸ μυθιστόρημά του, τὴ *Δασκάλα μὲ τὰ χρυσὰ μάτια*. Ὁ πόλεμος στάθηκε μιὰ ἐμπειρία πολὺ καυτερή, ἀπὸ τὴν ὁποία δύσκολα μπορεῖ νὰ λυτρωθεῖ: ὁ κεντρικὸς ἥρωας ἐπιστρέφει ἀπὸ τὸν πόλεμο στὴ Μυτιλήνη καὶ βασιανίζεται ἀνάμεσα στὸ σεβασμὸ πρὸς τὴ μνήμη τοῦ σκοτωμένου φίλου του καὶ στὸν ἔρωτα ποὺ αἰσθάνεται πρὸς τὴ χήρα ἐκεῖνου. Ἡ κριτικὴ, ποὺ ἀνεπιφύλακτα χαιρέτισε τὴ *Ζωὴ ἐν τάφω*, δείχτηκε ἄρκετὰ ἐπιφυλακτικὴ ἀπέναντι στὸ νέο μυθιστόρημα, ἰδίως σχετικὰ μὲ τὴ μυθιστορηματικὴ πλοκὴ καὶ τὴν ἀλήθεια τῶν χαρακτήρων, ἀναγνώρισε ὅμως τίς λογοτεχνικὲς ἀρετὲς τοῦ συγγραφέα καὶ κυρίως τὴ λυρικὴ, σχεδὸν εὐδαιμονικὴ αἰσθησιμὴ τῆς φύσης, ποὺ εἶναι διάχυτη στὸ βιβλίον (ἀρετὴ ἀπὸ τίς μονιμότερες τοῦ Μυριβήλη).

Ὁ Μυριβήλης ἐξακολούθησε τὴν παραγωγή του μὲ μιὰ σειρά ἀπὸ διηγήματα, ποὺ τὰ συγκέντρωνε ὕστερα σὲ βιβλία, χαρακτηρίζοντάς τα κάθε φορὰ καὶ μὲ ἓνα διαφορετικὸ χρῶμα. Τὸ

πράσινο βιβλίο (1935), *Τὸ γαλάζιο* (1934), καὶ τελευταῖα *Τὸ κόκκινο* (1952), *Τὸ βυσσινί* (1959). Ἡ πεζογραφικὴ του δύναμη στὰ διηγήματα αὐτά, συγκεντρωμένη σὲ στενότερα πλαίσια, προβάλλει σὲ ὅλη της τὴν ἔνταση, τὸ ὕφος εἶναι πάντοτε ἔντεχνα δουλεμένο, ἡ φράση ζωηρὰ χρωματισμένη. Ἐνα ἀπὸ τὰ διηγήματα τοῦ *Γαλάζιου βιβλίου* τὸ ἐπεξεργάστηκε περισσότερο καὶ μᾶς ἔδωσε σὲ χωριστὴ ἔκδοση (1943) τὸν θαυμάσιο *Βασίλη Ἀρβανίτη*. Εἶναι ἡ ἱστορία ἐνὸς ἀνθρώπου λαϊκοῦ, γεμάτου ὁμορφιά καὶ ζωικὴ ὀρμή, καὶ μαζὶ καὶ τόλμη καὶ ἐλευθερία, τοῦ ξεχωριστοῦ ποῦ περιφρονεῖ τὶς κοινωνικὲς συμβάσεις καὶ στηρίζεται μόνο στὴν παλικαριά του —ποῦ ξεπερνᾷ ὅμως τὸ ὄριο καὶ φτάνει στὴν «ἔβρη» καὶ μαζὶ στὴν καταστροφή. Ἐνας τύπος ὀλοζώντανος, καθαρὰ ἀνθρώπινος, ἀλλὰ καὶ καθαρὰ ἑλληνικός, λαϊκός.

Παράλληλα ὅμως ὁ Μυριβήλης δούλευε καὶ τὸ μυθιστόρημα, καὶ μετ' ἀρκετὴ καθυστέρηση μᾶς ἔδωσε τὸ 1949, τὴν *Παναγιά τὴ γοργόνα*, τὴν ἱστορία μερικῶν προσφύγων ἀπὸ τὴ Μικρὰ Ἀσία ποῦ ἐγκαθίστανται σὲ ἕνα παραλιακὸ μικρὸ χωριὸ τῆς Μυτιλήνης. Ἀλλὰ ὁ πόλεμος καὶ ἡ προσφυγιὰ βρίσκονται ἐδῶ ἐντελῶς ἔξω ἀπὸ τὸ κέντρο τοῦ μυθιστορήματος· αὐτὸ ποῦ ἐπιδιώκει ὁ συγγραφέας εἶναι νὰ προβάλει τὴν ὁμαδικὴ ζωὴ τῶν ἀπλῶν αὐτῶν νησιωτῶν καὶ ψαράδων. Ὅ,τι ἀποτελεῖ τὴ συνοχὴ στὸ μυθιστόρημα εἶναι ὁ ζεστός τόνος, ἡ ζωντάνια τῆς καθημερινῆς ζωῆς, ἡ γῆ καὶ ἡ θάλασσα, μετ' τὴν ὁποία εἶναι ζυμωμένοι οἱ ἄπλοοι αὐτοὶ ἄνθρωποι, καὶ ἀκόμα, σὰν παράξενο σύμβολο, αὐτὴ ἡ ἐκκλησία μετ' τὴν ἀπίθανη εἰκόνα τῆς «Παναγιάς-γοργόνας», τῆς Παναγίας ζωγραφισμένης σὰν γοργόνα, τὸ μυθικὸ ὄν τῆς λαϊκῆς μυθολογίας, μισὸ γυναῖκα, μισὸ ψάρι.

Ὁ Ἡλίας Βενέζης (ψευδώνυμο τοῦ Η. Μέλλου, 1904-1973), προέρχεται καὶ αὐτὸς ἀπὸ τὴν ἴδια «αιολικὴ» περιοχὴ ὅπως ὁ Μυριβήλης καὶ ὁ Κόντογλου, γεννημένος στὸ μικρασιατικὸ Ἄιβαλί, ἀπέναντι ἀπὸ τὴ Μυτιλήνη. Ἐφηβος ἀκόμα, τὸ 1922, στρατολογήθηκε ἀπὸ τοὺς Τούρκους στὰ καταναναγκαστικὰ τάγματα ἐργασίας ποῦ ἔστειλαν τοὺς Ἕλληνες στὰ ἐνδότερα τῆς Μ. Ἀσίας, καὶ ἀντίκρισε ἔτσι ὄχι τὸν πόλεμο, ἀλλὰ μιὰ παράλληλη μορφή ἀπανθρωπίας καὶ βαρβαρότητας. Τὸ πρῶτο του βιβλίο, *Τὸ Νούμερο 31328* (1931), εἶναι τὸ χρονικὸ τῆς αἰχμαλωσίας του, παρουσιασμένο μετ' ὄλον τὸ ρεαλισμὸ τῆς ἀμεσης ἀνάμνησης.

Ἀλλὰ ὁ Βενέζης εἶναι φύση τρυφερότερη καὶ λυρικότερη. Στὸ δεύτερο βιβλίο του, τὴ *Γαλήνη* (1939), μᾶς παρουσιάζει, σὲ μορφή μυθιστορήματος πιά, τὸ δράμα τῶν προσφύγων, τὶς δυσκολίες τῆς προσαρμογῆς τους στὴν καινούρια πατρίδα. Διάχυτη εἶναι σὲ ὅλη τὴν ἀφήγησή ἡ νοσταλγία τῆς χαμένης πατρίδας, κι ἔτσι τὸ δράμα τῶν μεμονωμένων προσώπων παίρνει μιὰ προέκταση ὁμαδική. Ὁ συμβολισμός, ἡ ὑποβλητικὴ λυρικὴ διάθεση καὶ μιὰ βαθιὰ ἀγάπη γιὰ τὸν ἄνθρωπο, χαρακτηρίζουν ἄλλωστε τὸ μυθιστόρημα —ὅπως καὶ τὸ συνολικὸ ἔργο τοῦ Βενέζη.

Ἡ λυρικὴ καὶ νοσταλγικὴ φύση τοῦ ἴδιου τοῦ Βενέζη τὸν ἔφερε στὸ τρίτο του ἔργο, τὴν *Αἰολικὴ γῆ* (1943), νὰ ἀναστήσει μετ' τὴν περιγραφή τὰ παιδικὰ του χρόνια στὴν πατρική, «αιολικὴ» γῆ. Ὁ Βενέζης δὲν εἶναι ὁ τύπος τοῦ συγγραφέα μετ' τὴν πληθωρικὴ δημιουργικὴ φαντασία, γι' αὐτὸ καὶ τὰ θέματά του εἶναι πάντοτε ἀντλημένα ἀπὸ τὴν περιοχὴ τῶν προσωπικῶν βιωμάτων καὶ τῶν ἀναμνήσεων. Στὸ βιβλίο αὐτὸ οἱ ἀναμνήσεις δίνονται μετ' τὴ διάχυτη ἀοριεσία τῆς ἀνάμνησης, μετ' τὴ γοητεία τοῦ ὄνειρου καὶ τοῦ παραμυθιοῦ, ὅπως παρουσιάζεται στὰ ἐκπληκτὰ μάτια ἐνὸς παιδιοῦ. Αὐτὸς ὁ διάχυτος ἀέρας τῆς ἐφηβείας καὶ τὸ ριζωμα στὰ γενέθλια χῶματα προσδίδουν στὸ μυθιστόρημα μιὰ ἰδιαιτέρη γοητεία. Ὡστόσο οἱ θετικὲς αὐτὲς ἀρετὲς ἀντισταθμίζονται ἀπὸ μιὰ χαλαρότητα στὴ σύνθεση, τὴν ἀπουσία ἐνὸς κέντρου, τὴν ἔλλειψη τοῦ συγκεκριμένου καὶ τὴ συναισθηματικὴ ὑπερβολή, ἀκόμη καὶ ἀπὸ κάποια χαλαρότητα στὴ γλώσσα καὶ στὸ ὕφος.

Μετ' τὴν *Αἰολικὴ γῆ* κλείνει τὸ τρίπτυχο τῶν κυριότερων ἔργων τοῦ Βενέζη. Χωρὶς νὰ πάψει νὰ εἶναι δημιουργικὸς καὶ χωρὶς βέβαια νὰ ἀτονοῦν οἱ λογοτεχνικὲς του ἀρετὲς, τὰ μειονεκτήματα ποῦ ἐπισημάναμε ἤδη γίνονται περισσότερο ἐκδηλὰ στὰ ὑστερότερα ἔργα του. Ἡ κριτικὴ μίλησε γιὰ κάποια «λογοτεχνικὴ ἀτονία καὶ ἐξάτμιση τοῦ λυρικοῦ του βρασμοῦ».²

Ἄν καὶ παλαιότερος στὰ χρόνια, ὅπως καὶ ὁ Μυριβήλης, ὁ Κοσμᾶς Πολίτης (1887-1974, ψευδώνυμο τοῦ Πάρη Ταβελούδη), παρουσιάζεται κι αὐτὸς γιὰ πρώτη φορὰ τὸ 1930. Οἱ πρῶτοι ἀντιπρόσωποι τῆς γενιᾶς τοῦ 30 φαίνεται, ἀλήθεια, σὰν νὰ διαστάζουν νὰ παρουσιαστοῦν μετ' τὸ πραγματικὸ τους ὄνομα. Ἐχει

2. Α. Καραντώνης, *Πεζογράφοι καὶ πεζογραφήματα τῆς γενιᾶς τοῦ '30*, Ἀθήνα 1962, σ. 138.

περάσει τὰ σαράντα όταν δημοσιεύει τὸ πρῶτο του ἔργο, *Τὸ Λεμονοδάσος* (1930), ἓνα ἔργο ἄνισο, πολὺ λίγο λογοτεχνικό, πού παρουσίαζε ὅμως ἀμέσως μιὰ ὄριμη προσωπικότητα, μὲ ἐντελῶς ἰδιότυπα χαρακτηριστικά, πού εἶχε καὶ ἤξερε πολλὰ νὰ πεῖ. Τὸ γοητευτικὸ περιβάλλον τοῦ λεμονοδάσους τοῦ Πόρου δίνει στὸ ἔργο μιὰ γλωσσὴ ἀνοιξιάτικη, ἢ φυσιολατρικὴ αἰσθήση δένεται στὸν Πολίτη μὲ τὴν ἐρωτικὴ αἰσθήση καὶ μὲ τοὺς ψυχικούς προβληματισμούς τῶν ἡρώων. Ἡ *Ερωϊκά* (1938), τὸ ἀρτιότερο ἴσως μυθιστόρημά του, ξεφεύγει ἀπὸ τὸ κλίμα καὶ ἀπὸ τὴν ὀρθόδοξη πεζογραφικὴ ἔκφραση τῶν δύο πρώτων ἔργων, καὶ μὲ ἓναν ἰδιαιτέρου ἔκφραστικό τρόπο, μουσικὸ καὶ ὑποβλητικὸ, παρουσιάζει, στὴ συντροφιά τῶν παιδιῶν πού ἀποτελοῦν τοὺς ἡρώες του, ἓνα ἐξαίρετο χρονικὸ τῆς ἐφηβικῆς ἡλικίας, ποτισμένο ἀπὸ μιὰ εὐγενικὴ μελαγχολία ἀλλὰ καὶ μιὰ διάθεση εὐδαιμονικὴ, μέσα σὲ μιὰν ἀτμόσφαιρα ὀνείρου καὶ ποιητικῆς ὑποβολῆς.

Ἡ ποιητικὴ αὐτὴ διάθεση τῶν πρώτων ἔργων φαίνεται νὰ ἀλλάζει σὲ ὅσα μᾶς ἔδωσε ὁ Κοσμάς Πολίτης μεταπολεμικά, πού τὰ χαρακτηρίζει ὀριμότητα καὶ διάθεση στοχαστικὴ, καὶ ἀκόμα μιὰ στροφή πρὸς τὸ καθημερινὸ καὶ τὸ συνηθισμένο, πρὸς τοὺς ἀνθρώπους τοῦ λαοῦ καὶ τὸν πόνο τους. Στὸ *Γυρὶ* (1946) παρουσιάζει τὶς ἀναμνήσεις του ἀπὸ τὴν ὁμώνυμη γειτονιά στὴν Πάτρα, ἐνῶ τὸ τελευταῖο του μυθιστόρημα, *Στοῦ Χατζηφράγκου* (1963), εἶναι μιὰ ὀριμότερη ἀναδίπλωση τοῦ θέματος τοῦ *Γυρι*. Τὸ μυθιστόρημα ἔχει τὸν ὑπότιτλο «Τὰ σαραντάχρονα μιᾶς χαμένης πολιτείας» καὶ μᾶς ζωντανεῖ τὴ Σμύρνη, εἰδικότερα μιὰ γειτονιά της, σαράντα χρόνια πίσω, κυρίως σὲ μιὰ συντροφιά παιδιῶν (συνομήλικων τοῦ συγγραφέα): ὅ,τι ὅμως ἰδιαίτερα κυριαρχεῖ στὸ βιβλίον εἶναι ἡ νοσταλγία γιὰ τὴν ἑλληνικὴ αὐτὴ μεγαλούπολη, ὅπου ὁ συγγραφέας πέρασε τὰ παιδικὰ του χρόνια, νοσταλγία πού παίρνει πιδὸ συγκεκριμένη μορφή στὴ λυρική (ἢ δραματικὴ) παρένθεση τῆς «Παρόδου», ὅπου ἓνα ἀπὸ τὰ παιδιὰ τῆς συνοικίας, γέροντας πιά τῶρα πρόσφυγας στὴν Ἀθήνα, περιγράφει τὶς καλὲς μέρες τῆς Σμύρνης καὶ τὴν τραγικὴ της καταστροφή.

Ἄν ὁ Μυριβήλης καὶ ὁ Βενέζης πρωτοπαρουσιάστηκαν μὲ ἔργα ἐμπνευσμένα ἀπὸ τὴν προσωπικὴ τους ἐμπειρία, ὁ Γιῶργος Θεοτοκᾶς (1905-1966) κάνει τὴν πρώτη του ἐμφάνιση μὲ ἓνα

δοκίμιο, *Ἐλεύθερο πνεῦμα* (1929), δείχνοντας ἔτσι ἀπὸ τὴν πρώτη του ἐμφάνιση τὴν ἰδιαίτερη στοχαστικὴ κατεύθυνση τοῦ πνεύματός του. Ἀπὸ εὐπορὴ οἰκογένεια τῆς Πόλης, σπουδασμένος στὴν Ἀθήνα καὶ ὕστερα στὸ Παρίσι καὶ στὸ Λονδίνο, μπήκε στὴν πνευματικὴ ζωὴ γεμάτος ἀνησυχίες καὶ ἐρωτηματικά, ἰδίως στὸν πνευματικὸ καὶ λογοτεχνικὸ τομέα, ἀνησυχίες καὶ ἐρωτηματικά τῶν νέων γενικὰ τῆς ἐποχῆς του. Τὸ δοκίμιο πρόδιδε σὲ πολλὰ σημεῖα τὴν ἀνωριμότητα τοῦ συγγραφέα, ἀλλὰ καὶ μιὰ εἰλικρίνεια νεανικὴ: ἦταν σὰν ἓνα εἶδος μανιφέστου, ὅπως εἰπώθηκε, τῆς ἀνεκδήλωτης ἀκόμα τότε «γενιᾶς τοῦ 30».

Ἄλλὰ ὁ Θεοτοκᾶς, ὅπως καὶ οἱ ἄλλοι τῆς γενιᾶς του, αἰσθάνεται τὴν ἀνάγκη νὰ ἐκφραστεῖ μὲ τὸ μυθιστόρημα, ἀδιάφορο ἂν ἡ ἀνάγκη αὐτὴ ἦταν σ' αὐτὸν περισσότερο συμπέρασμα λογικῆς παρὰ ἀνάγκη βιολογικῆς. Πρὶν ἀπὸ τὸν πόλεμο δημοσίευσε τρία μυθιστορήματα. Ἀπὸ τὶς βασικὲς ὅμως προϋποθέσεις τοῦ μυθιστοριογράφου τοῦ λείπει πρὶν ἀπ' ὅλα ἡ μυθοπλαστικὴ φαντασία (αὐτὴ πού θὰ τὴν βροῦμε πληθωρικὴ στὸν *Καραγάτση*): ἀλλὰ καὶ οἱ προσωπικὲς ἐμπειρίες καὶ οἱ ἀναμνήσεις δὲν ἀναβρῦζουν εἴτε μὲ τὸν κοχλασμό τοῦ πάθους τοῦ Μυριβήλη, εἴτε μὲ τὴν ποιητικὴ νοσταλγικὴ διάθεση τοῦ Βενέζη, καὶ δὲν κατορθώνουν νὰ σαρκώσουν πρόσωπα μυθιστορηματικά, δηλ. ζωντανὰ καὶ δικαιοῦμένα, παρὰ σύμβολα τὸ πολὺ πολὺ ἢ ἀνθρώπινες κατηγορίες. Ἡ εὐγενικὴ καὶ εἰλικρινὴς πρόθεση, τὸ πολιτισμένο γράψιμο, ἢ καθαρότητα τῆς διατύπωσης, δὲν ἰσχύουν τελικὰ νὰ ἐξουδετερώσουν τὶς βασικὲς ἐλλείψεις.

Στὴν *Ἀργῶ* (1933-36) μᾶς μεταδίδει τὶς ἀνησυχίες καὶ τὶς ἰδεολογικὲς συγκρούσεις τῶν νέων τῆς μεσοπολεμικῆς γενιᾶς, πού ἀνήκουν σὲ μιὰ φοιτητικὴ συντροφιά μὲ τὸ συμβολικὸ ὄνομα τοῦ μυθικοῦ καραβιοῦ. Στὸ *Δαιμόνιο* (1938) ἡ σύλληψη εἶναι πετυχημένη, ἀλλὰ τὰ πρόσωπα παρουσιάζονται καὶ σχολιάζονται πιὸ πολὺ ἀπὸ τὸν ἴδιο τὸ συγγραφέα ἀντὶ νὰ μᾶς πείσουν μὲ τὴ ζωτικὴ τους πλησμονή. Τέλος στὸν *Λεωνῆ* (1940), τὸ ἀρτιότερο ἴσως ἔργο του, πού ἡ δράση του τοποθετεῖται στὴν Πόλη, τὸ περιβάλλον τῶν παιδικῶν ἀναμνήσεων, ὁ συγγραφέας προσπάθησε νὰ παρουσιάσει τὶς ἐφηβικὲς ἀνησυχίες καὶ τὴν ψυχικὴ διαμόρφωση τοῦ κεντρικοῦ ἥρωα, προβάλλοντάς τες ἀπάνω σ' ἓνα ἱστορικὸ φόντο μιᾶς ταραγμένης ἐποχῆς.

Τὸ διήγημα δὲν εἶναι τὸ εἶδος πού ἰδιαίτερα καλλιέργησε ὁ Θεοτοκᾶς, ὥστόσο στὸν *Εὐριπίδη Πεντοζάλη* (1937) ἡ κεντρικὴ

μορφή του διηγήματος είναι ίσως ένα από τα πιο ζωντανά πρόσωπα που έπλασε. Μετά τον πόλεμο ρίχτηκε με ιδιαίτερο ζήλο στο θέατρο (βλ. παρακάτω σελ. 326), ενώ παράλληλα έξακολουούθησε το δοκιμιογραφικό του έργο, με έντονα, τα τελευταία ιδίως χρόνια, τα πολιτικά ενδιαφέροντα. Έδωσε ακόμα και το τέταρτο μυθιστόρημά του, *Άσθενείς και Όδοιπόροι* (1964· πρώτη μορφή με τον τίτλο *Ιερά Όδος*, 1950), όπου εξιστορείται ο έλληνογερμανικός πόλεμος, ή κατάρρευση του 1941 και η περίοδος της Κατοχής και του κινήματος του 1944. «Αισθάνομαι τώρα ότι έφτασε ο καιρός όπου θα μπορούσαμε να απενίσουμε τα θέματα της φοβερής εκείνης περιόδου... με το μάτι του μυθιστοριογράφου».³ Αν πραγματικά το κατόρθωσε, είναι κάτι για το οποίο η κριτική δεν είπε ακόμα την τελευταία λέξη.

Έντελως εξαίρετης ποιότητας είναι τα δύο οδοιπορικά του Θεοτοκά, από τα τελευταία και αυτά έργα του: *Δοκίμιο για την Αμερική* (1954) και *Ταξίδι στη Μέση Ανατολή και το Άγιον Όρος* (1961). Το πρώτο είναι περισσότερο προβληματισμός στα ποικίλα ερωτήματα που γεννά σε έναν καλλιερρημένο Εύρωπαίο (όπως στάθηκε πάντα ο Θεοτοκάς) ή γνωριμία με τη μεγάλη υπερατλαντική πολιτεία· ένα βιβλίο ακόμη σπάνιας ευαισθησίας, από τα καλύτερα που γράφτηκαν γι' αυτό το θέμα. Το *Ταξίδι* μās φέρνει σε τόπους οικειότερους, που άνηκαν άλλοτε ή βρίσκονταν δίπλα στον «μειζονα ελληνικό χώρο», και πού ο Θεοτοκάς, γεννημένος Πολίτης, τους βλέπει με ιδιαίτερη συγκίνηση, έκφρασμένη με χαρακτηριστική θερμότητα. Ιδιαίτερη σημασία έχει ή αποκάλυψη που άσκει σ' αυτόν τον πεπεισμένο καρτεσιανό ο κλειστός κόσμος της ελληνικής ορθοδοξίας: μια διείσδυση προς το έσωτερικό της ψυχής από καινούριους δρόμους και ακόμη ένα άνοιγμα της ματιās προς περιοχές της ελληνικής παράδοσης που είχαν μείνει κλειστές για τους περισσότερους από τους λογοτέχνες μας.

«Μια ώραία συνείδηση» έγραψε για το θάνατο του Θεοτοκά ο Α. Καραντώνης,⁴ από τους πιο όξεις παλαιότερα έπικριτές του. Πραγματικά στο Θεοτοκά περισσότερο από το λογοτε-

3. Σε ένα είδος σημειώματος που έγραψε για το έργο, δημοσιευμένο στις *Εποχές* (αναφέρεται από τον Α. Σαχίνη, *Πεζογράφοι του καιρού μας*, Αθήνα (1967), σ. 118).

4. Καραντώνης, ό.π., σσ. 116-17.

χνικό του έργο σημασία έχει ή παρουσία του μέσα στα γράμματα μας, ή παρουσία ενός πνεύματος καλλιερρημένου, με τη συναίσθηση της ευθύνης του πνευματικού ανθρώπου, ειλικρινούς στις προθέσεις του, άνοιχτού προς όλες τις μεριές —και προπάντων έντιμου στις πνευματικές και στις ανθρώπινες επιδιώξεις του. Μια προσωπικότητα άνεπανάληπτη, από τις πιο συμπαθείς όχι μόνο άνάμεσα στη γενιά του.

Έντελως διαφορετική ιδιοσυγκρασία από τον Θεοτοκά, αὐθόρμητος, πληθωρικός, έκρηκτικός είναι ο Μ. Καραγάτσης (ψευδώνυμο —κι εδώ πάλι— του Δ. Ροδόπουλου, 1908-1960). Από τους νεώτερους της γενιάς του, έκδηλώθηκε άρκετά νωρίς, και ως το 1940 είχε δώσει κιόλας τέσσερα μυθιστορήματα και δύο τόμους διηγημάτων· τα λογοτεχνικά του έργα ως τον πρόωρο σχετικά θάνατό του ξεπερνούν τα είκοσι. Είναι από τους πολυγραφότερους νεόελληνες συγγραφείς. Η πληθωρικότητά του αυτή πηγάζει προπάντων από την πλούσια μυθοπλαστική του φαντασία, πού είναι ή κυριότερη άρετή του. Ο Καραγάτσης, μολονότι βέβαια πολλά είναι τα αὐτοβιογραφικά στοιχεία μέσα στο έργο του, δεν άναλίσκεται όμως και δεν έξαντλείται σ' αυτά, πλάθει τύπους και έχει το ταλέντο να τους παρουσιάζει σε όλη τους τη ζωντάνια και τη μυθιστορηματική τους άριότητα. Ένα άλλο μόνιμο χαρακτηριστικό της πεζογραφίας του είναι το έπιμονο ξαναγύρισμα στο σεξουαλικό στοιχείο, κάτι πού γίνεται ιδιαίτερα ένοχλητικό και άπωθητικό για τον άναγνώστη στα λιγότερα πετυχημένα έργα του. Στις πιο καλές όμως στιγμές το sexus, στο κέντρο πάντα της δράσης και της ψυχολογίας των ήρώων, παίρνει τις διαστάσεις ενός καθολικού βιολογικού έρωτισμού, της δύναμης της γεμάτης μυστήριο πού κυβερνά και δυναστεύει τον άνθρωπο και τον οδηγεί σε ένα άδιέξοδο τραγικό. Ο ήδονισμός του Καραγάτση δεν είναι καθόλου εύφρόσυνος, είναι ένας ήδονισμός τραγικός· οι ήρωές του, με το άξεδίψαστο πάθος του κορεσμού πού τους τυραννεί, οδηγούνται τελικά στην καταστροφή.

Είναι φανερό πώς το κλίμα πού κυριαρχεί σε όλα τα έργα του είναι ο ρεαλισμός, ή καλύτερα ένας νατουραλισμός σπρωγμένος ως τα άκραία όρια. Ο Καραγάτσης, παρ' όλη του τη μαθητεία στην ψυχανάλυση, δεν είναι τόσο ο ζωγράφος των ψυχολογικών καταστάσεων και των άποχρώσεων, όσο ένας δξύτατος

παρατηρητής τῆς πραγματικότητας, πού ξέρει νά τὴν παραστήσει ὡς τὴν τελευταία λεπτομέρεια. Ἡ γεύση τῆς πραγματικότητας χωρὶς ψευδαισθήσεις ἢ ποιητικούς ὀραματισμούς, καθὼς καὶ ἡ τραγικὴ ἀντίληψη τοῦ ἀνθρώπινου πεπρωμένου, τὸν ὀδηγεῖ συχνά καὶ σ' ἓνα πνεῦμα νικηλιστικῆς ἀπαισιοδοξίας ἢ καὶ σ' ἓνα χιούμορ γεμάτο εἰρωνεία, σκῶμμα καὶ σαρκασμό. Βαθύτατα ρεαλιστῆς καὶ ἀντιιδεαλιστῆς, κυριαρχεῖται ἀπὸ μιὰ ριζικὴ ἀπιστία πρὸς κάθε εἶδος ἰδανικοῦ ἢ ἥρωισμοῦ. Οἱ χαρακτῆρες του εἶναι βαθύτατα, κάποτε καὶ κυνικότατα ἀντιηρωικοί· πολλὲς φορὲς διαλέγει ἐπίτηδες μορφὲς γνωστὲς ἱστορικές, γιὰ νὰ τὶς παρουσιάσει ἀφηρωισμένους μὲ τὸ πρίσμα τὸ δικό του (μὲ τέτοιο πρίσμα δοκίμασε νὰ γράψει καὶ μιὰ *Ἱστορία τῶν Ἑλλήνων*, ἔργο ἀποτυχημένο).

Μὲ αὐτὲς τὶς ιδιότητες, θετικὲς καὶ ἀρνητικὲς, ὁ Καραγάτσης ἦταν ἓνας συγγραφέας πού στάθηκε σημεῖο ἀμφιλεγόμενο στὸν καιρὸ του, μὲ πολλοὺς θαυμαστὲς ἀλλὰ καὶ πολλοὺς ἐπικριτὲς. Κανεὶς ὥστόσο δὲν μπόρεσε νὰ τοῦ ἀμφισβητήσει τὴ γνήσια λογοτεχνικὴ, πεζογραφικὴ ἰδιαίτερα φλέβα του, τὴν ἰκανότητά του νὰ στήσει ἓνα μυθιστόρημα πραγματικό. Εἶναι βέβαια ἄνισος· τὸ ἔργο του ἔχει πολλὲς ἀντιφάσεις καὶ ἀπότομες πτώσεις, τὸ ὕφος του (ἐπειδὴ εἶναι πηγαῖο) εἶναι καὶ ἀτημέλητο, ἐλάχιστα λογοτεχνικό, καὶ —ἰδιαίτερα στὰ τελευταῖα του ἔργα— ξεπέφτει σ' ἓνα ἐπίπεδο σχεδὸν δημοσιογραφικό.

Στὰ δύο πρῶτα του μυθιστορήματα, *Ὁ Συνταγματάρχης Λιάπικιν* (1933) καὶ ὁ *Γιούγκερμαν* (1936), οἱ ἥρωες εἶναι χαρακτηριστικὰ δύο ξένοι, βόρειοι μάλιστα (Ρῶσος ὁ ἓνας, Φιλανδὸς ὁ ἄλλος), πού ἔρχονται στὴν Ἑλλάδα, ἐγκλιματίζονται, πετυχαίνουν, ζοῦν τὴν ἔντονη ἐρωτικὴ ζωὴ τους, γιὰ νὰ καταλήξουν τελικὰ στὴν ἀποτυχία καὶ τὴν καταστροφή. Στὴ *Χίμαιρα* (1936, ξαναπλασμένη τὸ 1953) —πού μερικοὶ κριτικοὶ τὸ θεωροῦν ἴσως τὸ πιὸ πετυχημένο του καὶ ἀληθινὸ μυθιστόρημα— ἡρωίδα εἶναι μιὰ γυναίκα, ξένη κι αὐτή, μὲ τὴν ἐρωτικὴ (αἰσθησιακὴ) τῆς ἱστορία καὶ τὸν τελικὸ ξεπεσμό τῆς. Μετὰ τὸν πόλεμο ὁ Καραγάτσης, μὲ τὸν τίτλο *Ὁ κόσμος πού πεθαίνει*, θέλησε νὰ γράψει ἓνα «roman fleuve» σὲ πολλὰ βιβλία, μιὰ εὐρύτερη σύνθεση ὅπου θὰ παρουσιαζόταν σὲ χαρακτηριστικὲς μορφὲς ἢ Ἑλλάδα ἀπὸ τὰ προεπαναστατικὰ χρόνια ὡς σήμερα. Ἐδῶσε μόνο τὰ τρία πρῶτα βιβλία (1944-49), πού στρέφονται γύρω ἀπὸ τὴν κεντρικὴ μορφή τοῦ Μίχαλου Ρούση (τοῦ «κοτζάμπαση τοῦ Καστρόπυρ-

γού»), ἐνὸς ἥρωα κατ' ἐξοχὴν Καραγατσικοῦ. Στὸ μετὰ εἶχε δώσει ἓνα ἀπὸ τὰ ἀρτιότερα πεζογραφημάτα του *Ὁ Μεγάλος ὕπνος* (1946), ἓνα μυθιστόρημα ψυχογραφικὸ, μὲ πολλὰ στοιχεῖα αὐτοβιογραφικά, πού ξεχωρίζει ἀνάμεσα στ' ἄλλα καὶ ἀπὸ τὴν ἀποψη τῆς οὐσίας καὶ τῆς μορφῆς. Στὴν τελευταία δεκαπενταετία ἔγραψε πάλι μερικὰ ἀπὸ τὰ πιὸ ἰδιότυπα καὶ παράδοξα ἔργα του, ὅπως τὸ *Ἄμρι ἂ μούγκου* (=Στὸ χέρι τοῦ Θεοῦ, 1954), ὅπου τὸ αἰώνιο ἐρωτικὸ θέμα τοποθετεῖται στὴν ἀφρικανικὴ ζούγκλα, τὸν *Κίτρινο φάκελο* (1956), σημαντικὸ γιὰ τοὺς τεχνικούς καὶ ψυχολογικούς του πειραματισμούς, τὸν *Σέργιο καὶ Βάκχο* (1959), «ἓνα ἀμφίβολο ἀστεῖο, ὅπως εἶπε κάποιος, 573 σελίδων».

Ὅσο κι ἂν ὁ Καραγάτσης εἶναι πρωτίστως μυθιστοριογράφος, ἔδωσε καὶ μιὰ σειρά ὀλόκληρη ἀπὸ διηγήματα· δὲν προσθέτουν πολλὰ στὴν ἀρτίωση τῆς φυσιογνωμίας του, ὥστόσο μερικὰ ξεχωρίζουν γιὰ τὴν πρωτοτυπία ἢ τὴ δύναμή τους, ὅπως τὸ «Μπουρίνι» ἀπὸ μιὰ παλαιότερη συλλογὴ (τοῦ 1935) ἢ «Ὁ ἄνθρωπος μὲ τὸ φλεμόνι» καὶ μερικὰ ἄλλα ἀπὸ τὴ συλλογὴ *Πυρετός* (1945).

Ὁ Θανάσης Πετσάλης (γενν. 1904), ἀπὸ σημαντικὴ ἀστικὴ οἰκογένεια τῶν Ἀθηνῶν, πρωτοπαρουσιάστηκε τὸ 1925 μὲ ἓναν τόμο διηγημάτων, πού τοποθετημένα σὲ περιβάλλον ἀστικό, ἔκοβαν εὐχάριστα τὴ μονοτονία τῆς φτωχογειτονιάς τοῦ Βουτυρά καὶ τοῦ Πέτρου Πικροῦ. Τὴν οὐσιαστικὴ ἐμφάνισή του τὴν κάνει ὅμως μὲ ἓνα μυθιστόρημα, *Ὁ Προορισμὸς τῆς Μαρίας Πάρνη* (1933), πρῶτο ἀπὸ μιὰ τριλογία, ὅπου θέλησε νὰ παρουσιάσει τὴν ἱστορία καὶ τὴν ἐξέλιξη μιᾶς μεγαλοαστικῆς οἰκογένειας· τὰ τρία διαδοχικὰ μυθιστορήματα (1933-35) συγχωνεύτηκαν ἀργότερα (1950) σὲ ἓνα μὲ τὸ γενικὸ τίτλο *Μαρία Πάρνη*. Ὁ Πετσάλης δὲν εἶναι συγγραφέας ρωμαλέος, καὶ βέβαια τὸ μυθιστόρημά του δὲν εἶναι ἡ πλατιὰ ἐπικὴ εἰκόνα τῆς ἀστικῆς κοινωνίας, ὅπως ἀναμφισβήτητα τὴν εἶχε σχεδιάσει (στὸν τύπο π.χ. τῶν μυθιστορημάτων τοῦ Galsworthy)· εἶναι ὅμως ἓνας ἄνθρωπος εὐαίσθητος καὶ λεπτός, ἀκριβὲς στὶς καταγραφές του, πού μπόρεσε νὰ ἀποδώσει τὴ θαλπωρὴ καὶ τὴν πνευματικότητά ἐνὸς πλούσιου ἀστικοῦ σπιτιοῦ.

Ἡ ἐμπειρία τοῦ πολέμου καὶ τῆς Κατοχῆς ἔκαμε τὸν Πετσάλη νὰ στραφεῖ πρὸς ἄλλες πηγές. Μερικὰ διηγήματά του

στον τόμο *Τὰ Δικά μας παιδιά* (1946), με τον υπότιτλο «Χρονικό τῆς σκλαβιάς», ἀφηγοῦνται ἱστορίες ἀπὸ τὴν Ἐπανάσταση τοῦ 1821, ἀφήνουν ὅμως φανερὴ τὴν ἐντύπωση τοῦ παρὰλλου τῆς ἄλλης, σύγχρονης, σκλαβιάς. Καὶ τὸ 1942, «τὸν καιρὸ τῆς γερμανοϊταλικῆς κατοχῆς», ὅπως ἐνδεικτικὰ σημειώνει ὁ ἴδιος, ἔγραψε τὴν ἀριστουργηματικὰ χυμὲνη *Καμπάνα τῆς Ἁγία-Τριάδας* (ἐκδ. 1949), μιὰ ἱστορία ἢ χρονικό, πού περιγράφει τὶς περιπέτειες μιᾶς μικρῆς ἐκκλησίας, ἀπὸ τὸ 1304 ὡς τὸ 1885, περιπέτειες πού συμπυκνώνουν σ' ἓναν ἐλάχιστο χῶρο τὶς περιπέτειες τῆς φυλῆς καὶ τὴν ἱστορικὴ της πορεία μέσα σὲ ἕξι αἰῶνες. Αὐτὴ ἡ στροφὴ πρὸς τὶς ρίζες τῆς φυλῆς ἔκαμε τὸν Πετσάλη νὰ διαπραγματευτεῖ τὸ ἴδιο θέμα μέσα στὰ πλατύτερα πλαίσια τοῦ μυθιστορήματος. Στους δύο τόμους τῶν *Μαυρόλукων* (1947-48) παρακολουθεῖ μιὰ ἑλληνικὴ οἰκογένεια τὸν καιρὸ τῆς Τουρκοκρατίας μέσα ἀπὸ ὅλες τὶς περιπέτειες τοῦ ἐλληνισμοῦ, εἰδικότερα ἀπὸ τὰ μέσα τοῦ 16ου αἰῶνα ὡς τὰ χρόνια τοῦ Ρήγα (1798). Ἡ συμπύκνωση ὅμως πού εἶχε δώσει τὴ δύναμη στὴν *Καμπάνα* χάθηκε ἐδῶ μέσα στὸ πλατύτατο αὐτὸ ἱστορικὸ πλαίσιο, καί, ὅπως παρατήρησε ἡ κριτικὴ, περισσότερο βαραίνει ὁ ἱστορικὸς καὶ λιγότερο ὁ μυθιστορηματικὸς χαρακτήρας. Σὲ μορφή καὶ σὲ ὕφος χρονικοῦ ἔδωσε ἀκόμα ὁ Πετσάλης ἓνα ἔργο ἐμπνευσμένο ἀπὸ τοὺς ἀγῶνες τῆς Κύπρου (1956), ἓνα χρονικὸ τάχα τοῦ 12ου αἰῶνα μὲ φανερὸ κι ἐδῶ τὸν παραλληλισμὸ μὲ τὰ σύγχρονα γεγονότα. Καὶ πιὸ πρόσφατα, γόνιμο ἀσφαλῶς ἀποτέλεσμα τῶν τόσων χρόνων πού μεσολάβησαν, παρουσίασε ἓνα ἔργο μὲ βάση καὶ πάλι ἱστορικὴ, ἀλλὰ ἀρτιότερο στὴν πεζογραφικὴ καὶ μυθιστορηματικὴ μορφή, τὸν *Ἑλληνικὸ ὄρθρο* (3 τόμοι, 1962). Ἡ δράση ἐδῶ, πρὸς ὄφελος τοῦ ἔργου, συμπυκνώνεται σὲ πολὺ λιγότερα χρόνια, τὰ πρὶν καὶ τὰ μετὰ τὴν Ἐπανάσταση τοῦ 1821, κι ἀκόμη, ἀντὶ γιὰ τὴν πλασματικὴ οἰκογένεια τῶν Μαυρόλукων, τὸ κέντρο ἀποτελεῖ ἓνα πρόσωπο ἱστορικὸ, ὁ Ἰωάννης Κωλέτης, πού συνενώνει σὰν κρίκος συνδετικὸς τὰ πρόσωπα καὶ τὰ περιστατικά, ἔτσι πού ἡ ἀτμόσφαιρα τῆς ἐποχῆς νὰ ἀναδίδεται γνησιότερη.

Τὴν ἴδια γραμμὴ ἀκολούθησε καὶ στὸ ἐπόμενο μυθιστόρημά του, *Δεκατρία χρόνια* (ἀπὸ τὸ 1909 ὡς τὸ 1922) (1969), μὲ θέμα τὴν ἱστορία τῶν δραματικῶν αὐτῶν χρόνων, τῶν γεμάτων ἐξάρσεις καὶ ταπεινώσεις. Ἡ ἐξιστόρηση γίνεται σὲ δύο παράλληλα ἐπίπεδα, εἴτε σὰν προσωπικὲς ἀναμνήσεις τοῦ ἴδιου τοῦ συγ-

γραφέα, εἴτε στὶς περιπέτειες τῶν προσώπων τοῦ μυθιστορήματος, καὶ ἡ πρόσμιξις αὐτὴ ἀποδείχτηκε ἰδιαίτερα πετυχημένη.

Σὰν τὸν Πετσάλη καὶ ὁ Ἄγγελος Τερζάκης (1907-1979) πρωτοπαρουσιάστηκε πρὶν ἀπὸ τὸ 1930 μὲ δύο τόμους διηγημάτων, πού βρισκόνταν μέσα στὸ κλίμα τῆς ἐποχῆς, στὴ γραμμὴ τοῦ Βουτυρά, μὲ κάποια ἀκόμη ἐπίδραση τῆς «συμβολιστικῆς» πεζογραφίας τοῦ Χατζόπουλου. Ἡ μίζερη μικροαστικὴ ζωὴ καὶ τὸ κλίμα τοῦ χαμηλοῦ τόνου θὰ ἐξακολουθήσουν νὰ εἶναι τὸ πλαίσιο καὶ στὰ δύο τοῦ μυθιστορήματα (τοῦ 1933 καὶ 1934)· τὸ τρίτο ὅμως, *Ἡ Μενεξεδένια πολιτεία* (1937), παρουσιάζει κιόλας μιὰ σημαντικὴ ἀλλαγὴ. Τὰ πρόσωπα κινοῦνται στὸ ἴδιο μικροαστικὸ περιβάλλον, οἱ ἀνθρώπινοι χαρακτήρες διαγράφονται ὅμως μὲ περισσότερη ἐνέργεια, οἱ συγκρούσεις μεταξὺ τους γίνονται δραματικότερες, καὶ οἱ κεντρικοὶ ἥρωες, καὶ προπάντων ἡ ἡρωίδα, ἔχουν μιὰ θερμὴ ἀνθρώπινη ὑπόσταση.

Ἄλλὰ ἀμέσως μετὰ τὸν πόλεμο ὁ Τερζάκης προχώρησε σὲ κάτι ὀλοτελα καινούριο, σὲ ἓνα ἱστορικὸ μυθιστόρημα, τὴν *Πριγκιπέσσα Ἰζαμπώ* (1945), πού θεωρήθηκε τὸ ἀρτιότερο πεζογράφημά του. Στὸ ἔκτενές αὐτὸ μυθιστόρημα ὁ συγγραφέας μᾶς ζωντανεύει μιὰ περασμένη ἱστορικὴ ἐποχὴ, τὴ Φραγκοκρατία στὴν Πελοπόννησο τὸν 13ο αἰῶνα, καὶ τὸ πετυχαίνει μὲ μέσα καθαρὰ πεζογραφικὰ καὶ μυθιστορηματικά· κινεῖ ἀκόμη γύρω ἀπὸ τὰ κεντρικὰ πρόσωπα ἓνα πλήθος ἄλλα δευτερεύοντα πού δίνουν ἓνα ζωηρὸ χρῶμα στὴν πλατιὰ ζωγραφικὴ σύνθεση. Καὶ τὸ σημαντικότερο: στὰ δύο κεντρικὰ πρόσωπα, τὴ Φράγκισσα πριγκιπέσσα Ἰζαμπώ καὶ τὸν νεαρὸ «Ἕλληνα Νικηφόρο Σγουρὸ καὶ στὸ δραματικὸ τους ἔρωτα, ἀντιπαρατάσσονται οἱ δύο φυλὲς καὶ οἱ δύο πολιτισμοί, ὑπερεκλεπτυσμένοι καὶ γέροντας πρὸς τὴν παρακμὴ ὁ ἓνας, ἀνώριμος ἀκόμη, ἀλλὰ σὲ μιὰ δυναμικὴ ἀνοδο ὁ ἄλλος. Καὶ στοὺς ἀγῶνες τῶν σκλαβωμένων «βιλάνων» γιὰ τὴν ἀπελευθέρωσή τους καταγράφονται ἀκόμη μνημεις ἀπὸ τὴν πρόσφατη ὀδυνηρὴ πείρα.

Ὁ Τερζάκης εἶναι ἴσως ὁ πιὸ φιλοσοφικὰ ἀνήσυχος τῆς λογοτεχνικῆς γενιᾶς πού ἀντιπροσωπεύει. Στὸ κέντρο τῶν ἀναζητήσεών του βρίσκεται πάντοτε ὁ σύγχρονος ἀνθρώπος καὶ τὰ ἀγωνιώδη προβλήματά του. Γι' αὐτὸ ἴσως εἶναι καὶ ἐκεῖνος πού καλλιέργησε ἰδιαίτερα τὸ δοκίμιο καὶ ἀναζήτησε τὴν προσφορὴν ἔκφρασή του καὶ στὸ θέατρο (βλ. σ. 327), πού ἀποτελεῖ

πάντοτε τὸ καταλληλότερο ἔδαφος γιὰ νὰ ἀναπτυχθοῦν ἔντονες συγκρούσεις καὶ ἀντιθέσεις ἢ νὰ διοχετεύσει ἀμεσότερα ὁ συγγραφέας τὶς ἀνησυχίες του καὶ τὶς ἰδέες του πρὸς τὸ κοινόν.

Ἡ Ἰζαμπὴ βρίσκεται κι αὐτὴ μέσα στὸν ἴδιο κόσμον τῆς ἀγωνίας καὶ τῆς ἀνησυχίας, ὅσο κι ἂν ἡ μορφή τοῦ ἱστορικοῦ μυθιστορήματος δίνει στὶς ἰδέες αὐτὲς μιὰ ἔκφραση διαφορετικῆ. Πάντως στὰ τρία μυθιστορήματα ποὺ ἀκολούθησαν ὁ Τερζάκης ξαναγυρίζει στὸ ἀστικό μυθιστόρημα τῶν χαμηλῶν τόνων, ὅπου ὅμως τῶρα διαφαίνεται μιὰ ἐντονότερη ἀπαισιοδοξία, καὶ οἱ ἰδέες καὶ οἱ προβληματισμοὶ τοῦ συγγραφέα ἐκφράζονται μὲ μεγαλύτερη ἄνεση καὶ λογοτεχνικὴ σιγουριά. Δίχως θεῶ, ὁ τίτλος τοῦ ἐνὸς μυθιστορήματος (1951), εἶναι καὶ ἀπὸ μόνος του ἀρκετὰ ἐμφαντικός. Τὸ τελευταῖο του, *Μυστικὴ ζωὴ* (1957), κατέχει μιὰ ξεχωριστὴ θέση, μὲ τὸν δύσκολο ἀποκρυπτόμενο δραματικὸ ἐξομολογητικὸ τόνο του, ποὺ ἐκφράζει τὴν ἀγωνία ἐνὸς ἀνθρώπου ποὺ συνθλίβεται ἀνάμεσα σὲ ἀμφιβολίες καὶ σὲ ἀδιέξοδα καὶ δὲν μπορεῖ νὰ προσαρμοστεῖ στὴ χυδαίότητα τῆς γύρω ζωῆς.

Ὁ νεώτερος ἀπὸ τοὺς πεζογράφους τῆς γενιᾶς τοῦ 30 εἶναι ὁ Παντελῆς Πρεβελάκης (γενν. 1909), ἀπὸ τὸ Ρέθυμνο τῆς Κρήτης. Ὑστερ' ἀπὸ ἓνα νεανικὸ «ἐπύλλιον» (1928) παρουσιάστηκε κυρίως μὲ μιὰ μυθιστορία, *Τὸ Χρονικὸ μιᾶς πολιτείας* (1938), ὅπου, μέσα ἀπὸ τὶς παιδικὲς ἀναμνήσεις, μᾶς παρουσιάζει τὴ γενέθλια πόλη στὸ δρόμο τῆς σιγανῆς φθορᾶς. Ἐκαμε ἀμέσως ἐντύπωση ἡ εὐαισθησία καὶ τὸ ἐξαιρετικὰ καλλιεργημένο ὕφος τοῦ νέου πεζογράφου. Ὁ Πρεβελάκης εἶναι ἄλλωστε ἀπὸ τοὺς βαθύτατα καλλιεργημένους ἀνθρώπους τῆς γενιᾶς του· ἔχει γράψει ἀξιόλογες μελέτες γιὰ τὴν αἰσθητικὴ καὶ γιὰ τὶς εἰκαστικὲς τέχνες καὶ ἔθρεψε τὴν εὐαισθησία του στὰ πρότυπα τῆς Ἀναγέννησης (μετέφρασε κωμωδίες τοῦ Μακιαβέλη καὶ τοῦ Καλντερόν). Ὑστερ' ἀπὸ ἓνα ἱστορικὸ ἀφήγημα, τὸ *Θάνατο τοῦ Μέδικου* (1939), καὶ δύο ποιητικὲς συλλογές (*Ἡ γυμνὴ ποίηση* 1939, *Ἡ πιὸ γυμνὴ ποίηση* 1941), παρουσίασε στὰ πρῶτα μεταπολεμικὰ χρόνια δύο πεζογραφήματα, ἀντλημένα καὶ τὰ δύο ἀπὸ τὴν ἱστορία τοῦ νησιοῦ του. *Ἡ Παντέρμη Κρήτη* (1945) εἶναι, ὅπως τὸ λέει καὶ ὁ ὑπότιτλος, ἓνα «χρονικὸ τοῦ Σηκωμοῦ τοῦ 66», τῆς μεγαλύτερης ἀπὸ τὶς ἐπαναστάσεις τῶν Κρητικῶν. Τὸ πλατύτερο, ἀποτελούμενο ἀπὸ τρία μέρη, μυθιστόρημά του,

Ὁ Κρητικὸς (1948-1950, 2ῆ ἔκδοση διορθωμένη 1965), ἀναφέρεται στὰ γεγονότα ἀπὸ τὴν ἐπανάσταση τοῦ 1866 ὡς τὸ 1910. Πρόθεση τοῦ συγγραφέα δὲν ἦταν νὰ ψυχογραφήσει ἓνα ξεμοναχιασμένο ἄτομο, ἀλλὰ «νὰ ἐκφράσει τὴν ὁμαδικὴ ψυχὴ τοῦ ἑλληνικοῦ λαοῦ σὲ μιὰ περίοδο τῆς ἱστορίας του». Ἔτσι, στὰ δύο τελευταῖα μέρη εἰσάγονται πρόσωπα ἱστορικά, καὶ κυρίως ὁ Βενιζέλος, μὲ ἀποτέλεσμα ὅμως (ὅπως παρατήρησε ἡ κριτικὴ) ἡ ἱστορία νὰ ζυγίσει ἐδῶ περισσότερο ἀπὸ τὴ μυθιστορία. Πάντως ὁ Πρεβελάκης πέτυχε νὰ δώσει τὸ ἦθος τοῦ κρητικοῦ λαοῦ, τὸ ἰδιαίτερο χρῶμα του, καὶ νὰ ἀπαρτίσει μιὰ σὺλληψη καθολικότερη καὶ ἐθνικὴ.

Τὴν τριλογία τοῦ Κρητικοῦ ἀκολούθησε μιὰ δευτέρη τριλογία, ποὺ ὁ συγγραφέας τῆς ἔδωσε τὸ γενικὸ τίτλο «Οἱ δρόμοι τῆς δημιουργίας». Εἶναι *Ὁ Ἥλιος τοῦ θανάτου* (1959), *Ἡ Κεφαλὴ τῆς Μέδουσας* (1963) καὶ *Ὁ Ἄρτος τῶν ἀγγέλων* (1966). Πρόκειται γιὰ ἔργο ποὺ χρησιμοποιοῖ στὴ βάση του στοιχεῖα αὐτοβιογραφικὰ· τὸ κεντρικὸ πρόσωπο, ὁ νεαρὸς Κρητικὸς Γιωργάκης, ζεῖ τὰ πρῶτα του χρόνια, ποὺ συμπίπτουν μὲ τὰ χρόνια τοῦ Ἀ' Παγκοσμίου Πολέμου, στὴ γενέθλια γῆ, φεύγει ὕστερα γιὰ τὴν Ἀθήνα, ὅπου, τὴν ἐποχὴ τοῦ μεσοπολέμου, μέσα στὰ ἀντικρουόμενα πνευματικὰ καὶ πολιτικὰ ρεύματα, δημιουργεῖ τὴ δική του ἰδεολογία, καὶ τέλος, μετὰ τὸν πόλεμο καὶ τὴν Κατοχή, ἐπιστρέφει στὴν Κρήτη, μὲ τὴν ἐλπίδα νὰ ξαναβρεῖ τὸν παλιὸ εὐλογημένον κόσμον, ἐλπίδα ποὺ διαψεύδεται τραγικά. Δυὸ πρόσωπα στέκονται κοντὰ στὸν νέο Κρητικόν, ἡ θειά Ρουσάκη στὰ παιδικὰ του χρόνια, «ἐνσάρκωση—ὅπως παρατήρησε ἓνας κριτικός⁵— τῆς γενέθλιας Κρήτης καὶ τοῦ λαϊκοῦ τῆς πολιτισμοῦ», πρόσωπο δοσμένο ἀπὸ τὸ συγγραφέα μὲ ἰδιαίτερη στοργή, καὶ ὁ Λοῖζος Νταμολίνο, ὁ στοχαστὴς μὲ τὴ δυτικὴ παιδεία, τὶς ἔντονες ἀνησυχίες καὶ βασικὰ τὴν ἀπιστία του, μὲ τὴν ἰσχυρὴ ἐπίδραση τοῦ ὁποῖου ὁ νέος Κρητικὸς ἔχει ν' ἀντιπαλέψει. Στὸ τρίτο μέρος τῆς τριλογίας ὁ Λοῖζος ἔχει φτάσει στὴν καταστροφή, θύμα τῆς διαλυτικῆς ροπῆς τοῦ πνεύματός του.

Στὸν Ἄγγελον στὸ πηγάδι, τὸ τελευταῖο μυθιστόρημα τοῦ Πρεβελάκη (1970), ἤρωας εἶναι ἓνας νέος, ποὺ τραυματισμένος ψυχικὰ γίνεται δόκιμος μοναχὸς γιὰ νὰ νιώσει καὶ πάλι τὴν ἀγάπη γιὰ τὸν ἄνθρωπον. Ἀφοσιώνεται σὲ ἓνα πουλαράκι, ποὺ

5. Α. Δεκαβάλλε, «Εἰσαγωγή στὸ λογοτεχνικὸ ἔργο τοῦ Παντελῆ Πρεβελάκη», περ. *Εὐθύνη*, Ἀπρίλιος 1976, σ. 21.

τὸ εἶχε ἀποσπάσει νεογνὸ ἀπὸ μιὰ ψόφια φοράδα, αὐτὸ ὅμως θεωρεῖται ἀμάρτημα ἀπὸ τὸν ἡγούμενο τοῦ μοναστηριοῦ — ἢ παραφροσύνη ἀπὸ τοὺς ἄλλους — καὶ ὁ νέος μοναχὸς ξαναγυρίζει στὴ μοναξιά καὶ στὴν ἀγωνία του. Τὸ ἔργο ἔχει τὸν ὑπότιτλο «Μιὰ Μεγαλοβδομάδα» καὶ τὰ κεφάλαια σημειώνουν τὸ χρόνο ἀπὸ τὸ Σάββατο τοῦ Λαζάρου ὡς τὴ Μεγάλῃ Παρασκευῇ, ὑποδηλώνοντας μὲ τὸν τρόπο αὐτὸ τὴ βαθύτερη προέκταση πού θέλει νὰ δώσει ὁ συγγραφέας στὴν ἱστορία του.

Ὁ Πρεβελάκης εἶναι συνειδητὸς λογοτέχνης, μὲ ιδιαίτερη φροντίδα γιὰ τὸ ὕφος· ὁ λόγος του εἶναι πάντοτε προσεχτικῶς χτενισμένος, μὲ μιὰ κάπως ὑπερβολικὴ ἴσως κάποτε ἐκμετάλλευση λαϊκῶν καὶ ιδιωματικῶν γλωσσικῶν στοιχείων, πού προσδίδουν ὥστόσο στὸ λόγο τὸν ιδιαίτερο χαρακτήρα του. Τὸ συνολικὸ του ἔργο φανερώνει μιὰ γόνιμη δημιουργία πού ὀλοκληρῶνεται μὲ συνέπεια καὶ μὲ σιγουριά στὸ μεταχείρισμα τῶν ἐκφραστικῶν μέσων. Ἄς σημειωθεῖ ἀκόμη ὅτι τὸν Πρεβελάκη χρωστοῦμε ἀξιόλογες ἐργασίες στὸν τομέα τῆς ἱστορίας τῆς τέχνης καὶ ἀκόμη τὸν πιδ ἔγκυρο σχολιασμὸ γιὰ τὴ ζωὴ καὶ τὸ ἔργο τοῦ Καζαντζάκη. (Γιὰ τὸ θεατρικὸ του ἔργο γίνεται λόγος παρακάτω — βλ. σ. 327).

Οἱ πεζογράφοι πού ἀναφέραμε ὡς τώρα εἶναι οἱ κυρίως ἐκπρόσωποι τῆς γενιᾶς τοῦ 1930, οἱ στυλοβάτες τῆς. Μέσα στὴν πολυμορφία τοῦ ἔργου τους ἐκφράζονται οἱ ἰδεολογικὲς ἀνησυχίες καὶ οἱ καινούριοι προσανατολισμοὶ τῆς γενιᾶς τοῦ μεσοπολέμου, καὶ κυρίως ἡ ἐπίμονη δοκιμὴ τῆς στὸ μυθιστόρημα. Πραγματικὰ, ρίχνοντας μιὰ ματιὰ πρὸς τὰ πίσω, δὲν μπορούμε παρὰ νὰ πιστοποιήσουμε τὸ σημαντικὸ ἄλλα πού, παρ' ὅλες τὶς μεμονωμένες ἀποτυχίες ἢ τὶς ἀτελεσφόρητες προσπάθειες, ἐπιτελέστηκε στὴ νεοελληνικὴ πεζογραφία ἀπὸ τὸ 1922 ὡς τὸ 1945.

Δίπλα ὥστόσο στοὺς συγγραφεῖς πού ἐξετάσαμε, ἡ ἴδια γενιὰ ἔδωσε καὶ πολλοὺς ἄλλους, πού εἴτε δὲν ἔφτασαν σὲ ἀξιόλογο ἀποτέλεσμα, εἴτε δὲν ἔδειξαν τὴν ἴδια συνεπή καὶ ὑπεύθυνη παρουσία στὸ λογοτεχνικὸ στίβο, καὶ γενικά, δὲν ὀλοκλήρωσαν ἕνα ἄρτιο λογοτεχνικὸ ἔργο. Ἔχουν ὥστόσο δικαιοματικὰ μιὰ θέση στὴν ἱστορία τῆς λογοτεχνίας μας.

Πολὺ κοντὰ, στὸ περιεχόμενον καὶ στὸ ὕφος μὲ τὰ πρῶτα ἔργα τοῦ Μυριβήλη καὶ τοῦ Βενέζη εἶναι ἡ *Ἱστορία ἐνὸς αἰχμαλώτου* (1929) τοῦ Στρατῆ Δούκα (γενν. 1895 καὶ προέρχεται κι αὐτὸς

ἀπὸ τὴν ἴδια αἰολικὴ περιοχὴ), ἕνα σύντομο πεζογράφημα πού μᾶς ἀφηγεῖται τὴν ἱστορία ἐνὸς αἰχμαλώτου τῆς Μικρασιατικῆς καταστροφῆς καὶ τὶς περιπέτειες τῆς διαφυγῆς του. Ὁ συγγραφέας δίνει τὴν ἴδια τὴν ἀφήγηση τοῦ ἥρωα, σὲ πρῶτο πρόσωπο, καὶ σ' ἕνα ὕφος λαϊκὸ, ταιριαστὸ μὲ τὸ θέμα, ἀλλὰ καὶ μαζὶ πυκνὸ καὶ ἀπέριττο, πού πηγαίνει, χωρὶς κανένα περιττὸ στολίδι, ἴσια στὸ στόχο του.

Τὶς ἐμπειρίες ἀπὸ τὸν δεῦτερο Παγκόσμιο Πόλεμο καὶ κυρίως τὸν Ἀλβανικὸ τοῦ 1940-41 πολλοὶ εἶναι ὅσοι δοκίμασαν νὰ τὶς ἀξιοποιήσουν λογοτεχνικά, ἀλλὰ ἡ ἐθνικὴ ἀνάταση τῶν στιγμῶν ἐκείνων σπάνια βρῆκε τὴν ἀξία λογοτεχνικῆς τῆς μετουσίωσης. Ἀπὸ τὰ καλύτερα σχετικὰ μυθιστορήματα εἶναι οἱ *Ἀρματωμένοι* (1947) τοῦ Λουκῆ Ἀκρίτα (1909-1965) ἀπὸ τὴν Κύπρο, πού ἐργάστηκε ὡς δημοσιογράφος ἀπὸ τὸ 1931 καὶ εἶχε δώσει πρὶν ἀπὸ τὸν πόλεμο δυὸ ἔργα ἄλλης ὕφης καὶ ἔστειλε στὶς ἐφημερίδες ἀξιοσημείωτες ἀνταποκρίσεις ἀπὸ τὸ μέτωπο. Στὰ ὑστερότερα χρόνια ὁ Ἀκρίτας ἔλαβε ἐνεργὸ μέρος στὴν πολιτικὴ καὶ ἦταν ὑφυπουργὸς Παιδείας στὴν κυβέρνηση Παπανδρέου (1964).

Πλατύτερο στὴ σύνθεσή του καὶ λογοτεχνικότερο εἶναι τὸ δεῦτερο βιβλίον τοῦ Ἀλβανικοῦ πολέμου, *Τὸ Πλατὸ ποτάμι* τοῦ Γιάννη Μπεράτη (1904-1968). Εἶναι ἕνα ἀφήγημα ὑποκειμενικὸ, σὰν εἶδος ἡμερολόγιο, ὅπου καταγράφονται μὲ ἀκριβεία καὶ μὲ κάθε λεπτομέρεια τὰ καθημερινὰ πραγματικὰ γεγονότα σὲ τρεῖς φάσεις, στὸ ἄλβανικὸ μέτωπο, στὴ συνθηκολόγηση καὶ στὴν ὑποχώρηση. Ἡ ἀξία τοῦ βιβλίου βρίσκεται ἀκριβῶς στὸν ἰδιότυπο τρόπο πού ὁ συγγραφέας ἀφηγεῖται τὰ καθημερινὰ αὐτὰ περιστατικὰ καὶ στὸ πῶς κατορθώνει νὰ ζωντανεύει ἀβίαστα πρόσωπα καὶ καταστάσεις καὶ νὰ γοητεύει ἀκριβῶς μὲ τὴν ἀμεσότητα τῆς περιγραφῆς του. Μὲ τὸν ἴδιο τρόπο, ἴσως ὅμως ὄχι καὶ μὲ τὴν ἴδια ἐπιτυχία, εἶναι γραμμένο καὶ τὸ *Ὀδοιπορικὸ τοῦ 43* (1946), πού ἀναφέρεται στὴν ἐθνικὴ ἀντίσταση τὴν ἐποχὴ τῆς Κατοχῆς. Τὸ πεζογραφικὸ του ἔργο συμπληρῶνεται μὲ τὸν *Στρόβιλο* (1961), ἕνα ἐνδιαφέρον πειραματικὸ μυθιστόρημα.

Ὡς δυνατὸ πεζογράφημα, πού ἐπιβάλλεται παρ' ὅλες τὶς ἐπὶ μέρους ἀτέλειες καὶ τὶς ἀνισότητες, χαρακτηρίστηκε τὸ πρῶτο μυθιστόρημα, *Γῆ καὶ Νερό* (1936), τοῦ Γ. Ἀμποτ (γενν. 1906). Περιγράφει σ' αὐτὸ τὴ ζωὴ τῶν λεπρῶν στὴν ἐρημόνησο Σπι-

ναλόγκα (κοντά στην Κρήτη), όπου ζούν αποκλεισμένοι από τον άλλο κόσμο. Δεν πρόκειται όμως ούτε για περιγραφή ούτε για μυθιστορηματική αφήγηση· ο συγγραφέας έχει έναν πλούσιο έσωτερικό κόσμο και πολλές ιδέες, που τις εκφράζει με τρόπο όρμητικό και με άναμφισβήτητη ένταση. Υπάρχουν σκηνές (όπως π.χ. της εξέγερσης των λεπρών) που φτάνουν σε σπάνια έξαρση και άλλες (όπως της γέννησης του παιδιού μιας λεπρής) έντελως τρυφερές και ανθρώπινες. Στο τελευταίο του μυθιστόρημα, *Δημήτριος Γαβριήλ* (1960), αναπτύσσει το θέμα των Έλλήνων που σταδιοδρομούν στο έξωτερικό και βρίσκει έτσι την ευκαιρία να διατυπώσει τις απόψεις του για ένα θέμα βασικό του νέου ελληνισμού.

Μεγάλη έντυπωση προκάλεσε όταν πρωτοδημοσιεύτηκε το μυθιστόρημα *Παραστρατημένοι* (1935) της Λιλίκας Νάκου (γενν. 1903)· ήταν μια άμεση μαρτυρία και μια εξομολόγηση, δοσμένη με σπάνια ρεαλιστική δύναμη και πολύ χρώμα απαισιοδοξίας. Αλλά η γυναικεία ευαισθησία της και η αφηγηματική της ικανότητα δεν αντισταθμίζονται με προσόντα και με δύναμη λογοτεχνική, ενώ το ύφος είναι άμελημένο σε μεγάλο βαθμό. Το βασικό αυτό μειονέκτημα γίνεται περισσότερο φανερό στα μεταγενέστερα έργα, ενώ και το ταλέντο της έχει χάσει την πρώτη του δύναμη.

Περισσότερα και γνησιότερα λογοτεχνικά προσόντα έδειξε μια άλλη γυναίκα πεζογράφος, η Μέλπω Αξιώτη (1906-1973)· το πρώτο της βιβλίο, *Δύσκολες νύχτες* (1938), με την πρωτοτυπία και την τολμηρότητα στην τεχνική και με την έλλειψη όχι μόνο του μύθου αλλά και της πιο στοιχειώδους συνέπειας στην αφήγηση, δημιούργησε ποικίλες αντιδράσεις, που έφτασαν στο σκάνδαλο. Οί πιο έγκυροι όμως κριτικοί διεΐδαν τις άρετες μιας καινούριας γραφής και την αυθόρμητη γνησιότητα πίσω από τη φαινομενική διάλυση. Και ανάμεσα στους έγκωμιαστές ένας βετεράνος της πεζογραφίας, με όξυτατη κριτική διαίσθηση, ο Γρ. Ξενόπουλος, χαρακτήρισε το βιβλίο ως «γραμμένο με την πιο μοντέρνα μά και την πιο θελκτική άσυναρτησία». Τον άλλο χρόνο η Αξιώτη άφησε να ξεχυθεί και στον ποιητικό λόγο η αποδεδειγμένη ευαισθησία της (*Σύμπνοση*, 1939), με μια πληθωρική ροή, παρόμοια μ' εκείνη που θα συναντήσουμε άργότερα στον Ρίτσο. Με πολλές έκφυγές προς την ποίηση, στην ίδια όμως γραμμή με το πρώτο, είναι και το δεύτερο «μυθιστό-

ρημα» της Αξιώτη, *Θέλετε να χορέυομε Μαρία* (1940). Στα πρώτα μεταπολεμικά χρόνια (1945-46) μια σειρά «χρονικά», όπως τα χαρακτηρίζει, αποτυπώνουν πρόσφατες εμπειρίες, ή φανερά όμως κοινωνική πρόθεση έπηρέαζει δυσμενώς την καλλιτεχνική γνησιότητα, παρ' όλη την έντονη πάντα λογοτεχνική παρουσία.

Αν εξαίρεσει κανείς την Αλεξάνδρεια του Καβάφη (που είναι πραγματικά μια εξαίρεση), τη λογοτεχνική, και γενικότερα την πνευματική κίνηση στην Ελλάδα τη συγκέντρωνε (από τότε τουλάχιστον που έσβησε με το Μαβίλη και το Θεοτόκη ο τελευταίος απόηχος της έφτανησιώτικης ιδιοτυπίας) η πρωτεύουσα. Η γενιά του 1930 δεν έκαμε σ' αυτό εξαίρεση· όσο κι αν πολλοί από τους εκπροσώπους της προέρχονταν, όπως είδαμε, από το χώρο του «μειζονος ελληνισμού» (το Αιβαλί, τη Σμύρνη, την Πόλη), στην Αθήνα εγκαταστάθηκαν και έδω τύπωναν και κυκλοφορούσαν τα έργα τους. Αλλά μέσα στη δεκαετία που μας ενδιαφέρει, 1930-40, μια άλλη μεγάλη ελληνική πόλη άρχίζει να κάνει αίσθητη την παρουσία της και τον ιδιαίτερο χαρακτήρα της, η Θεσσαλονίκη, που μόλις το 1912 ένωματώθηκε στο ελληνικό κράτος και όπου από το 1926 άρχισε να λειτουργεί το δεύτερο ελληνικό πανεπιστήμιο (στην αρχή μόνο η Φιλοσοφική Σχολή). Το 1932 ένας μικρός κύκλος λογίων ίδρυσε εκεί ένα περιοδικό, τις *Μακεδονικές Ημέρες*, που σιγά σιγά αναδείχτηκε πρωτοπόρο και έθρεψε μια ιδιαίτερη στάση, και στην ποίηση αλλά πιο πολύ στην πεζογραφία. (Ας σημειωθεί ότι από τις σελίδες του περιοδικού μεταφράζεται για πρώτη φορά στα ελληνικά ο Kafka).

Από τον κύκλο του περιοδικού, ο Στέλιος Ξεφλούδας (γενν. 1901) δημοσίευσε το 1930 *Τα Τετράδια του Παύλου Φωτεινού*, ένα πεζογράφημα γραμμένο στην καινούρια τεχνική του «έσωτερικού μονόλογου», όπου ο συγγραφέας (όπως έγραψε ο ίδιος) θέλησε να εκφράσει «τον έσωτερικό κόσμο, τις έσωτερικές καταστάσεις που περνούν μέσα μας σά μια μουσική που διαλύεται στο άπειρο». Ως το 1940 ο Ξεφλούδας έγραψε πέντε πεζογραφήματα, και το 1944 ένα μυθιστόρημα κάπως διαφορετικό, *Ανθρωποι του μύθου*, τις εμπειρίες του από τον Αλβανικό πόλεμο. Στα ύστερότερα χρόνια (1957-62) πρόσθεσε τρία μυθιστορήματα, όπου με την ίδια πάντοτε τεχνική της αυτοανάλυσης (κάποτε

ἀγγίζοντας και τὰ ὄρια τοῦ δοκιμίου), δίνεται τὸ δράμα τῆς ἀνθρώπινης μοναξιάς μέσα στὸ σύγχρονο κόσμο και τὸ κυνήγημα τοῦ ἀσύλληπτου οὐραίου.

Ὁ Ἀλκιβιάδης Γιαννόπουλος, κάπως παλαιότερος (γενν. 1896), προέρχεται κι αὐτὸς ἀπὸ τὸν κύκλο τῶν *Μακεδονικῶν Ἡμερῶν* και δὲν ξεφεύγει ἀπὸ τὸ κλίμα τῆς ἐσωτερικότητας και τῆς ὑποβολῆς ποὺ καλλιέργησε ἡ σχολὴ τῆς Θεσσαλονίκης. Ἡ ἐξαιρετικὰ πολιτισμένη και καλλιεργημένη ιδιοσυγκρασία του τὸν ἐστρεψε περισσότερο πρὸς τὸ διήγημα, ποὺ ζήτησε νὰ τὸ ἀνανεώσει ἐσωτερικά. Ἐντεκα διηγήματα ἀποτελοῦν τὴν πρώτη του συλλογὴ, *Κεφάλια στὴ σειρὰ* (1934), ποὺ τὰ διακρίνει ἐκφραστικὴ πρωτοτυπία, νεανικὴ ζωντάνια και χάρη, και ἕνα εἶδος, ὅπως εἶπαν, («νευρικῆς εὐαισθησίας»). Ὁ Γιαννόπουλος ἐξακολούθησε νὰ καλλιεργεῖ τὸ διήγημα και ἐξέδωσε κατὰ καιροὺς ἄλλες τρεῖς συλλογές (1938, 1944, 1962) και ἕνα ἀφήγημα (1950). Ἀλλὰ και στὸ μοναδικό του μυθιστόρημα, *Ἡ Σαλαμάντρα* (1959), δὲν ξεφεύγει ἀπὸ τὰ ιδιότυπα χαρακτηριστικὰ τῶν διηγημάτων του, και ἡ ἐσωτερικὴ και βαθύτερα ἐξομολογητικὴ ιδιοσυγκρασία του βρίσκει πρόσφορη ἐκφραση στὸν ἐπιτολικὸ χαρακτήρα ποὺ ἔδωσε στὸ μυθιστόρημά του.

Πεζογράφος τῶν ἐσωτερικῶν χαμηλῶν τόνων εἶναι και ὁ Γιώργος Δέλιος (γενν. 1897), στὸν ὁποῖο χρωστοῦμε τέσσερα μυθιστορήματα (1934-1965) και πολλὰ διηγήματα, με φανερὴ τὴν ἐπίδραση τῆς Katherine Mansfield και τῆς V. Woolf. Ὁ,τι διακρίνει τὸ ἔργο του εἶναι λιγότερο ἢ ἔνταση και περισσότερο ἢ ψυχογραφικὴ πρόθεση και τὸ προσεγμένο και πολιτισμένο γράψιμο, ποὺ φτάνει κάποτε ὡς τὴν καλλιγραφία. Χαρακτηριστικὸς εἶναι ὁ τίτλος τῆς μιᾶς συλλογῆς διηγημάτων, *Μουσικὴ δωματίου* (1947), ἐνῶ ὁ τίτλος ποὺ ἔδωσε στὰ τελευταῖα του διηγήματα, *Κασσανδρινὴ ἀκτὴ* (1967), δείχνει τὴ συγγένεια τῆς ἀτμόσφαιρας με τὸ πλούσιο σὲ ἀποχρώσεις φυσικὸ τοπίο τῆς βόρειας Ἑλλάδας.

Ὁ νεότερος ἀπὸ τὴ λογοτεχνικὴ συντροφιά τῆς Θεσσαλονίκης, ὁ Ν. Γ. Πεντζίκης (γενν. 1908), μολονότι ὄχι ἔξω ἀπὸ τὸ ἴδιο αὐτὸ κλίμα, εἶναι πολὺ περισσότερο προσωπικὸς και ιδιότυπος, με πλούσια φλέβα δημιουργικὴ και εὐρύτατη κλίμακα ἐκφραστικῆ· ἔγραψε ποιήματα και πεζογραφήματα, ἀλλὰ εἶναι παράλληλα και ζωγράφος, ἐντελῶς ιδιότυπος κι ἐδῶ, με συνέπεια πάντοτε και συνέχεια στὴν ἀπροσάρμοστη ιδιοτυπία του.

Πρωτοπαρουσιάστηκε τὸ 1935 μ' ἕνα πεζογράφημα (με τὸ ψευδώνυμο Σταυράκιος Κοσμᾶς), και τὸ τελευταῖο του μεγάλο ἔργο, *Τὸ Μυθιστόρημα τῆς κυρίας Ἐρσης*, ἐκδόθηκε τὸ 1966.⁶ Ὁ Πεντζίκης προχώρησε τὸν ἐσωτερικὸ μὲν ὡς τὰ ἀκραῖα ὄρια, καταργώντας τὴ λογικὴ, κάποτε και τὴ συντακτικὴ ἀλληλουχία στὰ γραπτὰ του, ποὺ δὲν εἶναι βέβαια οὔτε διηγήματα οὔτε μυθιστορήματα («κείμενο σὲ συνέχεια») χαρακτηρίζει ἕνα του πεζογράφημα), ἔχουν ὅμως τὴ δύναμη νὰ δημιουργοῦν πάντοτε ἐνδιαφέρον και ἔλξη. Ὁ τίτλος ἐνὸς βιβλίου του, *Πραγματογνωσία* (1950), εἶναι χαρακτηριστικὸς, γιατί αὐτὸς ὁ ἀρνητῆς τῆς λογικῆς φανερώνεται ἕνας ἐραστῆς τοῦ συγκεκριμένου και τῶν πραγμάτων και τῶν λεπτομερειῶν. Ἀκόμα, ὁ τόσο μοντέρνος λογοτέχνης και ζωγράφος βρίσκει τὴ διέξοδο ἀπὸ τὴ διάλυση τοῦ καιροῦ μας στὶς στερεές μορφές τοῦ Βυζαντίου και τῆς ἀνατολικῆς ὀρθοδοξίας και ἐπηρεάζεται στὸ ὕφος του ἀπὸ τοὺς βυζαντινοὺς χρονογράφους και τοὺς πατέρες τῆς Ἐκκλησίας. Οἱ ρίζες αὐτές, μαζί με τὴν «πραγματογνωσία» του, δίνουν και στὸ ὕφος τῆς πεζογραφίας του μιὰν ἀσυνήθιστη στιβαρότητα, ποὺ ἀντισταθμίζει ἀπὸ τὴ θετικὴ πλευρὰ τὴν παράδοξη ιδιοσυστασία του.

Μαζὶ με τὴ σχολὴ τῆς Θεσσαλονίκης και δίπλα στὸν Ν. Γ. Πεντζίκη, ἂς ἀναφέρουμε κι ἄλλον ἕναν ιδιότυπο λογοτέχνη, ποιητὴ και πεζογράφο, τὸν Γιάννη Σκαρίμπα (γενν. 1897), ποὺ ἔζησε ὅλη του τὴ ζωὴ μακριὰ ἀπὸ τὴν πρωτεύουσα, σὲ μιὰ μικρὴ ἐπαρχιακὴ πόλη, τὴ Χαλκίδα. Φανερωμένος με μιὰ σειρὰ διηγήματα τὸ 1930, ὀλοκλήρωσε τὴν παρουσία του ὡς τὸ 1940 με ἄλλα διηγήματα, με δύο μυθιστορήματα και με ποιήματα (*Ὀυλαοῦμ*, 1936). Τὸ κύριο χαρακτηριστικὸ του εἶναι ἡ παραδοξογραφία, τὸ ἀπροσδόκητο και τὸ ἀπίθανο, μιὰ φαντασία σπρωγμένη ὡς τὴν πιὸ ἀχαλίνωτη αὐθαιρεσία και με ἐκφραστικὰ μέσα ἐντελῶς ἐπαναστατικὰ, ποὺ φτάνουν, στὶς ἀκραῖες περιπτώσεις, ὡς τὴν παραμόρφωση τῆς σύνταξης και τῆς γλώσσας. Φυσικὰ οἱ χαρακτηρισμοὶ αὐτοὶ θέλουν νὰ εἶναι ἀπλές διαπιστώσεις και ὄχι κρίσεις ἀξιολογικές.

Οἱ πεζογράφοι τῆς γενιᾶς τοῦ 30 εἶχαν παρουσιαστεῖ ὅλοι κατὰ τὴ δεκαετία πρὶν ἀπὸ τὸν πόλεμο και οἱ πιὸ πολλοὶ εἶχαν

6. Τὰ τελευταῖα χρόνια δημοσίευσε και ἄλλα πολλὰ (*Μητέρα Θεσσαλονίκη*, 1970, *Συνοδεία, πεζογραφήματα 1936-1968*, 1970, κ.ά.).

δώσει μέσα στη δεκαετία αυτή τα πιο αντιπροσωπευτικά τους έργα. Τα χρόνια της έχθρικης κατοχής, κυρίως τα χρόνια 1942-44 (όστερα από το χειμώνα της πείνας 1941-42, και πριν από το κίνημα του Δεκεμβρίου του 1944), στάθηκαν, παρ' όλη την κρισιμότητα των καιρών, χρόνια εξαιρετικά γόνιμα και καρποφόρα. Ένώ τα μαχητικότερα στοιχεία προσχώρησαν στην αντίσταση και πολέμησαν αποτελεσματικά τους κατακτητές, ο πληθυσμός στις πόλεις, αλλά και στην ύπαιθρο, κρατήθηκε σε μια υπερήφανη έγκαρτέρηση και μια σταθερή πεποίθηση για την τελική νίκη. Παράλληλα συνειδητοποιούσε έντονα την ανάγκη να γνωρίσει καλύτερα τον έαυτό του, τις ιστορικές του καταβολές, τη λογοτεχνία του, σύγχρονη ή παλαιότερη. Ποτέ άλλοτε δεν είχε διαβαστεί τόσο πολύ το ελληνικό βιβλίο, ενώ παράλληλα ή παραγωγή ήταν επίσης πλούσια. Είδαμε τους φτασμένους ήδη πεζογράφους να συνεχίζουν στα χρόνια εκείνα γόνιμα τη δράση τους, ακόμα και με έργα άμεσα επηρεασμένα από την κατάσταση (*Αιολική γη*, *Η Καμπάνα της Αγια-Τριάδας*). Τα ίδια χρόνια παρουσιάστηκαν όμως για πρώτη φορά και νέοι πεζογράφοι, οι οποίοι (όπως ο Γκάτσος στην ποίηση) συνεχίζουν τη γραμμή της πεζογραφίας του '30 και τοποθετούνται έτσι ανάμεσα σε όσους γνωρίσαμε ήδη, και στην πλούσια παραγωγή των μεταπολεμικών συγγραφέων. Εκείνος που συνέχισε και στα υστερότερα χρόνια και ολοκλήρωσε αξιόλογο έργο είναι ο Τάσος 'Αθανασιάδης.

Προέρχεται κι αυτός από την περιοχή της Μ. 'Ασίας (γενν. 1913) και έγκραστατάθηκε πρόσφυγας στην 'Αθήνα. Νεώτατος έδωσε ένα σύντομο δοκίμιο για το Φώτο Πολίτη (1936) — μια στροφή της νεώτατης γενιάς προς την κριτική του στάση — και το 1943 έναν τόμο διηγήματα, *Θαλασσινοί προσκυνητές*. Ήταν μια πεζογραφία έσωτερικών διαθέσεων και αποχρώσεων, έντονα λυρικά χρωματισμένη, και με ύφος εξαιρετικά προσεγμένο και καλλιεργημένο. Στο ίδιο κλίμα βρίσκεται και το δεύτερο έργο του, *Ταξίδι στη μοναξιά* (1944), μια λυρική βιογραφία του Καποδίστρια. 'Αλλά μετά τον πόλεμο, ξεπερνώντας το είδος αυτό της λυρικής πεζογραφίας, επιχειρεί να συνθέσει ένα μεγάλο μυθιστόρημα, ένα «roman fleuve», τους *Πανθέους* (1948-1961), το κατ' έξοχον «έργο» του. Πρόκειται για την παρουσίαση των περιπετειών μιας οικογένειας, των Πανθέων, σε τρεις διαδοχικές γενιές, από το 1897 ως το 1940. Πέρα όμως από τα βιο-

γραφικά μιās οικογένειας, ή φιλοδοξία του συγγραφέα ήταν να δώσει έναν πλατύ και συνθετικό πίνακα της ελληνικής αστικής κοινωνίας στα σαράντα πρώτα χρόνια του αιώνα μας.

Ο Τ. 'Αθανασιάδης έστρεψε την προσοχή του και σ' ένα άλλο πεζογραφικό είδος, τη βιογραφία: όχι τη λυρική βιογραφία, όπως την έδωσε για τον Καποδίστρια, αλλά μια βιογραφία, μυθιστορηματική βέβαια, αλλά περισσότερο τεκμηριωμένη και αντικειμενική (ο ίδιος χρησιμοποίησε τον όρο «μυθιστορηματική αναπαράσταση»). Μας έδωσε έτσι τα βιογραφικά του Ντοστογιέφσκυ (1955) — όπου ιδιαίτερα πετυχαίνει στην απόδοση της ρωσικής ατμόσφαιρας —, και πιο ύστερα, γνησιότερα βιογραφικά και ιστορικά, *Τρία παιδιά του αιώνα τους* (1957), για τον Ούγκω, τον Ντοστογιέφσκυ και τον Τολστόι, και τον 'Αλβέρτο Σβάιτσερ (1963).

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ Η ΚΡΙΤΙΚΗ

Σε προηγούμενο κεφάλαιο (σ. 264-5) είδαμε πως μέσα στη δεκαετία 1920-30 δεν έλειψαν οι προσπάθειες για μια θεατρική ανανέωση: το καθεστώς όμως που κυριαρχούσε ήταν των πρόχειρων επαγγελματικών παραστάσεων γύρω από έναν πρωταγωνιστή, χωρίς σκηνοθετική καθοδήγηση και με έντελως πρόχειρα σκηνικά. Τα πράγματα αλλάζουν αποφασιστικά όταν (με την πρωτοβουλία του τότε ύπουργού της Παιδείας Γ. Παπανδρέου) ιδρύθηκε το «'Εθνικό Θέατρο» (1932), που έφερε άμέσως μια άνοδο στη θεατρική πράξη και ακτινοβόλησε το θεατρικό πολιτισμό και στις παραστάσεις του ελεύθερου θεάτρου.

Παρόλο που οι δύο μεγάλες πρωταγωνίστριες, ή Μαρίκα Κοτοπούλη και ή Κυβέλη, έμειναν έξω από τη δύναμή του, το «'Εθνικό Θέατρο» συγκέντρωσε ένα έπιτελείο αξίων ήθοποιών, και με την καθοδήγηση, στα δύο πρώτα χρόνια, του σκηνοθέτη και ουσιαστικά καλλιτεχνικού διευθυντή Φώτου Πολίτη, έδωσε παραστάσεις συνόλου ύψηλης στάθμης που γνώρισαν την ανεπιφύλακτη αναγνώριση του κοινού. Οι ήθοποιοι ήταν είτε παλαιότεροι και δοκιμασμένοι, όπως ο Αϊμίλιος Βεάκης, ο Ν. Ροζάν, ο Ν. Παπαγεωργίου, ή 'Ελένη Παπαδάκη, ή Σαπφώ 'Αλκαίου, είτε νεώτεροι, όπως ή Κατίνα Παξινού, ή Κατερίνα, ο Α. Μινωτής, ο Μ. Κατράκης, είτε και ακόμη πιο νέοι, στην αρχή της σταδιοδρομίας τους. Τα έργα αντιπροσώπευαν κορυ-

τικές μεταφράσεις έργων του παγκόσμιου δραματολογίου, όπως του Εϋριπίδη, του Μακιαβέλη, του Καλντερόν και άλλων. Στο ποιητικό θέατρο (και περισσότερο στη γραμμή του Σικελιανού) ανήκουν και οι τραγωδίες ενός ποιητή, του Α. Μάτσα, που πλέκονται όλες πάνω σε αρχαία θέματα (*Κλυταιμνήστρα*, *Ιοκάστη*) και αποτελούν μια προσπάθεια ανανέωσης των αρχαίων μύθων και αναπροσαρμογής των εκφραστικών μέσων της αρχαίας τραγωδίας (και ιδιαίτερα των χορικών) μέσα από την ευαισθησία του σύγχρονου λυρικού λόγου.

Οι λογοτέχνες της γενιάς του 30, με την ωριμότητα και τη στοχαστικότητα που τους χαρακτηρίζει, φυσικό ήταν να δώσουν βάρος και στον τομέα της κριτικής· ιδιαίτερα προσπάθησαν να καλλιεργήσουν το αυτόνομο και τόσο δύσκολο είδος του δοκιμίου. Μιλήσαμε για τις *Δοκιμές* του Σεφέρη, δείγματα πυκνού στοχασμού και υπεύθυνης αντιμετώπισης των προβλημάτων. Και ο Έλύτης έγραφε έναν καιρό άρθρα φιλολογικά και κριτικές για τη ζωγραφική, ενώ ένας άλλος ποιητής, ο Γ. Θέμελης, ανέπτυξε έντονη κριτική δραστηριότητα στα τελευταία χρόνια (βλ. σ. 365).

Από τους πεζογράφους ο Θεοτοκάς πρωτοπαρουσιάστηκε, είδαμε, με ένα δοκίμιο, και καλλιέργησε συστηματικά το είδος και στα υστερότερα χρόνια· ήταν κάτι που ταίριαζε στη στοχαστική και έρευνητική του ιδιοσυγκρασία, αλλά και στο καθαρό και φωτισμένο πνεύμα του. Οι τόμοι *Στο κατώφλι των νέων καιρών* (1945), *Προβλήματα του καιρού μας* (1956), *Πνευματική πορεία* (1961) δείχνουν τον συνεχή προβληματισμό του, ιδίως σε ζητήματα γενικότερα φιλολογικά και κριτικά.

Την κριτική άσκησε συστηματικά και ο Α. Τερζάκης (βλ. σ. 315), κυρίως με άρθρα σε εφημερίδες και περιοδικά, που ξεπερνούν την καθημερινή κριτική παρακολούθηση και απλώνονται σε θέματα βασικά και μαρτυρούν βαθύ στοχασμό και γερή φιλοσοφική ένημέρωση. Από πολλά χρόνια κρατά μια τακτική στήλη επιφυλλίδας στην εφημερίδα *Το Βήμα*, και ως το 1967 διηύθυνε τις *Εποχές*, αξιόλογο περιοδικό προβληματισμών και ελεύθερης ανταλλαγής ιδεών. Μερικά από τα δοκίμια τα συγκέντρωσε σ' έναν τόμο, *Προσανατολισμός στον αιώνα* (1963).

Παλαιότερος, αλλά που εκδηλώθηκε μετά το 1930, είναι ο Π. Σπανδωνίδης (1890-1964), από τον κύκλο της Θεσσαλονί-

ΜΕΤΑΠΟΛΕΜΙΚΗ ΠΟΙΗΣΗ
ΚΑΙ ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ

Τὰ χρόνια τοῦ πολέμου καὶ τῆς Κατοχῆς στάθηκαν ιδιαίτερα σκληρὰ γιὰ τὴν Ἑλλάδα. Μετὰ τὴν ἀνάταση τοῦ πολέμου τῆς Ἀλβανίας (1940-41) ἡ τριπλὴ κατοχὴ (μαζὶ καὶ ἡ πείνα τοῦ πρώτου κυρίως χειμῶνα) ἔριξε βαρῖὰ τὴ σκιά τῆς στῆ χώρα, ὅπου ὅμως ἀπὸ νωρὶς ἄρχισαν νὰ ὀργανώνονται κινήματα ἀντιστασιακά, πρὸ πολὺ μὲ πρωτοβουλία τῆς ἀριστερᾶς (ΕΑΜ, ΕΛΑΣ), ἀλλὰ καὶ ἄλλων ὀργανώσεων (ΕΚΚΑ κ.ἄ.), ιδιαίτερα τὰ δύο τελευταῖα χρόνια τῆς Κατοχῆς. Παράλληλα στὴ Μέση Ἀνατολή, ὅπου εἶχε καταφύγει ἡ ἐξόριστη ἑλληνικὴ κυβέρνησις, ἑλληνικὰ στρατιωτικὰ σώματα εἶχαν ἐνταχθεῖ στὸ στρατηγεῖο τῶν Συμμάχων. Ἡ ἀπελευθέρωσις ἀπὸ τὸν ἐχθρὸ ζυγὸ τὸν Ὀκτώβριον τοῦ 1944 δὲν ἔφερε ὡστόσο τὴν ποθητὴ ἐπιστροφή στὴν ὁμαλότητα. Κοινωνικὲς ἀντιθέσεις καὶ ἀντίρροπες δυνάμεις, καταπιεσμένες κατὰ τὴ διάρκειαν τῆς δικτατορίας τοῦ Ἰωάννη Μεταξᾶ (1936-41) καὶ ποὺ εἶχαν ἐνταθεῖ στὰ χρόνια τῆς Κατοχῆς, βρίσκονταν τῶρα ἀντιμέτωπες ἢ ἀντίθεσις κατέληξε στὸ αἱματηρὸ κίνημα τοῦ Δεκεμβρίου τοῦ 1944 καὶ τὴν ἡττὰ τῆς ἀριστερᾶς μὲ τὴ βοήθειαν τῶν Ἀγγλων. Στὰ χρόνια ποὺ ἀκολούθησαν, μὲ τὴν ἀναμόχλευση τῶν παθῶν καὶ τὶς θανατικὲς καταδίκες ἀπὸ τὰ στρατοδικεῖα, ἡ γαλήνη δὲν μπόρεσε, φυσικὰ, νὰ ἀποκατασταθεῖ, καὶ τὸ πρᾶγμα χειροτέρευσε στὰ χρόνια τοῦ ἐμφύλιου πολέμου (1947-49).

Κάποια ὁμαλότητα στὴν πολιτικὴ ζωὴ ἐμπεδώνεται στὶς ἀρχὲς τῆς δεκαετίας τοῦ 50 (κυβερνήσεις Α. Παπάγου καὶ Κ. Καραμανλῆ). Ἡ ἐκλογικὴ νίκη τῆς Ἑνώσεως Κέντρου τὸ 1963/64 στάθηκε ἐφήμερη, τὸ ἀσταθὲς πολιτικὸ κλίμα μετὰ τὴν «ἀποστασία» (Ἰούλιος 1965) φαινόταν πὼς ὀδηγοῦσε στὸ χειρότερο, ποὺ ἦρθε μὲ τὴν κήρυξιν τῆς δικτατορίας στὶς 21 Ἀπριλίου τοῦ 1967.

Τὰ πρόσφατα ἀκόμη στὴ μνήμη μας πολιτικὰ αὐτὰ γεγονότα,

τόσο επώδυνα και αποφασιστικά για τη μοίρα του τόπου, έπηρέασαν βαθιά και στάθηκαν καθοριστικά και για τον τομέα της λογοτεχνίας, πολύ περισσότερο από τα πολιτικά γεγονότα περασμένων εποχών, και αυτής ακόμα της δικτατορίας του Μεταξά. Γιατί βασικό χαρακτηριστικό της μεταπολεμικής λογοτεχνίας (και της ποίησης και της πεζογραφίας) στάθηκε η έντονη πολιτικοποίησή της, με την εκπροσώπηση, σε μεγάλη πλειοψηφία, των συγγραφέων της άριστερης παράταξης.

Αποφασιστικό ρόλο στη λογοτεχνία, και γενικότερα στην πνευματική ζωή, έπαιξε η επτάχρονη δικτατορία που άκολούθησε (1967-74). Η καθολική αντίθεση στο πραξικόπημα έκδηλώθηκε στην αρχή άρνητικά, με την άποχή από κάθε δημοσίευση. Με την άρση της προληπτικής λογοκρισίας τον Δεκέμβριο του 1969, μέσα στα όρια που έδινε πια η περιορισμένη έστω έλευθερία του λόγου, κρίθηκε σκόπιμο να αλλάξει η στάση αυτή. Έτσι βγήκε η ομαδική έκδοση *Δεκαοχτώ κείμενα* (Ιούλιος 1970), που συγκέντρωνε ποιήματα και πεζά μερικών από τους πιο γνωστούς μεταπολεμικούς συγγραφείς, με πρώτο ένα ανέκδοτο ποίημα του Σεφέρη. «Ύστερα από ώριμη στάθμιση —γραφόταν στον πρόλογο— επιχειρούμε να επαναλάβουμε, με τον έκφραστικό μας τρόπο ο καθένας, την πίστη μας σε κάποιες θεμελιακές αξίες, με πρώτη ανάμεσά τους το δικαίωμα της ελεύθερης πνευματικής και καλλιτεχνικής δημιουργίας...». Ακολούθησαν τα *Νέα Κείμενα* και τα *Νέα Κείμενα 2* (1971) και η *Κατάθεση* (1973). Μέσα από τα κείμενα αυτά, όπως και από ανθολογίες νέων ποιητών ή από περιοδικά που κυκλοφορούσαν παράλληλα, άνδρώθηκε μια νεώτερη λογοτεχνική γενιά, που είχε άρχισει να παρουσιάζεται από τις άρχες της δεκαετίας του 60, και διαμορφώθηκε επίσης μια ακόμη νεώτερη που έκδηλώθηκε πιο συνειδητά την επόμενη δεκαετία.

Φυσικά, η πολιτικοποιημένη τέχνη δεν καλύπτει όλο το φάσμα της μεταπολεμικής λογοτεχνίας. Άλλα ρεύματα, αρκετά ισχυρά και αυτά, έμφανίζονται παράλληλα όλ' αυτά τα χρόνια, είτε ανεξάρτητα είτε και σε συνδυασμό με την πρώτη τάση. Θα προσπαθήσουμε να παρακολουθήσουμε παρακάτω τους κυριότερους εκπροσώπους, στην ποίηση και στην πεζογραφία. Ωστόσο η μεταπολεμική λογοτεχνία στο σύνολό της, όσο κι αν εκτείνεται σε τριάντα πέντε ή σαράντα δόκνηρα χρόνια, είναι ακόμη πολύ κοντά μας, ώστε μια «ιστορική» (για να μην πω

«άντικειμενική») θεώρηση να είναι από τα πράγματα, αν όχι αδύνατη, τουλάχιστον έξαιρετικά δύσκολη. Ο χρόνος δεν έχει λειτουργήσει ακόμη ως καθοριστικός παράγοντας για μια ιστορική έπιλογή και αξιολόγηση, και ο ιστορικός, που δέ θέλει να υποκαταστήσει τον κριτικό της λογοτεχνίας, πρέπει να άποφύγει τις δικές του υποκειμενικές έπιλογές και να δώσει μια εικόνα κατά το δυνατόν πλήρη. Έτσι η έκθεση που άκολουθεί πήρε δυσανάλογες με τα άλλα κεφάλαια διαστάσεις, ενώ αντίθετα είναι, για το λόγο αυτό, στις έπιμέρους περιπτώσεις πολύ συνοπτική, καταλήγοντας κάποτε σε μια άχαρη μόνο παράθεση ονομάτων. Πρόθεσή της είναι να κατατοπίσει κάπως τον άναγνωστή στην πληθώρα του ύλικού, χαράζοντας μερικές καθοδηγητικές γραμμές.

Η ΠΟΙΗΣΗ

Η μεταπολεμική ποίηση στο σύνολό της, παρ' όλες τις έπιμέρους διαφοροποιήσεις, παρουσιάζει μερικά κοινά χαρακτηριστικά, που την ξεχωρίζουν από την ποίηση της προηγούμενης γενιάς.¹ Ο όγκος της πρώτα πρώτα έχει πολλαπλασιαστεί, λείπουν οι ήγετικές μορφές, υπάρχει ωστόσο μια ένιαία ποιητική φωνή και ένότητα ποιητικών θεμάτων. Τη διακρίνει επίσης μια τραγική σοβαρότητα, ή έλλειψη ψευδαισθήσεων και όραματισμών, κάποτε και ένα κλίμα κατάθλιψης και άπαισιοδοξίας. Ένώ δεν λείπει μια ρομαντική τρυφερότητα, υπάρχει παράλληλα μια προσήλωση στα πράγματα, στην έσωτερική τους ύπόσταση, στην ουσία τους: μια «ποίηση ουσίας», όπως ειπώθηκε από πολλές μεριές, ή όποια εκφράζεται με μια σταθερή ποιητική γλώσσα που έπιδιώκει την κυριολεξία ή ακόμα και την πεζολογία. Άλλο μόνιμο χαρακτηριστικό είναι, όπως το είπαμε γενικά για τη λογοτεχνία, η έντονη πολιτικοποίησή της, η ένταξη και η στενή συμπόρευση των ποιητών με τα πολιτικά πράγματα της εποχής, αυτή ή «ποιητική και πολιτική ήθική», για την όποια μίλησε ο Δ. Ν. Μαρωνίτης.

Όρισμένοι ποιητές που άποτέλεσαν μια πρώτη μεταπολεμική γενιά είχαν παρουσιαστεί σποραδικά ήδη από τις παραμονές του

1. Βλ. γι' αυτά κυρίως Α. Άργυρίου, «Η πρώτη ποιητική μεταπολεμική μας γενιά», *Νεοελληνικός Λόγος* '74, σ. 109-126, και Δ. Ν. Μαρωνίτης, *Ποιητική και πολιτική ήθική*, Άθήνα 1976, σσ. 14-17 και 19-21.

πολέμου· αλλά τὸ πραγματικὸ ξεκίνημα μπορεῖ νὰ ὀριστεῖ στὰ 1941, μὲ τὴν ἀρχὴ τῆς Κατοχῆς, καὶ φτάνει σὲ μιὰ ὀρίμανση στὰ μέσα τῆς δεκαετίας. Μιὰ δευτέρη ὁμάδα (ποὺ δὲν παραλλάζει πολὺ ἀπὸ τὴν πρώτη) παρουσιάζεται γύρω στὰ 1950, ἐνῶ οὐσιαστικότερα διαφοροποιεῖται μιὰ τρίτη ὁμάδα, ποὺ κάνει τὴν ἐμφάνισή της στὴ δεκαετία τοῦ 60.

Μποροῦμε ἀκόμη, σὲ γενικὲς γραμμές, νὰ ξεχωρίσουμε ὀρισμένες τάσεις. Πρῶτα πρῶτα βέβαια τὴν ποίηση μὲ ἔντονους τοὺς πολιτικούς καὶ κοινωνικούς στόχους· δὲ λέω ποίηση «στρατευμένη» (ὅπως κάποτε ὄχι εὐστοχα τὴν ἀποκαλοῦν), πράγμα ποὺ θὰ δήλωνε μιὰ ποίηση καθοδηγημένη καὶ ἐξαρτημένη ἀπὸ ἐντολές· οἱ ποιητὲς γιὰ τοὺς ὁποίους μιλοῦμε συμμετέχουν στὴν πολιτικὴ ζωὴ καὶ ἔχουν ἔντονα πολιτικά (καὶ κοινωνικά) ἐνδιαφέροντα, καὶ γι' αὐτὸ γράφουν ποιήματα πολιτικά, ὅπως ἄλλοι μποροῦν νὰ γράφουν ἐρωτικά ἢ ἄλλα. Μιὰ δευτέρη τάση, μὲ πολλοὺς καὶ σημαντικούς ἐκπροσώπους, εἶναι τῶν ποιητῶν ποὺ θὰ μπορούσαμε νὰ τοὺς ὀνομάσουμε «ὑπαρξιακούς», ποὺ δίνουν δηλαδὴ μὲ τὴν ποίησή τους ἔκφραση στὴν ἀγωνία καὶ τὸ ὑπαρξιακὸ ἄγχος ποὺ χαρακτηρίζει τὸν ἄνθρωπο τῆς ἐποχῆς μας. Καὶ τέλος μποροῦμε νὰ ξεχωρίσουμε καὶ τοὺς ποιητὲς ποὺ μὲ μέσα καὶ τρόπους ἐπαναστατικούς ἀποζητοῦν μιὰ ριζικὴ ἀνανέωση στὴν οὐσία καὶ στὸ ὕφος τῆς ποιητικῆς, ἀνατρέχοντας σὲ μιὰ νέα ἐφαρμογὴ τῶν τρόπων τοῦ ὑπερρεαλισμοῦ καὶ ἄλλων ἀνανεωτικῶν κινήσεων: μιὰ ὁμάδα νεοϋπερρεαλιστῶν. Οἱ διακρίσεις αὐτὲς εἶναι βέβαια σχηματικές καὶ καθόλου ἀπόλυτες, οὔτε καὶ ὑπάρχουν στεγανὰ ἀνάμεσα στὴ μία κατηγορία καὶ τὴν ἄλλη.

Ἀπὸ τοὺς «πολιτικούς-κοινωνικούς» ποιητὲς ὁ Μανόλης Ἀναγνωστάκης (γεννημένος τὸ 1925 στὴ Θεσσαλονίκη) σπούδασε ἰατρικὴ στὸ ἐκεῖ Πανεπιστήμιο καὶ ἐντάχθηκε νωρὴς στὴν πολιτικὴ δράση (καταδίκη σὲ θάνατο ἀπὸ τὸ στρατοδικεῖο, φυλακὴ). Παρουσιασμένος μὲ ποιήματα ἀπὸ τὸ 1941 κιόλας, δημοσιεύει τὴν πρώτη του συλλογὴ (*Ἐποχές*) τὸ 1945. Κρατᾷ τὸν ἴδιο τίτλο καὶ στὶς δύο ἐπόμενες καὶ δίνει τὸ χαρακτηριστικὸ τίτλο *Ἡ Συνέχεια* στὶς ἐπόμενες τρεῖς (1954-62). Ὁ κοινὸς τίτλος ὑποδηλώνει καὶ τὴν ἐνότητα τῆς θεματικῆς του. Τὰ ποιήματά του κρατοῦν ἕναν τόνο χαμηλόφωνο καὶ ἐξομολογητικὸ, ξεκινοῦν ἀπὸ τὸ ἀτομικὸ περιστατικὸ ἀλλὰ ἐκφράζουν μαζὶ καὶ τὴ διάψευση τῶν ἐλπίδων τῆς γενιᾶς του. Τὸ αἶσθημα αὐτὸ τῆς προδοσίας καὶ τῆς ἥττας ἐκφράζεται καὶ σὰν διαμαρτυρία πολι-

τικὴ ἀλλὰ καὶ γενικότερα σὰν μιὰ ἀπελπισία σὲ ἐπίπεδο βαθύτερο καὶ τραγικότερο. Μιὰ ποίηση πικρὴ, μὲ βασικὸ τόνο τὴν ἀπαισιοδοξία, ἀλλὰ καὶ ἕναν βαθύτατο μοραλισμὸ καὶ διδακτισμὸ. Στὶς *Ἐποχές* στόχος τῆς πολεμικῆς εἶναι οἱ ἀντίπαλες πολιτικὲς συνθήκες τῆς ἐποχῆς, στὶς *Συνέχειες* παίρνει ἔκφραση ἡ ἐσωτερικὴ σύγκρουση μέσα στὸ χῶρο τῆς ἀριστερᾶς, τέλος στὴν τελευταία συλλογὴ (*Ὁ Στόχος*), πρωτοδημοσιευμένη στὰ *Δεκαοχτὼ Κείμενα* (1970), τὰ ποιήματα ἀναφέρονται στὰ χρόνια τῆς δικτατορίας.² Ἄς σημειωθεῖ ὅτι ἀπὸ τὸν Ἀναγνωστάκη ἔχουμε καὶ ἀξιόλογο ἔργο κριτικὸ (βλ. παρακάτω σ. 366).

Οἱ ποιητὲς τῆς πρώτης μεταπολεμικῆς γενιᾶς (μὲ ἐλάχιστες ἀκραιῖες περιπτώσεις) εἶναι ὅλοι περίπου σύγχρονοι, γεννημένοι στὴν τρίτη δεκαετία τοῦ αἰῶνα. Ὁ Ἄρης Ἀλεξάνδρου (ψευδῶνυμο) γεννήθηκε στὸ Λένινγκραντ τὸ 1922 (πέθανε μόλις πρόσφατα, τὸν Ἰούλιο τοῦ 1978) καὶ γνώρισε κι αὐτὸς γιὰ πολλὰ χρόνια τὴν ἐξορία καὶ τὴ φυλακὴ. Ἀπὸ τὸ 1946 ὡς τὸ 1959 ἐξέδωσε τρεῖς ποιητικὲς συλλογές —σήμερα συγκεντρωμένες στὰ *Ποιήματα (1941-1971)*, 1972. Ἀναφέρονται ἀντίστοιχα στὰ χρόνια τῆς Κατοχῆς καὶ τῆς Ἀντίστασης, στὰ χρόνια τοῦ ἐμφυλίου καὶ τῆς ἐξορίας, καθὼς καὶ τῆς φυλακῆς. Ποίηση τῆς ἥττας, τῆς κομματικῆς ἀμφισβήτησης καὶ τῆς αἵρεσης. Ἐνδιαφέροντα εἶναι καὶ τὰ ποιήματα ποὺ ἀναφέρονται στὴν «ποιητικὴ», στὴ θέση τοῦ ποιητῆ καὶ στὸ διάλογο μὲ τὸν ἀναγνώστη του. Ὁ Ἀλεξάνδρου ἔχει ἀκόμη ἀξιόλογη μεταφραστικὴ ἐργασία (Ρώσων καὶ Ἀμερικανῶν πεζογράφων), καὶ τελευταία μᾶς ἔδωσε τὸ μοναδικὸ του πεζογράφημα, *Τὸ Κιβώτιο*, μυθιστόρημα (1974). Τὸ θέμα εἶναι παρμένο ἀπὸ τὸν ἐμφύλιο καὶ δίνει σ' ἕνα καταστάλαγμα πίκρας τὶς ἐσωτερικὲς ἀντιθέσεις καὶ ἀσυνέπειες μέσα στὸ χῶρο τῆς ἀριστερᾶς καθὼς καὶ τὴ ματαίωση τῶν ἐλπίδων. Γραμμένο σὰν ἕνα εἶδος ἀναφορῶν πρὸς ἕναν ἄορατο ἀνακριτὴ, ἀποτυπώνει εὐστοχα τὸν παραλογισμὸ καὶ τὴ σύγκρουση τῶν καταστάσεων καὶ τῶν γεγονότων σὲ μιὰ ἰδιότυπὴ ἀγχώδη γραφὴ, ποὺ φτάνει (ἰδίως στὰ τελευταῖα κεφάλαια) σχεδὸν ὡς τὴν κατάλυση τῆς συντακτικῆς δομῆς.

Παράλληλη εἶναι καὶ ἡ πορεία τοῦ Τίτου Πατρίκιου, ποὺ εἶναι νεώτερος (γενν. 1928). Γνώρισε κι αὐτὸς τὴν ἐξορία (1951-53) καὶ τελευταία, τὰ χρόνια τῆς δικτατορίας, ἔζησε στὴ Γαλλία

2. Τώρα συγκεντρωτικὴ ἐκδοση: *Τὰ Ποιήματα, 1941-1971*, Θεσσαλονίκη 1971.

και στην Ίταλία. Δημοσίευσε τρεις ποιητικές συλλογές, αλλά τελευταία παρουσίασε και πολλά ανέκδοτα σ' έναν πρώτο συγκεντρωτικό τόμο (*Ποιήματα I, 1948-1954, 1976*), που δείχνει μια εξαιρετικά γόνιμη παραγωγή. Την παραγωγή αυτή τη διακρίνει λιγότερη πολιτική δέσνηση και περισσότερη άπαισιοδοξία. «Είναι ακόμη ό πιδό επίμονα και αίσθησιακά δεμένος με τη φύση»,³ και κοντά σ' αυτή τη λυρική φυσιολατρεία πηγαίνει και ό θαλερός έρωτισμός του. Χαρακτηριστικές στην ποίηση του Πατρίκιου είναι οι πολύστιχες συνθέσεις, όπου γίνεται φανερό ή επίδραση του Ρίτσου, ενώ υπάρχουν παράλληλα και ποιήματα διγύβστικα έπιγραμματικά. Από τον Πατρίκιό έχουμε και αξιόλογα κριτικά άρθρα στην *Επιθεώρηση Τέχνης* (ήταν μέλος της ιδρυτικής ομάδας του περιοδικού).

Μαζί με τους τρεις κυριότερους «πολιτικούς» ποιητές της μεταπολεμικής γενιάς, πρέπει ν' αναφέρουμε και δύο της παλαιότερης, τη Ρίτα Μπούμη-Παπα (γενν. 1906) και τον άντρα της Νίκο Παπα (γενν. 1906). Η ποιητική τους παραγωγή αρχίζει από το 1930 κιόλας, με αρκετή λυρική εύγλωττία της πρώτης, του δευτέρου στο κλίμα του «καρνωτακισμού» της εποχής. Μετά τον πόλεμο, αποκηρύσσοντας τον «φορμαλισμό», στρέφονται και οι δύο προς μια ποίηση πραγματιστική και πολιτική, με έντονο πολλές φορές το επικαιρικό στοιχείο.

Ξαναγυρίζοντας στους ποιητές της κυρίως μεταπολεμικής γενιάς, θα αναφέρουμε τον Γιώργη Σαραντή (γενν. 1920), με αρκετές ποιητικές συλλογές από το 1948 ως το 1971 (σήμερα: *Ποιήματα, Έκλογή Α', 1963, Έκλογή Β', 1972*), με πλούσια μεταφραστική έργασία και με κριτικές και δοκίμια δημοσιευμένα σε περιοδικά και έφημερίδες: ακόμα τον Κ. Κουλουφάκο (γενν. 1924), με ποιήματα δημοσιευμένα στα *Ελεύθερα Γράμματα* (1950) και στην *Επιθεώρηση Τέχνης* (της οποίας ήταν αρχισυντάκτης, 1964-67), και αξιόλογο κριτικό έργο (βλ. παρακ. σ. 367). Τρεις συλλογές (1949-1957) δημοσίευσε και ό Μιχάλης Κατσαρός (γενν. 1921), που αποτελούν μια ξεχωριστή και στιβαρή ποιητική παρουσία, με τονισμένο το στοιχείο της αμφισβήτησης. Πολυγραφότερος ό Τάσος Λειβαδίτης (μια άνθολογία του έργου του: *Ποίηση, 1965*), αντιπροσωπεύει περισσότερο (ιδίως στο ξεκίνημά του) έναν σοσιαλιστικό ρεαλισμό με κυρίαρχα

3. Μαρωνίτης, ό.π., σ. 62 (από όπου και οι λοιποί χαρακτηρισμοί).

γνωρίσματα έναν ρητορισμό και το αίσθημα της πόλης, του φόβου, του πολέμου, στην οποία διακρίνεται έντονα ή επίδραση του Ρίτσου.⁴ Θα προσθέσουμε ακόμα τους Θεσσαλονικιούς Κλεϊτό Κύρου και Πάνο Θασίτη, και τη Βικτωρία Θεοδώρου, τον Δ. Δούκαρη και τον Δ. Χριστοδούλου (όλους γεννημένους στην τρίτη δεκαετία —ό τελευταίος με πληθωρική παραγωγή). Ο Άνέστης Εύαγγέλου, νεώτερος (γενν. στη Θεσσαλονίκη, 1937), έχει επίσης να δείξει αξιόλογη παραγωγή (συγκεντρωμένη τώρα: *Τα Ποιήματα, 1956-1970, 1974*).

Δίπλα στους ποιητές αυτούς με τη σαφή πολιτική και κοινωνική τοποθέτηση, κινούνται άλλοι, που το ενδιαφέρον τους και οι αναζητήσεις τους στρέφονται σε διαφορετικό χώρο: ή ποίηση αυτή, όπου το πολιτικό στοιχείο δεν είναι αυτό που κυρίως προβάλλεται, έχει, όπως είπαμε ήδη, τουτό το κοινό χαρακτηριστικό, πώς δίνει έκφραση στην αγωνία και το υπαρξιακό άγχος του ανθρώπου της εποχής μας. Ο Μηνάς Δημάκης (Κρήτη 1917-Αθήνα 1980) δημοσιεύει τα πρώτα του ποιήματα ήδη το 1935-36, ή ποίησή του όμως παίρνει την ιδιαίτερη έκφρασή της μετά τον πόλεμο (συλλογές 1946 κ.έ.). Έχει χαρακτήρα έντονα μεταφυσικό, έπισημαίνει το άδιέξοδο της εποχής μας και εκφράζεται με άνανεωμένα ποιητικά μέσα και μια άμεσότητα στο λόγο. (Σήμερα συγκεντρωμένα: *Ποιήματα, με έπιλεγόμενα Σοφίας Αντζακα, 1973*). Πριν από τον πόλεμο, παιδί ακόμα, δημοσίευσε επίσης τα πρώτα του ποιήματα ό Άρης Δικταϊός (ψευδώνυμο, γενν. 1919), αλλά ή παρουσία του, παρουσία έπίμονη, σημειώνεται κυρίως από το 1945 και ύστερα. Τόν διακρίνει μια μεταφυσική, υπαρξιακή αγωνία, και ένας ακόμη ύλιστικός μηδενισμός: ποίηση ίσως περισσότερο έγκεφαλική, που βρίσκει ώστόσο διέξοδο σ' έναν αισθησιασμό πληθωρικό και άνυπόκριτο. Ο Δικταϊός κινείται έλεύθερα μέσα στην παγκόσμια ποίηση, από την οποία έδωσε πλήθος μεταφράσεις. (Συγκεντρωτική έκδοση: *Τα Ποιήματα 1934-1965, 1974*).

Σύγχρονος με τους δύο προηγούμενους ό Μίλτος Σαχτούρης (γενν. 1919) πρωτοπαρουσιάζεται ώστόσο μετά τον πόλεμο και έχει δημοσιεύσει (από το 1945 και ύστερα) πολλές ποιητικές συλλογές, που φαίνεται να επαναλαμβάνουν με σταθερότητα τα

4. Η μονογραφία της Σ. Ίλινσκαγια, *Η Μοίρα μιάς γενιάς* (βλ. Βιβλιογραφία), εξετάζει κυρίως το έργο του Λειβαδίτη.

Ίδια μοτίβα και τὰ ἴδια σύμβολα. (Συγκεντρωμένα τώρα: *Ποιήματα 1945-1971*, 1977). "Ένας κόσμος κλειστός και περιχαρακωμένος, με βασικό στόχο τὴν πικρὴ αἴσθηση τῆς ζωῆς· μιὰ ὑπαρξιακὴ θλίψη ποὺ ἐκφράζεται κατὰ προτίμηση με παραβολὲς και μικροὺς μύθους, ἀκόμη και με αἰνιγματικά σύμβολα και εἰκόνας, ποὺ φτάνουν ὡς τὸ ἀλλόκοτο, τὸ τρομαχτικό και τὸ παραμορφωμένο. "Έντονα ἐπηρεασμένος ἀπὸ τὴν ὑπερρεαλιστικὴ γλώσσα και τὴν τεχνικὴ (τοῦ Ἐγγονόπουλου π.χ.), παρουσιάζει λιτότητα στὰ ἐκφραστικά μέσα και εὐρηματικότητα στὴν ἐκλογή νέων λέξεων. Πλούσιο ποιητικὸ ἔργο ἔχει παρουσιάσει και ἡ Ἐλένη Βακαλό (γενν. 1921), μιὰ ποιήτρια ποὺ θέλει νὰ λυτρωθεῖ ἀπὸ κάθε ἔχνος χρωματισμοῦ και φαντασίωσης και νὰ ἐκφράσει τὰ πράγματα στὴ γυμνότητά τους. Ἡ ποίησή της εἶναι ἐθελημένα ἀντιλυρική (ἢ ἴδια δηλώνει πὼς κινεῖται σὲ μιὰ περιοχὴ «πρὶν ἀπὸ τὸ λυρισμό»), ὁ λόγος γίνεται ἑλλιπὴς και διακεκομμένος, σχεδὸν ἱερογλυφικός. Μιὰ ποίηση «ἐπιστημονική» ἢ ποίηση «οὐσίας» φτασμένη στὰ ἀκραῖα ὄρια.

Σὲ διαφορετικὸ χῶρο κινεῖται ὁ Γιώργος Γεραλῆς (γενν. 1917), ἓνας ποιητὴς πολὺ εὐαίσθητος, ποὺ ἄρχισε νὰ δημοσιεύει ἀπὸ τὸ 1936, στὴ γραμμὴ περισσότερο τοῦ μετασυμβολισμοῦ και τοῦ «μεταρομαντισμοῦ» τῶν ποιητῶν τοῦ 1920. Ἡ καλύτερη ἴσως συλλογὴ του, *Ἡ Αἴθουσα ἀναμονῆς* (1957), μετουσιώνει ποιητικά, με ἐκφραστικὴ καθαρότητα, τὸ προσωπικὸ βίωμα τοῦ θανάτου ἀγαπημένου προσώπου. Ὁ τίτλος τῆς τελευταίας του συλλογῆς, *Κλειστός κῆπος* (1966), δίνει παραστατικά τὸ χαρακτήρα τῆς ἐσωτερικῆς και ἰδιαίτερα καλλιεργημένης αὐτῆς ποίησης. (Παράξενο, ἀλήθεια — ἢ χαρακτηριστικό — εἶναι πὼς στὸν ἴδιον ὀφείλουμε τὸ καλύτερο ὀρθογραφικὸ λεξικὸ τῆς δημοτικῆς ποὺ ἔχουμε).

Ἡ Θεσσαλονίκη, ποὺ τὴν εἶδαμε νὰ παίρνει μιὰ ἰδιαίτερη θέση και μέσα στὴ γενιὰ τοῦ 30 (κυρίως στὴν πεζογραφία), ἔθρεψε και μεταπολεμικά ἓνα ἰδιαίτερο κλίμα, κυρίως ποιητικό. Ἡ συντροφιά τῶν *Μακεδονικῶν Ἡμερῶν* ἀνασυγκροτήθηκε και ἀνανεώθηκε γύρω ἀπὸ ἓνα καινούριο βραχύβιο περιοδικό, *Ὁ Κοχλίας* (1945-48) ἀπὸ τὸν κύκλο του (μόνιμοι συνεργάτες και οἱ Γ. Θ. Βαφόπουλος και Ν. Γ. Πεντζίκη) παρουσιάστηκαν και οἱ δύο ἀπὸ τοὺς σημαντικότερους ποιητὲς τῆς Θεσσαλονίκης, ὁ Γ. Θέμελης και ἡ Ζωὴ Καρέλλη, ποὺ μολοντί ἀνήκουν σὲ παλαιότερη γενιὰ ἐντάσσονται στὸ κλίμα τῆς μεταπολεμικῆς

ποίησης. Ὁ Γιώργος Θέμελης (1900-1976), ποὺ γεννήθηκε στὴ Σάμο ἀλλὰ ἔδρασε στὴ Θεσσαλονίκη, εἶχε ἐκδηλωθεῖ και προηγουμένως με πολλὲς δημοσιεύσεις, ἀλλὰ μόλις τὸ 1945 με τὴν πρώτη του ποιητικὴ συλλογὴ φανερώνει τὴν πραγματικὴ του φυσιογνωμία. Στὴν ποίησή του διακρίνεται ἔντονη ἢ ἐπίδραση τοῦ ὑπερρεαλισμοῦ, ἀλλὰ και τοῦ Καβάφη και τοῦ Σεφέρη. Σὲ ὅλη του ἀλλωστε τὴν πορεία ὁ Θέμελης ἐπηρεάζεται ἀπὸ ξένες φωνὲς ἢ ἀγωνίζεται νὰ ἀπαλλαγεῖ ἀπὸ αὐτές. Στὶς συλλογὲς μετὰ τὸ 1950, ἄλλοτε πετυχαίνοντας περισσότερο και ἄλλοτε λιγότερο, ἐκφράζει ἓνα προσωπικὸ ἀλλὰ και μεταφυσικὸ ἀδιέξοδο, ἢ (ὅπως συχνὰ τὸ λέει ὁ ἴδιος και οἱ κριτικοὶ του) τὴν ἀναζήτηση τοῦ χαμένου προσώπου — μιὰ ἀναζήτηση ποὺ κατανατᾶ τελικά ἐγκεντρικὴ (ἢ «αὐτοκαθρεφτιζόμενη»). Ἐντυπωσιακὴ εἶναι ἡ πληθώρα τῆς ποιητικῆς του παραγωγῆς, ποὺ καλύπτει τριάντα χρόνια: *Ποιήματα, I-II*, 1969-70). Μοιραῖο ἢ πληθωρικὴ αὐτὴ παραγωγὴ νὰ φτάνει κάποτε στὸ βερμπαλισμό, τὴν παράταξη ἢ τὴ συσσωρευση. Ὑπάρχει ὅμως στὴν ποίησή του ἓνα ἔρμα ποιητικὸ ποὺ βαραίνει, ἓνα ἀκέντρο ποὺ δημιουργεῖ τὴν προσωπικὴ ἀκτινοβολία του, ὁ "ὑψηλός" του στόχος, ἢ ἔνταση και ἢ εἰλικρίνεια.⁵ Γιὰ τὸ κριτικὸ του ἔργο βλ. παρακάτω σ. 365.

Ἡ Ζωὴ Καρέλλη (ψευδώνυμο τῆς Ζωῆς Ἀργυριάδου, ἀδελφῆς τοῦ Ν. Γ. Πεντζίκη, γενν. 1901) σημείωσε στὴ δεκαετία 1948-1958, με ἑννέα δημοσιευμένες ποιητικὲς συλλογὲς, μιὰ ἐπίμονη ποιητικὴ παρουσία. (Συγκεντρωμένες και συμπληρωμένες σήμερα: *Τὰ Ποιήματα*, 2 τόμοι, 1973). Τὴν ποιήτρια τὴν τυραννεῖ ἰδιαίτερα τὸ θέμα τοῦ χρόνου και τοῦ θανάτου, με μιὰ ἔντονη στροφή πρὸς τὴ θρησκευτικὴ μεταφυσικὴ, ποὺ κυμαίνεται ἀπὸ τὴν ἀμφιβολία ὡς τὸν μυστικισμό. Οἱ ἀναζητήσεις αὐτὲς γίνονται πρὸς τὸν πολὺ θεωρητικὸ και διανοητικὸ, με ἓναν στέρεο φιλοσοφικὸ στοχασμό, ἀπὸ ὅπου ὅμως δὲ λείπει και ἓνας ἐρωτικὸς αἰσθησιασμός και ἓνα μήνυμα αἰσιοδοξίας. Τὰ τελευταῖα χρόνια ἡ Καρέλλη ἀφιερῶθηκε στὸ δύσκολο εἶδος τοῦ ποιητικοῦ θεάτρου, με μερικὴ ἐπιτυχία: παράλληλα ἔδωσε και ἀξιόλογα δείγματα κριτικῆς ἐπίδοσης, ὅπου διαφαίνεται ἡ πλατιά παιδεία της καθὼς και οἱ ἰδιαίτερες προτιμήσεις της (Claudel, Beckett).

5. Κ. Στεργιόπουλος, "Ἀπὸ τὸ συμβολισμὸ στὴ «νέα ποίηση», Ἀθήνα 1967, σ. 183.

Για να συμπληρώσουμε το πρόσωπο της λογοτεχνικής Θεσσαλονίκης θα αναφέρουμε δύο ακόμη ποιητές, νεώτερους, που δεν εντάσσονται ούτε στην ομάδα των «πολιτικών» ούτε την άλλη των «μεταφυσικών». Ο Ντίνος Χριστιανόπουλος (γενν. 1931), που έγραψε και διηγήματα και δοκίμια (βλ. σ. 366), είναι ένας ποιητής του ιδιωτικού χώρου, σχεδόν αποκλειστικά έρωτικός, που εκφράζεται με λιτότητα και με έναν ώμο και δξύ ρεαλισμό που δεν αφήνει αμφιβολίες. Ο —σχόπιμος— πεζολογικός τόνος μπορεί να υπογραμμίζει το ρεαλισμό, αποτελεί όμως συνάμα και την προστασία μιας πληγωμένης ευαισθησίας. (Βλ. τώρα *Ποιήματα (1949-1970)*, 1974). Ο συνομήλικός του Νίκος Αλέξης Ασλάνογλου, έρωτικός κατά βάση κι αυτός ποιητής, είναι μάλλον διλιγογράφος, και τυπώνει από το 1954 μικρές πλακέτες (συγκεντρ.: *44 ποιήματα. Έπιλογή 1946-1964*, 1970). Η ποίησή του, λυρική στην ουσία της, εκφράζει την απομόνωση και τη θλίψη για την όμορφη που χάνεται. Έδώ πρέπει να αναφέρουμε και τα πρώτα ποιητικά φανερώματα του Γ. Ίωάννου, που θα εκδηλωθεί αργότερα κυρίως ως πεζογράφος.

Μαζί με τη Ζωή Καρέλλη ως αναφέρουμε και δύο άλλες ποιήτριες. Η Μελισσάνθη (ψευδώνυμο της Ήβης Σκανδαλάκη, γενν. 1910) παρουσιάστηκε κι αυτή νωρίς με αρκετές συλλογές και άλλα δημοσιεύματα στα χρόνια 1930-1944. Μετά το 1950, χωρίς να εγκαταλείπει το κλίμα του μετασυμβολισμού, προσανατολίζεται προς θέματα περισσότερο μεταφυσικά. (Συγκεντρωτική έκδοση: *Τα Ποιήματα (1930-1974)*, 1975). Η Όλγα Βότση, που παρουσιάζεται από το 1951 και ύστερα, κινείται σ' ένα κλίμα πνευματικού στοχασμού και μεταφυσικού ιδεαλισμού με κυρίαρχα τα θέματα της άμαρτίας, του θανάτου και της γνώσης.

Μια δεύτερη ομάδα ποιητών κάνουν την εμφάνισή τους μετά το 1950. Δύο απ' αυτούς ξεχωρίζουν για τη σταθερή τους παρουσία και την ανώτερη ποιότητα. Ο Τάκης Σινόπουλος (γενν. 1917) από την πρώτη του συλλογή (1951) έδειξε την ύψη της ποίησής του καθώς και την καταγωγή του από τον υπερρεαλισμό, τον Eliot, τον Ezra Pound και το Σεφέρη. Φύση ανήσυχη και βαθιά προβληματιζόμενη, καταφεύγει σε καινούριες όλοένα αναζητήσεις και βρίσκει διαφορετικό κάθε φορά τρόπο να εκφραστεί. Βασικό πάντως στοιχείο στην ποίησή του παραμένει η αίσθηση της μοναξιάς, μιας μοναξιάς υπαρξιακής. Ο ποιητικός του λόγος είναι εξαιρετικά επιμελημένος και διαυγής,

με λογική διάρθρωση και μελετημένη αρχιτεκτονική και με στοιχεία προσωπικής γραφής, «από τα ελάχιστα πειστικά δείγματα ποιότητας που έχει να προβάλει η γενιά μας». ⁶ Στις νεώτερες, μετά το 1967 (σύντομες όπως οι περισσότερες) συλλογές του, προβάλλει σε πολλά σημεία και η έμπειρία της δικτατορίας. (Συγκεντρωτική έκδοση: *Συλλογή I, 1951-1964*, 1976). Η ποίηση του δέκα χρόνια νεώτερου Νίκου Καρούζου (γενν. 1926) προσανατολίζει τη μεταφυσική της ανησυχία στη θρησκευτική πίστη και στην παρουσία του Χριστού. Η *Έπιστροφή του Χριστού* (1954) ήταν ο τίτλος της πρώτης συλλογής του. Με μια αμεσότητα και ακρίβεια στη διατύπωση, πολλές φορές επιγραμματική, επιχειρεί να δώσει έκφραση και να βρει τη λύτρωση της ατομικής του αγωνίας και της αγωνίας της εποχής μας, «αποδιώχνει το άγχος με τη χάρη της αγάπης».⁷

Μια τρίτη τέλος ομάδα (ή τάση) δεν εντάσσεται ούτε στην ισχυρή πολιτικοποίηση της μιας ούτε στο μεταφυσικό χώρο της άλλης, και ξεχωρίζει για τη έμμονη προσήλωσή της στα διδάγματα του υπερρεαλισμού. Από τους «νεουπερρεαλιστές» αυτούς θα ξεχωρίσουμε τον Νάνο Βαλαωρίτη (γενν. 1921), που δημοσίευσε τα πρώτα του ποιήματα ήδη από το 1939 (στα *Νέα Γράμματα* —πρώτη συλλογή 1947), τον Έκτορα Κακναβάτο (γενν. 1920), που με την πρώτη του συλλογή (1943) κιόλας, σε μια έλλειπτική και ανρθόδοξη γραφή (με πολλές επιδράσεις από τον Έμπειρικό) έδειξε μια έντελως αδέσμευτη φαντασία, και τον λίγο νεώτερο Δ. Π. Παπαδίτσα (γενν. 1924), που παρουσιάστηκε κι αυτός το 1943 επαναστατικά όπως και ο Κακναβάτος: στις νεώτερες συλλογές του, χωρίς να εγκαταλείπει την υπερρεαλιστική τεχνική, την εκφράζει με άλλο τρόπο, πιδ «παραδοσιακό», με μια λεκτική έγκράτεια που έχει πικρότητα και αμεσότητα, κάποτε με μιμήσεις και αναμνήσεις από την καθαρεύουσα και τον Κάλβο. (Συγκεντρωτική έκδοση: *Ποίηση I, 1963, Ποίηση 2, 1975*).

Στη γραμμή του υπερρεαλισμού έμεινε πιστός και ο Θεσσαλονικιός Τ. Βαρβιτσιώτης (γενν. 1916), με ζωηρή ιδιαίτερα την επίδραση του Eluard, του Reverdy και του Έλύτη: στην ποίησή του πολυ χώρο κατέχει το όνειρο, ή μουσική, και ή παιδική

6. Μ. Αναγνωστάκης, περ. *Κριτική* 1 (1959) 195.

7. Τ. Σινόπουλος, α.τ. 3 (1961) 208.

άθωότητα, έκφρασμένα με κομψότητα και ποιότητα αισθητική. Δίπλα του μπορεί να μνημονεύσουμε, από τη Θεσσαλονίκη και τους δυό, τόν Γ. Ξ. Στογιαννίδη (από το 1949 και ύστερα), ποιητή του όνειρου και του έρωτα, με μια ευδαιμονική άποψη του κόσμου, και τόν Σαράντο Παυλέα (1939 κ.έ.), που ή ευαισθησία του ώστόσο και ή πανθειστική του διάθεση εξατμίζονται στην άνεξέλεγκτη πληθώρα τών στίχων του.

‘Ο Κρίτων Άθνασούλης κατέχει μια ιδιαίτερη θέση· ή πληθωρική του ποιητική παραγωγή (από το 1940 και ύστερα) κινείται στο κλίμα του κοινωνικού προβληματισμού, αλλά και τής υπαρξιακής άγωνίας, και χαρακτηρίζεται από μια λυρική αυτοάνάλυση. ‘Ο Γιάννης Δάλλας, με επιδράσεις από τόν υπερρεαλισμό, συγγενεύει με τόν Σαχτούρη και τόν Σινόπουλο· στα ποιήματά του υπάρχει το στοιχείο τής φυσιολατρίας, αλλά συνάμα και του παράλογου, του άλλόκοτου. ‘Ο Α. Θ. Νικολάιδης, για τρός το έπάγγελμα (γενν. 1922), προέρχεται κι αυτός από τη σχολή του υπερρεαλισμού, αλλά έχει επηρεαστεί από τόν φροϋδισμό καθώς και από άλλα κινήματα νεωτεριστικά, όπως του ντανταϊσμού ή του λετρισμού, και προχώρησε σε μια «άφηρημένη ή νεολεκτική ποίηση», με πολλά στοιχεία έγκεφαλικά και ένωμάτωση στη γλώσσα του στοιχείων από την καθαρεύουσα και την έπιστημονική όρολογία.

Στη γραμμή του Σεφέρη περισσότερο παρά του υπερρεαλισμού αναπτύσσουν την ποίησή τους ό Θ. Δ. Φραγκόπουλος (με παράλληλη επίδραση από τόν Eliot και τόν Pound), με πολλές ποιητικές συλλογές (συγκεντρ. έκδοση: *Τά Ποιήματα, 1945-1956*, και *Τά Ποιήματα, 1957-1973*), ό Γ. Δανιήλ (από το 1957 κ.έ.), που είναι και φιλόλογος, κριτικός του Σεφέρη, και ό Γ. Παυλόπουλος, μια σεμνή, συμπαθητική φωνή από τόν Πύργο τής Ήλειας (*Τό Κατώγι*, 1971), που προβλήθηκε και επαινέθηκε από τόν ίδιο τόν Σεφέρη.

Μονιμότερη θητεία στην ποίηση έχει να δείξει και ό Γ. Κότσιρας (από το 1949 κ.έ.), για τόν όποιον ή κριτική έπισήμανε τη σοβαρότητα τών θεμάτων και τών συμβόλων τής ποίησής του και κυρίως τόν θέμα του χρόνου ή την έκμετάλλευση παραδοσιακών θεμάτων, όπως του μύθου τών Άτρειδών.

Γύρω στο 1960 μια νεώτερη γενιά κάνει αισθητή την παρουσία της. Οί ποιητές αυτοί τής δεκαετίας του 60 συνεχίζουν σε έλάσ-

σωνα κλίμακα την παράδοση τών πρώτων μεταπολεμικών ποιητών, με πολιτικά και κοινωνικά είτε μεταφυσικά ενδιαφέροντα, σε πολλά όμως ξεχωρίζουν από αυτούς. Τά πολιτικά γεγονότα, όπως ή δολοφονία του Γρ. Λαμπράκη το 1963, ό έξαναγκασμός σε παραίτηση του Γ. Παπανδρέου και ή «άποστασία» του 1965 παίζουν καθοριστικό ρόλο και στον τομέα τής ποίησης, ή όποια, ξεπερνώντας την «ποίηση τής ήττας» (όπως ειπώθηκε) τής δεκαετίας του 50, κινείται περισσότερο σ’ ένα κλίμα άμφισβήτησης και διαμαρτυρίας. Καθοριστικό ρόλο έπαιξαν επίσης, στον καθαρά λογοτεχνικό χώρο, όρισμένα σημαντικά γεγονότα, όπως ή έκδοση του *Άξιον έστι* του Έλύτη (1960), ή διεθνής άναγνώριση τής ποίησης του Σεφέρη με τόν βραβείο Νόμπελ (1963) και ή έπιβολή τής παραγωγής του Ρίτσου. Σημαντική τομή είναι βέβαια τόν 1967· μέσα στα χρόνια αυτά τής δικτατορίας και τής καταπίεσης οί ποιητές τής δεκαετίας αυτής ολοκληρώνουν την παρουσία τους και διαμορφώνουν την πραγματική τους φυσιογνωμία· ακόμα και οί διαφορές ανάμεσα στις ποικίλες τάσεις άμβλύνονται και πολλά από τά κείμενα «μεταφυσικών» ή πρωτοποριακών ποιητών περνούν κι αυτά στο κλίμα τής αντίστασης μέσα από τούς δρόμους του έφιάλη ή τής σάτιρας.⁸ Από τόν 1970 αρχίζει να διαμορφώνεται έξάλλου μια νεώτερη άκόμενη όμάδα (μερικοί την όνόμασαν «γενιά του 70») με αξιόλογη και αυτή παρουσία. Έντυπωσιακή είναι ή πληθώρα τών νέων ποιητών, τής δεκαετίας του 60 και τών νεώτερων, για τούς όποιους μια άντικειμενική κριτική αξιολόγηση θα ήταν για την ώρα πρόωγη. Δέν έχει νόημα ν’ αναφέρουμε άπλως όνόματα από την άφθονη αυτή παραγωγή.⁹

Θά έπισημάνουμε μόνο όρισμένα περιοδικά που εξέφραζαν τάσεις περισσότερο πρωτοποριακές. Έτσι γύρω από ένα βραχύβιο σχετικά περιοδικό, τόν *Πάλι* (1964-66), συγκεντρώθηκαν παλιοί και νεώτεροι υπερρεαλιστές, όπως ό Έμπειρίκος, ό Ν. Καλαμάρης, ό Ν. Βαλαωρίτης, καθώς και ό Άλέξανδρος

8. Βλ. Νόρα Άναγνωστάκη, «Τό στοιχείο τής σάτιρας και του χιούμορ στη νεώτερη ποιητική γενιά», περ. *Ή Συνέχεια* 1 (1973) 159-166.

9. Βλ. τόν τεκμηριωμένο άρθρο του Α. Εύαγγέλου, «Γραμματολογικές συμπληρώσεις», *Διαβάω*, τεύχ. 12 (Μάιος-Ιούνιος 1978), σσ. 5-6, ό όποιος αναφέρει όνομαστικά είκοσι τρεις ποιητές τής δεκαετίας του 60. Στο ίδιο περιοδικό, τεύχ. 10 (Ίαν.-Φεβρ. 1978), σσ. 63-65, ό Θ. Δ. Φραγκόπουλος παρουσίασε τά όνόματα τριάντα όχτώ νεώτερων ποιητών (τής «γενιάς του 70»)· βλ. όμως και τις διορθώσεις του Α. Εύαγγέλου ό.π.

Σχινᾶς, αὐτὸς μὲ κείμενα («υπερλεξιστικά») καὶ «κείμενοκολλήσεις» — ἀνάμεσα πάντοτε ἀστείου καὶ σοβαροῦ. Καὶ ἓνα ἄλλο περιοδικό, *Κοῦρος* (- *Panderma*) (ἐκδότες Λ. Χρηστάκης καὶ Δ. Ἰατρόπουλος) συγκέντρωνε κείμενα τῆς ἴδιας περίπου τάσης, μαζὶ μὲ ποιήματα τῆς ἀμφισβήτησης (ποιήματα «underground»), ἐνῶ ἄλλες πρωτοποριακὲς τάσεις ἀντιπροσώπευαν κύκλοι γύρω ἀπὸ τὰ περιοδικὰ *Τὸ Τράμ* (Θεσσαλονίκη), *Υδροία* (στὴν Πάτρα), *Σπείρα*.

Η ΠΕΖΟΓΡΑΦΙΑ

Ἡ μεταπολεμικὴ πεζογραφία παρουσιάζει ἴσως ἀπὸ κάποια ἀποψη μεγαλύτερο ἐνδιαφέρον καὶ περισσότερες διαφοροποιήσεις ἀπὸ ὅ,τι ἡ ποίηση· καὶ ὅσο κι ἂν σὲ πολλοὺς συγγραφεῖς ἡ καταγωγή τους ἀπὸ τὴν πεζογραφία τῆς γενιᾶς τοῦ 30 εἶναι φανερὴ, στὸ σύνολό της ἡ νεώτερη πεζογραφία προσανατολίζεται διαφορετικά, ἀντλεῖ περισσότερο, ἀδιάφορο ἂν ἄμεσα ἢ ἔμμεσα, ἀπὸ τὸν προβληματισμὸ τῆς σύγχρονης ζωῆς, καὶ ἐπιχειρεῖ νὰ λυτρωθεῖ ἀπὸ τοὺς δεσμοὺς μὲ τὴν προηγούμενη ἀφηγηματικὴ ἢ τὴν ἠθογραφικὴ παράδοση. Τὰ νεώτερα κινήματα τῆς ἀνανέωσης τοῦ μυθιστορηματός στη Δύση ἔμειναν ὡστόσο, ἐκτὸς ἀπὸ ἐλάχιστες ἐξαιρέσεις, ἀνεκμετάλλευτα· μόνο οἱ συγγραφεῖς ποὺ ἐμφανίζονται μετὰ τὸ 1960 ἀναζήτησαν τὴν ἀνανέωση καὶ στὴ μορφή.

Βασικὸ χαρακτηριστικὸ πάντως τῆς μεταπολεμικῆς πεζογραφίας σὲ ἓνα μεγάλο ποσοστὸ (ὅπως ἄλλωστε καὶ τῆς ποίησης) εἶναι, θὰ ἔλεγε μάλιστα κανεὶς: ἀντίθετα ἀπὸ τὴν πεζογραφία τῆς γενιᾶς τοῦ 30, ἡ ἐντονη πολιτικοποίηση.¹⁰ Ἀμέσως μετὰ τὴν ἀπελευθέρωση πολλοὶ συγγραφεῖς θέλησαν νὰ διηγηθοῦν τὰ ἱστορικὰ περιστατικά, ἰδιαίτερα τῆς Κατοχῆς καὶ τῆς Ἀντίστασης· ἴσως ὅμως ἦταν πολὺ νωρὶς ἀκόμη, τὰ ἔργα μόνο σπάνια ξεπερνοῦσαν τὸ σύνορο τῆς μαρτυρίας ἢ τοῦ χρονικοῦ. Σὰν δείγματα (εἴτε τοῦ κανόνα εἴτε τῆς ἐξαιρέσεως) μποροῦν νὰ ἀναφερθοῦν τὸ *Συννεφιάζει ἢ Ὁ Μεγάλος Δεκέμβρης* τοῦ Μ. Λουντέμη, ἢ νουβέλα *Ἡ Φωτιὰ* τοῦ Δ. Χατζῆ, ἢ τὰ διηγήματα *Ματωμένα χρόνια* τοῦ Σωτήρη Πατατζῆ. Χρειαζόνταν ἄλλωστε κάποια χρονικὴ ἀπόσταση καὶ κάποια ψυχικὴ διεργασία γιὰ νὰ μετου-

10. Πολλὲς εὐστοχες διαπιστώσεις στὴ συζήτηση τῶν Α. Ἀργυρίου, Α. Ζήρα, Α. Κοτζιά καὶ Κ. Κουλουφάκου, «Μεταπολεμικὴ πεζογραφία», περ. *Διαβάζω* τεύχ. 5-6 (1976-1977) 62-83.

σιωθοῦν τὰ γεγονότα τῆς δραματικῆς αὐτῆς δεκαετίας τοῦ 1940-50 σὲ δημιουργήματα λογοτεχνικά. Μόνο μετὰ τὸ 1950 ἀρχίζουν νὰ παρουσιάζονται ὀλοκληρωμένα λογοτεχνήματα μὲ θέμα τὰ πρόσφατα γεγονότα, καὶ ἡ τάση αὐτὴ μπορούμε νὰ ποῦμε πὼς ὀλοκληρώνεται τὸ 1953 ἢ τὸ 1954· καὶ σ' αὐτὸ βοήθησε καὶ ἡ ἐκδοσὴ τῆς *Ἐπιθεώρησης Τέχνης* τὰ Χριστούγεννα τοῦ 1954.¹¹

Ἐδῶ, στὸ περιοδικὸ αὐτὸ, ἀρχίζει νὰ δημοσιεύει τὰ διηγήματά του ὁ Δημήτρης Χατζῆς. Γεννήθηκε τὸ 1913 στὰ Γιάννινα καὶ τὸν εἶδαμε νὰ πρωτοπαρουσιάζεται μὲ τὴ νουβέλα *Ἡ Φωτιὰ* (1946), ποὺ περιγράφει τὴ δράση κατὰ τὸν πόλεμο τῶν ἀνταρτικῶν ὁμάδων τῆς ἀριστερᾶς στὰ βουνὰ τῆς Ρούμελης. Ἐνταγμένος στὸ ἀριστερὸ κίνημα, ἀναγκάστηκε μετὰ τὸ τέλος τοῦ ἐμφυλίου νὰ ἐκπατριστεῖ, στὸ Βερολίνο πρῶτα, στὴ Βουδαπέστη ἀργότερα, καὶ δὲν ἐπέστρεψε παρὰ μετὰ τὴ μεταπολίτευση τοῦ 1974. Ὁ Χατζῆς καλλιέργησε μὲ ἰδιαίτερη προτίμηση τὸ διήγημα, καὶ τὰ στενότερα πλαίσιά του τὸν βοήθουν νὰ εἰσχωρεῖ βαθύτερα στὸν ἐσωτερικὸ κόσμο τῶν προσώπων καὶ νὰ δίνει τὴ ζεστασιά τῆς ἀνθρώπινης σχέσης τους. Ὡς τὸ 1966 εἶχε συγκεντρώσει τὰ διηγήματά του σὲ δύο τόμους: *Τὸ Τέλος τῆς μικρῆς μας πόλης* (1963) καὶ *Ἀνυπεράσπιστοι* (1966). Τὰ διηγήματα τῆς πρώτης συλλογῆς τοποθετοῦνται σὲ μιὰ ἐπαρχιακὴ πόλη (χωρὶς νὰ λέγεται ρητὰ, εἶναι τὰ Γιάννινα) καὶ δίνουν κυρίως ἓναν κόσμο ποὺ φθίνει ἐπειδὴ ἔχουν ἀλλάξει οἱ οικονομικὲς καὶ οἱ κοινωνικὲς συνθήκες. Τὰ πρόσωπα παρουσιάζονται μὲ ρεαλισμὸ ἀλλὰ καὶ μὲ συμπάθεια, μὲ ἓναν ἀνθρώπινο τόνο στὴν ὑπερηφάνεια καὶ τὴν ἀξιοπρέπεια τους. Ἡ δευτέρη συλλογὴ ἔχει περισσότερη οὐσία δραματικῆ· τὸ κεντρικὸ θέμα ὅμως εἶναι καὶ ἐδῶ ὁ ἄνθρωπος μῆσα στὴ σύγχρονη ἀστικὴ ἢ μικροαστικὴ κοινωνία, «ἀνυπεράσπιστος» πάντοτε, εἴτε κάνει μαύρη ἀγορὰ στὰ χρόνια τῆς πείνας εἴτε εἶναι ἀντάρτης στὸ βουνό. Δέκα χρόνια ἀργότερα, μετὰ τὴν ἐπιστροφή στὴν πατρίδα, ὁ Χατζῆς θὰ δώσει καὶ ἓνα μυθιστόρημα, *Τὸ Διπλὸ βιβλίον* (1976), μὲ κεντρικὸ θέμα τὴ ζωὴ τῶν ἐλλήνων ἐργατῶν στὴ Γερμανία, ἀλλὰ μὲ προεκτάσεις τέτοιες ποὺ ἀγκαλιάζουν ὅλο τὸ φάσμα τῆς πρόσφατης ἐλληνικῆς ἱστορίας στίς δραματικὲς της περιπέτειες — ἓνα βιβλίον, θὰ ἔλεγα, μὲ πολὺ καταστάλαγμα πίκρας. Ὁ Χατζῆς

11. Κ. Κουλουφάκος, *Διαβάζω*, ὅ.π., σ. 77.

έχει γνήσια φλέβα αφηγηματική, με σαφείς τους συνδέσμους προς την καλύτερη παράδοση του ηθογραφικού διηγήματος, χωρίς ωστόσο καμιά ρομαντική διάθεση («λαογραφική»), αλλά σαν σύγχρονη ρεαλιστική καταγραφή και οδυνηρή συνάμα μαρτυρία.

Το διήγημα περισσότερο καλλιέργησε και ο Σωτήρης Πατατζής (γενν. 1914). Έδωσε, όπως είδαμε, τα πρώτα του διηγήματα το 1946 κιόλας, ακολούθησε ένα μυθιστόρημα, και συγκέντρωσε κι αυτός τα διηγήματά του σε δύο τόμους (1952, 1965). Είναι μάλλον ολιγογράφος και κατά βάση απαισιόδοξος· ο λόγος του είναι χτισμένος γερά, με πολλούς τους συνδέσμους προς την αφηγηματική παράδοση και με αρκετή δόση χιούμορ.

Από τους πρεσβύτερους της μεταπολεμικής γενιάς ο Στρατής Τσίρκας (ψευδώνυμο, Άλεξάνδρεια 1911-Άθήνα 1980), μολοντί είχε παρουσιαστεί κιόλας από το 1944 και είχε δώσει ως το 1957 τρεις τόμους διηγημάτων και μια νουβέλα, δημοσιεύει μόνο αργότερα το σημαντικότερο έργο του, τη μεγάλη του συνθετική τριλογία με το γενικό τίτλο *Άκυβέρνητες πολιτείες* (1960-65), τρία επιμέρους μυθιστορήματα που αναφέρονται στον πόλεμο της Μ. Ανατολής (τα χρόνια 1941-44) και ιδιαίτερα στα κινήματα μέσα στο ελληνικό εκστρατευτικό σώμα και στις αντιδράσεις εναντίον τους. Ο συγγραφέας δίνει από μια όριση σκοπιά, βέβαια, της αριστερής παράταξης, το ιστορικό φόντο, το έργο όμως ξεπερνά το χρονικό και οργανώνεται σε πραγματικό μυθιστόρημα με αυστηρή τεχνική και ισορροπία στη διάρθρωσή του και με μιάν αφήγηση θερμή και συγκινημένη, που ξέρει να εκμεταλλεύεται αρκετές από τις ανανεωτικές επιτεύξεις του πεζού λόγου. Τελευταία ο Τσίρκας έδωσε και ένα άλλο μυθιστόρημα, *Η Χαμένη άνοιξη* (1976), που αναφέρεται στην πρόσφατη πραγματικότητα, την περίοδο της κυβέρνησης της Ένωσης Κέντρου και τα «Ίουλιανά» του 1965.

Σύγχρονος περίπου με τους παραπάνω ο Άγγελος Βλάχος (γενν. 1915) δίνει στο πρώτο του πεζογράφημα, *Το Μνήμα της γριάς* (1945), τις αναμνήσεις από τον Άλβανικό πόλεμο, παρουσιασμένες σαν προσωπικό ημερολόγιο, που αποδίδει την ανάταση και την επιθετική όρμη του άπλου στρατιώτη του καιρού εκείνου. Αργότερα όμως επιδόθηκε σε ένα διαφορετικό είδος, σε μυθιστορήματα με ύψη ιστορική. Στο *Ο Κύριός μου Άλκιβιάδης* παρουσιάζεται με ζωντάνια, μέσα από την αφήγηση ενός δούλου, ή ατμόσφαιρα της εποχής (του 5ου π.Χ. αιώνα). Με τον

ίδιο τρόπο παρουσιάζεται ή ιστορική εποχή και στα άλλα του μυθιστορήματα: *Οι Τελευταίοι γαληνότατοι* (το Βυζάντιο του 12ου αιώνα), *Η 14η Νιζάν* (ή εποχή του Χριστού) κ.ά. Ο Βλάχος, που είναι διπλωμάτης της καριέρας, μάς έχει δώσει και μεταφράσεις κλασικών έργων (Ηρόδοτο, Θουκυδίδη, Αίσχύλο), ακόμη και του Ευαγγελίου, ένα θεατρικό έργο, και τελευταία ένα οδοιπορικό (*Πράσινη Μόσχα*).

Το ιστορικό μυθιστόρημα γνώρισε επίσης μιάν αναβίωση σε έναν καθυστερημένο εκπρόσωπο της παλαιότερης γενιάς, τον Διονύσιο Ρώμα (γενν. 1906 στη Ζάκυνθο), που προηγουμένως είχε δώσει μερικά θεατρικά έργα και χρονογραφήματα. Με τον γενικό τίτλο *Ο Περίπλους* ο Ρώμας έχει προγραμματίσει μιάν πλατύτατη ιστορική αφήγηση, ένα «μυθιστόρημα-μαμούθ», όπως είπώθηκε, που θα περιλαμβάνει έννεα διπλούς τόμους και που όταν συμπληρωθούν «θα είναι ίσως το εκτενέστερο μυθιστόρημα του κόσμου και θα καλύπτει αρκετές χιλιάδες σελίδες και τρεις αιώνες νεοελληνικού βίου». ¹² Οι τρεις διπλοί τόμοι που έχουν εκδοθεί ως τώρα (1968-75) ξεκινούν από τη ναυμαχία της Ναυπάκτου και φτάνουν ως την άλωση της Κρήτης από τους Τούρκους.

Σε παλαιότερη γενιά ανήκει και ο διηγηματογράφος Γεράσιμος Γρηγόρης (γενν. 1907)· προπολεμικά είχε δώσει μιάν συλλογή διηγημάτων επηρεασμένων από τον Χάμσον και τον Βουτυρά, αργότερα όμως άντλησε τα θέματά του από την επικαιρότητα της Κατοχής και της Αντίστασης, δίνοντας παραστατικά την αγωνία του ανθρώπου στην ανήσυχη εποχή μας (*Η Πολιτεία ξέσκεπη*, 1958, *Πέρα από την όχθη*, 1963). Διηγήματα επίσης έγραψε κατά κύριο λόγο και ο Γ. Κιτσόπουλος (γενν. 1919), στη Θεσσαλονίκη, από την πρώτη συντροφιά του Κοχλία (1943 κ.έ.), που εξακολούθησε στα σύντομα διηγήματά του την παράδοση της έσωτερικής πεζογραφίας (*Εκλογή*, 19 διηγήματα, 1968, *Η Άποκαθήλωση*, νουβέλα, 1972).

Μιάν άλλη τάση, συνέχεια περισσότερο της πεζογραφίας της γενιάς του 30, στη γραμμή κυρίως του άστικού και του έφηβικού μυθιστορήματος (του Κ. Πολίτη ή του Τ. Άθανασιάδη) με ιδιαίτερη διόγκωση του ιδιωτικού χώρου, αντιπροσωπεύουν

12. Argus [=A. Κοτζιάς], Οι μεταπολεμικοί πεζογράφοι, σ. 52, (βλ. Βιβλιογραφία).

τὰ μυθιστορήματα τοῦ Α. Βουσβούνη (γενν. 1918) (κυρίως *Προμήνημα*, 1943, *Τὸ Μεγάλο δίλημμα*, 1962).

Οἱ πεζογράφοι ποὺ ἀναφέραμε ὡς τώρα παρουσιάστηκαν μέσα στὴ δεκαετία 1940-50 — ἢ εἶχαν ἤδη παρουσιασθεῖ στὴν προηγούμενη δεκαετία, ἀλλὰ ὀργανικὰ ἀνήκουν στὴν μεταπολεμικὴ ἐποχὴ — ὀλοκλήρωσαν ὡστόσο τὴ φυσιογνωμία τους μετὰ τὸ 1950. Στὴ δεκαετία αὐτή, 1950-60, κάνουν ἐπίσης τὴν πρώτη τους παρουσία καὶ ἄλλοι, νεώτεροι πεζογράφοι, ποὺ πλουτίζουν ἔτσι καὶ διαφοροποιοῦν τὸ πρόσωπο τῆς μεταπολεμικῆς πεζογραφίας.

Τρεῖς πεζογράφοι, οἱ Α. Κοτζιάς, Ν. Κάσδαγλης καὶ Ρ. Ρούφος, ποὺ ἐκδίδουν τὰ μυθιστορήματά τους τὰ ἴδια πάνω κάτω χρόνια (1953-55), ἐμπνέονται ἀπὸ τὰ σύγχρονα γεγονότα, τὰ χρόνια τῆς Κατοχῆς, μὲ τοῦτο τὸ κοινὸ χαρακτηριστικὸ, ὅτι παρουσιάζουν τὰ γεγονότα ὄχι ἀπὸ τὴν πλευρὰ τῆς ἀριστερῆς ἀλλὰ τῆς δεξιᾶς παράταξης. Ὁ Ἀλέξανδρος Κοτζιάς (γενν. 1926) στὴν *Πολιορκία* (1953) ἀναπαριστᾷ τὴν ἀσφυκτικὴ ἀτμόσφαιρα τῶν συγκρούσεων ἀνάμεσα στοὺς Ἕλληνες τῶν δύο παρατάξεων σὲ μιὰ γειτονιὰ τῆς πρωτεύουσας, καθὼς καὶ τὴν ἰδεολογικὴ σύγκρουση, τὸ φανατισμὸ, ἀκόμα καὶ τὴν κτηνωδία τῶν ἀνθρώπων μέσα σ' αὐτὸ τὸ περιβάλλον, ὅπου λείπει ἡ ἀνθρωπιά καὶ κυριαρχεῖ ὁ φόβος καὶ τὸ φάσμα τοῦ θανάτου. Μέσα ἀπὸ τὴ ζοφερὴ αὐτὴ πραγματικότητά ὁ συγγραφέας προβάλλει τὸ πρόβλημα τῆς ἐνοχῆς τοῦ ἀνθρώπου μέσα στὴ σύγχρονη κοινωνία. Φανερὴ εἶναι ἡ ἐπίδραση ἀπὸ τὸν Ντοστογιέφσκυ, τὸ ὕφος εἶναι ἀποσπασματικὸ καὶ ἀγχώδες ὅπως καὶ ὁ κόσμος ποὺ περιγράφει. Τὰ ἴδια χαρακτηριστικὰ συναντοῦμε καὶ σὲ ὑστερότερα ἔργα του. Ἡ *Ἀπόπειρα* (1964) τοποθετεῖται στὴ μεταπολεμικὴ ἐποχὴ καὶ θέλει νὰ δώσει τὴν ἀστάθεια, θὰ μπορούσε νὰ πεῖ κανεὶς τὴν ἀσυναρτησίαν της. Ὁ Κοτζιάς ἔχει μεταφράσει δόκιμα πολλοὺς ξένους συγγραφεῖς (κυρίως στὴ σειρά τοῦ Γαλαξία), Ντοστογιέφσκυ, Koestler, Kafka, Galbraith κ.ἄ., καὶ κράτησε ὑπεύθυνα τὴν κριτικὴ τοῦ βιβλίου σὲ ἔγκυρες ἐφημερίδες (βλ. καὶ σ. 367).

Στὸν ἴδιο σκληρὸ ρεαλισμὸ βρισκόμαστε καὶ μὲ τὰ *Δόντια τῆς μυλόπετρας* (1953) τοῦ Νίκου Κάσδαγλη (γενν. 1928). Θέμα τοῦ μυθιστορήματος εἶναι κι ἐδῶ οἱ ἐξαντλητικοὶ ἀγῶνες στὴν Κατοχὴ ἀνάμεσα στὶς ὁμάδες τῆς δεξιᾶς καὶ τῆς ἀριστερᾶς, ἀ-

γῶνες ἀδίσταχοι, χωρὶς νὰν ἓνα κίνητρο ἰδεολογικὸ, ὅπου κυριαρχεῖ ἡ σκληρότητα καὶ τὸ αἶσθημα τῆς αὐτοσυντήρησης στὴν πιὸ χυδαία μορφή. Ὁ τρόπος τῆς ἀφήγησης καὶ τὸ ὕφος εἶναι κι ἐδῶ ἀσθηματικά, μὲ ἰδιαίτερη ὥστόσο ἀποδοτικὴ δύναμη. Τὸ κλίμα τοῦ Κάσδαγλη εἶναι ὁ ρεαλισμὸς, κι αὐτὸν ἀκολουθεῖ καὶ στὰ ὑστερότερα (σύντομα) μυθιστορήματά του. Οἱ *Κεκαρμένοι* (1959) εἶναι ἓνα χρονικὸ (ἢ ρεπορτάζ) τῆς ζωῆς τοῦ φαντάρου ποὺ ὑπηρετεῖ τὴ θητεία του, ὅπου προβάλλεται ὅλη ἡ τραχύτητα καὶ ἡ βαναυσότητα τῆς ὁμαδικῆς ζωῆς, μέσα στὴν ὁποία τὸ ἄτομο χάνει τὴν προσωπικότητά καὶ τὴν ἀνθρωπιά του. Ἡ δράση διαδραματίζεται εἴτε στὸ στρατόναι εἴτε σ' ἓνα πορνεῖο, ὅπου περνοῦν οἱ φαντάροι τίς ἐλεύθερες ὥρες τους, καὶ ἡ γλώσσα καὶ ἡ φρασεολογία ἀποτυπώνουν τὴ χυδαιότητα τοῦ περιβάλλοντος. Ὁ Κάσδαγλης ἐπιστρέφει στὸ ἴδιο θέμα, ἐξιστορώντας τὸ ἀπὸ τὴ διαφορετικὴ ἀπὸ τὴν ἀπάνω ἀποψηφικὴ τῶν προσώπων τοῦ μυθιστορήματος καὶ κἀνοντας ἔτσι δραστηκότερο τὸ ρεαλισμὸ του. Δάσκαλος στὸ ρεαλισμὸ αὐτὸν τοῦ στάθηκε δίχως ἀμφιβολία ὁ Καραγάτσης — ὁ ὁποῖος ἀκριβῶς καὶ χαιρέτισε μὲ ἐνθουσιασμὸ τὸ νέο πεζογράφο.

Διαφορετικὸ εἶναι τὸ γράψιμο τοῦ τρίτου ἀπὸ τοὺς πεζογράφους ποὺ ἀναφέραμε, τοῦ Ρόδη Ρούφου (1924-1972), ποὺ δημοσίευσε στὴν ἀρχὴ (μὲ τὸ ψευδῶνυμο Ρ. Προβελέγγιος) τρεῖς τόμους μὲ τὸ γενικὸ τίτλο *Χρονικὸ μιᾶς σταυροφορίας* (1954-58). Ἀπὸ γνωστὴ οἰκογένεια πολιτικὴ καὶ διπλωμάτης τῆς καριέρας, δίνει στὸ πρῶτο του βιβλίον (*Ἡ Ρίζα τοῦ μύθου*) τοὺς ἰδεολογικοὺς καὶ τοὺς πολιτικοὺς ἀγῶνες ἐνὸς κύκλου φοιτητῶν, ποὺ κάνουν ἀγῶνα ἐθνικὸ ἀλλὰ προπάντων ἀντικομμουνιστικὸ. Τὸ ἔργο εἶναι φανερὰ αὐτοβιογραφικὸ, τὰ γεγονότα καὶ τὰ πρόσωπα πραγματικά (τὰ ὀνόματα μόνο ἀλλάζουν), ἡ ἀτμόσφαιρα θυμίζει τὴν Ἀργὸν τοῦ Θεοτοκά, μὲ τὸν ὁποῖον ἀλλοστε ὁ συγγραφέας συγγενεῖ πολὺ καὶ στὴ γλώσσα καὶ στὸ ὕφος, ποὺ εἶναι λαγαρό, πολιτισμένο καὶ πνευματώδες. Στὸ δεύτερο βιβλίον (*Πορεία στὸ σκοτάδι*), ποὺ μᾶς μεταφέρει στὶς ἀνταρτικὲς ἐθνικοπολεμικὲς ὁμάδες τοῦ βουνοῦ, ὑπάρχει περισσότερη δράση, ἀλλὰ παράλληλα καὶ διεξόδυση ψυχογραφικὴ εἶναι ἀσφαλῶς τὸ πιὸ πετυχημένο τῆς τριλογίας. Ἡ *Χάλκινη ἐποχὴ* (1960) εἶναι τὸ μυθιστόρημα τοῦ κυπριακοῦ ἀγῶνα, ποὺ τὸν παρακολούθησε ὁ συγγραφέας ἀπὸ κοντὰ, ὑπηρετώντας τότε στὴν Κύπρο. Παρουσιασμένο ὡς ἡμερολόγιον ἐνὸς νέου καθηγητῆ καὶ ἀγωνιστῆ,

στέκει σὲ κάποια ἀπόσταση ἀπὸ τὰ γεγονότα, πού τὰ ἐξετάζει μὲ νηφαλιότητα καὶ διάθεση στοχαστική, ἀλλὰ καὶ μὲ κάποιες λυρικές διαφυγές. Μὲ τοὺς *Γραικύλους* (1967) κάνει μιὰ στροφή πρὸς τὸ ἀλληγορικό πολιτικό μυθιστόρημα, ὅπου τὰ προβλήματα τῆς σύγχρονης πολιτικῆς ζωῆς μεταφέρονται σ' ἕνα ἀπώτατο παρελθόν — ἐδῶ στους Μιθριδατικούς πολέμους. Ἀξιόλογη στάθηκε καὶ ἡ ἀντιδικτατορική στάση τοῦ Ρούφου στὰ χρόνια τῆς ἑπταετίας.

Ἀντίθετα ἀπὸ τὴ νηφαλιότητα τοῦ Ρούφου, τὸ ὄφος καὶ ἡ ὄλη παρουσία τοῦ Ρένου (Ἀποστολίδη, γενν. 1924) διακρίνονται γιὰ τὸ νεῦρο καὶ τὴ μαχητικότητα. Τὸ πρῶτο του μυθιστόρημα, *Πυραμίδα 67* (1950), μιὰ μαρτυρία (ὅπως γράφει) τοῦ ἐμφύλιου πολέμου, εἶναι καὶ τὸ πρῶτο λογοτεχνικό κείμενο πού τολμᾷ νὰ πάρει γιὰ θέμα τὴν ἀμφισβητούμενη αὐτὴ περίοδο τῆς πρόσφατης ἱστορίας μας. Ὁ προβληματισμός τοῦ συγγραφέα διευθύνεται ὡστόσο γενικά περισσότερο πρὸς θέματα ἑσωτερικά, ὅπως π.χ. τῆς ψυχικῆς μοναξιάς. Ὁ συγγραφέας, πού ἡ πολιτικὴ του τοποθέτηση εἶναι ἀπροσδιόριστη καὶ ὄχι πάντοτε συνεπής, ἐκφράζει τίς, ἀξεκαθάριστες μᾶλλον, ιδέες του μὲ μιὰ κριτικὴ διάθεση βίαιης διαμαρτυρίας πού φτάνει καὶ ὡς ἕναν καταλυτικό ἀναρχισμό.

Ὁ Σπύρος Πλασκοβίτης (ψευδώνυμο τοῦ ἀνώτερου δικαστικοῦ Σ. Πλασκασοβίτη, γενν. 1917) ἔδωσε μιὰ πρώτη συλλογὴ διηγημάτων τὸ 1952 (*Τὸ Γυμνὸ δέντρο*), ἀλλὰ στὴ δεύτερη συλλογὴ (*Ἡ Θύελλα καὶ τὸ φανάρι*, 1955) προχώρησε ἀπὸ τὴν ἀπλὴ ἀφηγηματικὴ (καὶ λυρική) πεζογραφία πρὸς μιὰ πεζογραφία περισσότερο προβληματικὴ καὶ σύγχρονη, μὲ θέματα παρμένα ἀπὸ τὴν Κατοχὴ καὶ τὸν ἐμφύλιο. Ἀργότερα (*Οἱ Γονατισμένοι*, 1964), ἡ «πεζογραφία» αὐτὴ «τοῦ ἤθους» (ὁ ὅρος εἶναι δικός του) γίνεται περισσότερο συμβολικὴ, τὸ ὄφος του πιὸ συμπυκνωμένο καὶ ἐπιγραμματικό. Ἀπλές ἱστορίες ἀνθρώπων, πού ἡ μοίρα καὶ οἱ συνθήκες τῆς ζωῆς τοὺς ἔκαμαν νὰ γονατίσουν, πού δίνονται ὡστόσο ὑψωμένες σὲ μιὰ σφαίρα ποιητικῆ. Στὸ μοναδικό του μυθιστόρημα *Τὸ Φράγμα* (1960) μὲ ἕναν πυκνὸ συμβολισμό (πού πηγάζει ἀπὸ τὸν Kafka καὶ τὸν Camus) περιγράφεται ὁ κίνδυνος — πού δὲν εἶναι βέβαιο ἂν εἶναι πραγματικός ἢ ὑποθετικός — ἀπὸ ἕνα φράγμα πού κατασκευάστηκε γιὰ τὴν ὑδρευση μιᾶς ἀγροτικῆς περιοχῆς καθὼς καὶ τὸ διάχυτο αἰσθημα τοῦ φόβου καὶ τῆς ἀγωνίας τῶν κατοίκων· τὰ πράγματα

παίρνουν ἀπὸ τὸ συγγραφέα προεκτάσεις συμβολικὲς καὶ ταυτίζονται τελικά μὲ τὴν ἀγωνία καὶ τὴν ἀβεβαιότητα τοῦ καιροῦ μας. Ὁ Πλασκοβίτης ἔλαβε ἐνεργὸ μέρος στὴν ἀντίσταση ἐναντίον τῆς δικτατορίας, φυλακίστηκε καὶ ἐξορίστηκε. Ἡ συλλογὴ διηγημάτων του *Τὸ Συρματόπλεγμα* (1974) ἀναφέρεται ἀκριβῶς στὰ γεγονότα τῆς ἑπταετίας.

Ἐνας ἀπὸ τοὺς πιὸ πολυδιαβασμένους (καὶ τοὺς πιὸ πολυμεταφρασμένους) συγγραφεῖς τῆς ἴδιας γενιᾶς εἶναι ἀσφαλῶς ὁ Ἀντώνης Σαμαράκης (γενν. 1919). Τὰ βιβλία του ἔχουν βγεῖ σὲ ἐπανειλημμένες ἐκδόσεις, πουλιοῦνται κατὰ δεκάδες χιλιάδες καὶ ἔχουν μεταφραστεῖ σὲ εἴκοσι γλώσσες. Τὴν ἐπιτυχία τὴ γνώρισε ὁ συγγραφέας ἀμέσως μὲ τὰ πρῶτα βιβλία του, ἕναν τόμο διηγημάτων *Ζητεῖται ἐλπίς* (1954) καὶ τὸ μυθιστόρημα *Σῆμα κινδύνου* (1959)· ἀκολούθησε ἕνας δεύτερος τόμος διηγημάτων, *Ἀγοῦμαι* (1961), καὶ ἕνα μυθιστόρημα, *Τὸ Λάθος* (1965), πού πῆρε τὸ 1966 τὸ βραβεῖο μυθιστορήματος τῶν «12» καὶ τὸ 1970 βραβεῖο τῆς ἀστυνομικῆς λογοτεχνίας στὴ Γαλλία· τέλος ἕνας τελευταῖος τόμος διηγημάτων, *Τὸ Διαβατήριο* (1973). Τὸ μυστικὸ ἴσως τῆς ἐπιτυχίας τοῦ Σαμαράκη εἶναι ἡ πρωτοτυπία του στὴν ὑπόθεση καὶ τὴν πλοκὴ καὶ ἡ πολυπλευρὴ εὐρηματικότητά του, σὲ συνδυασμὸ μὲ τὴν ἀπλὴ καὶ ἄμεση διατύπωση, ἐλεύθερη ἀπὸ περίτεχνη λογοτεχνικὴ ἐπεξεργασία, καὶ μὲ μιὰ γλώσσα μᾶλλον ἀτημέλητη, ἀλλὰ πού διαβάζεται γρήγορα καὶ εὐχάριστα. Ἀπὸ τὴν ἄλλη πλευρὰ ἡ πεζογραφία του ἀγγίζει τὰ πιὸ καυτὰ θέματα τῆς σημερινῆς πραγματικότητας, πολιτικῆς καὶ κοινωνικῆς, μὲ μιὰ στάση ἔντονα κριτικὴ καὶ ἀρνητικὴ, κάποτε καὶ μὲ σαρκασμὸ πού φτάνει ὡς τὸ παράλογο, ἐκφράζοντας ἔτσι ἐναργέστερα τὴ διαμαρτυρία του. Ἡ ἀνησυχία καὶ ἡ ἀγωνία εἶναι βασικὸ χαρακτηριστικὸ τῶν ἔργων του, πού καταλήγει ὅμως στὴν αἰσιόδοξη ἀναζήτησι κάποιας ἐλπίδας καὶ κάποιας ἀνθρώπινης καλοσύνης. Χαρακτηριστικὸ τὸ ἀντιπροσωπευτικότερο μυθιστόρημά του *Τὸ Λάθος*, μὲ τὴν ἀναπάντεχη λύση τῆς ἀνθρώπινης μεταστροφῆς τοῦ μυστικοῦ πράκτορα τῆς Ἀστυνομίας.

Τρία μυθιστορήματα ἔχει δημοσιεύσει ὡς τώρα ὁ Ἀντρέας Φραγκιᾶς. Στὰ δύο του πρῶτα (*Ἀνθρωποὶ καὶ σπῖτια*, 1955, *Ἡ Καγκελόπορτα*, 1962) μὲ ρεαλιστικὴ ἐπιμονὴ στὶς λεπτομέρειες δίνει τὸ θέμα τοῦ βιομηχανικοῦ ἐργάτη ἢ τῶν ἀνθρώπων πού ἀγωνίζονται γιὰ τὴν ἐπιβίωσή τους στὶς φτωχογειτονιές

της Ἀθήνας. Στὸν *Λοιμό* (στοιχειοθετημένο ἤδη τὸ 1967, πού δὲν μπόρεσε ὅμως νὰ κυκλοφορήσει παρά τὸ 1971), πού πολλοὶ τὸ θεωροῦν τὸ καλύτερό του, τὸ θέμα εἶναι καθαρὰ πολιτικό, ἢ ζωὴ τῶν ἐκτοπισμένων σ' ἓνα στρατόπεδο συγκεντρώσεως· ἓνα βιβλίον «συγκλονιστικὸ καὶ τρομακτικόν», ὅπου δίνεται «μὲ ἀδρές γραμμὲς ἢ κόλαση τῆς ἐπιστημονικῶς ὀργανωμένης ἀπανθρωπίας τῆς ἐποχῆς μας».¹³

Φανερὴ, ἀλλὰ ὄχι διαφανής, εἶναι ἡ πολιτικὴ πρόθεση στὰ κείμενα τοῦ Νίκου Πολίτη (γενν. 1918). Ἐνας τόμος διηγημάτων (1958) καὶ ἓνα μυθιστόρημα (1963) φαίνονταν νὰ συνεχίζουν τὴ γραμμὴ τῆς ἠθογραφίας, μὲ ἰσχυρὴ τὴν ἐπίδραση τοῦ Καραγάτση. Στὰ τρία ὡστόσο νεώτερα κείμενά του — *Ἐξωτερικὸς μονόλογος*, 1965, *Ἐπερθετικὸς ἀντίλογος*, 1973, *Τὸ Κρανιοτρύπανο*, 1975— θέλει νὰ δώσει τὴν ψυχολογία τοῦ ἐγκλειστοῦ μέσα στὶς πόλεις καὶ ἐξαρτημένου ἀπὸ τὴ λειτουργία τῆς μηχανῆς σημερινοῦ ἀνθρώπου, καθὼς καὶ «ὅλη τὴ μικροαστικὴ μιζέρια καὶ τὸ φόβο μπροστὰ στὴν ἀπρόσωπη ἐξουσία καὶ τὴ βαθιὰ ἀλλοίωση τῶν παραδοσιακῶν κωδίκων ζωῆς ἀπὸ ἓναν κάτοικο μιᾶς μεγαλοπόλης».¹⁴ Καὶ αὐτὸ πετυχαίνεται ἰδιαίτερα μὲ ἓναν ἐντελῶς πρωτότυπο καὶ ἀνανεωμένο τρόπο γραφῆς, πού εἶτε ρεεὶ ἄμορφος, χωρὶς σημεῖα στίξεως ἢ παραγράφους, σὰν συνειρμικὸ παραλήρημα, εἶτε κοντανασαίνει μὲ μικρὲς περιόδους ἢ κλάσματα περιόδων δημιουργώντας ἓνα ἄγχο ἐκφραστικόν.

Ἀποκλειστικὰ διηγηματογράφος, ὁ Μ. Λαζαρίδης ἔδωσε στὴ δεκαετία 1953-62 τρεῖς συλλογὲς διηγημάτων πού ἔκαμαν αἰσθησιμὴ γιὰ τὸ σπάνιο θέμα τους καὶ γιὰ τὴ δύναμη τῆς περιγραφῆς. Δάσκαλος σὲ μιὰ ἑλληνικὴ κοινότητα τῆς Ἀβησσυνίας, ἀποτυπώνει στὰ διηγήματά του τὸν καυτὸ οὐρανὸ τῆς Ἀφρικῆς καὶ τὸν καυτερό καὶ βίαιο αἰσθησιασμὸ τῶν ἀνθρώπων τῆς. Στὴ Θεσσαλονίκη ὁ Τηλέμαχος Ἀλαβέρας πῆρε τὸ θέμα του γιὰ τὴν πρώτη συλλογὴ διηγημάτων (1952) ἀπὸ τὴν ἐμπειρία τοῦ πρόσφατου ἐμφύλιου πολέμου. Στὰ δύο μυθιστορήματά του (*Τὸ Ρολόγι*, 1957, *Ὁ Ὀδοστρωτήρας*, 1963) προβληματίζεται μὲ τὴ θέση τοῦ ἀνθρώπου σήμερα, ἰδίως στὴ σχέση του μὲ τὴ μηχανὴ καὶ μὲ ὅλο τὸ πλέγμα πού ἔχει δημιουργηθεῖ γύρω ἀπὸ αὐτὴν στὴ σημερινὴ ἐποχῇ.

13. Argus [=A. Κοτζιάς], ὁ.π., σ. 51.

14. Α. Ζήρας, *Διαβάζω*, ὁ.π., σ. 81.

Ὅλο τὸ χρονικὸ διάστημα, κατὰ τὸ ὁποῖο πρωτοεμφανίστηκαν ἢ δλοκληρώθηκαν οἱ πεζογράφοι τῆς πρώτης καὶ τῆς δευτέρης μεταπολεμικῆς δεκαετίας πού ἀναφέραμε, καλύπτουν μὲ τὴ δράση τους ὀρισμένες γυναῖκες πεζογράφοι, πού τὶς συνδέουν μεταξὺ τους μερικὰ ἰδιαίτερα χαρακτηριστικὰ τῆς γυναικείας πεζογραφίας: εὐαισθησία, λυρικὴ διάθεση καὶ συγκίνηση ὑποκειμενικῆ. Ἡ Μαργαρίτα Λυμπεράκη (γενν. 1919) ὕστερ' ἀπὸ ἓνα πρῶτο ἀξιοσημεῖωτο μυθιστόρημα *Τὰ Δέντρα* (1945), μὲ ἥρωες νέους ἀνθρώπους καὶ προβλήματα κυρίως νεανικά, ἔδωσε μὲ *Τὰ Ψάθινα καπέλα* (1945) ἓνα ἔργο γεμάτο ἀπὸ τὴ ζεστή, ὄλο ἀγάπη καὶ καλοσύνη, ἀτμόσφαιρα τῆς οἰκογένειας, καὶ ἀκόμη ἀπὸ μιὰ δροσιὰ καὶ χάρη νεανικῆ. Ἀλλὰ ἤδη μὲ τὸ ἐπόμενο μυθιστόρημα, *Ὁ Ἄλλος Ἀλέξανδρος* (1950), ἡ συγγραφέας, ἀλλάζοντας προσανατολισμὸ, στράφηκε πρὸς τὸν προβληματισμὸ τῆς ἐποχῆς μας, καὶ κυρίως, ἀνανεώνοντας τὰ ἐκφραστικὰ της μέσα, ἔγραψε ἓνα μυθιστόρημα κατ' ἐξοχὴν νεωτεριστικόν. Εἶναι καὶ τὸ τελευταῖο τῆς πεζογραφίας ἀπὸ τὰ μέσα τῆς δεκαετίας τοῦ 50 ἢ συγγραφέας στράφηκε πρὸς τὸ θέατρο, πρὸς τὸ ὁποῖο καὶ μονιμότερα προσκολλήθηκε (βλ. παρακάτω σ. 363).

Δείγματα νεωτερικῆς πεζογραφίας ἔδωσε καὶ ἡ Μιμῆα Κρανάκη μὲ τὰ δύο τῆς βιβλία (*Contre-temps*, 1947, *Τσίρκο*, 1950), ὅπου ὑπάρχει ἀρκετὸς λυρισμὸς, μιὰ καταγραφή συναισθηματικῶν καταστάσεων καὶ ἐπίδραση ἀπὸ τὸν ὑπερρεαλισμὸ. Ἡ συγγραφέας μετὰ τὸ 1950 ἐγκαταστάθηκε στὴ Γαλλία καὶ διδάσκει φιλοσοφία σὲ γαλλικὸ πανεπιστήμιο. Κάπως παλαιότερη ἢ Εὐα Βλάμη (1910-1976) μᾶς ἔδωσε μὲ τὸ πρῶτο τῆς βιβλίου, τὸ *Γαλαξίδι* (1947), ἴσως τὸ καλύτερο ἔργο τῆς. Περιγράφει, μὲ αἰσθησιμὴ τῆς ἱστορικῆς τραγικότητος, ἀλλὰ καὶ μὲ δύναμη φαντασίας, τὸν ξεπεσμὸ τῆς γενέθλιας πόλης. Ἰδιαίτερα ἀξιοπρόσεκτη ἡ ἔντονα χρωματισμένη καὶ χυμώδης λαϊκὴ δημοτικὴ τῆς.

Πλούσια εἶναι ἡ συγγραφικὴ παραγωγὴ τῆς Γαλάτειας Σαράντη (γενν. 1921 στὴν Πάτρα), πού πρωτοεμφανίζεται μὲ ἓνα τόμο διηγημάτων τὸ 1947. Τὰ μυθιστορήματά της εἰνούνται ὅλα περὶ τὸν ἴδιο χῶρο, τῆς μιᾶς οἰκογένειας σὲ μιὰ ἐπαρχιακὴ πόλη. Ἡ πεζογραφία τῆς εἶναι λιγότερο ἢ παρουσίαση ἐξωτερικῶν καταστάσεων καὶ περιστατικῶν, ὅσο μιὰ πεζογραφία ἐσωτερικῶν διακυμάνσεων καὶ ἀποχρώσεων, ὅπου κυριαρχοῦν οἱ χαμηλοὶ τόνοι καὶ ἡ γυναικεῖα τρυφερότητα. Στὶς *Πασχαλιές*

(1949), τὰ φανερά αὐτοβιογραφικά στοιχεία πλατύνουν καὶ παίρνουν μορφή ἀντικειμενική, μὲ κάποια λυρική διάθεση πού πηγάζει ἀπὸ τὸν Βενέζη. Στὸ *Παλιό μας σπίτι* (1959) εἶναι διάχυτη μιὰ μελαγχολία καὶ μιὰ θλίψη πού δὲ φτάνει ὡς τὴν κατάθλιψη. Σὲ ὅλα τὰ ἔργα τῆς ἄλλωστε ὑπάρχει τὸ στοιχεῖο τῆς ποίησης καὶ τῆς μεταφυσικῆς νοσταλγίας. Μὲ τὰ *Ὅρια* (1966) τὸ μόνιμο αὐτὸ πλαίσιο τῆς ἐπαρχιακῆς πόλης ἐγκαταλείπεται, ἡ δρᾶση τοποθετεῖται στὴ μεταπολεμικὴ Ἀθήνα, καὶ ἀναπτύσσονται θέματα καὶ καταστάσεις πλουσιότερα στὸν προβληματισμὸ τους.

Μιὰ ἄλλη πεζογράφος, ἡ Τατιάνα Μιλλιέξ (Γκρίτση, σύζυγος τοῦ Roger Millieux, γενν. 1920) κινήθηκε στὴν ἀρχὴ (1947 κ.έ.) στὰ πλαίσια τῆς κατοικητικῆς καὶ ἀντιστασιακῆς λογοτεχνίας, μὲ διηγήματα καὶ μυθιστορήματα πού ἔδειχναν λογοτεχνικὴ συνείδηση καὶ ἀναμφισβήτητο τάλαντο. Ἡ συγγραφὴς διαθέτει μιὰ ιδιοσυγκρασία ποιητικὴ καὶ μιὰ εὐαισθησία ἀπέναντι στὶς λεπτομέρειες τῆς καθημερινῆς ζωῆς καθὼς καὶ πλούσιο ἀπόθεμα ψυχικὸ. Στὸ *Καὶ ἰδοὺ ἵππος χλωρὸς...* (1963), γίνεται φανερὴ μιὰ καινούρια πνοὴ καὶ μιὰ τόλμη πού σπάζει τὰ καθιερωμένα ἐκφραστικὰ καλούπια καὶ ὀφείλεται ἴσως σὲ μετουσιωμένες ἐπιδράσεις ἀπὸ τὸ σύγχρονο γαλλικὸ μυθιστόρημα.

Τὰ πορτραῖτα τῶν γυναικῶν πεζογράφων μποροῦν νὰ συμπληρωθοῦν μὲ τῆς Μαρίας Περ. Ράλλη (1905-1976), πού στὸ βιβλίο τῆς *Μιὰ γαλάζια γυναίκα* (1944) παρουσιάζει κιόλας μιὰ ἐπίδραση ἀπὸ τὴ νεωτερικὴ εὐρωπαϊκὴ πεζογραφία, καὶ τῆς Διδῶς Σωτηρίου (γενν. 1914 στὴ Σμύρνη), πού ξαναφέρει στὸ ἔργο τῆς (κυρίως *Ματωμένα χῶματα*, 1962) τὴν τραγωδία τῆς μικρασιατικῆς καταστροφῆς καὶ τῶν χαμένων πατρίδων, μὲ τὴν προοπτικὴ τῶν καινούριων καιρῶν.

Οἱ πεζογράφοι πού εἶδαμε ὡς τώρα (τῆς δεκαετίας τοῦ 40 καὶ τοῦ 50) εἶχαν γεννηθεῖ περίπου (ἔξω ἀπὸ ἀκραῖες περιπτώσεις) μέσα στὴ δεκαπενταετία 1911 ἕως 1926. Ἦταν 35 ἕως 18 χρονῶν στὸ τέλος τοῦ πολέμου· ἀντίκρισαν μὲ μιὰ καινούρια σοβαρότητα τὴν πραγματικότητά καὶ τὰ ἱστορικὰ γεγονότα, ἔδωσαν ἰδιαίτερη ἔμφαση στὸ οὐσιαστικὸ, ἀλλά, ἔξω ἀπὸ ἐλάχιστες ἐξαιρέσεις, πορεύτηκαν ἀπάνω κάτω στοὺς καθιερωμένους δρόμους τῆς πεζογραφίας. Ἀπὸ τὸ 1959/60 ὅμως μιὰ νεώτερη ὁμάδα κάνει τὴν ἐμφάνισή της, μὲ συγγραφεῖς πού ἔχουν

γεννηθεῖ (ἔξω κι ἐδῶ ἀπὸ ἀκραῖες περιπτώσεις) ἀνάμεσα στὰ χρόνια 1926-1940. Οἱ συγγραφεῖς αὐτοὶ προβληματίζονται περισσότερο καὶ θέλουν, ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά νὰ προχωρήσουν βαθύτερα πρὸς τὰ πράγματα καὶ νὰ ἐκφράσουν πιὸ ρητὰ καὶ πιὸ ἔντονα τὴν κριτικὴ τους καὶ τὴ διαμαρτυρία τους, καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη νὰ ἀναζητήσουν, μὲ ἐπιμονὴ καὶ συνεχεῖς πειραματισμούς, τὴν ἐκφραστικὴ ἀνανέωση. Τὰ γεγονότα τοῦ τελευταίου πολέμου καὶ τοῦ ἐμφύλιου τὰ γνώρισαν ἐλάχιστα, τὰ ἐφηβικά τους χρόνια πέφτουν (γιὰ τοὺς περισσότερους) στὴ δεκαετία 1950-60, χρόνια ὅπου στὴν πολιτικὴ σταθεροποιεῖται ἀπὸ τὴ μιὰ μεριά μιὰ «κατάσταση», ἐνῶ, ἀπὸ τὴν ἄλλη, προσπαθοῦν νὰ ὀργανωθοῦν ἢ νὰ ἀναδιοργανωθοῦν τὸ ἀριστερὸ κίνημα καὶ οἱ δημοκρατικὲς δυνάμεις τοῦ Κέντρου.

Ὁ Βασιλῆς Βασιλικός, ἀπὸ τοὺς νεώτερους τῆς ὁμάδας αὐτῆς (γενν. 1933 στὴ Θεσσαλονίκη) ἔκανε μιὰ πρῶμη αἰσθητὴ ἐμφάνιση τὸ 1953 μὲ τὴ *Διήγηση τοῦ Ἰάσονα*, ἓνα ἔργο νεανικὸ, γεμάτο δηλαδὴ παλμὸ καὶ ἐξομολόγηση νεανικὴ. Ὑστερ' ἀπὸ τὰ *Θύματα εἰρήνης* (1956), ἓνα χρονικὸ γιὰ τοὺς νέους τῆς Θεσσαλονίκης καὶ γιὰ τὴν ἐξέγερσή τους, τὸ ὁποῖο δὲ σημείωσε αἰσθητὴ πρόοδο, ἔδωσε τὸ 1961 τὸ πιὸ ὄριμο ἔργο του, μιὰ τριλογία (*Τὸ Φύλλο, Τὸ Πηγάδι, Τ' Ἀγγέλιασμα*), πού ἀποτελεῖ ἓνα φτάσιμο, ἀλλὰ μαζὶ καὶ ὄριο γιὰ ὀλόκληρη τὴ μεταπολεμικὴ πεζογραφία μας. Ὁ Βασιλικὸς ἀκολουθεῖ ἐδῶ καινούρια ἐκφραστικὰ μέσα: τὰ τρία βιβλία τῆς τριλογίας εἶναι οἱ τρεῖς φάσεις τοῦ ἴδιου κεντρικοῦ θέματος, ὁ μῦθος καὶ τὰ πρόσωπα, σὲ κάθε βιβλίο διαφορετικὰ, συγκλίνουν ὅμως στὸν ἴδιο, φανερὸ ἀλλὰ καὶ ὄχι τόσο εὐκόλα ἀποκρυπτογραφούμενο συμβολισμὸ. Τὸ φύλλο, πού θεριεύει ὑπερφυσικὰ μέσα στὸ μπετόν τῆς πολυκατοικίας, καταστρέφει τὴν ὁμαλὴ λειτουργία της καὶ τσακίζεται ἀπὸ τοὺς ἐπαναστατημένους ἐνοίκους· τὸ πηγάδι, γύρω στὸ ὁποῖο συζητοῦν ἓνας νέος μορφωμένος καὶ μιὰ ὑπέρτερη γιὰ τὸ πῶς θὰ ἀντλήσουν τὸ νερὸ, καὶ πού βρίσκεται στὸ τέλος στερεωμένο, μὲ ὅλα τὰ παραπληρωματικὰ ὑπερφυσικὰ καὶ ἀπίθανα πού πικνώνουν τὴ ζοφερὴ ἀτμόσφαιρα τοῦ ἀδιέξοδου· ἡ κομικὴ τέλος αὐτὴ Σ.Ε.Α.Ο. (Σχολὴ Ἐφένδρων Ἀγγέλων Οὐρανοῦ), πού περιγράφεται μὲ κέφι καὶ μαῦρο χιοῦμορ στὸ τελευταῖο βιβλίο—ἀποτελοῦν βέβαια σύμβολα, εἶναι ὅμως αὐτὰ σύμβολα γιὰ τὸ ἴδιο πάντοτε πράγμα, γιὰ τὶς διαφορετικὲς ἀπόψεις τοῦ ἴδιου, ἢ γιὰ πράγματα κάθε φορὰ διαφορετικὰ; Ὁ Βασιλικὸς ἐξέφρασε

μέ καινούρια, μοντέρνα γλώσσα, μιὰ γλώσσα πυκνή και πολυσήμαντη, τὴ διάλυση, τὴ σύγχυση, τὴν ἀπογοήτευση, τὴ διαμαρτυρία, τὴ φυγή — ὅ,τι χαρακτηρίζει και ὅ,τι ἀποτελεῖ τὴν τέταρτη διάσταση τῆς αἰνιγματικῆς ἐποχῆς του.

Μὲ τὰ ὑστερότερα ἔργα του δὲ νομίζω πὼς ὁ Βασιλικὸς ἔφτασε και πάλι στὸ οὐσιαστικὸ αὐτὸ και λογοτεχνικὸ ἐπίτευγμα τῆς τριλογίας. Καί εἶναι ἀπὸ τοὺς πιδ γόνιμους συγγραφεῖς, ἀσφαλῶς ὁ πολυγραφότερος, με ἀπανωτὲς ἐκδόσεις βιβλίων πού μετροῦνται κατὰ δεκάδες.¹⁵ Τὸ 1966 ἔδωσε τὸ *Ἐκτὸς τῶν τειχῶν*, μικρὰ κομμάτια, συνδυασμὸ πολιτικοῦ ἀφηγήματος και ρεπορτάζ, και τὸ πολὺ γνωστὸ και πολυδιαβασμένο *Z* (πού μεταφράστηκε σὲ ξένες γλώσσες και γυρίστηκε ταινία με μεγάλη ἐπιτυχία), πού ἔχει για θέμα τὴν πολιτικὴ δολοφονία τοῦ βουλευτῆ τῆς ἀριστερᾶς Γρ. Λαμπράκη τὸ Μάιο τοῦ 1963. Ἀπὸ τὸ 1967 ὡς τὸ 1974 ὁ Βασιλικὸς ἔζησε αὐτοεξόριστος στὴν Εὐρώπη, ὅπου ἀνέπτυξε ἔντονη ἀντιδικτατορικὴ δράση. Ὁ ἴδιος τὰ ἔργα του τὰ χωρίζει σὲ «μυθοποιητικὰ» και «ἀπομυθοποιητικὰ» — ἢ ἀλλιῶς «λογοτεχνικὰ» και «ντοκουμέντα» — ξεχωρίζοντας ἔτσι ὁ ἴδιος καθαρά τὰ δύο εἶδη γραφῆς του (τὸ *Z* τὸ εἶχε χαρακτηρίσει «φανταστικὸ ντοκουμέντο»). Δύο βιβλία του ἔχουν τὸν τίτλο *Μαγνητόφωνο* (1970, και *Μαγνητόφωνο 2*, 1971) και ἀποτελοῦν πραγματικὰ ἀφηγήσεις (ἢ δημοσιογραφικὸ ρεπορτάζ) ἀπομνημονευμένες με τὸ μέσο τοῦ μαγνητοφώνου, ἄλλα πάλι εἶναι σατιρικὰ-σαρκαστικὰ ἢ ἀπλῶς ἀποτελοῦν συναγωγή «ντοκουμένων» (ἀπὸ λόγους π.χ. τοῦ Παπαδόπουλου και τοῦ Παττακοῦ). Μετὰ τὴν ἐπιστροφή του ἄλλωστε στὴν Ἑλλάδα ὁ Βασιλικὸς εἶναι τακτικὸς συντάκτης και σχολιαστὴς σὲ καθημερινὲς ἐφημερίδες.

Μολοντί ἀνήκει σὲ πολὺ παλαιότερη γενιά (γενν. 1906), ὁ Π. Παπασιώπης, ἀπὸ τὴ Θεσσαλονίκη και αὐτός, δὲν παρουσιάστηκε στὴ λογοτεχνικὴ ζωὴ παρά πολὺ ὀψίμα, με τὴ συλλογὴ διηγημάτων *Ἡ Αἴθουσα* (1962), πού εἶχαν δημοσιευτεῖ προηγουμένως σὲ περιοδικὰ τῆς Θεσσαλονίκης, και πού, με τὴ νεωτερικὴ γραφῆ τους, ἐντάσσονται στὰ πλαίσια τῆς γενιᾶς τοῦ 1960. Ὁλιγογράφος ὁ Παπασιώπης ἔδωσε μόλις μετὰ ἀπὸ δέκα χρόνια ἕναν δεύτερο τόμο διηγημάτων (*Ἐκτροπή*, 1972).

Ὁ Μένης Κουμανταρέας (γενν. 1933) πρωτοπαρουσιάζεται

15. Βλ. Κ. Ντελόπουλος, *Βιβλιογραφία Βασίλη Βασιλικοῦ*, Ἀθήνα 1976 (64 ἔγγραφές).

και αὐτὸς τὸ 1962 με τὸν τόμο διηγημάτων *Τὰ Μηχανάκια* (δριστικὴ μορφή τὸ 1970). Εἶναι ἕνα βιβλίο, ὅπως τὸ εἶπαν, τῆς ἐφηβικῆς κρίσης, ὅπου ἀναπτύσσεται τὸ πρόβλημα τῶν σχέσεων τοῦ ἀνθρώπου και τῆς μηχανῆς στὴ σύγχρονη κοινωνία. Στὰ ἐπόμενα βιβλία του ὁ συγγραφέας πότε ἀποτυπώνει με ρεαλισμὸ και πότε ἀφήνει ἐλεύθερο τὸ παιχνίδι τῆς φαντασίας, σὲ μιὰ γραφῆ ἀπόλυτα προσεγμένη και νεωτερικὴ.

Ὁ Θανάσης Βαλτινὸς (γενν. 1932) δημοσίευσε για πρώτη φορά τὸ 1963 στὶς *Ἐποχές* ἕνα διήγημα, πού εἶχε ἄμεση ἀπήχηση. Με μιὰ γραφῆ λιτὴ και μικροπερίοδη ξέρεи νὰ δημιουργεῖ καταστάσεις και νὰ στήνει ἕνα στέρεο πεζογράφημα. Ὁ Βαλτινὸς εἶναι ὀλιγογράφος ἕνα του γραπτὸ, σατιρικὸ και ὑπαινικτικὸ, *Ὁ Γύψος*, δημοσιεύτηκε στὰ *Δεκαοχτὼ Κείμενα* (1970), και τὸ 1972 μᾶς ἔδωσε *Τὸ Συναξάρι τοῦ Ἀνδρέα Κορδοπάτη*, με θεματικὸ πυρῆνα τὶς ἀπίθανες περιπέτειες τῶν πρώτων Ἑλλήνων μεταναστῶν στὴν Ἀμερικὴ στὰ τέλη τοῦ περασμένου αἰῶνα.

Διαφορετικὴ εἶναι ἡ περίπτωση τοῦ Κώστα Ταχτσῆ (γενν. 1927). Ὑστερα ἀπὸ πρώτες δοκιμὲς στὴν ποίηση μᾶς ἔδωσε τὸ 1962 ἕνα ἐντελῶς ἰδιότυπο και συναρπαστικὸ στὴν πληθωρικότητά του μυθιστόρημα, *Τὸ Τρίτο στεφάνι*, ἀπὸ τὰ κορυφαῖα ἀσφαλῶς ἐπιτεύγματα τῆς μεταπολεμικῆς πεζογραφίας. Ὁ συγγραφέας μᾶς δίνει τὴν ἀφήγηση δύο γυναικῶν, πού μιλοῦν σὲ πρώτο πρόσωπο, πότε ἡ μία και πότε ἡ ἄλλη. Ἡ ἀφήγηση δίνεται σὲ μιὰν ἀσταμάτητη ροή, με πρωθύστερα, παρεκβολὲς και συναισθηματικὲς ἀποστροφές, και με μιὰ γλώσσα ἄμεση, ἐλεύθερη, χωρὶς δεσμεύσεις και ἀποκρύψεις. Ἐτσι ὀλοκληρώνεται μυθιστορηματικὰ ἡ ζωὴ τῶν δύο αὐτῶν γυναικῶν και προβάλλεται, μέσ' ἀπὸ τὴν καθημερινότητα, τὴν ποταπότητα, τὸν ὑπόκοσμο, τὶς πτώσεις και τὶς ἀνατάσεις, ἡ ἴδια ἡ ζωὴ — και ὅ,τι αὐτὸ μπορεῖ νὰ σημαίνει —, ἐνῶ παράλληλα γίνονται ἐπίσης ἀναφορὲς στὰ σύγχρονα ἱστορικὰ γεγονότα, ἀπὸ τὸν Μακεδονικὸ ἀγῶνα ὡς τὴν Κατοχὴ και τὰ Δεκεμβριανά. Ἀμέσως ὕστερα, στὰ χρόνια 1964-67, δημοσίευσε ὁ Ταχτσῆς σὲ διάφορα περιοδικὰ μιὰ σειρά διηγημάτων, πού τὰ συγκέντρωσε τὸ 1972 σ' ἕναν τόμο με τὸν τίτλο *Τὰ Ρέστα*. Πρόκειται για σύντομες ἀφηγήσεις, ἀναμνήσεις τὸ πιδ πολὺ ἀπὸ τὰ παιδικὰ του χρόνια σὲ μιὰ φτωχογειτονιά τῆς Ἀθήνας, πού ἀποδίδουν, με σπαρταριστὴ ζωντάνια και με τὸ μάτι τοῦ παιδιοῦ ἢ ἐφηβου ἀφηγητῆ, τὴν ἀνάλλαχτη καθημερινὴ μικρότητα.

Τὸ περιβάλλον τῆς συνοικίας μιᾶς μεγαλούπολης, τῆς Θεσσαλονίκης, ἀποδίδει καὶ ὁ Γιώργος Ἰωάννου (γενν. 1927). Νωρίτερα εἶχε παρουσιαστῆ μετὰ δύο ποιητικὲς συλλογές, καὶ τὸ 1964 συγκέντρωσε σ' ἓναν τόμο (*Γιὰ ἓνα φιλότιμο*) τὰ ἰδιότυπα κείμενα (ὁ ἴδιος τὰ ὀνομάζει ἀπλῶς «πεζογραφήματα»). Ἀκολούθησαν (1971, 1974) δύο ἀκόμη συλλογές (σήμερα ὅλα συγκεντρωμένα: *Πεζογραφήματα*, 1976). Ὁ Ἰωάννου εἶναι φιλόλογος, καθηγητῆς, καὶ ἔχει ἰδιαίτερα ἀσχοληθεῖ μετὰ τὴ λαογραφία (ὅπου ἔδωσε ἀνθολογίες δημοτικῶν τραγουδιῶν καὶ παραμυθιῶν) καὶ μετὰ τὸν Καραγκιόζη· ἔχει ἀκόμη μεταφράσει ἀρχαίους λυρικούς καὶ μιὰ τραγωδία τοῦ Εὐριπίδη. Τὰ πεζογραφήματά του ἔχουν μόνιμα τὸ ἴδιο θέμα, εἶναι μᾶλλον, ὅπως εἰπώθηκε, ἓνα καὶ μόνον πεζογράφημα σὲ διαδοχικὲς φάσεις. Ὁ ἀφηγητῆς εἶναι πάντα ὁ ἴδιος, στὰ περισσότερα πεζογραφήματα ἓνας ἔφηβος, φτωχὸς καὶ κακοπαθημένος, εὐαίσθητος, κατεχόμενος ἀπὸ ἐρωτικὴ ἀμηχανία· ὁ χῶρος ἐπίσης πάντοτε ὁ ἴδιος, οἱ συνοικίαι τῆς Θεσσαλονίκης (οἱ προσφυγικὸι συνοικισμοί, τὰ Ἑβραϊκά, τὸ Βαρδάρη), καὶ ἡ ἐποχὴ κατὰ προτίμηση ἡ Κατοχὴ, συνοπτικὰ «ἡ κατορικὴ ἀνθρωπογεωγραφία τῆς Θεσσαλονίκης».¹⁶ Τὸ μόνιμο αὐτὸ σκηνικὸ ἀσχεῖ μιὰ ἰδιαίτερη γοητεία (ἔχει «λαογραφικὴ»), στὴν ὁποία συμβάλλουν ἀπὸ τὴ μιὰ ἡ συνταύτιση τοῦ ἀφηγητῆ μετὰ τὰ βᾶσανα καὶ τὶς λαχτάρες μιᾶς ὀλικληρῆς ὁμάδας ἀνθρώπων, καὶ ἀπὸ τὴν ἄλλη ὁ ἐξομολογητικὸς τόνος τῆς ἀφήγησης, ἔντονος στὸ ρεαλισμὸ του καὶ συγκλονιστικὸς στὴν εὐθυβολία του καὶ στὴν ἀπογύμνωση κάθε εἴδους καταφυγῆς.

Γιὰ νὰ μείνουμε πάντα στὴ Θεσσαλονικὴ θὰ μνημονεύσουμε καὶ τὸν πολὺ νεώτερο Σάκη Παπαδημητρίου (γενν. 1940), ἀπὸ τὸν κύκλο τῆς *Διαγωνίου*, μετὰ τρία βιβλία πεζογραφημάτων (1965-75), ὅπου δίνεται, ὅπως καὶ σὲ ἄλλους πεζογράφους, τὸ δράμα τοῦ σύγχρονου, ἐγκλειστοῦ ἀνθρώπου τῶν πόλεων.

Ὁ Μάριος Χάκκας, πού πέθανε νέος (1930-1972), στὰ ἑπτὰ οὐσιαστικὰ χρόνια πού κράτησε ἡ λογοτεχνικὴ του παρουσία (ἀπὸ τὸ 1965, πού πρωτοεμφανίζεται στὴν *Ἐπιθεώρηση Τέχνης*) πρόφτασε νὰ δώσει, ἐκτὸς ἀπὸ τρεῖς συλλογές διηγημάτων, καὶ ποιήματα καὶ τρία θεατρικὰ μονόπρακτα. Εἶναι ἓνας συγγραφέας ἐξαιρετικὰ βασιανισμένος σὰν ἄνθρωπος, καὶ ἀπο-

16. Δ. Ν. Μαρωνίτης, «Ἐρωτήματα γιὰ τὴν ἐπαρχιακὴ λογοτεχνία», *Διαβάζω* τεύχ. 10 (1978) 30-39. Πρβ. *Argus* [=Α. Κοτζιάς], ἔ.π., σ. 53.

δίδει στὰ πεζογραφήματά του τὶς προσωπικὲς του ἐμπειρίες εἴτε τῶν πολιτικῶν διωγμῶν εἴτε τῆς ἀρρώστιας καὶ τοῦ θανάτου. Πρόκειται κυρίως γιὰ μικρὰ κείμενα σὲ πρῶτο πρόσωπο, σὰν εἶδος μονολόγου, πού ἀποτελοῦν συγχρόνως μιὰ μαρτυρία γιὰ τὴν ἑλληνικὴ πραγματικότητα, ἀλλὰ καὶ μιὰ διαμαρτυρία. Στὴν τελευταία συλλογῆ, *Τὸ Κοινόβιο* (1972), ρίχνει τὴ σκιά του τὸ γεγονός τοῦ θανάτου καὶ ἀκούγονται τόνοι ἐλεγειοκῶν μέσα σὲ μιὰ ἐξημμένη φαντασία πού φτάνει ὡς τὶς παραισθήσεις.

Σύντομη στάθηκε ἡ ζωὴ καὶ τοῦ Νίκου Καχτίστη (1926-1970), ἐνὸς ἀπὸ τοὺς πιὸ ἰδιόρρυθμους νεώτερους συγγραφεῖς. Γεννημένος στὴ Γαστούνη τῆς Ἡλείας, καὶ ἀφοῦ ἔζησε διὸ χρόνια στὸ Καμερόν καὶ ταξίδεψε στὴν κεντρικὴ καὶ τὴ δυτικὴ Εὐρώπη, ἐγκαταστάθηκε ἀπὸ τὸ 1956 μόνιμα στὸ Μόντρεαλ τοῦ Καναδά· μόνον λίγο πρὶν πεθάνει ἐπέστρεψε στὴν πατρίδα καὶ πέθανε στὴν Πάτρα. Ἐπηρεασμένος στὴν ἀρχὴ ἀπὸ τὸν Πεντζίκη καὶ ἀπὸ τὴ σχολὴ τῆς Θεσσαλονίκης (τὸ πρῶτο του διήγημα δημοσιεύθηκε στὴ *Διαγωνίω*, 1959), παρουσιάζει τὰ ἔργα του σὰν ἀφήγηση τρίτων ἢ σὰν ἐπιστολές, καὶ συνδυάζει—ἰδίως στὰ δύο τελευταῖα, ὠριμότερα καὶ ἀλληλοσυνδεόμενα ἔργα του (*Ὁ Ἐξώστης*, 1964, *Ὁ Ἡρώας τῆς Γάνδης*, 1967)—τὴν ὄνειρικὴ μορφή τοῦ μοντέρνου ἐσωτερικοῦ μονολόγου μετὰ τὸν ρεαλιστικὸ τρόπο τοῦ παραδοσιακοῦ μυθιστορήματος.¹⁷ Ἡ Γάνδη ὅπου τοποθετοῦνται τὰ δύο ἔργα, εἶναι μιὰ πόλη μᾶλλον φανταστικὴ (ἢ μυθικὴ), ὁ χρόνος τῆς δράσης τοποθετεῖται, ἐπίσης ἀόριστα, στὰ χρόνια τοῦ Α' Παγκόσμιου Πολέμου, προβάλλονται ὅμως πραγματικὰ οἱ ἐμπειρίες τοῦ πρόσφατου πολέμου. Ἡ ἰδιόρρυθμὴ πεζογραφία του ἔχει προκαλέσει, ἰδίως μετὰ τὸν πρόωρο θάνατο τοῦ συγγραφέα, ἰδιαίτερο ἐνδιαφέρον, καὶ πολλὰ ἀνέκδοτα καὶ ἰδίως ἐκτενῆ γράμματα (σὰν λογοτεχνήματα) πρὸς φίλους του (τοὺς συμπατριῶτες του π.χ. ποιητῆς Τ. Σινόπουλο καὶ Γ. Παυλόπουλο) δημοσιεύθηκαν πρόσφατα.

Ἐνας ἀπὸ τοὺς νεώτερους τῆς ἴδιας ὁμάδας (γενν. 1936), ὁ Γιώργος Χειμωνᾶς, συγγενεὺς κι αὐτὸς μετὰ τὸ περιβάλλον τῆς Θεσσαλονίκης, ὅπου μεγάλωσε καὶ ὅπου πρωτοπαρουσιάστηκε τὸ 1960. Τὰ γραπτὰ του διερευνοῦν ψυχαναλυτικὰ τὶς ἐσωτερικὲς πτυχές τῆς συνείδησης καὶ διακρίνονται γιὰ τὴ νεωτερικὴ τους γραφὴ καθὼς καὶ γιὰ πολλὰ δάνεια στοιχεῖα ἀπὸ τὸ ἀντιμυθι-

17. Βλ. τὸ ἄρθρο τοῦ Γ. Δανιήλ, *Νεοελληνικὸς Λόγος* '74, σσ. 66-99, πλούσια ἐνημερωμένο.

στόρμημα, όπως π.χ. την επίπεδη γραφή ή την έλλειψη διαλόγων.¹⁸ Ένας συγγραφέας που δε διαβάζεται εύκολα. Από τον κύκλο της Θεσσαλονίκης και ο Νίκος Μπακόλας (γενν. 1927) καλλιεργεί την πεζογραφία του έσωτερικού χώρου όπου ξανάρχονται τα θέματα της μνήμης και του όνειρου, και διακρίνεται για την προσωπική του γραφή. Ο Μπακόλας έχει απομοιώσει με επιτυχία πολλά αφηγηματικά στοιχεία του Faulkner (τόν όποιο και μετέφρασε). Ύστερ' από μιá πρώτη νουβέλα (1958) δίνει το 1966 το αντίπροσωπευτικό του μυθιστόρημα *Ο Κήπος των πριγκίπων*, και από τότε πολλά πεζογραφήματα και αφηγήματα (το τελευταίο: *Μυθολογία, 12 αλληλένδετα αφηγήματα*, 1977). Ο Χριστόφορος Μηλιώνης (γενν. 1932), από τα Γιάννινα (πρώτη εμφάνιση: *Παραφωνία, διηγήματα*, 1961) συνδυάζει τη νεωτερική γραφή με τη ρεαλιστική απόδοση. Στο τελευταίο του έργο, *Ακροκεραύνια* (1976), που συγκεντρώνει τέσσερις νουβέλες, ξαναπιάνεται το θέμα του εμφύλιου πολέμου. Το ίδιο συμβαίνει και στα μυθιστορήματα του Άρη Νικολαΐδη (*Οι Συννάρχοντες*, 1969, *Η Έξαφάνιση*, 1975), που είχε παρουσιαστεί ως ποιητής στη δεκαετία του 50, καθώς και στο *Κιβώτιο* του επίσης ποιητή Α. Αλεξάνδρου, που το μνημονεύσαμε παραπάνω (σ. 337).

Μιά νεώτερη πλειάδα πεζογράφων κάνει την παρουσία της μέσα στα χρόνια της δικτατορίας, μετά το 1970. Τα όνόματα είναι πολλά και μερικά αξιόλογα. Αλλά είναι κάπως πρώιμο να αποτιμηθεί ή προσφορά τους σ' ένα βιβλίο ιστορικό, ούτε και θα είχε νόημα μιá όνομαστική άπλωσ παρουσίαση.

ΤΟ ΘΕΑΤΡΟ ΚΑΙ Η ΚΡΙΤΙΚΗ

Οί μεταπολεμικοί πεζογράφοι (άλλα και οί ποιητές) δέν καλλιέργησαν ιδιαίτερα το θεατρικό λόγο. Γύρω στο 1950 ο Λόρκα (που το *Ματωμένο γάμο* είχε παρουσιάσει ο Κούν το 1948) άσκει μιá επίδραση στα θεατρικά έργα του Νότη Περγιάλη και του Ίάκωβου Καμπανέλη. Του Γ. Σεβαστίκογλου πάλι, έγκατεστημένου από το 1947 στη Ρωσία, ή *Αγγέλα* είναι ένα δράμα με τάσεις κοινωνικές, άν και κάπως ξεπερασμένες. Το είδος που κυριαρχούσε στη σκηνή ήταν κυρίως ή κωμωδία —ή «φαρσοκω-

18. Βλ. *Διαβάτω*, ό.π. (σημ. 10), σ. 82.

μωδία) — που πρόσφερε δυό ευχάριστες ώρες θεάματος. Η ιδιότυπη αυτή ελληνική κωμωδία, ύποπρόϊον μάλλον παρά προϊόν καλλιτεχνικό, είχε ώστόσο την άρετή να προβάλλει πρόσωπα τυπικά νεοελληνικά, χωρίς βέβαια διείσδυση ψυχολογική ή παραπέρα προβληματισμούς, το πολύ πολύ με κάποιον ψευτορομαντικό μελοδραματισμό. (Κυριότεροι συγγραφείς ο Δ. Ψαθάς και το ζευγάρι Α. Σακελλάριος - Χ. Γιαννακόπουλος).

Δέν έλειψαν βέβαια και σποραδικές σοβαρότερες προσπάθειες. Η Μαργαρίτα Λυμπεράκη ζήτησε, όπως είδαμε, καινούριους έκφραστικούς τρόπους στο θέατρο (*Η Γυναίκα του Κανδαύλη, Οί Δαναΐδες*, 1955-56) και μετέτρεψε για τη σκηνή το μυθιστόρημά της *Ο Άλλος Άλέξανδρος*. Σ' ένα άλλο δράμα, *Ο Άγιος πρίγκιπ*, στηριγμένο στην ιστορία του άγίου Άλεξίου (άρχες 5ου μ.Χ. αιώνα), παρουσιάζει τη σύγκρουση των δύο κόσμων, Άνατολής και Δύσης — φυσικά με τις ύπονοούμενες προεκτάσεις στη δική μας εποχή. Μιά άλλη γυναίκα θεατρογράφος, ή Λούλα Αναγνωστάκη (άδελφή του ποιητή), παρουσίασε έργα (*Η Πόλη, Ο Άντόνιο ή το μήνυμα κ.ά.*), που τα ανέβασε ο Κούν, γραμμένα σε μιá έντελώς μοντέρνα, νευρική γραφή, που άγγίζουν το παράλογο και απομοιώνουν δημιουργικά τα διδάγματα του σύγχρονου ευρωπαϊκού και άμερικανικού θεάτρου.

Άπό τους νεώτερους, που δέχονται όλοι σχεδόν τις επιδράσεις του θεάτρου του παράλογου, θ' αναφέρουμε τους Κώστα Μουρσελά, Παύλο Μάτση, Δημήτρη Κεχαΐδη, Πέτρο Μάρκαρη και τόν Γιώργο Σκούρη. Δέ θα έπρεπε να παραλείψουμε και τόν γελοιογράφο Μπόστ (Μ. Μποστάντζόγλου) για τη χιουμοριστική του *Φάουστα*.

Στόν τομέα της θεατρικής πράξης, το Έθνικό Θέατρο εξακολούθησε πάντα να έχει κεντρική θέση, με κάποια προσπάθεια να ειδικευτεί στην παρουσίαση του αρχαίου ελληνικού θεάτρου, που παιζόταν σε ειδικά «φεστιβάλ» στο αρχαίο θέατρο της Έδαύρου ή το Ηρώδειο στην Άθήνα. Στη διδασκαλία του αρχαίου δράματος ειδικεύτηκε ο Δ. Ροντήρης, ο όποιος άργότερα άποσχίστηκε και δημιούργησε θίασο δικό του, το Πειραιικό Θέατρο, με το όποιο έπιχείρησε πολλές περιοδείες στο έξωτερικό. Τη διδασκαλία του αρχαίου δράματος στο Έθνικό ανέλαβε και ο Άλέξης Μινωτής, που πρωταγωνιστούσε και ως ήθοποιός, με συμπρωταγωνίστρια τη γυναίκα του, την έξαίρετη τραγωδίστρια Κατίνα Παξινού (†1973). Γενικός διευθυντής του Έθνικού Θεά-

τρον για πολλά χρόνια ήταν ο Αίμ. Χουρμούζιος (1904-1973), και για ένα σύντομο διάστημα χρησιμοποιήθηκαν ως σκηνοθέτες οί Κ. Κούν, Σ. Καραντινός, Α. Σολομός κ.ά. Από το ελεύθερο θέατρο, το μονιμότερο και εκείνο που κράτησε μια σταθερή γραμμή, παρουσιάζοντας κυρίως έργα της παγκόσμιας πρωτοπορίας, ήταν το Θέατρο Τέχνης του Κάρουλου Κούν (στο ύψος ενός κεντρικού κινηματογράφου, χωρίς τη συνηθισμένη σκηνή, με λίγες θέσεις τοποθετημένες γύρω από τους ήθοποιούς). Άλλοι ελεύθεροι θίασοι σχηματίζονταν γύρω από πρωταγωνιστές και πρωταγωνίστριες και έδιναν παραστάσεις, τις περισσότερες φορές ύψηλου επίπεδου· και υπήρξαν πολλοί και καλοί ήθοποιοί στο ελληνικό θέατρο τα τελευταία χρόνια: Κατερίνα (από τις παλαιότερες), Βάσω Μανωλίδου, Μαίρη Άρώνη, Άννα Συνοδινού, Έλλη Λαμπέτη, Μελίνα Μερκούρη, Αντιγόνη Βαλάκου, και Γιώργος Παπάς, Δημήτρης Χόρν, Μάνος Κατράκης, Βασίλης Λογοθετίδης, Μ. Φωτόπουλος, Ντίνος Ήλιόπουλος (οί τελευταίοι στην κωμωδία). Για τη Θεσσαλονίκη αποφασιστικό βήμα στάθηκε το 1961 ή ίδρυση του Κρατικού Θεάτρου Βορείου Ελλάδος, με πρώτο Γενικό Διευθυντή τον Σωκράτη Καραντινό. Ανύψωσε τη θεατρική στάθμη της συμπρωτεύουσας και έδωσε μερικές άρτιες (και πρωτοποριακές) παραστάσεις (όπως το *Περιμένοντας τον Γκοντό* του Μπέκετ, με σκηνοθεσία Μίνου Βολανάκη)· ο τελευταίος μετά τη μεταπολίτευση (ως το 1977) ανέλαβε και τη Γενική διεύθυνση.

Στη διάρκεια της επταετίας το θέατρο στάθηκε πολλές φορές κατάλληλος φορέας για να διοχετευθεί, όσο ήταν δυνατόν, ένα πνεύμα αντίστασης και διαμαρτυρίας. Νέοι θίασοι δημιουργήθηκαν που διάλεγαν έργα, ελληνικά και ξένα, πρωτοποριακά ή με κάποιο ιδιαίτερο μήνυμα, της Τζ. Καρέζη, του Α. Άλεξανδράκη, το Έλληνικό Θέατρο του Στ. Ληναίου, το Έλεύθερο Θέατρο, το Άνοιχτο Θέατρο, το Πειραματικό, το Θέατρο Στοά, το Θέατρο Σάτιρας· στη Θεσσαλονίκη το Θεατρικό Έργαστήρι της «Τέχνης», και άλλα θέατρα (νέων κυρίως). Τέλος το 1975 στην Αθήνα ο σκηνοθέτης και φιλόλογος Σπύρος Εύαγγελάτος ίδρυσε το «Άμφι-θέατρο», που έδωσε μια διασκευή του *Έρωτόκριτου*, παραστάσεις του Άριστοφάνη, Σαίξπηρ κ.ά.

Πολλοί από τους ποιητές και τους πεζογράφους της μεταπολε-